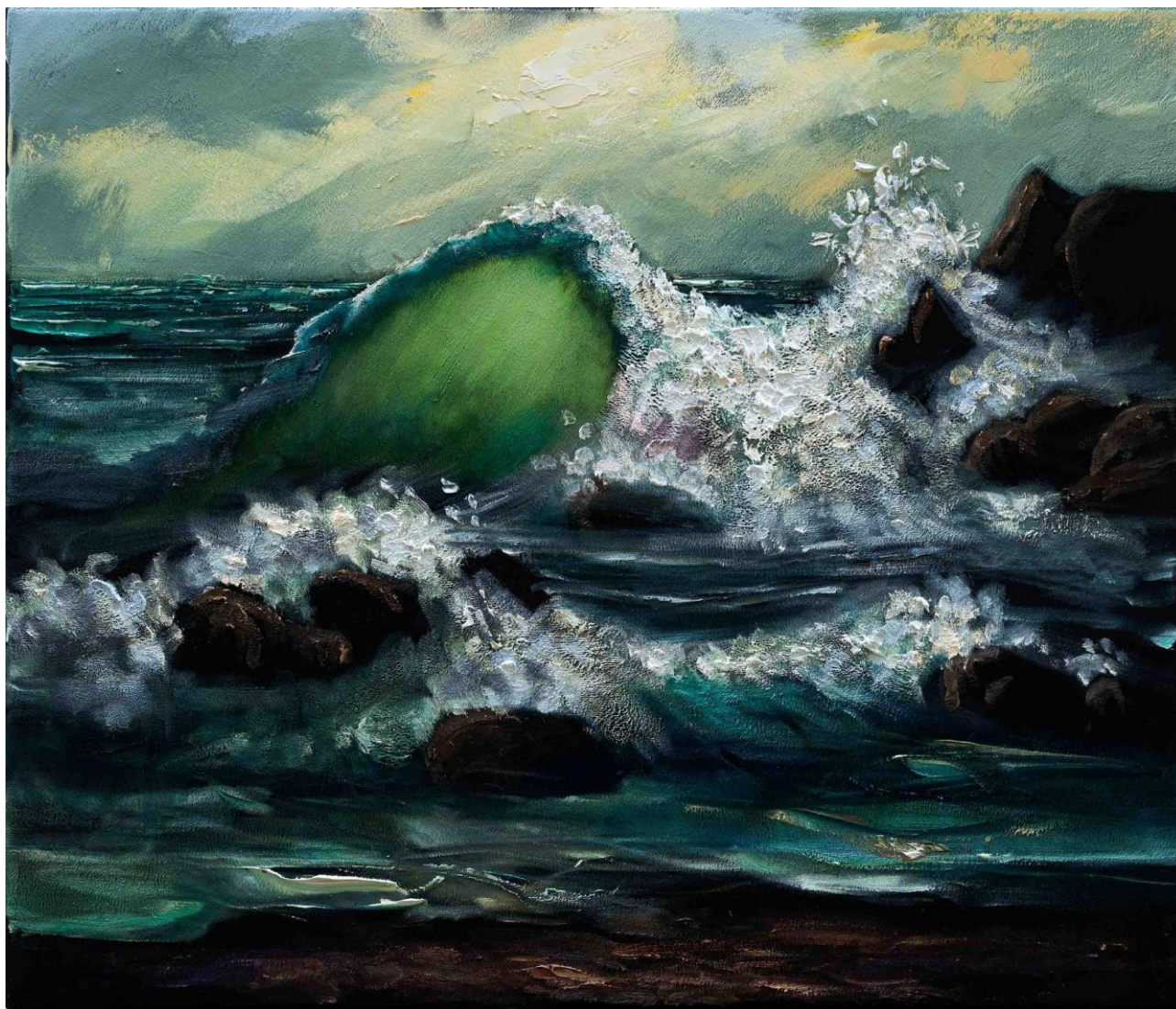


LA OLA FASCISTA



Mientras escribo estas palabras el estado de Israel está cometiendo un genocidio contra el pueblo palestino.

A pesar de las movilizaciones y de la indignación popular no parece haber forma de parar el horror. Israel los está aniquilando sin encontrar mucho impedimento.

Desde el mundo de las artes plásticas el silencio sobre la cuestión es la norma.

Podríamos pensar que, aunque hay un silencio aparente, en realidad los agentes del mundo del arte (los propios artistas, galeristas, comisarios, críticos, etc.) diferencian entre su trabajo y la política, y prefieren separar ambos ámbitos. Por el motivo que sea, no estarían dispuestos a que sus posicionamientos ideológicos estuvieran presentes en sus producciones, aunque esa circunstancia no les haría renunciar a su participación política activa. Pero lo cierto es que a los que no se significan políticamente en el ámbito profesional tampoco se los suele encontrar en las manifestaciones o movilizaciones contra el genocidio.

Desconozco cuántas de las personas que pertenecen al mundo del arte que me rodean dependen del capital sionista para su supervivencia, pero me da la sensación de que, concretamente en España, este *lobby* no tiene un peso muy significativo y, sin embargo, el mundo del arte español no se distingue mucho de sus homólogos extranjeros respecto al silencio preventivo. Esta opción, la de quedarse callado no vaya a ser que venda menos, es poco plausible como explicación del mutismo reinante,

porque si los coleccionistas sionistas decidiesen dejar de invertir en el arte patrio, nuestra realidad material no se vería, en general, muy afectada.

Es, más bien, como si aquella realidad no les incumbiera de manera directa.

Es como si el *mundo del arte* no fuera una mera expresión, sino que describiese un lugar en el que se habita (un mundo) que tiene unas problemáticas propias (del arte) que poco o nada tienen que ver con las del común de los mortales, que vive en el mundo *a secas*.

Lo que llama la atención es que no parece que esos mismos agentes estén muy preocupados por el juicio social que pudieran recibir. Teniendo en cuenta que en España hay una mayoría que se posiciona contra el genocidio, podrían pensar que se les podría tachar de pro-sionistas, ya que la neutralidad no es más que una forma de consentimiento. Pero parece que no les preocupa tanto el juicio general como el sectorial que, por lo visto, consideran alineado con la ideología sionista. Asistimos pues a un sometimiento voluntario relativo a unos supuestos ideológicos que no aparecen explicitados en lugar alguno, pero que se dan por sentados.

Hace poco felicité a una artista por posicionarse respecto a esta cuestión y me contestó que “asumía las consecuencias, pero que no podía estar callada”. Se da por hecho que, en el *mundo del arte*, oponerse al genocidio tiene repercusiones negativas. Es decir, que la ideología que subyace al negocio del que participamos es pro-sionista.

La cuestión se puede abordar desde otro punto de vista. Cuando hacemos referencia al *mundo de la cultura* incluimos, por supuesto, a los artistas plásticos. Pero la propia expresión *mundo de la cultura* es equívoca porque ¿qué parte de nuestra actividad no tiene un sesgo cultural? Desde un punto de vista antropológico la cultura es aquello que nos constituye como grupo social y engloba desde la lengua a las costumbres, creencias, hábitos y, también, la experiencia artística. Pero entonces cabe preguntarse por qué, si lo cultural es tan amplio, el *mundo de la cultura* resulta tan estrecho.

Una característica que define al *mundo de la cultura* es que es el lugar en el que se producen las obras de arte. Algunas de ellas, realizadas por artistas que han atendido al imperativo de la *vocación*, llegan, después de una azarosa travesía social, a tener un lugar destacado en la definición misma del grupo social en el que se insertan. El Guernica pudo ser el producto de una intensa visión personal, pero ha llegado a convertirse en un símbolo social. Este es el supuesto que anima a continuar distinguiendo el *mundo de la cultura* de otros sectores productivos: en él se generan obras que acaban teniendo un fuerte poder simbólico para el conjunto de la comunidad en la que se inscriben. En el contexto del arte se crean obras que formarán parte de nuestra definición como grupo social y es por este motivo por el que concedemos a este sector ciertos privilegios en cuanto a la rendición de cuentas sobre su función, al tiempo que confiamos en que, aunque sea de forma indirecta y muchas veces incomprensible, acabará por ofrecernos unas producciones que servirán para entender quiénes somos y reconocernos a partir y a través de ellas.

A este planteamiento se le pueden hacer varias objeciones. La primera es sobre el propio concepto de *vocación*. Si definimos el término en relación a una llamada cuya potencia impide la desatención, nos va a resultar muy complicado distinguir entre un chaval que quiera ser futbolista o peluquero de uno que quiera ser artista. Pero si tratamos de pensar en aquellas características que definen la *vocación*, que serían las relacionadas con una dedicación desinteresada y completa, entonces la maternidad llevaría una importante ventaja sobre cualquier otra. Pero también se podría argumentar que las labores de un ama de casa o las de una mujer que cuida de su madre enferma serían más vocacionales que las de un creador actual, en cuanto al desinterés se refiere.

Para imaginar al artista que, empujado por su irrenunciable *vocación*, se dedica de forma desinteresada a una obsesión personal que puede llegar a ser un símbolo para un colectivo social, hay

que imaginar también que la obra de arte precede al *mundo del arte*. Es decir, que las condiciones de distribución y venta que va a tener que afrontar una obra no están afectando de manera determinante a la concepción de ésta porque, al crear, el artista está cumpliendo con una necesidad que, de alguna manera, se le impone. Más tarde vendrá la engorrosa tarea de convencer al mundo de la bondad de lo creado.

Tal presunción resulta poco aplicable al panorama actual, muy condicionado por las dinámicas de la *industria cultural* y del *mercado del arte*. Teniendo estos factores en cuenta, la vocación del artista no deja de ser un supuesto con el que generar un plusvalor pero, analizado con algo de detalle, no se puede aducir seriamente que la vocación de un artista sea, hoy por hoy, más intensa que la de cualquiera que elija una profesión por la que haya sentido una inclinación. Me he encontrado en mi vida con profesores cuya vocación es mayor que la de ningún artista que conozca. De hecho, hoy en día, la formación para ser artista está tan estandarizada y depende en tan gran medida de la capacidad económica que sostiene al aspirante, que resulta mucho más útil un análisis de clase que seguir el señuelo de la vocación. Solo hay que fijarse en lo que cuestan los estudios que han cursado gran parte de los artistas de éxito menores de 50 años para darnos cuenta de que actualmente pertenecer al mundo del arte es una cuestión de clase.

En nuestro imaginario colectivo, y en tanto consideramos al artista como un potencial generador de símbolos culturales, imaginamos a un creador que se encierra en un mundo propio y obsesivo, y que a base de cavar en su propia neura puede llegar a un subsuelo universal que, al salir a la arena pública en forma de obra de arte, tiene la capacidad de interpelar a cualquier ser humano, o por lo menos a aquellos que comparten los códigos culturales en los que esta obra se inscribe. Podemos figurarnos que para escribir *La montaña mágica* Thomas Mann necesitó una dedicación tal que solo por medio del encierro voluntario en compañía de su propia obsesión pudo afrontar la creación de una obra de tal magnitud. Es cierto que una novela como la de Mann atraviesa y deja atrás su propio proceso generativo para, como resultado, ofrecer a sus lectores una experiencia *clásica*, es decir, que puede ser ampliamente compartida.

Pero de este artista ausente y abstraído cada día tenemos menos noticias, al menos en cuanto al arte plástico se refiere. El arte es una red social singular. Los creadores de arte plástico son hoy en día profesionales que tienen una conciencia muy clara del tejido comercial y social en el que se inscriben sus producciones, y trabajan teniéndolos muy en cuenta y ciñéndose a ellos. De hecho, la labor de un artista se reparte entre las obligaciones artísticas y las mundanas (dentro de un ámbito bien delimitado) hasta el punto de que actualmente ambas tareas resultan a veces difíciles de distinguir. Los límites de sus producciones están bien marcados por los propios límites del campo en el que se asientan. Las relaciones que se establecen tienen habitualmente un sesgo clientelar (¿qué hay de lo mío...?) en un intercambio en el que los distintos agentes negocian los beneficios personales que puedan generar sus inversiones. Por este motivo el mundo del arte es socialmente denso, pero de carácter egoísta.

La singularidad y endogamia del mundo del arte se puede entender si atendemos al fenómeno de la desaparición del público de arte contemporáneo como agente, es decir, como detentador de un criterio que entra en la ecuación de la valoración de una obra. Hoy en día el público o bien no aparece ni se le espera, como en el caso de las galerías o el de muchas exposiciones institucionales, o bien (sobre todo en el caso de instituciones públicas) no pasa de ser un factor que solo se mide cuantitativamente. Las instituciones consiguen legitimidad y financiación a través del número de visitas, pero el público, en cuanto a gente con criterio, ha dejado de existir porque ha dejado de ser un comprador potencial. Ahora ya no hay compradores, hay coleccionistas. Los coleccionistas son un extraño, etéreo e internacional colectivo que pertenece de lleno al mundo del arte y que, en gran medida, ha sustituido al público y ha modificado la función de la crítica. La crítica de arte para un público general ha dejado de existir, porque nadie la leía, ni siquiera los coleccionistas para elegir sus adquisiciones. Antes el

crítico era independiente, escribía en medios generalistas y su sueldo provenía de los periódicos que se vendieran. Ahora el crítico es aquel que cobra por escribir elogios del artista designado. Antes el crítico podía aspirar a generar opinión desde una tribuna pública; ahora le pagan por ser parte de una operación previamente orquestada.

El esquema antes tenía una forma triangular cuyos vértices eran asumidos por creadores, crítica y público, y en el que cada uno ~~de ellos~~ tenía un ámbito referencial propio que, de alguna manera, reproducía el entramado de contrapesos que se remonta a Montesquieu.

Hoy esa estructura se ha amalgamado en una única institución autorreferencial, la *institución arte*, que, como cualquier institución, tiene como principal misión la de su propia permanencia y que se articula mimetizándose con la forma de producción en la que se haya inserta. Por eso el arte es sionista, porque el mundo occidental lo es, porque el capitalismo lo es. No hace falta insistir mucho, todos lo sabemos, todo el mundo (del arte) lo sabe. La cuestión es que fuera de ese contexto específico sigue operando el prejuicio positivo asociado al arte, de la misma manera que se piensa que el arte lo ejercen aquellos que sienten la vocación. Y es la permanencia de dicho prejuicio lo que hace que se rebajen los controles sobre el buen funcionamiento de la institución. Si algo es bueno de por sí, poco cuestionamiento cabe.

Se puede afirmar sin mucho rubor que es *el mundo del arte* el que genera las obras encargándoselas, de manera no muy explícita, eso sí, a los profesionales del campo, que no son otros que los artistas. Sin embargo, este *encargo* ha de ser suscrito de una forma discreta. El artista, para mantener en pie la conjetura de la vocación, que va de la mano del sujeto creativo aislado, que da sustento a la ideología del emprendedor, lo primero con lo que se tiene que comprometer es con la ocultación de la naturaleza de encargo que hay tras sus obras. La primera cláusula que firma el artista contemporáneo con la informe *institución arte* es la que reza que bajo ningún concepto admitirá que está cumpliendo con un encargo. La primera orden que te da el jefe es que nunca reconozcas que estás trabajando para él. Para no dejar que el inconsciente juegue una mala pasada y desvele la tramoya, la forma más eficaz de asegurarse del cumplimiento de esta cláusula primera es creérsela “Yo estoy haciendo lo que quiero, tengo cosas que decir”. Es por este motivo por el que mucha gente se siente perpleja ante el arte contemporáneo; se preguntan “si hace lo que le da la gana ¿por qué hace esto?”

Puede que sea esta la causa de que las obras de arte plástico contemporáneo interpelen tan débilmente al amplio público potencial, porque su marco de referencia es interno a su propio ámbito y porque el armazón conceptual con el que nos ponemos frente a ellas está obsoleto. El artista plástico actual no está apelando con su obra al sustrato común de la humanidad, sino al coleccionista, al galerista, al comisario... Y aunque todos estos agentes son seres humanos, sus querencias y el flujo de sus deseos poco tienen que ver con los del común de los mortales, pues estamos tratando con un campo cerrado que se mueve según una lógica propia.

Desconozco las condiciones de producción de la literatura o el cine, pero puedo afirmar que los artistas plásticos trabajamos dentro del campo delimitado por el *mundo del arte* y que éste guarda poca relación con los intereses generales.

Sin embargo, puedo imaginar que Belén Gopegui, cuando escribe, pueda pensar que no es tan relevante lo que la gente de la cultura o, más concretamente, la de la esfera de la literatura piense, porque ella está escribiendo para un público que compra sus libros. Algo parecido puede que piensen Dioni y María del grupo Camela: que digan lo que quieran, tenemos nuestro público, vendemos nuestros discos, nuestros conciertos se petan. El problema sería que Camela o Gopegui tuvieran que vender sus libros y sus discos a los que trabajan en su disquera o su editorial.

En el arte plástico se ha producido un desplazamiento desde la obsesión individual como motor de la creación artística (haya existido alguna vez en realidad o no, eso poca importancia tiene), al interés sectorial de una industria cada vez más mimetizada con la del lujo.

La obsesión individual del artista encerrado en sí mismo puede resultar en una vía hacia el sustrato común; la producción guiada según los intereses de un sector de la industria del lujo no.

Los artistas plásticos actuales somos falsos autónomos de un sector de la industria del lujo.

Cuando les pregunto a mis amigos qué obra de arte plástico les parece que resulta importante a nivel simbólico para la comunidad de la que formamos parte, nos encontramos con que, después del Guernica, tenemos un páramo. Cuando yo mismo me lo pregunto solo soy capaz de dar respuestas que son relevantes para mí, pero la comunidad de soporte es inexistente. El arte plástico, cuadros incluidos, no nos cuentan ya quiénes somos. El arte ha perdido el motivo por el cual contaba con un prejuicio positivo; que siga disponiendo de él no es más que un desajuste temporal.

Podemos preguntarnos si sería posible crear hoy una obra de arte que llegue a convertirse en un símbolo cultural relevante para nosotros sin que haga referencia al genocidio en Gaza. Pero también es necesario preguntarse cómo sería una obra de arte que denunciase el genocidio en Gaza.

Personalmente respondo NO a la primera cuestión: una obra de arte que, de la manera que sea, no haga referencia a este evento histórico no puede ser una obra importante para nosotros. Sin embargo, la segunda cuestión se vuelve peliaguda porque en realidad la pregunta por el cómo (la forma, la manera) es una pregunta por el *dónde* y el *para quién*. La cuestión no es qué forma tiene que tener una obra de arte para poder decir algo sobre el genocidio en Gaza o denunciar el terrorismo del estado sionista, sino desde dónde tiene que emitirse para poder encontrar una comunidad que se sienta interpelada.

Cuando España se comprometió a dejar de hacer negocios con el gobierno de Israel relativos a la industria militar (dejando de lado si la voluntad era real o no) se encontró con que la decisión topaba con un límite: parte de nuestro arsenal de defensa depende de sistemas operativos sionistas y no funcionan si no es a través de ellos. Creo que algo similar le ocurre a la institución arte en su conjunto.

Si nos fijamos en el arte que se estaba produciendo en el mundo (occidental) durante la Segunda Guerra Mundial, con la fuerte irrupción de la abstracción en el panorama pictórico, podría pensarse que aquello que ha trascendido poco tiene que ver con los traumáticos sucesos históricos que estaban teniendo lugar.

Cuando pensamos en la Primera Guerra Mundial y asociamos ésta a las vanguardias, no cabe duda de que la relación entre ambas, si bien carece de mimetismo, es sin embargo estrecha. Dadá, por ejemplo, es una respuesta absurda al absurdo de la guerra. ¿Qué es lo que diferencia Dadá del expresionismo abstracto en cuanto a relación con la actualidad histórico-política que acontecía en el momento del surgimiento de ambos movimientos? El expresionismo abstracto no deja de ser un refuerzo ideológico a un sistema concreto de producción. Pero la manera en la que este movimiento pictórico se posicionó ideológicamente ya no era a través del tema de sus cuadros. Era de una manera más indirecta, a través del refuerzo de algunos conceptos ideológicos, como lo son el individualismo y su necesidad y derecho a la expresión. Dadá, a pesar de todos los peros que se le pueda hacer al uso que se ha hecho de su legado es, por muy absurda, inarticulada y, en el fondo, desesperada que fuera,

una contestación. Dadá cuestiona un sistema y una lógica productivo/militar que estaba llevando a la aniquilación a millones de personas y, de la manera naif que se quiera, se situaba frente ella.

El arte de propaganda perdió la partida históricamente. La alineación directa y temática del poder con las producciones artísticas dejó de tener credibilidad cuando el régimen político en el que se sustentaba se vino abajo. Da la sensación de que el realismo socialista no guardaba la suficiente distancia. La relación entre arte y poder se nos presenta como demasiado burda, tan dirigida. Sin embargo, resulta curioso que pensemos en esta circunstancia como si de una deficiencia *artística* se tratase. A nuestros ojos no parece que hubiese sido factible el que el realismo socialista hubiese triunfado artísticamente, pero es más que probable que nos pareciese del todo natural si el comunismo imperase en el mundo. De la misma manera que Dadá no hubiese trascendido el Café Voltaire si los nazis hubieran ganado la guerra. En la misma línea cabe preguntarse qué es lo que vamos a crear cuando la ola fascista haya inundado nuestro espacio común.

Muchas veces me pregunto, cuando me enfrento a obras que parecen estar comprometidas con una realidad política o social candente, cuál sería la posición de ese mismo artista respecto a esa misma cuestión si el régimen fuera otro. La conclusión a la que llego es que somos artistas del régimen. La forma de alinearse se ha vuelto más solapada e indirecta, pero sigue vigente.

Atendamos al proceso de producción del Guernica: en España se estaba luchando en una guerra civil y el bando del gobierno legítimo encargó una obra que denunciase los horrores que estaba perpetrando el bando contrario para exponerla internacionalmente como forma de denuncia, pero también de propaganda de uno de los bandos litigantes. Picasso, que unos años más tarde se afiliaría al partido comunista, trabajó directamente para los intereses de la República, tomando partido y significándose personal, política y artísticamente. Podemos considerar que Picasso, en esta ocasión al menos, tuvo la función de artista del régimen. Lo que ocurre es que este régimen, el del bando republicano, es el que ha salido victorioso en el relato histórico (aunque tal vez cabría añadir un *por ahora...*) y esta circunstancia podría hacer que revisemos cuáles son las características que tienen las obras de arte que son simbólicamente importantes para una comunidad o grupo humano. Es posible que para que una obra sea importante para nosotros lo necesario sea precisamente el compromiso político. Otra forma de decirlo es que una obra funciona si genera comunidad. Se puede llegar a considerar que el arte contemporáneo, en cuanto institución, genera comunidad. Solo hay que hacerse el circuito de ferias para darse cuenta de que es así. La cuestión será preguntarse por la naturaleza de esta comunidad. También hoy y aquí hay bandos.

Cuando pienso en el trabajo de un colectivo como Forensic Architecture que se dedica a la denuncia de la violencia estatal y corporativa y que hacen un trabajo extraordinario, entiendo que utilicen (entre otros) los canales del arte para dar a conocer sus investigaciones. Es parecido a cuando cualquier activista de izquierdas utiliza facebook, instagram o X para dar la batalla en el plano político. No dejan de hacerlo porque estas plataformas sean propiedad de fascistas corporativos o, aunque sepan que se enfrentan a sesgos algorítmicos que le son poco favorables. Pablo Iglesias empezó a darse a conocer en Intereconomía, donde le invitaban prácticamente para mofarse de él. Pero no se engañan respecto a la ideología de los medios en los que a veces participan.

Siempre me ha parecido un negocio complicado esto de medir hasta qué punto merece la pena engordar al oponente, pero me parecen respetables las posturas que, siendo beligerantes, eligen la colaboración puntual con el mal como parte de la lucha. No hay forma de hacer política sin ensuciarse. Sin embargo, la cuestión que aquí nos incumbe es la del signo político de la *institución arte*.

Los artistas que tratan temáticas políticas de las que no participan personalmente pueden fácilmente ser tachados de oportunistas y de estar mercadeando con el dolor de otros. Si uno pinta unos cuadros con referencias a la inmigración que llega a través del Mediterráneo representando unas pateras atestadas de gente y del beneficio económico que generan esos cuadros una parte significativa no se destina luchar materialmente contra esa lacra, se puede decir que ese artista se está aprovechando de la desgracia ajena para beneficio propio.

Pero si un artista se dedica a pintar la misma abstracción geométrica mientras está cambiando dramáticamente el orden mundial tal vez se le pueda tachar de onanista estético, de vivir de espaldas a la realidad o incluso de practicar una neutralidad cómplice.

No parece que haya una manera no controvertida de comprometerse a través del arte. No es fácil imaginar cómo sería ni dónde se expondría un *Fusilamientos del 3 de mayo* en la actualidad.

La labor crítica, que es la que por lo visto pretende adoptar aquel arte que se desarrolla en las instituciones, tiene tan poca repercusión que parece que su verdadera función es la de neutralizar el potencial político de aquellos sujetos que, si estuvieran realizando ese trabajo en un lugar de auténtico conflicto, tal vez podrían aspirar a generar algún efecto social.



El cuadro aquí reproducido: Hiperbòlic, 2018, técnica mixta sobre lienzo- aparece en un artículo publicado por la Cadena Ser bajo el encabezamiento: *Barceló y el arte como gesto político*.
https://cadenaser.com/ser/2019/02/01/cultura/1549027410_516856.html

Imagino a Barceló, o a cualquier otro artista que utilice una temática social sin comprometerse con una redistribución reparadora, diciendo que el beneficio simbólico, aunque sea difícil de contabilizar, tiene también su importancia, y que mejor esa aportación que ninguna. Es un argumento que se distingue por su pequeñez pero que no deja de ser razonable. Mejor eso que nada- vendría a decir. El título del artículo “*El arte como gesto político*” enmarca de manera bastante precisa lo que podemos esperar del compromiso político de un artista: un gesto.

Aquí cabe recurrir a la socorrida distinción entre mensaje y contenido. El mensaje es aquello que el artista quiere transmitir; el contenido es la forma fáctica en la que la obra se inserta en lo social. El mensaje del cuadro de Barceló tiene que ver con la injusticia de las migraciones mediterráneas. El contenido es el pastizal que el cuadro genera y la forma que tiene esta pasta de distribuirse, el entramado laboral que sostiene, el grupo social que se lucra, etc.

Como tanto el poder simbólico de una obra como el gesto de un artista son difíciles de medir en cuanto a su eficacia político/social se refiere (al contrario que su contenido, que en los términos aquí planteados es fácilmente rastreable), siempre se podría aducir que, aunque el cuadro de Barceló participe del mal, genera un mayor bien, aunque éste sea intangible.

Para afrontar la dificultad del esoterismo de lo simbólico podemos ensayar otro significado para el término *contenido* referido a una obra de arte (o de cualquier cosa): el contenido es aquello que se reproduce.

Con esta definición en mente podemos situarnos frente al cuadro de Barceló y preguntarnos ¿qué es lo que se va a reproducir de este cuadro? ¿será la sensibilidad frente a la desgracia de la inmigración? ¿O será más bien la estructura económica sobre la que el cuadro hace descansar su precio?

Según esta metodología que concierne al contenido, éste no se substantia en la obra sino en su manera de formar parte de lo que hay. La obra de por sí, de forma autónoma, no tendría contenido alguno. Es en la relación con el medio cuando éste se genera. Si todo el dinero (me refiero al 50% que le corresponde al artista, del otro 50% ni hablamos...) que hubiese generado la última expo de Barceló se hubiese destinado a financiar el Open Arms, el contenido del cuadro sería otro. Seguiría participando de una estructura económica que se define por su ultra liberalismo, como es el mercado del arte, pero la otra parte estaría reforzando la red de ayuda a los migrantes en el mar.

Ahora me sorprende con un giro inesperado en mi argumentación;

Resulta que yo pinto lo mismo:



Jorge Diezma- *Pequeño gran éxodo*, 2024, Oleo sobre lienzo, 54 x 73 cm