



Arte y totalitarismos en el siglo XX: Alemania, Italia y la Unión Soviética.

Art and totalitarianism in the XX century: Germany, Italy and the Soviet Union.

DOI: 10.32870/sincronia.axxv.n80.34b21

Álvaro Pavón González *

Facultad de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid (ESPAÑA)

CE: alvapavo@ucm.es / ID ORCID: 0000-0002-7120-9130

* Últimos artículos publicados: Pavón González, Álvaro. (2020). Ludwig Feuerbach como crítico moderno de la religión. *Escritos*, 28(61), 130-147.

Pavón González, Álvaro. (2020). La impotencia de la pedagogía posmoderna frente a la crisis del coronavirus. *El Catoblepas*, (191), 15

Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Recibido: 17/03/2021

Revisado: 12/04/2021

Aprobado: 18/05/2021

RESUMEN

En este artículo nos proponemos estudiar la importancia del fenómeno artístico en su relación con la política, para lo que partiremos de la fuerte conexión entre los regímenes totalitarios del pasado siglo y la producción artística que se desarrolló en estos, ahondando en la concepción estética que dispensaban, fundamentalmente hasta la primera mitad del siglo XX, los tres regímenes que se suelen poner como ejemplos de estados totalitarios: la Alemania nazi, la Italia fascista y la Unión Soviética socialista. Nuestra intención es presentar, de forma general, la manera de entender el arte dentro de estos sistemas, y la confrontación que se viene produciendo desde entonces entre, lo que podríamos llamar, las concepciones políticas del arte en su forma programática, frente a la idea del *arte por el arte*.

Palabras claves: Palabras Clave: Realismo socialista. Realismo heroico. Estética. Arte político.



ABSTRACT

The aim of this article is to discuss the importance of the artistic phenomena in regard to politics. Firstly the Deep connection between the totalitarian regimes that were raised over the last century and their artistic and aesthetic conception will be analysed, giving specific emphasis on the Nazi Germany, the Fascist Italy and the Soviet Union. The purpose is to generally expose the different ways of understanding art in this context, confronting the political conception of art in its programmatic way, and the concept of *art for art*.

Key Words: Socialist realism. Heroic realism. Aesthetics. Political art.

Mi intención en este trabajo es presentar a grandes rasgos las ideas que, con respecto al arte, aceptaban los dos principales regímenes totalitarios europeos del siglo XX, a saber, el *fascismo* (tanto en la Alemania de Hitler como en la Italia de Mussolini), y el *socialismo* (en la Unión Soviética y en los países de su zona de influencia). Para ello es necesario tratar una parte, a la que podríamos calificar como teórica: la *teoría estética*; y otra parte eminentemente práctica: la propia *producción artística*, para a través de este análisis ser conscientes de la relación establecida entre el arte y la propia sociedad, objetivo principal de este trabajo.

Para tratar correctamente dicha relación, es interesante exponer la teoría artística y la presencia de esta en la vida social de dos regímenes antagónicos como el socialista y el fascista, que representan, podríamos decir, los dos polos del espectro ideológico del siglo XX. El interés de tomar como ejemplos los dos modelos de los que nos ocuparemos se basa, como acabamos de decir en que, aunque estudiemos dos sistemas contrapuestos y con ideas que se encuentran muy distanciadas, en ambos casos se da una fuerte relación entre la política y el arte, pudiendo extrapolar esta igualdad a un gran número de contextos históricos diferentes.

Política, arte e historia.

A la hora de introducir un tema, lo más ilustrativo suele ser empezar por el enfoque histórico para dotar de consistencia nuestra argumentación, por ello nos situaremos en la cuna del pensamiento



occidental, a saber, la Grecia clásica, tomando como ejemplo a dos de los hombres más brillantes de la historia, Sócrates y su discípulo Platón.

La relación entre arte y política se pone de manifiesto ya en el inicio de la historia de la filosofía, siendo prueba de ello el que, los principales promotores del juicio contra Sócrates fuesen Anito y Melito, que hablan en nombre de los poetas y los artistas, y cuyas calumnias desembocan en el primer gran magnicidio de la historia del pensamiento, narrado en la *Apología*. Entre las acusaciones que, sobre Sócrates se vierten, destacan las de ánimo de lucro, impiedad, actuar como disolvente de la moral y como corruptor de los jóvenes que le seguían, por ello, el trasfondo de la condena se basa en el miedo que el pensamiento de Sócrates infunde al poder político ateniense, que ve en este a un agitador. No es extraño el hecho de que Platón a lo largo de su obra se enfrente a los poetas e incluso los expulse de su república ideal, proponiendo en cierta forma un control sobre el arte y la métrica de la poesía y los cantos (cfr. Havelock, 2002, pp. 72 y siguientes) hecho que prueba lo consciente que el pensador era de la importancia y relación del arte y la política. Siguiendo esta línea podríamos afirmar la influencia que los artistas tienen en la vida política desde antaño, y cómo los más grandes pensadores de la historia en muchas ocasiones se han posicionado frente a la concepción de un arte puro, desligado de la ética y del desarrollo de las sociedades; llegando a expulsar a los rapsodas de la *polis*, como en el caso de Platón. De esta manera se puede ver en la *República*, uno de los textos más importantes del autor, la importancia de esta cuestión:

[...] debemos examinar la tragedia y a su adalid, Homero, puesto que hemos oído a algunos decir que éstos conocen todas las artes, todos los asuntos humanos en relación con la excelencia y el malogro e incluso los asuntos divinos. Porque dicen que es necesario que un buen poeta, si va a componer debidamente lo que compone, componga con conocimiento; de otro modo no será capaz de componer. Hay que examinar, pues, si estos comentaristas, al encontrarse con semejantes imitadores, no han sido engañados, y al ver sus obras no se percatan de que están alejadas en tres veces de lo real, y de que es fácil componer cuando no se conoce la verdad; pues estos poetas componen cosas aparentes e irreales. (Platón, 2010a, p. 201).



Platón arremete contra los poetas, a los que acusa de decir en ocasiones cosas que no saben, remarcando la necesidad del conocimiento. Un arte producido por un creador que habla de forma poco consciente tiene impacto en la sociedad, y en tanto que puede actuar como destructor del orden político y del saber, debe ser restringido –en caso de que esto sea necesario- ya que, una república como la planteada por el pensador, se basa en una organización social racional estructurada en tres clases de ciudadanos: los *artesanos*, que poseen la virtud de la templanza y se identifican con el alma concupiscible; los *guardianes*, caracterizados por el coraje y poseedores del alma irascible; y por último los *gobernantes*, que tienen el tipo de alma racional, siendo sabios. Un estado de estas características, coronado por un rey sabio –*rey filósofo*- no puede tolerar una poesía imitativa, inconsciente del mensaje que transmite y que, debido a su fácil memorización y repetitividad, aleja el pensamiento y la reflexión de aquel que está en su presencia. El peligro se encuentra por tanto en que, un arte de estas características aleja a los individuos del alma racional.

La cuestión del arte es de importancia central para Platón debido a que este puede llegar a confundir o pervertir a los encargados del correcto funcionamiento político de la sociedad, lo que lógicamente traerá consecuencias desastrosas, de ahí que el poder político tenga una función también reguladora, potenciando aquellas expresiones artísticas que contribuyan en un conocimiento verdadero (establecemos por tanto un nexo de unión entre, por decirlo kantianamente, razón teórica y razón práctica; si conocemos correctamente aquello que es verdadero o falso, podremos dilucidar también entre lo bueno y lo malo; pero si no somos capaces de alcanzar el conocimiento veraz, no podremos en absoluto tratar cuestiones referentes a la ética y la política); y censurando si es necesario, las que desembocan en la falsedad y el mantenimiento de la tradición de forma acrítica.

De tales ideas deriva el hecho de que los poetas, símbolo de la tradición homérica en la que se funda la cultura oral griega, sirvan como sustento del poder político, en tanto que mediante el discurso que transmiten mutilan el pensamiento y por ende la posibilidad de revertir la realidad; mientras que Sócrates y sus discípulos, encarnan el nuevo pensamiento que, efectivamente analiza las cuestiones de forma crítica, posibilitando transformar aquello que es malo, aunque lo que se



pretenda cambiar haya sido concebido como bueno desde mucho tiempo atrás. Recordemos que en muchas de las discusiones entre Sócrates y los artistas y poetas, estos utilizan las palabras de Homero a modo de *argumentum ad verecundiam*, aceptando lo dicho en sus textos sin interrogarse por si esto es bueno o malo. Para demostrar esta idea basta con remitirnos al dialogo socrático referente a la poesía, el *Ion*, en él, Sócrates charla con el rapsoda Ion, experto en recitar a Homero. El filósofo afirma que su interlocutor no recita a Homero por poseer una técnica o conocimiento, sino que la naturaleza de su “arte” se explica por una cierta “embriaguez divina”, la cual podríamos relacionar con la memorización (algo que como sabemos, se opone en cierta manera a la comprensión: hay una tensión entre conocimiento mediante la memorización mecánica y conocimiento mediante la comprensión crítica). El hecho de que Ion recite de corrido los versos de Homero y sin embargo sea incapaz de hacer lo mismo con otros poetas, tales como Arquíloco o Hesíodo, demuestra la tesis de Sócrates; que responde a la pregunta de su interlocutor de por qué no logra recitar otros versos distintos, de la siguiente manera:

No es difícil, amigo, conjeturarlo; pues a todos es patente que tu no estas capacitado para hablar de Homero gracias a una ciencia o a una técnica; porque si fueras capaz de hablar por una ciencia o una técnica, también serias capaz de hablar sobre los otros poetas, pues en cierta manera la poética es un todo. ¿O no? (Platón, 2010b, p. 74).

En estos casos el arte se postula favorable al poder establecido, del lado de la Atenas que sentencia a la filosofía a beber cicuta.

Se da entonces una relación también entre arte y educación (*παιδεία*), algo palpable a lo largo de la historia del pensamiento estético, recordemos el texto de Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*. En esta dicotomía entre arte y conocimiento, como observamos Platón antepone la esfera política a la esfera artística, el arte como copia (*μίμησις*), se supedita a la salud de la república. A su vez, podríamos sostener entre muchas comillas que, desde Altamira hasta Kandinsky, la historia de la pintura ha sido la historia de esta mimesis, la copia y reproducción de la realidad mediante distintas formas; esto, con mayor o menor grado de realismo.



Como bien sabemos, el arte evoluciona, pero esta evolución no se explica por una teleología como expresión sensible del *espíritu* en su desenvolvimiento dialectico, al modo que propone Hegel en su filosofía del arte caracterizada por una *belleza de la forma abstracta*. Frente a esta visión idealista, podemos explicar el cambio que se da en las distintas épocas y en los diferentes movimientos artísticos por varios factores (si queremos poner entre paréntesis la idea del genio creador), siendo los más potentes los referentes al contexto económico y social, las épocas de crisis o bonanza económica en las que los artistas desarrollen su trabajo, la religión hegemónica del lugar, o el propio contexto histórico, a lo que se suma la tesis fundamental de este texto, a saber, la *relación entre la vida política y el arte*; por lo que, si al pretender explicar los fenómenos que engendran el arte de cada época y lugar, nos limitamos a reducir todo a un psicologismo del artista, nos quedaremos, en la capa explicativa más superficial, siendo necesario el ahondar de forma más inclusiva en los factores que determinan la concepción estética y la creación artística del hombre.

Arte y socialismo.

Abandonamos la Grecia clásica para poner el foco en un lugar y tiempo muy distintos: la Unión Soviética. Este estado no dejó indiferente a nadie, contándose sus defensores y detractores por miles, algo que no resulta extraño si tenemos en cuenta que (omitiendo las opiniones contrarias), la URSS se presentaba como la cristalización de los planteamientos del *socialismo científico* teorizado por Karl Marx y Friedrich Engels. El hecho de que un estado afirme ser heredero directo y seguidor de una teoría filosófica es un hecho muy a tener en cuenta, que muchas veces se pasa por alto; al fin y al cabo, el proyectar la filosofía sobre un estado político y usar esta como referencia para su desarrollo es – si se permite la analogía- como si las tesis desarrolladas por Platón en referencia a su modelo político, (mencionadas en el apartado precedente) hubiesen sido llevadas a la práctica por algún gobierno contemporáneo a este, o inmediatamente posterior.

La Revolución de Octubre supuso un antes y un después en la historia reciente de occidente, de eso no hay duda, guardando un interés casi místico para algunos, a más de cien años de distancia de su inicio. Como decimos, si en muchos aspectos los soviéticos siguieron las tesis de Marx, el



comprender la historia del arte en la Unión Soviética es sinónimo a comprender también la filosofía marxista en su dimensión artística, aunque esta generalmente se pasa por alto en favor de otros aspectos tales como los económicos o políticos; algo curioso, ya que si como venimos diciendo, la contemplación de los soviéticos hacia su filosofía fue enorme, y durante todo el siglo XX el socialismo vertió su influencia a medio mundo, el no comprender las consideraciones del marxismo sobre el arte es similar a tener un conocimiento muy vago de la historia del arte de todo el siglo XX (o al menos de los países que no fueron total o parcialmente capitalistas). Además del interés que teóricos del arte de primer nivel, tales como Lukacs, Brecht o Adorno, han mostrado por la teoría marxista, indisolublemente unida a la influencia de la vida social en el propio arte, si bien es cierto que alejados en algunos casos de los ortodoxos postulados marxistas.

En el apartado anterior, criticábamos la estética planteada por Hegel debido a su extremo idealismo, algo normal si pretendemos realizar una crítica desde las coordenadas establecidas por una visión materialista. Sin embargo, hay que conceder a Hegel la genialidad de construir un método, el *dialéctico*, que fue asimilado por Marx y Engels como herramienta fundamental en su filosofía, convirtiéndose posteriormente en la filosofía oficial de la URRS¹.

Es bien conocido el concepto de “vuelta del revés” (*Umstülpung*) que ilustra Engels en referencia al cambio en la concepción que del método hegeliano lleva a cabo Marx: este habría dado la vuelta al sistema de Hegel, que hacía descansar el mundo sobre la cabeza (primacía de la conciencia y lo subjetivo), para hacerle descansar sobre los pies (primacía de lo material y objetivo). Pasamos así de un idealismo especulativo al materialismo característico de este sistema.

Los soviéticos, siguiendo la muy discutida diferenciación entre *infraestructura* y *superestructura*, entendieron el arte en relación con los medios de producción en los cuales se desarrolla esta actividad. La *infraestructura* sería entonces la base material de la sociedad, a saber, la economía, el modo de producción que una sociedad tiene, mientras que la *superestructura*

¹ Como es sabido, la filosofía oficial de la Unión Soviética fue el materialismo dialéctico, *Diamat*, que se basaba en las leyes de la dialéctica para comprender la realidad y la historia humana (*materialismo histórico*), a pesar de todas las carencias de estos planteamientos a nivel teórico.



vendría a ser la parte inmaterial de la sociedad, que comprende al arte, la religión, el pensamiento, las instituciones jurídicas, y en definitiva todas las partes integrantes de la ideología. En la relación entre ambas esferas el papel predominante está reservado, como popularmente es sabido, para la economía, mientras que el resto de elementos se ven determinados por ella, de ahí que el arte se vea influenciado por el marco político y económico en el que se desarrolla, no pudiendo contemplarse bajo esta concepción la posibilidad de un arte puro, abstraído de las condiciones materiales que le rodean. Este somero esbozo de la concepción marxista de la sociedad se puede ver ilustrado con las siguientes palabras de Marc Jimenez en el capítulo que este dedica a Marx en el texto del que nos ayudamos:

[...]en este sentido la actividad artística y los conceptos estéticos de un pueblo ya no son autónomos sino heterónomos. Dependen de parámetros sobre los que no tienen ningún poder, están incluidos en la ideología, es decir, en la representación que se forja una sociedad en un momento dado de su historia teniendo en cuenta la fase de desarrollo material y económico que ha alcanzado [...] el genio que se concentra en algunos artistas de excepción no es un don de la naturaleza ni el efecto de un furor divino, sino un efecto de la división social del trabajo. (Jimenez, 1999, p. 79).

La concepción estética soviética se posicionará, en tanto que, fundamentada en los planteamientos marxianos, frente a la idea del *genio creador*, señalando la necesidad de un arte combatido, comprometido con las exigencias sociales que se le reclamen. Esto fue tenido muy en cuenta en la URSS, algo que se puede ver por ejemplo en la marcha de Kandinsky por diferencias entre su concepción artística y la que oficialmente propugnaba, tras la Revolución bolchevique, la Academia de las Artes Soviética, que se interesaba por lo que a la postre se conocería como *realismo socialista*, movimiento artístico hegemónico a partir de entonces.

Un arte abstracto, que enaltecía una sensibilidad personal que no estaba dirigida a expandir la conciencia de clase y que, además, poseía un fuerte componente psicologista (que se interpretaba como un vicio pequeñoburgués), no podía permitirse dentro de las coordenadas



soviéticas, por lo que efectivamente la producción artística fue controlada, al igual que la economía, por el estado. Por ende, se llevó a cabo una centralización del contenido artístico, destinada a arengar el mensaje de la revolución bolchevique, por lo que era necesario la producción de un arte político, que además de servir para fines prácticos y no solamente estéticos -en el más estricto sentido de la palabra-, fuese fácil de comprender y aceptar por la sociedad; de ahí la tendencia hacia una homogenización basada en el realismo, y enfrentada a complicadas y abstrusas creaciones, que solo podían ser entendidas a veces por una elite intelectual (o incluso solo por su creador) y no por el pueblo. Contra el “arte puro” reacciona Plejanov, introductor del marxismo en Rusia:

En el régimen socialista, la teoría del arte por el arte se convertirá en algo puramente imposible en la misma medida en que perderá su vulgaridad la moral social, la vulgaridad que es ahora consecuencia inevitable de la aspiración de la clase gobernante a querer conservar sus privilegios. (Plejanov, 1974, p. 123).

Esta concepción que entiende al arte como un fin en sí mismo (una “finalidad sin fin”, por decirlo con Kant), es algo genuino de la teoría burguesa, por lo que, como vemos, no está desligada de la ideología. En el estado la producción artística, que en otro tiempo sirvió a fines estéticos y educativos, se convierte en un producto más, pasando a producirse bajo la forma de mercancía; de ahí que se elimine todo su valor posible y se transforme en algo vacío, sin contenido alguno ni utilidad más allá de la de contribuir a mantener el orden social establecido. En esta deriva del arte se considera hegemónico, como todo lo que procede de la superestructura, al arte burgués que, al defender los intereses del estrato social dominante, cuenta con el apoyo de este. La impotencia del artista que pretenda escapar de esta tendencia y orientar su creación hacia fines revolucionarios es plena, ya que aunque este fuese capaz de trascender la ideología imperante y estar máximamente concienciado, se vería obligado a reproducir, en mayor o menor medida, los patrones que entran dentro de la concepción del arte ideológico, ya que el estado (bajo este planteamiento, también es una herramienta para perpetuar la opresión de una clase sobre otra) no apoyará su labor e incluso



la reprimirá; algo que sucede en todos los tipos de gobierno, recordemos el caso del célebre compositor Shostakovich durante el mandato de Stalin.

Volviendo a la crítica del arte bajo el capitalismo² que llevan a cabo los estetas soviéticos, como veníamos diciendo, el artista se ve obligado, si quiere subsistir de alguna forma, a reproducir los cánones que el mercado impone para que estos sean aceptados por el público; de lo contrario a pesar de que su obra tenga una gran calidad, esta será relegada a un segundo plano en pro de otras manifestaciones que si encajen con la ideología imperante y el mercado, que es el que, en la sombra, influye de manera determinante en la vida social. El control del arte se da como vemos mediante la coacción que el poder ejerce sobre el mercado, en su dimensión más concreta; y del discurso, en su dimensión más abstracta:

[...] en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad. (Foucault, 2018, p. 14).

Las clases dominantes, a través del estado, controlan lo que se debe decir y como se debe decir, lo que entra y lo que se excluye en referencia al discurso, haciendo lo mismo con el arte.

La mercantilización del arte provoca un empobrecimiento de este: el arte burgués moderno sufre un proceso de depauperación, siendo uno de los puntos de crítica marxista, el hecho de que bajo el capitalismo las obras se han tornado en algo intercambiable y vacío de contenido y valor real; de la misma forma que un obrero en una fábrica es una pieza más del engranaje productivo intercambiable por otro de su misma condición sin ningún tipo de miramiento; la *mercancía artística* se hace mudable y estéril, y a modo de producto, es el mercado con su fluctuación e incesante cambio el que determina y cuantifica mediante la forma dinero la importancia de una

² Un agudo análisis del *american way of life* en su relación con la estética, y más concretamente en lo que se ha llamado la *industria cultural*, se puede encontrar en Horkheimer & Adorno, pp. 161-205.



obra: “ya hemos visto que el arte por el arte se convirtió en el arte por el dinero” (Plejanov, 1974, p. 136).

Todo ello produce que se creen obras de una importancia no comparable a las de las otras épocas (en las cuales, como señalábamos en el capítulo introductorio, el arte también era ideológico, pero con una notable diferencia, y es que en esta época la obra artística no había degenerado aún a la condición de pura mercancía). Esta transformación coincide con la propia corrupción del sistema, en tanto que el arte se ve determinado por el modo de producción, que como en este caso, se encuentra en una fase agonizante y terminal. A la impotencia del artista revolucionario que se ve obligado a obedecer al menos de mínimamente a los patrones dominantes, se suma el hecho de la fuerte formación que un crítico o un artista deben tener para llevar a cabo su labor, algo que por norma general, posiciona a estos dentro de la clase acomodada, de ahí que la mayoría de artistas a lo largo de la historia hayan defendido esta concepción del *arte por el arte*: teniendo aseguradas sus condiciones de vida –siendo estas además privilegiadas- no hay necesidad alguna para ellos de revertir el orden social, algo que si se convierte en necesidad para aquellos que se ven explotados, obligados a vender su fuerza de trabajo, pero que debido a su condición de obreros, se ven privados también de la educación y formación necesarias para llevar a cabo la tarea de construir un arte de clase, diferente al planteamiento del arte como una *mercancía pura* (cfr. Baudrillard, 1997, pp. 73 y siguientes).

Sin embargo, es importante tener en cuenta el devenir histórico en lo referente a los análisis sociales. No podemos reducir todo a economía (como en muchas ocasiones hacían los teóricos soviéticos). Es necesario entonces aceptar la complejidad de las relaciones sociales y todo lo que en ellas influye, tal es el caso, como venimos argumentando, de lo referente a la superestructura, lugar en el que el arte tiene un papel crucial, y es que, bajo la concepción marxista, la diferencia entre el hombre y los animales radica en que el ser humano tiene la capacidad de producir los medios para su propia subsistencia a través del trabajo (de ahí la importancia de la economía en tanto que organización racional de la producción que genera este trabajo); vemos nuevamente la diferencia entre la concepción materialista marxista y concepciones de corte idealista, en las que la diferencia



entre hombre y animales reside, por ejemplo, en el alma. Frente a esto para Marx y sus seguidores, el hombre sería un ser orientado a la *praxis*, al trabajo, y no a la vida contemplativa. De estas antagónicas concepciones de la naturaleza humana derivan teorías del arte enfrentadas. El ser humano, a diferencia de los animales, produce con independencia de sus necesidades físicas habiendo un excedente que posibilita el desarrollo de las cuestiones referentes a la esfera de la superestructura: arte, religión, filosofía...

En oposición a visiones contractualistas, tales como las de Rousseau o Hobbes (el hombre antes de su contacto con la sociedad como organización política es, respectivamente según estos dos autores, intrínsecamente bueno, o al contrariomalo, *homo homini lupus*, y para asegurar su vida necesita crear un poder coercitivo que oprima las bajas pasiones humanas); bajo el marxismo, las personas no guardan una naturaleza inamovible, sino que se ven determinadas por el medio social en el que están enmarcadas, y por las relaciones de producción que se vierten al resto de facetas de la realidad. Siguiendo esta línea, Egbert señala de forma tajante:

Dado que para los marxistas el progreso consiste primordialmente en avanzar hacia la meta de la sociedad sin clases, se convierte en el deber del artista marxista el utilizar su arte para apoyar el progreso hacia esa meta, lo que hará posible la autoregeneración espiritual del hombre, acompañada por la abundancia material. El arte es útil para ayudar al progreso más allá de los conflictos de clases, los que a través de la historia conocida han sido expresados en forma tan consciente por la política, llegando a su culminación en la política burguesa. La economía es la clave de tales conflictos de clase. (Egbert, 1968, p. 97).

Sin embargo, continuando lo anterior, no se puede entender esta predominancia de la base material sobre la parte inmaterial de la sociedad como una suerte de determinismo que impide trascender lo establecido; lejos de ello hay que entender la potencia transformadora del arte (de ahí su importancia) y la necesidad de imprimir en las formas de conciencia a través de este, la semilla del cambio; cosa que entendieron como indispensable los revolucionarios soviéticos, que una vez tomaron el poder, adueñándose de los medios y la potencia que el estado posee, llevaron a cabo un



programa de propaganda artística en cuyo fondo residían las ideas revolucionarias que dieron fruto a la -literalmente llamada- *dictadura del proletariado*.

Una prueba de ello es el interés del gobierno soviético en la, conocida tras la revolución como *Academia Rusa de las artes*, donde gracias al mecenazgo estatal se formaron una gran cantidad de artistas que tuvieron como objetivo la trasmisión a las masas del mensaje revolucionario, llevando a cabo una labor apologética de los ideales del estado soviético. La influencia de la ideología en el arte se filtró hacia todas sus manifestaciones. Mencionaremos los siguientes nombres como representativos del arte soviético:

En música, Dmitri Shostakóvich, con sus sinfonías 5^º y 7^º. En escultura al *Obrero y koljosiana* de Vera Mujina (es de señalar la presencia de las mujeres dentro de la producción artística soviética). En arquitectura a la *Plaza Gagarin* (en honor al homónimo astronauta soviético). En literatura las numerosas obras de Gorki, entre las que podríamos destacar *La madre*. En pintura destacan los retratos a los dirigentes, como el *Retrato a Lenin* de Isaak Brodski.

Las obras anteriormente mencionadas destacan por la inseparable relación entre forma y contenido. Frente al individualismo metodológico del artista, el cual podríamos rastrear ya en la Grecia clásica con la conocida frase del sofista Protágoras: “el hombre es la medida de todas las cosas, de las que son en tanto que son, y de las que son en tanto que no son”; no hay duda de la tensión entre ambas visiones, la que denominaremos *concepción burguesa del arte* a riesgo de que esto resulte anacrónico al basar su origen ya en la Grecia de los sofistas y los filósofos; y la *concepción proletaria del arte* en tanto que esta pretende revertir el orden de cosas existente y acepta la relación de arte y política (usando esta somera contraposición con fines expositivos).

La posición del artista, bajo lo que hemos denominado *concepción burguesa del arte*, está marcada por un fuerte individualismo tanto a nivel temático como metodológico. Se concibe al artista como un *genio creador* dotado de una serie de cualidades excepcionales que en muchos casos se explican de forma casi mística –la utilización del concepto “genio” no es casual- lo que produce la veneración del mismo. Esta posición privilegiada del creador de arte predominante a partir de la Modernidad, rompe en cierta manera con épocas anteriores en las que, como en la



Antigüedad, el artista era poco más que un artesano más; o el Medievo, en el que el arte tenía esencialmente un objetivo pedagógico y propagandístico, a saber, enseñar los preceptos religiosos y aumentar la fe, tanto es así que, en muchas ocasiones, en esta época no se conoce ni siquiera la autoría de las obras. Este cambio radical de paradigma no es casual, y siguiendo la línea argumentativa marxista, se puede explicar atendiendo a los parámetros que dieron lugar al paso entre las sociedades *esclavista*, *feudal*, y *capitalista*³ respectivamente, siendo estos principalmente la economía y la política.

La alienación, para Marx, sería menos fuerte en el feudalismo, ya que bajo esta forma económica la clase explotada (el siervo feudal) trabaja una parte de su tiempo para el mantenimiento de su propia existencia y otra parte más para su señor, estando ambas bien diferenciadas. Esto ocurre de forma inversa en los otros dos modos de producción, el esclavista y el capitalista; ya que en el primero se parece que el esclavo trabaja solamente para su dueño, algo que no es así ya que este se encarga de dotar al explotado de unos mínimos con los que este puede sobrevivir. En el capitalismo sin embargo ocurra la impostura basada en la creencia por parte del proletario de que todo lo que este trabaja y produce le es remunerado en forma de salario, algo que, atendiendo a la noción de la *plusvalía*, es manifiestamente falso. Esta supuesta libertad y justicia dentro del capitalismo, “contamina” por así decirlo, al artista, que se siente libre y sin ataduras a la hora de manifestar su *genio*, el cual ya no tiene que estar sujeto a las disposiciones de un amo o a lo que dictan los dogmas religiosos. Se plantea por tanto el arte como puro entretenimiento, un *fin en sí mismo* que no tiene otra pretensión que conmover la sensibilidad del espectador y expresar de forma libre lo que el artista ha deseado.

Sin duda, estas ideas son rechazadas por las teorías del arte marxistas, llegándolas a tachar de enfermizas:

[...] con las condiciones sociales actuales, la teoría del arte por el arte no produce muy sabrosos frutos. El extremado individualismo de la época de la decadencia burguesa cierra a

³ Por decirlo de esta forma, con la distinción clásica entre los distintos modos de producción más importantes, expuesta por Engels y que servirá de referencia a todo el *materialismo histórico* posterior: cfr. Engels, 1986, pp.152-190.



los artistas todas las fuentes de la verdadera inspiración. Los deja ciegos con respecto a lo que sucede en la vida social, y los condena a la estéril barahúnda de sus vacías impresiones personales y de sus enfermizas y fantásticas ficciones. (Plejanov, 1974, p. 77).

El artista, en la URRS, lejos de poseer un halo divino que lo eleva por encima del resto de mortales; es una persona más que, mediante su labor, tiene como objetivo propagar y mantener el mensaje de la Revolución –en este caso la de Octubre- de la misma forma que cualquier otro integrante de la sociedad socialista. Todo estaría orientado al fin que acabamos de citar, de tal forma que el koljosiano (o campesino) trabajaba en las granjas y campos para asegurar la subsistencia del pueblo; el obrero de la fabricas contribuía al fortalecimiento de la industria pesada; y el artista con su labor expandía el mensaje y las ideas ideológicas. Vemos como todo el trabajo de la sociedad está orientado hacia el mismo fin, y como las distintas partes que conforman este *todo* productivo no se constituyen de forma aislada e inconexa, sino que se desarrollan en vistas a ese objetivo final.

La concepción del arte y del artista como parte fundamental del engranaje social en los países con influencias marxistas es total, algo que queda demostrado cuando observamos la temática de las obras (desarrolladas por supuesto en centros subvencionados por el estado, como hemos mencionado anteriormente), en las que predominan imágenes de hombres fuertes y viriles como en el caso de los trabajadores de la metalurgia, que intentan transmitir una sensación de fortaleza, por ejemplo. La forma y el contenido de las obras denota un fuerte carácter realista, pero no un realismo simple, como el iniciado por autores como Delacroix o Courbet, en cuyas obras se plantea de forma aséptica una realidad con la que muchos de estos artistas no están conformes. Es cierto que en el simple hecho de describir una sociedad decadente como la de su época, ya existe cierto germen de crítica hacia lo que les rodea; pero este sigue siendo un arte para la clase social que lo produce, a saber, la burguesía; que con cierta resignación describe aquello en lo que se ve envuelto, proyectando en las obras todos los lastres ideológicos que envuelven al artista, por lo que se enfrenta a una clara impotencia a la hora de revertir en orden de cosas existente.



El *realismo socialista*, movimiento predominante en la URSS y del que ya hemos apuntado antes ciertas características; supone un salto con respecto al anterior tipo de realismo. Este nuevo movimiento ya no se conforma con describir la realidad bajo un cierto aire de pesimismo y desconformidad; lejos de esto, el *realismo socialista* tiene un carácter eminentemente revolucionario y transformador, posicionándose bajo los designios del estado en su lucha por el progreso y la emancipación de la clase obrera. Este carácter inconformista deriva de la aplicación de los presupuestos marxistas a la crítica artística, postulándose como una valiosa herramienta para propagar la conciencia de clase y convencer a la sociedad de la necesidad del socialismo como continuación del progreso humano. Hay que destacar el hecho de que la concepción del arte en los países que estamos tratando, es reconocida y defendida de forma abierta como lo que venimos diciendo que es: un potenciador del ímpetu revolucionario, imprescindible para dar sentido a la dialéctica y al enfrentamiento frente a los resquicios de las ideas burguesas que seguían latentes en la sociedad rusa, siendo el arte la principal arma para vencer en esta lucha, encuadrada dentro de la *lucha ideológica* (cfr. Piemonte, 2012). En estas palabras de Zhdánov, principal responsable del control y la represión hacia los artistas, se deja ver de qué manera los soviéticos consideraban el arte como una cuestión central y unida a la política:

Así, la veracidad y la concreción histórica de la representación artística deben combinarse con el deber ideológico de reformar y educar a los trabajadores en el espíritu del socialismo. Este método aplicado a la literatura y la crítica literaria es lo que nosotros llamamos método del realismo socialista. Nuestra literatura soviética no teme a las acusaciones de tendenciosidad. Sí, la literatura soviética es tendenciosa, ya que no hay ni puede haber en una época de lucha de clases una literatura que no sea literatura de clase, tendenciosa o falsamente apolítica. Y yo creo que cada uno de nuestros escritores soviéticos puede decir a cualquier burgués necio, a cualquier fariseo, a cualquier escritor burgués que hable de la tendenciosidad de nuestra literatura: Sí, nuestra literatura soviética es tendenciosa y estamos orgullosos de ello, porque el objeto de nuestra tendencia es liberar a los trabajadores, a toda la humanidad, del yugo de la esclavitud capitalista.



[...] camaradas, el proletariado, como en otros ámbitos de la cultura material y espiritual, es el único heredero de lo mejor del acervo literario mundial. La burguesía dilapidó su herencia literaria, nosotros estamos obligados a recogerla con cuidado, estudiarla y, una vez la hayamos asimilado críticamente, avanzar más allá. (cfr. Zhadnov, 1934).

Los artistas que se plegaban a las exigencias de la revolución eran loados y subvencionados (como el caso de Maximo Gorki, que es mencionado en este mismo discurso); pero los que se oponían a ellas, eran considerados como enemigos de la revolución, con todo lo que ello conlleva.

En conclusión, podríamos decir que, en su vertiente teórica, el *realismo socialista* o *soviético* procuró completar en cierta manera una parte del pensamiento y de la filosofía que la fecunda producción de Marx y Engels no llegaron a tratar con suficiente profundidad –o al menos con el rigor que dedicaron a otros temas-, a saber, la estética y el pensamiento sobre la producción artística; pero como hemos visto, este pensamiento estaba orientado fundamentalmente a la praxis, a la aplicación de estos preceptos en la creación de un tipo de arte característico, que sirviese para fortalecer el orgullo nacional y propagase la conciencia de clase. La crítica que muchos autores contrarios al marxismo llevan a cabo, se basa en caracterizar esto como un arte coactivo y simplista, dando cuenta de ello, la necesidad por parte del artista de atenerse a unos parámetros fijados por el poder político, que le concederían un margen de acción limitado y no totalmente libre; sumado al carácter costumbrista que se deja ver en unas composiciones que, deben ser fieles a lo real (o más bien a lo posible, ya que si simplemente fuesen fieles a lo real y describiesen asépticamente el mundo, caeríamos en un *realismo simple*) orientándose en obras de fácil comprensión para el grueso del pueblo y abandonando ese carácter enrevesado, basado en el psicologismo del “arte burgués”, a veces indescifrable incluso para su creador. Para desmarcarse de estas acusaciones, los defensores del *realismo socialista* sostendrán que, precisamente, el arte proletario se puede considerar como coactivo y simple, pero no en el sentido peyorativo que sus adversarios le quieren conceder, ni mucho menos; el *realismo socialista* cumple la función para la que está diseñado, y si en algún momento abandonase los designios de la política –cosa difícil, ya



que como estamos viendo, en mayor o menor medida todo arte guarda resquicios ideológicos-, abandonaría también de forma inevitable su esencia y función revolucionarias.

El arte en la Unión Soviética representó una genuina propuesta, heredera de los postulados marxianos, mediante la que se pretendió romper con las concepciones anteriores del arte, mayoritariamente de carácter “burgués”; dando lugar a una gran cantidad de obras creadas *por* y *para* el pueblo. Digno de crítica es, por supuesto, la represión hacia los autores que pretendieron salirse de los cánones establecidos por el gran estado soviético; pero este triste hecho es quizás, como hemos visto, una característica inseparable de aquellas teorías que de forma no encubierta conciben el arte como *pura* herramienta ideológica y no como *pura* recreación de los sentidos.

Arte y fascismos.

El hecho de que el título de este tercer y último apartado, *arte y fascismos*, esté en plural, no es casual. Salvando las distancias que, sin duda son varias, se pueden englobar a los diferentes movimientos de extrema derecha que azotaron a la Europa del siglo XX bajo el rotulo de *fascismos*, teniendo cada uno de ellos peculiaridades diferenciadoras en los territorios en los que se instalaron: la Italia de Mussolini, la Alemania nazi, la España franquista o la Hungría de Szálasi.

Sería interesante comparar las diferencias y similitudes entre unos y otros países, pero esto trascendería la pretensión de este artículo, por lo que nos centraremos en los dos fascismos más potentes, a saber, el italiano y el alemán.

Como mencionábamos al principio, la mejor forma de defender la unión entre arte y política es plantear las similitudes que conectan a los dos principales antagonistas ideológicos del siglo XX, fascismo y socialismo.

Si la estética socialista se basaba fundamentalmente en los planteamientos teóricos de Marx, el fascismo se servirá de las *vanguardias* para construir su base; así, el *futurismo* de Marinetti despertará un enorme interés en la Italia de principios de siglo, unido a la proletarización de las masas y a un discurso sensacionalista (cfr. Benjamin, 2008, p. 44). Vemos pues como, a pesar de que las vanguardias se postulaban como una ruptura frente a los formalismos anteriores, presentando



un punto de inflexión respecto a lo precedente, estas podían resultar profundamente reaccionarias. Hoy día nos puede llegar a resultar extraño el triunfo de un arte basado en la violencia y la destrucción, pero si contemplamos el contexto en el que este movimiento se desarrolla, nos daremos cuenta de que una estética que nace en un tiempo tan convulso, no podría tener unas características muy distintas a las del futurismo. La salida de un siglo tan cambiante como el XIX, sumado a los continuos conflictos bélicos que sacudieron Europa las primeras décadas del XX, propiciaron un ambiente de inseguridad y violencia continua, caldo de cultivo perfecto –como bien sabemos- para la explosión del chovinismo más ferviente y de la derecha más reaccionaria; a lo que hay que sumar el desarrollo, nunca antes alcanzado por la tecnología y la ciencia, deudoras aun de la Segunda Revolución Industrial. Se estableció por tanto el marco propicio para la confianza plena en la fabricación y reproducción de la realidad, teniendo al hombre como dueño y señor de esta, sin que la naturaleza guardase ningún pliegue oculto (cosa que, curiosamente, el más icónico de los filósofos simpatizantes con el nazismo señalará, Martin Heidegger). Comienza aquí una victoriosa era del *cientificismo*, el ascenso del hombre al cielo (o más bien su proclamación como Dios en la tierra) mediante la tecnología y el dominio; cuya cristalización artística se verá en la estética de los fascismos, con consecuencias terribles que hacen dudar de cualquier atisbo de humanidad en el propio hombre, y es que cuando pensamos en los regímenes de extrema derecha durante el siglo XX, es imposible que no se nos venga a la cabeza la famosa idea adorniana de que hacer poesía después de Auschwitz es imposible (o como poco, constituye un acto de barbarie).

La esencia artística de estos movimientos es de carácter provocador, algo que se deja ver, para empezar, en la excéntrica personalidad de sus representantes, sumado a la fugacidad de las distintas tendencias, que como mucho llegaban a durar unos cuantos años. Otra característica de estas ideas punteras se expresa en la propia etimología del término, a saber, *avant-garde*, referido básicamente los primeros grupos de soldados que se enfrentaban a sus adversarios en una batalla: la *vanguardia*. El origen del término tampoco es casual, y en él podemos ver la carga bélica que tendrán estos movimientos, en especial el futurismo, caracterizado por la apología a la violencia como carta de presentación (Mateo, 2019). Quizás, una de las peculiaridades del *futurismo* respecto



del resto de *ismos*, fuese precisamente su marcado carácter chovinista, que se deja ver en el panfleto fundacional de este, en el que Marinetti, tras esbozar sus once puntos centrales, afirma:

Lanzamos en Italia este manifiesto de heroica violencia y de incendiarios incentivos, porque queremos librarla de su gangrena de profesores, arqueólogos y cicerones. Italia ha sido durante mucho tiempo el mercado de los chalanes. Queremos librarla de los innumerables museos que la cubren de innumerables cementerios. ¡Museos, cementerios! ¡Tan idénticos en su siniestro acodamiento de cuerpos que no se distinguen! Dormitorios públicos donde se duerme siempre junto a seres odiados o desconocidos. Ferocidad recíproca de pintores y escultores matándose a golpes de línea y de color en el mismo museo. ¡Que se les haga una visita cada año como quien va a visitar a sus muertos llegaremos a justificarlo!... ¡Que se depositen flores una vez por año a los pies de la Gioconda también lo concebimos!... ¡Pero ir a pasear cotidianamente a los museos, nuestras tristezas, nuestras frágiles decepciones, nuestra cólera o nuestra inquietud, no lo admitimos! (Marinetti, 1909).

Llaman la atención el lenguaje incendiario que se utiliza, plagado de exclamaciones y de una retórica violenta, que sin duda encaja a la perfección con la idea que Mussolini profesaba del arte. Así, veremos un arte viril, basado en la fuerza, la rapidez y la tecnología; puntos clave del fascismo, de ahí que esta ideología contase con el reconocimiento de muchos artistas italianos, que veían en Mussolini la materialización de su concepto de fuerza. El ímpetu del fascismo se vio reforzado así por un arte de estas características, cuya pretensión principal era la de romper con los convencionalismos establecidos, con la proporción y rigidez de la sociedad anterior, para construir algo nuevo. Sin duda, para construir primero hay que destruir, aniquilar; y en eso se basó en fascismo, que, en su vertiente italiana se apropió de la imagen de la maquina como símbolo fetiche. De esta forma el imparable progreso industrial y mecánico se convirtió en el baluarte de una ideología que enaltecía las virtudes del pueblo italiano, retrotrayéndose a la gloriosa Roma; e intentando recuperar esta gloria pasada a toda costa (como efectivamente se comprobó después). La importancia que el *fascismo italiano* concedió a la vida social fue muy importante, pudiéndose



hablar incluso de una “*revolución conservadora como fascismo*” (cfr. Farías, 2010, pp. 203 y siguientes). De esta forma, la propaganda ideológica se ayudó de otros mecanismos para su difusión además de los del propio arte. Se intentó cohesionar a los italianos en torno a un sentimiento común, tarea difícil teniendo en cuenta que era en este mismo territorio, en el que tan solo unas cuantas décadas antes Massimo d'Azeglio pronunciaba las famosas palabras que dan cuenta de esta problemática: “Hemos hecho Italia; ahora debemos hacer italianos”. Se atisba nuevamente el hecho de que el arte es un medio para facilitar un fin mayor, y no un fin en sí mismo; en este caso el arte sirve como cemento, en cierta manera como aglutinador de una serie de valores comunes que calan en el imaginario colectivo y producen la unión entre las distintas gentes que en este caso conforman Italia. Dentro de la pintura de la Italia fascista destaca el autor Carlo Carrá, y en cuanto a la producción literaria podríamos mencionar al propio Marinetti. Las obras de ambos autores se caracterizan por la fuerza y viveza que mencionábamos antes, estando orientadas hacia el enaltecimiento de la patria y la idea de la superioridad de Italia frente al resto de naciones.

Pasando a analizar ahora la interesante estética en la Alemania nazi, hay que señalar algo que en ocasiones pasa por anecdótico, y quizás no lo sea: los intentos frustrados del joven Hitler en ser pintor. Como es sabido, Hitler intentó entrar en la Academia de Bellas Artes de su Viena natal en repetidas ocasiones, recibiendo siempre una negativa por respuesta; lo que le convirtió en un pintor frustrado (aunque hay que reconocer la belleza que guardan sus cuadros, en los que abundan los paisajes y las representaciones de ciudades, edificios y calles); una predilección por las artes plásticas que sumado al poder transformador del arte en las mentes; explica la deferencia de este hacia ellas y la importancia que estas tuvieron en la vida social de la Alemania durante su periodo nacionalsocialista.

Resulta paradójica la unión que algunas críticas establecen entre el arte nacionalsocialista y el *kitsch*, así leemos:

El kitsch es, pues, el nexo de unión entre nazismo y las restantes soluciones políticas occidentales que también han sido generadas por el orden capitalista. [...] tal como la



estética nazi se engloba dentro del kitsch occidental, el nazismo forma parte del arco de posibilidades ideológicas inherentes al capitalismo moderno. (Rusiñol, 1978, p. 26).

El arte nazi⁴, similar en este punto al italiano, pretende enaltecer los valores nacionales; estas obras “son por lo tanto, ejemplos de patriotismo, y no de bondad” (González, 2008, p. 158) creando la ficción de la superioridad racial, la prevalencia de la raza aria sobre el resto de razas; por lo que en última instancia representa un mensaje destructivo y de odio. La conexión con el arte soviético se presenta mediante la crítica voraz a la estética contemporánea, llegándola a catalogar incluso de *arte degenerado* (*Entartete Kunst*), y eligiendo como temáticas favoritas las situaciones costumbristas siempre salpimentadas con un fuerte carácter chovinista; así nos podemos encontrar en el campo de la pintura, obras en la que se observan a heroicos soldados dando su vida por la patria (*Compañeros de armas*, R. Rudolph), musculosos trabajadores febriles (*En el laminado*, A. Kamf), numerosas composiciones dedicadas a los altos cargos del partido (*Retrato del Führer*, F. Erlner); o formales mujeres (*Futura madre*, A. Ressel); siendo otra de las características del arte nazi el papel de la mujer, retratada como una madre ejemplar, recatada y serena, distinta a la imagen que de esta se tenía en el *realismo soviético*, donde la proletaria se presentaba como una compañera del hombre que trabajaba codo con codo con este para continuar la lucha revolucionaria, ya fuese en la esfera doméstica, en el trabajo productivo o en el propio frente de batalla. A las principales características de este *realismo heroico* mencionadas ya anteriormente, se le puede sumar por tanto la supeditación de la mujer al hombre, con un marcado carácter machista que la presentaría simplemente como a una ama de casa, limitada a la buena educación de las generaciones venideras. El acento belicoso se demuestra de nuevo en el otro gran lema del arte nacionalsocialista, a saber, la defensa de los valores de *sangre y suelo* (*Blut und Boden*) mediante los que se promulga el odio hacia básicamente todas las razas distintas a la aria: negros, eslavos, y como es bien sabido, especialmente judíos; y la necesidad de cavar con estas por una cuestión de “pureza” (cfr. Farías, 2010, pp. 81-117). El arte sin duda, debido a como los artistas afines al régimen

⁴ Denominado usualmente como *realismo heroico*.



supieron introducir estas ideas en sus obras, fue capaz de sembrar en las mentes de la culta sociedad alemana el germen de la más profunda y atroz intolerancia.

En cuanto a otras formas artísticas como el cine o la música, se enfocaron a fines similares de lo que profesaba la pintura, propagar el mensaje de superioridad alemana y de odio hacia las “razas impuras”, mientras que en el campo de la arquitectura se fomentó una construcción sobria y proporcionada, prueba de ello es, por ejemplo, la *Sala de los congresos de Nuremberg*.

La represión hacia los artistas que no se amoldaban al Tercer Reich fue más potente que la que tuvo lugar en la URSS, ya que, a la propia represión por cuestiones ideológicas, se le sumaron las presiones raciales, de tal forma que todo aquel que fuese contrario al nazismo o que perteneciese a una de estas razas inferiores, se veía a huir del país bávaro para conservar la vida; contándose la salida de artistas, pensadores e intelectuales de gran renombre por decenas.

Dentro del arte nazi, hay autores que señalan la alienación y engaño que mediante este se hacía a las masas, tal es el caso de Hinz, que sostiene lo siguiente:

El arte nacional-socialista, que se dirige con una llamada apasionada al pueblo, demuestra una vez más cuánto lo desprecia y cómo se ríe de él. En realidad, si al arte moderno se le había acusado de prescindir de las masas en favor de un refinado diletantismo de individuos “desarraigados”, por su parte, la configuración alegórica e histórico-mitológica nazi, en último extremo, sólo encuentra su inserción en el limitado ambiente cultural del grupúsculo dominante. Las ambiciosas puestas en escena de gran formato de una temática impenetrable e inaccesible, no dejan trasparentar otra “llamada” dirigida al pueblo que no sea la de cerciorarse de su propia “estupidez” y sentirse intimidado. (Hinz, 1978, p. 265).

Estas líneas se posicionan de forma clara frente a la idea del *arte por el arte* sosteniendo una tesis cercana a la del *arte ideológico* en tanto que este arte aliena, “atonta” a las masas introduciendo ideas tan radicales y erróneas como la defensa de la superioridad de una raza sobre otras, fundamentada en un relato mítico inexistente, que no deja de ser una forma más de justificar, por



una parte el odio y la barbarie antisemita de un grupúsculo, que a través de medios de difusión como la propaganda o el arte hicieron aceptar como propias esta serie de ideas a la sociedad alemana de la época; y por otro los intereses expansionistas del imperio alemán, el Tercer Reich que pretendía dominar toda Europa, justificando este pangermanismo a través, como bien vemos, de la xenofobia, entre otras cosas no mucho mejores.

Conclusión

Llegando ya a la conclusión de este trabajo, podemos decir que el arte se ve influido de forma profunda por elementos referentes al marco en el que se desarrolla, tales como el contexto histórico, la política del estado en el que se genera, como acentuábamos en el primer apartado referente a la concepción marxista del arte; por la economía y el devenir de esta.

Es innegable pues, que la concepción del arte como algo desligado de todo lo anteriormente citado, no tiene la capacidad explicativa para dar cuenta los procesos que han provocado a lo largo de la historia las transformaciones en los paradigmas estéticos, siendo estas causas cognoscibles por el hombre y que se prestan a una explicación racional, siempre y cuando se contemplen de forma correcta los elementos influyentes en esta producción.

Además, hemos observado la importancia y capacidad de las obras a la hora de transmitir un mensaje, siendo capaz incluso de transformar de forma progresiva el pensamiento de las personas que lo reciben. Todo arte es por tanto ideológico, teniendo o bien un carácter revolucionario, en tanto que contribuye a cambiar la sociedad y hacer que esta avance en su progreso; o bien bajo los parámetros de la reacción y la conservación, que pretenden como en el caso de la producción artística burguesa, plantear un arte no supeditado a ningún otro fin, como puro deleite de los sentidos y expresión de las sensaciones e ideas de un genio creador individualista; o, como en el caso del arte en los *fascismos*; aunque este se conciba como algo inseparable de la política y que se usa como arma para arengar a las masas y expandir el mensaje que el poder pretende establecer habiendo cambiado antes lo que le precedía, también se consideraría como arte reaccionario por la sencilla razón de que se basa en el odio y la reacción hacia lo diferente; lo basándose en los



ideales de justicia e igualdad, y centrándose solamente en conseguir una serie de privilegios para ciertos grupos a costa de destruir literalmente a otros. Así, de la tesis que planteábamos como nuclear al comienzo de este trabajo, podemos sacar dos cosas en claro. La primera de ellas es la afirmación del propio presupuesto del que partíamos, a saber, *no hay arte desligado del contexto en el que se desarrolla*. Y la segunda sería la distinción entre *arte revolucionario* y *arte reaccionario*, si bien es cierto que muchas voces críticas han planteado como “parte de una misma esencia” al arte desarrollado con los países totalitarios (cfr. Horkheimer & Adorno, 2018, p. 161).

El *revolucionario*, además de pretender transformar el orden de cosas existentes, lleva a cabo su labor en referencia a una serie de ideales, tales como la justicia, la equidad, la emancipación de los explotados, etcétera, centrando por ello sus acciones en base al progreso del ser humano.

Por último, el *arte reaccionario*, tiene dos vertientes, estando el arte que plantea la impostura que hemos criticado durante todo el escrito, a saber, el arte no tiene que rendir cuentas a nada que no sea el mismo arte, lo que como bien decimos, produce un conformismo que ayuda a mantener la realidad tal y como está; y por último el arte de los regímenes fascistas, que guarda una contradicción interna que se expresa en las propias obras, ya que pretende transformar en cierta medida (podríamos decir destruir más que transformar) el marco en el que se ve envuelto; pero a la vez se articula en torno a la consecución de ideales totalmente aberrantes e injustos, por lo que al final es también reaccionario, en tanto que no contribuye al progreso humano.

Acabaremos este escrito con un fragmento de Walter Benjamin, que ilustra perfectamente la tensión que venimos señalando:

Fiuturs, pereat mundus, nos dice el fascismo, y, tal como Marinetti lo confiesa, espera directamente de la guerra la satisfacción artística que emana de una renovada percepción sensorial que viene transformada por la técnica. Tal es el fin sin duda la perfección total de l'art pour l'art. La humanidad, que antaño con Homero, fue objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, ahora y lo es para sí misma. Su alienación autoinducida alcanza así aquel grado en que vive la estetización de la política que propugna el fascismo. Y el comunismo le responde por medio de la politización del arte. (Benjamin, 2008, p. 47).



Referencias

- Baudrillard, J (1997). *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Benjamin, W. (2008). La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. En: *Obras, libro I, Vol. 2*. Madrid: Abada.
- Egbert, D. D. (1968). *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Engels, F. (1986). *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Farías, V. (2010). *Heidegger y su herencia. Los neonazis, el neofascismo y el fundamentalismo islámico*. Madrid: Tecnos.
- Foucault, M (2018). *El orden del discurso*. Barcelona: TusQuets.
- González, A (2008). *Arte y terror*. Barcelona: Muditó.
- Havelock, E. (2002). *Prefacio a Platón*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. (2018). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Hinz, B. (1978). *Arte e Ideología del Nazismo*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- Marinetti, F.T. (1909). Manifiesto futurista. *Prometeo II(VI)*.
- Mateo, J. (2019). De la estética de la imperfección de la Vanguardia al "Fascinante fascismo". En *Revisiones*, (9) s/p. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7211206>
- Rusiñol, J.D. (1978). Circunloquio kitsch en torno a la estética nazi. En: Hinz, B (1978). *Arte e Ideología del Nazismo*. Valencia: Fernando Torres Editor,
- Platón (2010a). *República*, en *Diálogos IV*. Madrid: Gredos.
- Platón (2010b). *Ion*, en *Diálogos I*. Madrid: Gredos.
- Plejanov, Y (1974). *Arte y vida social*. Barcelona: Editorial Fontamara.
- Piemonte, V (2012). El realismo socialista, la Tercera Internacional y el giro político-cultural en el comunismo argentino. En: *VII Jornadas de Sociología de la UNLP. Departamento de*



Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata.

Jimenez, M (1999). *¿Qué es la estética?* Barcelona: Idea Books.

Zhadnov, A (1934). *Discurso ante el I Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos.*