

## **Disparos antibalcanistas: otra mirada sobre la desmembración de Yugoslavia**

HELENA FERNÁNDEZ-NÓVOA VICENTE  
Graduada en Historia del Arte por la UNED

**Recibido:** 20 de Agosto de 2015  
**Aceptado:** 15 de Septiembre de 2015

### **Resumen:**

*A lo largo de este artículo intentaremos imaginar el horror acaecido durante la desmembración de la República Federal Socialista de Yugoslavia partiendo de las piezas de cuatro artistas de Serbia, Croacia, Bosnia-Herzegovina y Kosovo. Todos ellos trabajan el tema de la memoria y la guerra a partir de imágenes de los media, imágenes de archivo y reconstrucciones. Pretende arrojar una nueva mirada sobre los conflictos que tuvieron lugar en esta zona durante los años 90 alejada de la visión totalizadora y simplista dada por los media.*

**Palabras clave:** Memoria, horror, guerra, Yugoslavia, imagen.

### **Abstract:**

*The aim of this paper is to imagine the horror that took place during the Socialist Federal Republic of Yugoslavia dismemberment; from the artworks of four artists from Serbia, Croatia, Bosnia-Herzegovina and Kosovo. Their works deal with memory and war, using media and archive images and reconstructions. It expects to generate a new way of looking at the conflicts that took place in this area in the 90's, differing from the general patronizing and simplistic view of the media.*

**Key words:** Memory, horror, war, Yugoslavia, image.

\* \* \* \* \*

En nuestro mundo globalizado estamos expuestos cada día a imágenes de guerras y genocidios. Muchos de ellos ocurren en lugares que nos resultan “ajenos” o “lejanos”. Nuestros sentidos se encuentran en cierta medida anestesiados y ya no nos sentimos afectados por esas imágenes del horror. Los conflictos que tuvieron lugar durante la desmembración de la ex-Yugoslavia en los años noventa tal vez sean unos de los que

nos resulten más cercanos en el espacio y en el tiempo. En este sentido M. T. González señala, en referencia a la Guerra de Croacia, cómo “*las oleadas de refugiados llevaron a las pantallas de televisión de los hogares europeos las imágenes de una guerra en directo con unos combatientes que no se diferenciaban en nada al europeo medio*”<sup>1</sup>. Esa similitud con los combatientes puede que despertara en nosotros una mayor sensibilidad (con todo el cinismo que esto implica). Eran “*europeos*”, pero “*europeos otros*”<sup>2</sup>. A este respecto A. Maura Castilla señala lo siguiente:

La paradoja inherente a la percepción que Occidente se tiene de sí mismo parece representar otras culturas y sociedades consideradas ajenas como atrasadas, fragmentadas e irremediamente heterogéneas. Esta paradoja ha alimentado las representaciones tropológicas de esas culturas y sociedades por medio de discursos particulares basados en estereotipos e interpretaciones simplistas contrastando y privilegiando la imagen que Occidente tiene de sí mismo frente a la imagen que tiene de los “*otros*”<sup>3</sup>.

A. Pizarroso destaca cómo en la cobertura mediática del conflicto “*Se demonizó a los serbios, se beatificó a los musulmanes de Bosnia–Herzegovina y se mantuvo un discreto silencio sobre los croatas*”<sup>4</sup>. Podemos extrapolar aquí las reflexiones de E. Said sobre el orientalismo y señalar cómo en este caso también los *media* nos mostraron a la población que vivió el conflicto “*en términos de grandes colectividades o generalidades abstractas*”<sup>5</sup> sin estar interesados en los individuos y sin ser capaces de hablar sobre ellos.

La gran cobertura mediática de estas guerras pudo haber creado en nosotros la sensación de una falsa vivencia y de tener sobre ellas un conocimiento “*objetivo*”. A. Pizarroso señala, en relación a los conflictos de los 90, cómo “*Los grandes medios occidentales se pusieron al servicio de la propaganda de guerra de la maquinaria bélica de la OTAN*”<sup>6</sup>. Los medios de comunicación presentaron su discurso como “*informativo*”, pero tras él hubo, en la mayoría de los casos, un trasfondo de propaganda.

---

<sup>1</sup> GONZÁLEZ SAN RUPERTO, María Teresa, *Las guerras de la ex Yugoslavia: información y propaganda* (tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2001, p. 453. Consultada en línea en <http://eprints.ucm.es/5146/> el 9 de Mayo de 2014.

<sup>2</sup> MAURA CASTILLA, Andrea, “España imagina los Balcanes. Construyendo puentes hacia el “otro europeo” en Yugoslavia y Bosnia y Herzegovina”. *Revista Paz y Conflictos*, nº 6 (2013), pp. 4-5. Consultado en línea en [http://www.ugr.es/~revpaz/tesinas/rpc\\_n6\\_2013\\_dea1.pdf](http://www.ugr.es/~revpaz/tesinas/rpc_n6_2013_dea1.pdf) el 9 de Mayo de 2014.

<sup>3</sup> Ídem, pp. 5-6

<sup>4</sup> PIZARROSO QUINTERO, Alejandro, “Aspectos de propaganda de guerra en los conflictos armados más recientes” en *Revista de Estudios para el Desarrollo Social de la Comunicación*, Nº5 (2009), p. 57. Consultado en línea en <http://www.revista-redes.com/index.php/revista-redes/article/view/152> el 9 de Mayo de 2014.

<sup>5</sup> SAID, Edward, *Orientalismo*, Madrid, De Bolsillo, 2002, p. 214.

<sup>6</sup> PIZARROSO QUINTERO, Op. cit., p. 51.

Es por ello que el repensar los sucesos acaecidos durante la desmembración yugoslava me parece una cuestión de suma importancia. H. Arendt señala cómo existe una “estrecha conexión entre la capacidad o incapacidad para pensar y el problema del mal”<sup>7</sup>. Y en este repensar, el arte puede que tenga mucho que decir...

A. Fernández-Polanco defiende la autonomía de la imagen que se muestra como arte y su potencial político. Partiendo de Rancière, define “el régimen estético del arte como aquél en el que disfrutamos de un sensorium específico”<sup>8</sup>. Coincide con Didi-Huberman en su visión de la imagen como un dispositivo que puede “hacernos ver” o “restaurar nuestra percepción”<sup>9</sup>.

En otra línea de pensamiento S. Buck Morss identifica nuestra experiencia subjetiva compartida en este mundo globalizado con el concepto de “imagen superficie”<sup>10</sup> y señala que nuestro objetivo no ha de ser el de alcanzar lo que se encuentra bajo ella. Me gustaría pensar que es posible alcanzar lo que está bajo la superficie de la imagen si la pensamos a partir del ámbito del arte.

Barthes desarrolla en *La cámara lúcida* una puesta en valor de la fotografía en la construcción del discurso histórico: encuentra en ella una manera de cesar de pensar la Historia como un mito<sup>11</sup>. Didi-Huberman considera también que la imagen juega un papel fundamental en este discurso y apela a que amplíemos nuestro punto de vista “hasta que restituyamos a las imágenes el elemento antropológico que las pone en juego”<sup>12</sup>. De un modo similar nos habla W. Benjamin : “La imagen auténtica del pasado sólo aparece como un fogonazo (...) La verdad inmóvil (...) no corresponde en absoluto a ese concepto de verdad en materia histórica”<sup>13</sup>.

Y es que los planteamientos artísticos que trabajan con la fotografía y las imágenes de archivo pueden resultar fundamentales en esta labor de repensar los conflictos yugoslavos. Un arte que, en su trabajo con la *imagen* en diferentes niveles, nos presente piezas que nos permitan, como señala Y. Aznar, “volver a entrar en el terreno del pensamiento político sin ser un panfleto”, haciéndolo penetrable, de manera que

---

<sup>7</sup> ARENDT, Hannah “El pensar y las reflexiones morales” en *De la historia a la acción*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 109. Citado por FERNÁNDEZ-POLANCO, Aurora, “Otro mundo es posible ¿Qué puede el arte?” en *Estudios visuales*, nº4 (2007), p. 130.

<sup>8</sup> FERNÁNDEZ-POLANCO, Aurora, Op. cit., p.127-128.

<sup>9</sup> Véase *Ibidem*.

<sup>10</sup> S. Buck Morss la define de la siguiente manera: “empobrecida, oscura, superficial, esta imagen superficie es toda nuestra experiencia compartida”: BUCK-MORSS, Susan, “Estudios visuales e imaginación global” en BREA, José Luis (ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, p. 159.

<sup>11</sup> Véase BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 69.

<sup>12</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria Visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004, p. 69.

<sup>13</sup> BENJAMIN, Walter, “Sur le concept d’histoire” en *Ecrits français*, Ed. de J.-M. Monnoyer, París, Gallimard, 1991, p. 341. Citado por *Ídem*, p. 79.

podamos “*empezar a discutir con ella(s)*”<sup>14</sup>. Así podremos entrar en la reflexión sobre lo acaecido durante la desmembración de Yugoslavia en los 90 de una manera distinta y encontrar otras miradas posibles.

S. Briski Uzelac sostiene que los Balcanes como “*ese pabellón imaginario*” han resultado “*metafísicamente prácticos no sólo para la ideologización geopolítica o la teoría poscolonial, sino también para la contextualización de la actividad artística, incluyendo muchas micro-narrativas diferentes*”<sup>15</sup>. Y afirma, al hablar de los artistas de la escena balcánica contemporánea que:

(...) se encuentran atormentados entre el proceso de la globalización y la fragmentación local. Pero, es precisamente este tipo de tormento el que los provee no sólo con la fuerza interior y la energía para ser específicos, sino también con la seductora e intrigante cualidad de la autenticidad de las pequeñas historias en la gran “*feria de vanidades internacional*”. Las poderosas micro-narrativas que nos llegan desde allí no son un mero tema de nuevas perspectivas empíricas y experiencias de este “*interspace*”, y es ciertamente evidente en sus conceptos la energía de un proyecto intelectual que trae consigo nuevas posibilidades, originadas en la crisis de identidad local, y la necesidad de presentarse a sí mismos internacionalmente (...) <sup>16</sup>.

Estas micro-narrativas pueden ayudarnos a situarnos en las especificidades del tiempo y el espacio y a abandonar esas peligrosas categorías totalizadoras de nuestra visión *balcánista*<sup>17</sup> del conflicto.

Un denominador común de los autores de las obras que vamos a analizar a continuación es que han vivido en su infancia o adolescencia la experiencia del horror y la guerra. Y es que todas las obras a las que nos acercaremos en este artículo hablan de historia y de memoria, pero de la suya y desde dentro. La puesta en valor de estas piezas no pretende ser meramente informativa (“*no son un mero tema de nuevas*

---

<sup>14</sup> AZNAR, Yayo, “Palestina: cuando ver es perder el centro”. En *Concinnitas*, Revista do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Río de Janeiro, vol. 16 (2010), p. 92.

<sup>15</sup> UZELAC, Sonja Briski, “More micro-narratives from the imaginary Balkans: Once a lieutenant, now an artist”. Consultado en línea en <http://www.mladenmiljanovic.info/mladen%20miljanovic%20on%20artist%20sonja%20briski%20uzelac.htm>, el 7 de Mayo de 2014.

<sup>16</sup> *Ibíd.*

<sup>17</sup>A. Maura Castilla define balcanismo de la siguiente manera: “*los Balcanes han sido percibidos a lo largo de la historia como “el otro” europeo, ni en Oriente ni en Occidente, sino en un limbo de ambigüedad. Esto ha puesto de manifiesto la necesidad de crear una categoría paralela al orientalismo de Said que sea aplicable a los Balcanes, la variedad balcánica, esto es, el balcanismo*”. Entre sus tópicos podemos destacar: su concepción como puente entre Oriente y Occidente, como pareja de opuestos y como región definida por la complejidad y heterogeneidad; las constantes referencias a “*una historia llena de odios ancestrales*” o su representación como “*el polvorín de Europa*”. Véase A. Maura Castilla, *Op. cit.*, pp. 5-6.

*perspectivas empíricas y experiencias*”). Está más bien en relación con el *punctum* de Barthes entendido a la manera de Y. Aznar:

(...) algo que permite penetrar en esas obras, hacerlas nuestras, formar con ellas una narración y enriquecer nuestros discursos, enriquecernos. La relación personal que viene provocada en la contemplación de determinadas imágenes supera lo trivial para hacer emerger dicha trivialidad del ímpetu de una emoción que sólo pertenece a cada uno de nosotros<sup>18</sup>.

A partir de la reflexión en torno a ellas intentaremos de una parte arrancar de nosotros esa visión *en superficie* que hemos tenido de los conflictos de la disolución de Yugoslavia a través de los media y de otra tener la posibilidad de *imaginar y pensar* lo que allí sucedió desde ese *sensorium específico* en el que nos sitúa el arte.



Fig. 1: Vladimir Nikolic, Fotograma de *The first murder*, 2008. <sup>19</sup>

*The First Murder* (fig.1) es una videoinstalación en doble canal del artista serbio Vladimir Nikolic<sup>20</sup>. El punto de partida de la pieza es la grabación del asesinato del primer rey de Yugoslavia: Alejandro I. Este magnicidio tuvo lugar en Marsella en 1934. Fue el primer “asesinato” grabado por los media de la historia. La versión utilizada en la video-instalación pertenece al archivo del Yugoslavian Film Museum. Una versión americana de la grabación fue distribuida por Universal Newreels<sup>21</sup>, con el siguiente

---

<sup>18</sup> AZNAR, Yayo, Op. cit. , p.92.

<sup>19</sup>NIKOLIC, Vladimir, *The First Murder* (Fotograma de la Videoinstalación), 2008. Disponible en [http://www.vladimir-nikolic.com/the\\_first\\_murder\\_cinema.html](http://www.vladimir-nikolic.com/the_first_murder_cinema.html). Consultado en línea el 17 de Marzo de 2015.

<sup>20</sup> La pieza completa está disponible en [http://www.vladimir-nikolic.com/the\\_first\\_murder\\_cinema.html](http://www.vladimir-nikolic.com/the_first_murder_cinema.html). Consultado en línea el 7 de Mayo del 2014.

<sup>21</sup> Universal Newreels fue una serie de cortos documentales e informativos lanzados dos veces a la semana por la productora norteamericana Universal Studios entre 1929 y 1967.

apunte: “*You are about to see the most amazing pictures ever made!*”<sup>22</sup>. Alejandro I fue el primer rey del primer Estado Yugoslavo. Tras la I Guerra Mundial<sup>23</sup> nace el Estado de los Eslavos del Sur, una entidad que une a croatas, eslovenos, serbios, montenegrinos y bosnios<sup>24</sup>. Este régimen terminó con el golpe de estado de Alejandro I, que estableció una dictadura monárquica bajo el nuevo nombre de Yugoslavia<sup>25</sup>. El malestar de los croatas ante el nuevo estado era bastante evidente. Así, en Croacia surge la organización fascista “Ustacha” (Sublevación) que fue responsable del asesinato de Alejandro I en Marsella<sup>26</sup>. El monarca había sido invitado por el estado francés con el fin de organizar una oposición conjunta al régimen hitleriano. Desde ese momento Yugoslavia pasó a ser un estado en vías de desintegración.

Este magnicidio es un hecho histórico muy significativo en la Europa de entreguerras. Al mismo tiempo, el hecho de que sea el primer magnicidio grabado es sumamente relevante y simbólico para nuestra sociedad mediática.

El título de la pieza *The first murder* juega con la idea de que, para que un hecho adquiriera el status de “realidad”, es necesario que tengamos una imagen de él. V. Nikolic comenta, al explicar su pieza, que el primer asesinato para la religión cristiana es el de Caín y Abel. La cuestión de si este suceso ha sucedido o no depende de nuestras creencias. En nuestra media-society es la imagen la que se convierte en la prueba fundamental de que “*algo ha sucedido*”.<sup>27</sup>

La grabación del asesinato de Alejandro I se relaciona con el ámbito de las imágenes espectáculo grabadas por los medios de masas. En este sentido, me parece conveniente retomar la reflexión de W. Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*: “*su autoalienación (la de la humanidad) ha alcanzado un*

---

<sup>22</sup> Véase NIKOLIC, Vladimir, Op. cit.

<sup>23</sup> Los asesinatos en Sarajevo del heredero al trono austríaco Francisco I y su mujer en 1914 fueron el acontecimiento que desencadenó la guerra. Este asesinato fue atribuido a la organización serbia “La mano negra”. El estado Austríaco dio un ultimátum al estado Serbio: o entregaba a los culpables o le declararían la guerra. La negativa del estado Serbio dio lugar al estallido de la 1ª Guerra Mundial. Véase GONZÁLEZ SAN RUPERTO, María Teresa, Op. Cit. , pp. 33-34.

<sup>24</sup> El estado Serbio, único independiente en aquél momento, es el que acuerda la unión de estas regiones bajo la dinastía serbia de los Karadjordjević. F. Veiga comenta respecto a la creación de este Estado lo siguiente: “*No se puede decir, sin más, que los Estados balcánicos de 1918 eran artificiales. Su integridad fue, entonces como hoy, cuestión de convencimiento por parte de sus políticos y ciudadanos, y no tanto de trazado de fronteras o cómputo matemático de poblaciones y minorías nacionales. Y si a la larga sobrevino el fracaso se debió a la incapacidad para desarrollar unas alternativas políticas originales para sus problemas específicos, que eran, sobre todo, de orden socioeconómico*”. Véase VEIGA, Francisco: *La trampa balcánica, una crisis europea de fin de siglo*, Barcelona, Grijalbo, 1995, p.126. Citado por GONZÁLEZ SAN RUPERTO, María Teresa, Op. cit. , p. 35.

<sup>25</sup> Se trataba de “*una entidad relativamente ficticia en la que se pretendía la desaparición de las antiguas naciones. Pero la serbianización del régimen era evidente*”. Véase GONZÁLEZ SAN RUPERTO, María Teresa, Op. cit. ,p. 36.

<sup>26</sup> “Ustacha” fue una organización armada y entrenada por la Italia fascista. Véase Ídem, p. 36.

<sup>27</sup> Véase NIKOLIC, Vladimir, Op. cit.

*grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden*<sup>28</sup>. Benjamin pone este hecho en relación con el fascismo. Me parece muy representativo el hecho de que la grabación de este asesinato se anunciase al mundo como “*the most amazing pictures ever made!*”. Es un hecho muy simbólico el que el atentado llevado a cabo por un grupo fascista proporcionase a la humanidad esa posibilidad de vivir su destrucción como un puro goce estético. En una línea de pensamiento similar Didi-Huberman afirma que “*lo terrible(...) hoy en día se ha convertido en sí mismo en una mercancía y ello a través de las imágenes*”<sup>29</sup>.

V. Nikolic juega aquí con las relaciones entre la imagen y lo real. En este sentido, es interesante recuperar las reflexiones de Kracauer (a las que recurre Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo*) sobre los noticiarios cinematográficos de las décadas de 1920 y 1930. El autor “*incrimina a la fotografía cuando pretende restituirnos un continuum del espacio y de la época que documenta*” y, prosigue, “*cuando el mundo se vuelve fotogénico de esta manera, la historia se encuentra sencillamente mortificada, reducida a la impotencia y a la indiferencia de lo que quieren decir las cosas*”<sup>30</sup>. Y apela a mostrar las imágenes “*compuestas de otro modo(...) montadas de nuevo a la luz de una problemática convergente*”<sup>31</sup>. El artista opera en el modo que reclama Kracauer de mostrar las imágenes *montadas de nuevo a la luz de una problemática convergente*. El segundo canal de esta videoinstalación proyecta una reconstrucción de estas “*most amazing pictures ever made!*”. En ella, afirma el artista, “*no se ocupa del suceso real(...) sino sólo de las imágenes de tal suceso*”<sup>32</sup>. El proceso de reconstrucción del hecho histórico se lleva a cabo con técnicas de expertos forenses. V. Nikolic graba la recreación del suceso desde los mismos puntos donde estuvieron las cámaras en 1934 y en los mismos lugares. En la recreación se omite el asesinato en tanto que, afirma el artista, “*en la actual cultura mediática las imágenes tienen con frecuencia un mayor valor que el suceso que muestran*”<sup>33</sup>.

Este primer asesinato no sólo era el primer magnicidio grabado de la historia, sino también el primer asesinato de los tantos que se cometerían en Europa y en el desarrollo y disolución del estado yugoslavo<sup>34</sup>. Sin embargo, se divulgó entre la opinión pública mundial como “*the most amazing pictures ever made!*”. Esta banalización del suceso se nos muestra en la reconstrucción llevada a cabo por el artista, centrada únicamente en la recreación de las imágenes plano por plano, como si de un remake de una película se

---

<sup>28</sup> BENAJMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”. En *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 57.

<sup>29</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, Op. cit., p. 108.

<sup>30</sup> Ídem, p. 251.

<sup>31</sup> Ibídem.

<sup>32</sup> [http://www.vladimir-nikolic.com/the\\_first\\_murder.html](http://www.vladimir-nikolic.com/the_first_murder.html). Consultado en línea el 4 de Mayo de 2014.

<sup>33</sup> Ibídem.

<sup>34</sup> Los medios presentaron a la opinión pública internacional a los *serbios* como los culpables de la mayoría de las tragedias que sucedieron en las Guerras de desmembración de Yugoslavia. Resulta un tanto paradójico que fuese un *serbio* el “*primer asesinado*” y bastante *premonitorio* que los media prestasen tan poca atención a la muerte de un *serbio*.

tratase, dando testimonio de la voluntad de espectáculo de las imágenes de los *media* y de la indiferencia hacia la trascendencia de los fenómenos que muchas veces recogen.

Y es que el mundo ya empezaba a vivir su propia destrucción como un goce estético en 1934. Después de ese “primer asesinato” vendrían tantos otros. Y recurriendo a Arendt otra vez, cabe decir que la incapacidad para pensar tiene una estrecha conexión con el problema del mal. De un modo paradójico, V. Nikolic nos hace profundizar en este suceso mostrándonos su superficie, haciendo evidente la conexión entre la superficialidad de la imagen y el problema del mal.



Fig. 2: Renata Poljak. Fotogramas de Staging Actors/ Staging Beliefs (Boshko Buha)<sup>35</sup>

La artista croata Renata Poljak reflexiona con el video Staging Actors/ Staging Beliefs (Boshko Buha)<sup>36</sup> (fig. 2) sobre la Guerra Serbocroata. El video gira alrededor de la figura de Ivan Kojundzic. De niño interpretó el papel de Boshko Buha en la película yugoslava del mismo nombre<sup>37</sup>. El filme fue uno de las más populares en la época de Tito y se convirtió en un vehículo de transmisión de la ideología dominante. Diez años después I. Kojundzic participó en la Guerra Serbocroata. Esta guerra marcó el inicio de la desmembración de la Federación Yugoslava (como comenta R. Poljak: “*aquello por lo que Boshko Buha había luchado*”)<sup>38</sup>. Esta fue una de las películas con las que la

---

<sup>35</sup>POLJAK, Renata, *Staging Actors/Staging Beliefs* (Boshko Buha) (Fotograma), 2011. Disponible en [http://www.renatapoljak.com/Staging\\_Actors%20%20Ivan%20%20kujundzic.html](http://www.renatapoljak.com/Staging_Actors%20%20Ivan%20%20kujundzic.html). Consultado en línea el 17 de marzo de 2015 a las 12:00.

<sup>36</sup> El vídeo completo está disponible en <http://vimeo.com/34363999>. Consultado en línea el 5 de Mayo de 2014.

<sup>37</sup> La película *Boshko Buha*, rodada en 1979, narra la historia de este joven combatiente partisano, que se une al movimiento comunista a la temprana edad de 15 años. La película cuenta su vida, las acciones combativas en las que interviene y su muerte “heroica” en una emboscada. Véase [http://www.renatapoljak.com/Staging\\_Actors%20%20Ivan%20%20kujundzic.html](http://www.renatapoljak.com/Staging_Actors%20%20Ivan%20%20kujundzic.html). Consultado en línea el 5 de Mayo de 2014.

<sup>38</sup>Véase *Ibíd.*

artista creció durante su infancia. Se pregunta si los actores que intervinieron en el filme conservan aún los ideales que en él representaron. El video comienza con una selección de escenas de Boshko Buha que finalizan con la muerte del protagonista. Prosigue con una entrevista a I. Kojundzic llevada a cabo por R. Poljak. Sus respuestas son muchas veces contradictorias: en algunos momentos recuerda con afecto su personaje de Boshko Buha y en otros reniega de él, a veces critica el antiguo sistema comunista y otras reconoce sus valores, en alguna ocasión afirma que como patriota sintió necesario participar en la Guerra Serbocroata y en otra califica esta guerra como innecesaria...

A lo largo de los años 90 se fueron sucediendo en las diferentes repúblicas que formaban la Federación Yugoslava las primeras elecciones libres y multipartidistas. En Croacia triunfó la oposición nacionalista. La minoría serbia, con el apoyo de Belgrado, constituyó las Repúblicas Autónomas Serbias de Krajina y Eslavonia oriental. En 1991 se aprobó la independencia de Croacia. El ejército Federal Yugoslavo intervino pronto en Croacia con la excusa de proteger a la minoría serbia. El objetivo era crear una nueva Yugoslavia que sería en realidad una Gran Serbia. La Guerra Serbocroata se prolongó durante siete meses de sangrientos enfrentamientos. Finalizó con un alto el fuego y la independencia de Croacia. En la percepción por parte de la opinión pública de este conflicto los medios occidentales representaron un papel crucial<sup>39</sup>. Pero también lo representaron los medios croatas para la opinión pública de su país. En esta obra la artista nos muestra el tratamiento y la manipulación de los medios que se vivió dentro de la propia Croacia.

La película Boshko Buha era en sí misma un filme propagandístico de la época de Tito. M.T. González señala cómo la ideología y la cultura del partido se basó en el “*principio de fraternidad y unidad*”, que había sido el lema partisano durante la guerra” y que “*tenía la ventaja de incluir al resto de los pueblos del país.*”<sup>40</sup>. La película difundía el mito del partisano como fundador de la Federación Yugoslava de un modo “sentimentalista”. Una generación de niños croatas (y de toda Yugoslavia) creció con Boshko Buha como héroe y con los niños-soldado como modelo. La propaganda no cesó con el advenimiento del nacionalismo. El HDZ<sup>41</sup> llevó a cabo, en las primeras

---

<sup>39</sup> A. Pizarro señala cómo “*Zagreb se volcó hacia los periodistas extranjeros... Buscaba testigos para poder explotar desde la propaganda el sufrimiento de la población civil frente a la “agresión” serbia. El caso más significativo fue el asedio y bombardeo de Dubrovnik... Aunque la destrucción de monumentos históricos y artísticos fue menor de lo que apareció en los medios occidentales, los daños a tan importante patrimonio cultural conmovieron las conciencias europeas.*” Y prosigue: “*En cambio, los serbios no supieron o no pudieron “vender” su mensaje en el exterior; su propaganda hacia Europa...Inicialmente consiguieron ganar algunas simpatías al presentar a los croatas como herederos de los fascistas ustachis. Pero muy pronto las imágenes de ese genocidio –cometido por los croatas sobre los serbios al servicio de los alemanes– quedaron eclipsadas por las atrocidades serbias, magníficamente aireadas por la propaganda croata con ayuda alemana*”: PIZARROSO QUINTERO, Alejandro, Op. cit., p. 58.

<sup>40</sup> GONZÁLEZ SAN RUPERTO, María Teresa, Op. cit., p. 52.

<sup>41</sup> Partido Nacionalista Croata liderado por Franjo Tudjam.

elecciones anteriores al estallido de la guerra, una feroz campaña populista y nacionalista<sup>42</sup>. Este discurso rápidamente caló entre la población y fue desembocando en el estallido del conflicto armado<sup>43</sup>.

Ivan Kojundzic se nos muestra en esta pieza como un instrumento de la propaganda de niño y como una víctima de la propaganda en su juventud. La artista consigue darnos una visión de la historia desde la multiplicidad. Y una vez más gracias al montaje se logra, como diría Didi-Huberman, *“la construcción de formas plurales relacionándolas entre ellas”*<sup>44</sup>. Y en un proceder que es el que defiende este mismo autor: *“el paralelismo entre imágenes de archivo y las marcas del presente”*<sup>45</sup> que es el que nos coloca en un *“tiempo crítico”*<sup>46</sup>. Un tiempo crítico en el que podemos percibir los efectos de la propaganda y la manipulación en una misma persona en dos momentos personales e históricos. Y es que, como señala Didi-Huberman, *“para saber hay que imaginar”*<sup>47</sup>. Este imaginar no es para nada banal en tanto que nos coloca en ese *“tiempo crítico”*. Ivan Kojundzic se convierte en instrumento y víctima de la propaganda debido, de algún modo, a una actitud irreflexiva. Esa actitud se sigue mostrando en sus respuestas ambiguas e incoherentes. H. Arendt apunta que *“otro camino para evadirse de la zona en que se encuentran los hechos demostrables y las responsabilidades personales, lo forman las innumerables teorías, basadas en premisas abstractas, inconcretas e hipotéticas (...) de carácter tan general que sirvan para explicar todos los acontecimientos y todos los actos”*<sup>48</sup>. En esa zona de teorías abstractas situaron a Ivan Kojundzic los *“papeles”* que interpretó en la época de Tito y durante el conflicto serbocroata. Y esa es la zona desde la que quizás percibamos nosotros este conflicto. Renata Poljak intenta situarnos fuera de esa zona.

El artista bosnio Mladen Miljanovic nos plantea con Amulet una especial reflexión sobre la figura del soldado. Éstos se presentan como amuletos/objetos sagrados. El

---

<sup>42</sup> M.T. González señala como el HDZ insistió en que *“el dinero ganado en Croacia permanecería en la república y no iría a parar a las instancias centrales, poniéndose fin así a las generosas subvenciones a Kosovo y al Ejército. Se hizo especial hincapié en la cuestión demográfica en la república, señalando que había que acabar con la sobre representación de los serbios”* y cómo Tudjman *“se dedicó a recorrer la geografía croata explicando su programa, acompañado siempre de un sacerdote que recordaba la relación entre Croacia y la Iglesia Católica”*: Ídem, pp. 80-81.

<sup>43</sup> En este sentido, M.T. González comenta cómo la primera señal de alarma de la guerra que estaba por venir llegó desde el deporte: un partido entre un equipo croata y otro serbio que: *“se convirtió en un acto político... acabó en auténtica batalla campal con los aficionados peleando y causando importantes destrozos en las calles y, sobre todo, con la sensación de que la policía de Croacia, con gran representación serbia, se empleaba con mucha mayor dureza con los seguidores locales que con los serbios. A ellos se unió la destrucción aquella primavera de muchos de los monumentos a la lucha antifascista que poblaban plazas y cruces de caminos en Croacia.”*: Ídem, p. 82.

<sup>44</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, Op. cit. , p. 179.

<sup>45</sup> Ídem, p. 195.

<sup>46</sup> Ibídem.

<sup>47</sup> Ídem, p. 177.

<sup>48</sup> ARENDT, Hanna, Eichman en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal, Barcelona, Lumen, 2003 (4ª Ed.), p. 176.

artista les atribuye una gran efectividad y fuerza: “*todo el mundo puede encontrar algo para sí mismo- estados, entidades, instituciones, comunidades familias e individuos. Fueron entrenados para eso*”<sup>49</sup>.



Fig.3: Mladen Miljanovic. Amulet (fragmento), 2008. <sup>50</sup>

Y es que la figura del soldado ha tenido una gran presencia en la Bosnia-Herzegovina de los últimos años y con soldados de todas las procedencias...La guerra se inició en 1992 a partir de un referéndum que dio una amplia mayoría a los partidarios que defendían de la independencia de la República<sup>51</sup>. Las fuerzas serbias, apoyadas por lo que quedaba del ejército federal, emprendieron una guerra de conquista. Frente a ellos se unieron los bosnios y los croatas. Al poco comenzó, como afirma M. T. González, “*la tristemente famosa ‘limpieza étnica’, iniciada por los serbios y continuada después por croatas y en menor escala por los musulmanes*”<sup>52</sup>. Y, prosigue la autora, “*llegaban a los hogares “occidentales” las imágenes de una guerra televisada, incomprensida y demasiadas veces manipulada*”<sup>53</sup>. Pronto musulmanes y croatas comenzaron a enfrentarse también en el territorio herzegovino. Tampoco faltó la doble moral de la comunidad internacional, primero en forma de ayuda humanitaria y

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> MILJANOVIC, Mladen, Amulet (Técnica Mixta). Disponible en [http://www.mladenmiljanovic.info/mladen%20miljanovic%20therapy%20-%20Copy%20\(2\).htm](http://www.mladenmiljanovic.info/mladen%20miljanovic%20therapy%20-%20Copy%20(2).htm). Consultado en línea el 17 de Marzo de 2014.

<sup>51</sup> M.T. González sostiene que “*El 6 de abril de 1992 comenzó el asedio de la capital, Sarajevo. Desde entonces y hasta la firma de los acuerdos de Dayton el 21 de noviembre de 1995, Bosnia-Herzegovina vivió la peor tragedia del Continente desde el final de la Segunda Guerra Mundial*”: GONZÁLEZ SAN RUPERTO, María Teresa, Op. cit., p.28.

<sup>52</sup> *Ídem*, p. 29.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

después con los bombardeos de los objetivos serbios en Bosnia<sup>54</sup>. La autora sostiene que “*Miles de muertos e inválidos, centenares de mujeres violadas, más de un millón y medio de desplazados son algunas de las cifras de un conflicto en el que todos mataron y destruyeron y el sufrimiento de los civiles no fue la consecuencia sino el objetivo*”<sup>55</sup>.

Y entre estos civiles tal vez estuviera Mladen Miljanovic. Imaginamos que debió de haber vivido su adolescencia rodeado de soldados de múltiples procedencias. Todos ellos partícipes en el conflicto armado, pero cada uno en su papel de defensor de la población civil.

En *Amulet* las siluetas de los soldados ocupan imágenes de diversa índole: fotos de niños en blanco y negro, lo que parece un anuncio publicitario... Ocupan, en cierta medida, esa *imagen-superficie* de la que Buck-Morss dice ser nuestra única experiencia subjetiva compartida. Con esta estrategia el artista nos hace ver cómo los *soldados* invadieron la vida cotidiana de la población civil de Bosnia durante un largo período de tiempo.

Los soldados se presentan como una especie de remedio mágico para los males de los civiles de cada uno de los pueblos que habitaba en Bosnia-Herzegovina. Muchos de esos civiles se vieron obligados también a desempeñar ese papel de amuleto. Y muchos de esos amuletos llegaron de fuera en forma de cascos azules, disfrazados de ayuda humanitaria.

Por medio de la ironía nos enfrenta de nuevo a la reflexión de H. Arendt de la irremediable interconexión entre la incapacidad para el pensar y el problema del mal: la figura del soldado como una solución mágica a los problemas de un pueblo. Considero que adquiere especial relevancia en relación con la intervención de la OTAN en la Guerra de Bosnia y el disfraz que se le impuso de ayuda humanitaria. Parece que esa “*guerra humanitaria*” deviene también de algún modo en una especie de “superstición”. Y sus soldados en una especie de amuletos mágicos que protegen contra cualquier mal no sabemos muy bien de qué modo.

En *Gjyshja* (abuela) (fig. 4) el artista kosovar Astrit Ismaili trata de recrear la única fotografía que tenía de su abuela cuando era joven, perdida en la guerra de 1999. El artista vio por última vez esta fotografía cuando tenía 7 años. Su intento de reconstrucción tiene lugar 11 años después<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> Véase *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ídem*, p. 30.

<sup>56</sup> Véase ISMAILI, Astrit, *Gjyshja* Disponible en <http://aftermathsee.wordpress.com/artists/astrit-ismaili/>. Consultado en línea el 4 de Mayo de 2014.



Fig. 4: Astrit Ismaili. Gjyshja, 2011.<sup>57</sup>

La región de Kosovo “*fue la mecha que prendió la bomba que desintegró Yugoslavia*”<sup>58</sup> (aunque no fue el lugar donde comenzó la guerra). Kosovo es considerada la cuna de la nación serbia, pero el hecho de que fuera la región más pobre de Yugoslavia dio lugar a una gran emigración, de modo que su población quedó constituida por una mayoría albanokosovar y una minoría serbia. En la Yugoslavia de Tito<sup>59</sup> se concedió una gran autonomía a la provincia. Esto provocó un gran malestar entre la población serbia. Desde la llegada de Slobodan Milošević<sup>60</sup> al poder la situación de Kosovo se fue deteriorando. Los albaneses fueron progresivamente marginados, perdiendo sus trabajos, cerrándoseles las puertas a la educación y a la sanidad, y quedando proscrito el uso de su idioma. Tras el fin de los conflictos que afectaron al

---

<sup>57</sup> ISMAILI, Astrit, Gjyshja (Fotografía). Disponible en <https://aftermathsee.wordpress.com/artists/astrit-ismaili/>. Consultado en línea el 17 de Marzo de 2015.

<sup>58</sup> GONZÁLEZ SAN RUPERTO, María Teresa, Op. cit., p.20.

<sup>59</sup> Tras la 2ª Guerra Mundial bajo la dirección del mariscal Tito se proclamó la “*la República Federativa de Yugoslavia, integrada por seis repúblicas: Serbia, Croacia, Eslovenia, Bosnia-Herzegovina, Macedonia y Montenegro, además de las regiones, después convertidas en provincias autónomas, de Kosovo y Vojvodina dentro de Serbia. Étnicamente se establecieron tres categorías: Naciones (se correspondían con las repúblicas), nacionalidades (disfrutaban de cierta autonomía en las repúblicas en las que se encontraban) y las minorías.*”: Ídem, p. 42.

<sup>60</sup> Slobodan Milošević toma el poder en la Liga de los Comunistas Serbios en 1987. Progresivamente va sustituyendo el sistema comunista de la República por otro de tintes nacionalistas. Véase Ídem, p. 20-21.

norte y centro de la Federación Yugoslava entre 1991 y 1995<sup>61</sup>, tuvieron lugar los que afectaron directamente a Kosovo entre 1998 y 2001. Los Acuerdos de Dayton dejaron sin resolver la situación de Kosovo, lo que provocó la aparición de un movimiento de oposición: el Ejército de Liberación de Kosovo. A comienzos de 1998 se puede hablar de guerra abierta en Kosovo. Las acciones del ELK encontraron una rápida respuesta en las fuerzas serbias<sup>62</sup>. El conflicto finalizó con una intervención armada de la OTAN.<sup>63</sup>

Debido a la intervención de la OTAN en Kosovo este fue uno de los conflictos de le ex-Yugoslavia que adquirió una mayor relevancia en la cobertura mediática occidental. Como espectadores “occidentales” tuvimos un sinfín de imágenes de la guerra, pero, como señala Y. Aznar, “*Imágenes del otro y de su guerra, sí, todas las que queramos, siempre que sean “en superficie”*”<sup>64</sup>.

Las imágenes ofrecidas por los medios de comunicación no nos permitirán acercarnos a la cuestión kosovar más que “en superficie”. La recreación que lleva a cabo A. Ismaili de la foto de su abuela nos acerca a estos sucesos de otro modo.

En un primer lugar nos acerca a la cuestión de la destrucción de la memoria a la que da lugar una guerra. Didi-Huberman, en *Imágenes pese a todo*, nos habla del empeño de las SS de “*hacer desaparecer los archivos, la memoria de la desaparición*”<sup>65</sup>. La pérdida de la fotografía de la abuela de A. Ismaili en la guerra es un síntoma de la destrucción de la memoria de un pueblo que tiene lugar en un conflicto armado.

La recreación que lleva a cabo este artista en la serie *Gjyshja* me hace recordar la búsqueda que relata Barthes en *La cámara lúcida* de entre las fotografías que tiene de su madre, ya fallecida. Intenta encontrar una que le devuelva el recuerdo que tenía de ella. Lo consigue en una foto de su madre de niña. De ella dice que le dio “*un sentimiento tan seguro como el que sintió Proust cuando... percibió en su memoria el rostro de su abuela de verdad, “cuya realidad viviente volví a encontrar por primera vez en un recuerdo involuntario y completo”*”<sup>66</sup>. El fotógrafo que tomó esa fotografía se le muestra así como el “*mediador de una verdad*”<sup>67</sup>. Barthes se ve ante esa foto abandonado “*a la*

---

<sup>61</sup> Estos conflictos tuvieron como resultado la desmembración de Yugoslavia y a la aparición de las nuevas repúblicas independientes.

<sup>62</sup> Véase GONZÁLEZ SAN RUPERTO, María Teresa, Op. cit., p. 331.

<sup>63</sup> “*La campaña aérea de la OTAN sobre Yugoslavia se inició la madrugada del 24 de marzo de 1999. Por primera vez desde 1949 la OTAN bombardeó un país que no había cometido ninguna agresión fuera de sus fronteras. Con el pretexto de restaurar los derechos de los albanokosovares y de evitar una tragedia humanitaria, la OTAN inició una campaña que duraría 78 y en la que, en nombre del derecho a la injerencia, violó dos de los principios fundamentales del derecho Internacional: La soberanía de los estados y la Carta de las Naciones Unidas.*” Ídem, p.332.

<sup>64</sup> AZNAR, Yayo, Op. cit., p. 83.

<sup>65</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, Op. cit., p. 42

<sup>66</sup> BARTHES, Roland, Op. cit., p. 112

<sup>67</sup> *Ibidem*.

*Imagen, a lo Imaginario*<sup>68</sup>. A partir de ahí Barthes relaciona la Fotografía con el noema “*Esto ha sido*”<sup>69</sup> en tanto que tras la experiencia con la fotografía de su madre “*bajo el efecto... de la intensidad, había inducido de la verdad de la imagen la realidad de su origen, había confundido verdad y realidad en una emoción única*”<sup>70</sup>.

La pérdida de la fotografía de la abuela de A. Ismaili se constituye en un atentado contra su derecho a la memoria. La recreación que lleva a cabo a partir del recuerdo que tiene de esta imagen de niño es una búsqueda similar a la que lleva a cabo Barthes entre las fotos de su madre. El proceder del artista da lugar a la empatía, nos hace imaginar que no tenemos una fotografía preciada de un ser querido, y con ello comprender lo que supone la experiencia de una guerra a partir de un hecho tan sencillo y cotidiano.

A. Ismaili nos lleva con esta obra a imaginar el horror desde una fotografía amable e incluso divertida (es el propio artista el que se retrata en el lugar de su abuela) muy diferente a las violentas ofrecidas por los media. En este sentido, es interesante recuperar aquí también el concepto de “*punctum*” que desarrolla Barthes en la obra anteriormente citada. El autor atribuye al *punctum* una “*fuerza de expansión*”: una más proustiana que nos traslada al ámbito de la memoria y otra paradójica, que, “*aunque permaneciendo como detalle, llena toda la fotografía*”<sup>71</sup>. No tiene tanto que ver con el arte del fotógrafo, sino con el “*encontrarse allí*”<sup>72</sup>. El *punctum* produce un “*pequeño estremecimiento*”<sup>73</sup> y su lectura es al mismo tiempo “*corta y activa*”<sup>74</sup>. Barthes señala también que no está codificado: “*su efecto es seguro, pero ilocalizable*”<sup>75</sup>. Su efecto nos lleva más allá de la imagen inmóvil conectándonos con una “*vida exterior*”<sup>76</sup> a lo retratado, “*una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra*”<sup>77</sup>. Esta obra de A. Ismaili nos lanza “*más-allá-del-campo*”. Nos toca con una fuerza un tanto proustiana que nos lleva a comprender un poco del horror que supone toda la destrucción de la memoria de un pueblo provocada por la espiral de violencia de una guerra, de un modo un tanto paradójico, pero efectivo en ese intento de tener una nueva mirada sobre el conflicto.

A modo de conclusión, nos gustaría afirmar que estas cuatro obras con las que hemos reflexionado nos ayudan a imaginar mejor el horror que se vivió durante los conflictos armados de los 90 en la desmembración de la ex-Yugoslavia.

---

<sup>68</sup> Ídem, p.118.

<sup>69</sup> Ídem, p.121.

<sup>70</sup> Ídem, p.122.

<sup>71</sup> Ídem, pp. 83-85.

<sup>72</sup> Ídem, p.86.

<sup>73</sup> Ídem, p. 86.

<sup>74</sup> Ídem, p.87.

<sup>75</sup> Ídem, p.90.

<sup>76</sup> Ídem, p.95.

<sup>77</sup> Ídem, p.99.

Podemos atestiguar que el sensorium específico en el que nos sitúa el arte se nos presenta como un medio sumamente efectivo para esta tarea de repensar e imaginar que nos aleja de la visión totalizadora y simplista arrojada por los media. Frente a la acción meramente informativa dada por estos, lo estético se nos presenta como un dispositivo que pone en funcionamiento en nosotros la imaginación como una facultad política. De esta manera el nexo de unión entre el ámbito de lo estético y de lo político se nos muestra claramente.

Me gustaría también resaltar la potencialidad del montaje para suscitar en nosotros un punto de vista que nos permita percibir la historia desde la multiplicidad. Esta potencialidad se hace patente en las obras de Renata Poljak y Vladimir-Nikolic. Estos artistas trabajan con este recurso las imágenes de los media, consiguiendo arrancar la visión superficial que estos ofrecen. Los paralelismos entre imágenes de archivo e imágenes del presente que se muestran en sus obras nos colocan en un tiempo crítico que fomenta en nosotros la reflexión política.

De otra parte, podemos destacar la puesta en valor de la fotografía en esta labor de repensar la historia. Y de una fotografía “otra”, entendida a partir de las micro-narrativas de las obras de estos artistas. Esta historia de lo cotidiano se hace más patente en las obras de Mladen Miljanovic y Astrit Ismaili. Funcionan como fuertes catalizadores del pensamiento específico y concreto, alejándonos de la percepción de la historia como un mito.

Por último nos gustaría subrayar el hecho de que en ninguna de estas obras aparece una imagen explícita del horror (como aquéllas que se nos mostraron en los medios de comunicación en la retransmisión televisada de estas guerras). Sin embargo, parece que nos hacen comprender mejor ese horror. El valor de estas piezas no es, como decíamos, el meramente informativo. Está más bien en relación con el “punctum” de Barthes. Pero, como señala Y. Aznar, en un proceder que no caiga “*en las trampas del sentimentalismo*”<sup>78</sup> sino, como explica recurriendo a Bennet, de manera que “*el sentimiento (actúe) como catalizador para la investigación crítica o el pensamiento profundo*”<sup>79</sup>. Y podemos afirmar que, en un proceder similar, estas obras funcionan como dispositivos que nos hacen abandonar esa visión superficial y balcanista de los conflictos de la ex-Yugoslavia por medio de un sentimiento que nos lleva a un pensamiento más hondo sobre este suceso.

---

<sup>78</sup> AZNAR, Yayo, Op. cit., p. 92.

<sup>79</sup> BENNET, Hill. *Emphatic vision: affect, trauma and contemporary art (cultural memory in the present)*, Stanford, C.A., Stanford University Press, 2005. Citado por Ibídem.

## **Bibliografía:**

AREDNT, Hanna, Eichman en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal, Barcelona, Lumen, 2003 (4ª Ed.).

AZNAR, Yayo, “Palestina: cuando ver es perder el centro”. En Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Río de Janeiro, vol. 16 (2010).

BARTHES, Roland, La cámara lúcida, Barcelona, Paidós, 1989.

BENAJMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”. En Discursos Interrumpidos I, Buenos Aires, Taurus, 1989.

BUCK-MORSS, Susan, “Estudios visuales e imaginación global” en BREA, José Luis (ed.) Estudios visuales. La epistemología de la visualización en la era de la globalización, Madrid, Akal, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges, Imágenes pese a todo. Memoria Visual del Holocausto. Barcelona, Paidós, 2004.

FERNÁNDEZ-POLANCO, Aurora, “Otro mundo es posible ¿Qué puede el arte?” en Estudios visuales, nº4 (2007).

GONZÁLEZ SAN RUPERTO, María Teresa, Las guerras de la ex Yugoslavia: información y propaganda (Tesis Doctoral Inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2001.

MAURA CASTILLA, Andrea, “España imagina los Balcanes. Construyendo puentes hacia el “otro europeo” en Yugoslavia y Bosnia y Herzegovina”. En Revista Paz y Conflictos, nº 6 (2013).

PIZARROSO QUINTERO, Alejandro, “Aspectos de propaganda de guerra en los conflictos armados más recientes” en Revista de Estudios para el Desarrollo Social de la Comunicación, Nº5 (2009).

SAID, Edward, Orientalismo, Madrid, De Bolsillo, 2002.

TODOROVA, María, Imagining the Balkans, Nueva York, Oxford University Press, 2009.

UZELAC, Sonja Briski , “More micro-narratives from the imaginary Balkans: Once a lieutenant, now an artist”. En The Garden of delights, Mladen Miljanović, catálogo del Pabellón de Bosnia y Herzegovina en la 55º International Art Exhibition de la Biennale di Venezia, 2013.

**Recursos web:**

<http://aftermathsee.wordpress.com>

<https://artsy.net>

<http://www.cee-art.com>

<http://imaginarrar.net>

<http://www.mladenmiljanovic.com>

<http://www.renatapoljak.com>