

HACER ARTE EN PALESTINA

Imaginar al otro no es una mera herramienta estética. Es además, a mi juicio, un imperativo moral fundamental.

Amos Oz

El mal tiene un olor inconfundible.

Es difícil hablar de arte en Ramallah y es difícil trabajar en un taller de arte en el que no se hable forzosamente de política. La situación de Palestina y las dificultades de la vida cotidiana en los territorios ocupados lo hacen inevitable. Y de eso se habló allí durante los tres días que duró el taller: de arte, de política, de identidad, de comunidades, de víctimas, de tanques, de coches destrozados, de economías estranguladas por un aparato político y administrativo más fuerte... y de arte de nuevo.1

La primera mañana hablamos los españoles invitados. Josu Larrañaga presentó su otra titulada *De memoria*, una intervención en una cantera de la Ciudatella de Menorca que consistía en el trazo de una retícula en el suelo, en una superficie aproximada de tres mil quinientos metros cuadrados, divididos en dos grandes espacios. En la retícula, paciente y trabajosamente, Josu escribió con cal unos seiscientos apellidos de personas relacionadas con la extracción, distribución y uso de la piedra de la cantera. Era, pues, un homenaje (con un evidente recuerdo a los que se hacían en el siglo XVII) a todas las personas que habían contribuido a abrir aquella tremenda herida en el territorio. Hablaba, entonces, de la memoria, de la comunidad, de la intervención del ser humano sobre la naturaleza, de su supervivencia y de su recuerdo, aunque luego ese recuerdo se borrara con las primeras lluvias.

Luis Ortega habló de la representación del espacio territorial a propósito de su obra "Propuesta para una cartografía del horizonte" (2002). Cuando pretendemos describir el espacio territorial, olvidamos que las técnicas y herramientas que usamos

determinan la comprensión que de ello poseemos. Así, cuando las herramientas son simples obtenemos una imagen asimismo simplificada y sobre ella trabajamos y proyectamos nuestra actividad y concepción simbólica del espacio que habitamos. Si usásemos otros medios obtendríamos otras imágenes que indudablemente transformarían nuestra percepción con el entorno y finalmente nuestro catálogo de relaciones e identidades. El trabajo de Luis Ortega sobre explora otras posibilidades de representación y comprensión del espacio, más allá del marco, que como límite de conocimiento, impone el mapa y la fotografía. En este trabajo se pretende, de este modo, redefinir una concepción del espacio que habitamos.

Hablaba entonces de mirar estrellas -podemos ver hasta 2.500, decía-, y luego hacer un mapa del cielo. Para Luis Ortega, las galaxias se agrupaban en superficies que semejan a membranas que englobasen vacíos casi esféricos -como así se organiza la espuma-, pero, advertía, en realidad comprendemos las galaxias de ese modo porque antes hemos visto y comprendido las burbujas de la espuma de jabón. Mirar el horizonte significa trazar un semicírculo que separa el mundo casi-visible del casi-invisible. Cartografiar un límite y proponer otro concepto de mapa.

Para ello, eligió un lugar, una llanura elevada, con horizontes que están lejos y de siluetas diferentes. Con un cielo amplio, de mucho tránsito de nubes hacia el Este. Según describió el autor: "miré alrededor, arriba, abajo, lo hice a través de un objetivo de 50 mm, barriendo ordenadamente el entorno, como pelando una naranja desde dentro. Comencé por la línea del horizonte, luego todo lo que veía por encima, de frente y abajo. Reconstruí la imagen fragmentada siguiendo un criterio de unir las imágenes rectangulares por sus márgenes laterales yuxtapuestos. El resultado fue una configuración con una estructura básica de curvas tangentes y casi-espaciales, que presentan una variedad amplia de posibilidades. La imagen resultó ser un mapa, del que se deducen propiedades que apuntan a la descripción curvilínea del espacio. Cambiar el marco del mapa y construir otra imagen del mundo, que no sea rectangular. Mapa para comprender y representar las propiedades del espacio".

Tonia Raquejo habló sobre las relaciones de poder entre los géneros. Atendiendo particularmente a la obra de la artista palestina Mona Hatoum, se centró en la representación del cuerpo femenino que revisa el arte feminista hoy. En efecto, la Hatoum rechaza la identificación de la mujer con un cuerpo ideal (portador del ideal de belleza construido por la mirada masculina) para ofrecernos en su *Deep Throat* (1996) una representación muy distinta que alude a la relación tradicional entre la

mujer y la comida. Una relación que está marcada por la paradoja de comer (alimentarse y vivir autónomamente como sujeto) o ser comida (ser el objeto de deseo masculino, o lo que es lo mismo, responder a patrones de comportamiento dictados por el poder masculino). Esta obra de Hatoum se completó con el análisis de su *Corps étranger* (1994), una obra que alude a la mirada como un instrumento de poder frecuentemente negado a la mujer para analizar no sólo la representación que de su cuerpo ha creado el imaginario masculino, sino también el conocimiento en general, ya que el papel de la mujer no es tradicionalmente el de mirar (y entender y analizar y crear conocimiento) sino el de ser mirada y, por tanto, construida y cosificada.

Por su parte, Yayo Aznar habló sobre arte político desde una metodología multidisciplinar que se alejaba del ya empobrecedor discurso exclusivamente formalista. Desde este punto de vista, analizó la obra de artistas como Nam Goldin y Bill Viola, pero sobre todo la producción de algunos creadores latinoamericanos que, como Cildo Meireles o Arthur Barrio, reaccionaron, frente a la dictadura brasileña, de una manera inmediata con una creación en tiempo real.

Porque lo cierto es que si es difícil hablar de arte en Palestina (y, de hecho, alguno de los artistas, como Ibrahim Mzain que venía de la franja de Gaza, no consiguieron llegar al taller), más difícil todavía es hacer arte en Palestina, al menos un arte que no sea de urgencia, abiertamente político, un arte que no acabe siendo, de una manera u otra, de nuevo una creación en tiempo real.

A partir del segundo día hablaron los artistas palestinos, y hablaron con voces muy diferentes. Algunos de ellos, como Suleiman Mansour, Vera Tamari, Tayseer Barakat o Sameer Salameh, en su primera producción, se esforzaron en hacer un tipo de obra que ellos proponían como fácil de entender para el público palestino. Utilizaron, pues, los símbolos nacionales en un arte muchas veces ingenuo, relacionado temáticamente sobre todo con la ocupación y que pretendía hablar a todo el mundo de resistencia y de identidad palestinas. Así, Sameer Salameh, un artista que ha crecido en un campo de refugiados en Siria y que aseguraba que no había visto imágenes de ningún tipo hasta los años sesenta, presentaba obras abstractas que curiosamente fueron censuradas por estar trabajadas a partir de los colores de la bandera palestina; Suleiman Mansour mostraba una pintura icónica, figurativa, con motivos cotidianos de la vida palestina, algunos de ellos abiertamente simbólicos; Vera Tamari hacía máscaras en el mar de Jaffa o modelaba en arcilla familias palestinas; y Tayseer Barakat, que también había estado en un campo de refugiados de Gaza, plasmaba en su trabajo la vida social

en esos campos con figuras muy dramáticas en tonos oscuros y con fuertes contrastes de luz.

Un arte político, sin duda, que no puede dejar de recordarnos a la producción figurativa de propaganda que, en un momento dado, alentaron en Europa determinados partidos políticos. Un arte, entonces, complicado, un arte que puede ser un problema: en ocasiones estanca el lenguaje artístico en posiciones ancestrales pero, sobre todo, no permite al arte realmente hablar más allá de sí mismo, de su esencia, y de la compleja y cada vez más heterogénea identidad (si estamos de acuerdo con Néstor García Canclini²) incluso de los artistas que se acercan a esos pueblos para apropiarse de su lenguaje plástico, en teoría de su esencia.

De hecho también podrían acercar el arte a aquellas ideas tan queridas por ciertas formas de la cultura institucionalizada que, como ya señaló Pierre Bordieu³, promueven una definición del artista como “productor” de objetos sagrados o, lo que es lo mismo, de la obra de arte como objeto de creencia, de amor y de placer estético. Cómo olvidar que la Liga de Artistas Palestina hacía tarjetas postales con sus obras para que llegasen a la mayor parte posible de gente.

Pero las cosas cambiaron después de la Primera Intifada. Al igual que la Intifada de 1987 fue un movimiento aparentemente espontáneo pero que, en realidad, estaba inteligentemente pensado para dar voz internacional a la causa palestina a través de unas fotos (siempre piedras contra tanques) más efectivas que cien discursos de Arafat, los artistas palestinos espontánea e inteligentemente internacionalizaron sus propuestas. Y no les fue difícil, porque si aceptamos la tesis en que Bordieu y Vacquant⁴ defienden como el tardocapitalismo, necesariamente de corte imperialista, ha vendido como propio lo que en realidad es de todos, podemos pensar que el pensamiento occidental ha vendido también como propio un lenguaje y unas estrategias artísticas que en realidad desde hace tiempo son de todo el mundo y están en todas partes.

Y así, Sameer Salameh se convirtió en el principal responsable de la exposición Cien días, cien vidas que en el Centro Cultural Sakakini mostraba las fotografías (junto con un objeto personal) de los cien primeros muertos de la Primera Intifada, muchos de ellos menores de edad. Vera Tamari presentó en la exposición Hecho en Palestina (comisariada por Gabriel Delgado) una instalación con decenas de árboles de cerámica pintados en colores en el suelo sobre los que se colgaba una imagen en blanco y negro de un olivo, una clara alusión a la destrucción sistemática, por parte de las niveladoras

israelíes, de los naranjos y los olivos de los territorios ocupados, los productos principales de una agricultura cada vez más agónica. La misma artista, después de una incursión israelí en Ramallah en el año 2000, construyó un camino en asfalto que no iba a ningún lugar ni venía de ninguna parte, para poner sobre él los coches destrozados por los tanques israelíes en meticulosa fila india y cuidadosamente limpios, imolutos. El 23 de junio de 2003 completó la instalación y poco después volvieron los tanques israelíes a destruir lo ya destruido, los mismos coches, todos limpios, todos en fila india, todos ya rotos.

Por su parte, Suleiman Mansour llevó a cabo la instalación titulada Ismael, hijo de Abraham y de Hagar, un homenaje a los antepasados de los árabes en el que se mezclaban dos obras diferentes: por un lado, en la pared, las siluetas en piedra de unos hombres idénticos unos a otros, y por otro, también en piedra pero sobre el suelo, la imagen repetida de una rosa que muchas veces se ha identificado como símbolo de los suicidas palestinos. Una obra que, desde luego, admite una lectura mucho más rica tras conocer la mezquita de la ciudad de Hebrón, uno de los lugares más duros del conflicto palestino/israelí. En la mezquita de Hebrón están conservados Los restos de Abraham, Sara, Isaac, Jacob y Leah, los patriarcas, como todo el mundo sabe, tanto de la religión musulmana como de la religión judía. En la mezquita de Hebrón, hace ya algunos años, entró un colono ultraortodoxo judío armado con un M-16 (tras pasar uno de los controles israelíes más exhaustivos que se pueden ver en los territorios ocupados) para matar a más de veinte musulmanes que se encontraban rezando. Esa misma noche se cerró la mezquita. Cuando se abrió, más de un mes después, los israelíes la habían dividido: la mitad permanecía como mezquita, pero la otra mitad era ahora una sinagoga con una ventana oportunamente abierta para ver la tumba de Abraham, el que también es padre de Ismael en la instalación de Mansour.

Por fin, Tayseer Barakat da un giro a su lenguaje artístico manteniendo dos bases para él fundamentales: una reafirmación del arte palestino tradicional a través de los materiales y una temática siempre inspirada en el drama de la expulsión del pueblo palestino, la Nakbeh. En 1948 se declaró el Estado de Israel. En ese mismo año se deportó en masa a más de setecientas mil personas que fueron sacadas a la fuerza de sus casas, de sus pueblos y de sus ciudades para acabar en campos de refugiados de Siria, el Líbano y Jordania, en los que tampoco llegaron a librarse de las esporádicas incursiones israelíes. Casi cuarenta años después, Israel todavía no ha aceptado que vuelvan los refugiados a sus tierras de origen, aunque el problema ha estado planteado en todas las mesas de negociaciones. De eso habla Barakat a través de un archivo de

madera en el que se guardaban los papeles de los palestinos y en el que ahora él ha pintado las siluetas negras de un pueblo condenado el éxodo. De eso habla también Barakat con las cuarenta y ocho urnas de cristal en las que las siluetas sin cara y sin nombre de cuarenta y ocho presos palestinos (encarcelados, como todos, sin juicio previo) están acompañadas por otras tantas cartas que presos reales han escrito a sus familias y que el artista ha recuperado y protegido cuidadosamente.

Porque la historia palestina es tan importante como la actualidad incluso para los artistas más jóvenes. Steve Sabella es un artista que trabaja como fotógrafo para las Naciones Unidas. En el taller presentó una obra colectiva formada por cinco cajas (excesivamente parecidas a sarcófagos), cada una de ellas hecha por un artista diferente. Las cajas se titulaban La tierra de Palestina, El éxodo de las aves, La evidencia, Más allá del mar de Gaza y El baile de la novia. En el interior de todas ellas se podían ver, a través de un agujero y dando vueltas a una manivela, diferentes fotografías de la historia palestina tomadas por el propio Sabella. Algo no está bien para Sabella en la historia palestina y ese algo es el olvido. Los israelíes cuentan una y otra vez su historia, la historia de siempre porque la repetición, aunque pueda ser obsesivamente paralizante, es el aprendizaje y el aprendizaje es la memoria, por lo tanto, la identidad. Con sus fotos repetidas una y otra vez en el acto físico de pasar la manivela, Sabella quiere repetir hasta el infinito la historia palestina, recuperar su memoria, preservarla del olvido.

Pero algo faltaba en la instalación colectiva de Sabella: faltaba Jerusalén, uno de los núcleos principales del conflicto, el lugar que ninguna de las dos partes está dispuesta a perder, aunque uno de los dos bandos (gracias al dinero) tenga unas estrategias de ocupación mucho más efectivas que el otro. Desde hace años los israelíes están comprando sistemáticamente todas las casas que pueden en el barrio árabe de Jerusalén. Cómo olvidar la sonada fiesta que dio el expresidente Sharon para inaugurar su nueva casa en el barrio árabe. Por eso Sabella, en una obra marcadamente cargada de poesía, va fotografiando casas de Jerusalén que él cree que se van a ocupar o destruir, para luego revelar el resultado sobre una piedra de la ciudad. A lo mejor, en algún momento, habrá que tener algo para recordar cómo era la ciudad de los árabes antes de la especulación urbana israelí.

Por su parte, Reem Bader, una artista nacida en Ramallah pero que vive y trabaja en Inglaterra, presentó, junto con algunos vídeos hechos en Londres, otras obras directamente relacionadas con la causa palestina, preocupada, sobre todo, por la

sordera del mundo ante el problema de la zona. Pin Pillow, por ejemplo, es un libro con una sola página en la que aparecen los versos de un poeta palestino (Dónde vamos cuando tenemos todos los caminos cerrados?) y en el que ella ha clavado pacientemente cuatro mil doscientos veinticinco dolorosos alfileres en dos días. La celosía de Jenin, sin embargo, nos hablaba de la invasión y matanza de sesenta y tres personas en un campo de refugiados en el año 2002 por parte de un ejército israelí que, como siempre, estaba en una operación defensiva, y sin que, por supuesto, hubiera ninguna intervención para pararla. Sesenta y tres cabezas abren sus huecos, impolutos, idénticos, en rigurosa hilera, en un enorme muro, como un homenaje a la ausencia aunque, como en el caso de Barakat, es una ausencia sin nombre, sin identidad, sin rostro, porque representan a muchas más víctimas que las sesenta y tres que hubo en Jenin. En cualquier caso, los agujeros son idénticos, pero las sombras que proyectan sobre el suelo nunca lo son.

Por último, Khaled Hourani presentó primero un típico traje palestino, un traje cotidiano que, cuando es necesario, tiñen de negro para el luto, porque es el único que tienen, aunque luego, poco a poco, lavado tras lavado, vuelvan a salir los colores. De nuevo la memoria, de nuevo el olvido, en una obra imposible de contemplar de una manera “desinteresada”, puramente estética. En ella se inscribe lo más doliente de la realidad palestina simplemente con que nos paremos a verla un momento, simplemente con que nos paremos a entenderla. Entonces nos daremos cuenta de que ese vestido, en el que delicadamente se van recuperando los colores, está en realidad compuesto por el horror, la muerte, la violencia y el dolor.

Pero hay imágenes más claras para el mundo occidental y, por ello, al mismo tiempo más combativas y más problemáticas. La imagen, por ejemplo, de un chaval de unos trece años tirando piedras a un tanque israelí, y, sobre todo, la imagen de Mohamed Al Durra, el niño palestino que murió de un balazo israelí en lo que se llamó “un fuego cruzado” a pesar de los desesperados intentos de protección de su padre. Una imagen que, desde luego, dio la vuelta al mundo y removió las conciencias de muchos occidentales...al menos durante unos días. Hourani utiliza estas imágenes en una obra abiertamente lúdica: un rompecabezas, pero un rompecabezas perverso. Cuando el jugador consigue (no sin cierta dificultad) construir la imagen que creía que conocía tan bien, no tiene más que hacer un movimiento de dedos girando los cubos para ver a la oveja Dolly o a las torres gemelas de Nueva York ardiendo. Como si se tratara de un periódico, no hay más que pasar la página para no verlo, para alimentar lo que Hal Foster ha llamado “la razón cínica”, aquella que se alimenta del reconocimiento-desconocimiento, aquella que renuncia al libre albedrío para mantener la inmunidad

que nos proporciona la ambivalencia, aquella que dice sé, pero no obstante..., aquella, en fin, con la que nos enfrentamos día a día al problema palestino cuando hojeamos un periódico occidental. Pero Khaled no odia a nadie, sólo le fastidian los israelíes. Y cualquiera que tenga que pasar el control israelí que corta la entrada de Ramallah desde Jerusalén, puede entender la molestia.

Yayo Aznar

1.- Oviamente este texto hubiera sido imposible sin las enriquecedoras conversaciones con mis compañeros de taller, en especial con Tonia Raquejo y Luis Ortega a los que debo puntos de vista sobre algunas obras a los que yo nunca hubiera llegado sola.

2.- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Diferentes, Desiguales, Desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Barcelona, Gedisa, 2004.

3.- BORDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

4.- BORDIEU y VACQUANT, *Las argucias de la razón capitalista*, Barcelona y Buenos Aires, Paidós, 2001.



"Going for a Ride", installation, by Vera Tamari, 2002 فيرا تماري