



Facultade de Xeografía e Historia

Grao de Historia da Arte

Departamento de Historia da Arte

curso 2021/2022

Traballo de Fin de Grao

A guerra cultural entre potencias

Articulación ideolóxica das diferentes tendencias artísticas entre
os Estados Unidos e a Unión Soviética (1917-1955)

Autora:

Sofía Mediero Vázquez

Titor académico:

Pedro de Llano Neira

Resumo

No presente traballo, analizarase o percorrido do discurso artístico-cultural entre os Estados Unidos e a Unión Soviética, dende o estalido da Revolución de Outubro aos primeiros anos da Guerra Fría. Así, preténdese facer unha aproximación á articulación dos diferentes movementos artísticos de cada potencia en relación á defensa ideolóxica dos principios propios. Para isto, presentaranse un análise do contexto histórico e do relato político, a fin de comprender as tendencias estéticas que foron impulsadas por cada país e a estruturación artística das mesmas.

Palabras clave: construtivismo, realismo socialista, expresionismo abstracto, comunismo, capitalismo.

Resumen

En el presente trabajo, se analizará el recorrido del discurso artístico-cultural entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, desde el estallido de la Revolución de Octubre hasta los primeros años de la Guerra Fría. Así, se pretenderá realizar una aproximación a la articulación de los diferentes movimientos artísticos de cada potencia en relación a la defensa ideológica de los principios propios. Para ello, se presentará un análisis del contexto histórico y del relato político, a fin de comprender las tendencias estéticas que fueron impulsadas por cada país y la estructuración artística de las mismas.

Palabras clave: constructivismo, realismo socialista, expresionismo abstracto, comunismo, capitalismo.

Abstract

This degree thesis focuses on the development of the cultural-artistic discourse between the United States and the Soviet Union, from the outbreak of October Revolution until the first years of the Cold War. The main objective is to establish the connections between the different artistic movements developed by each power and the ideological defense of their own principles. In order to do so, an analysis of both the historical context and the political discourse will be presented so as to understand the aesthetical trends that were fostered by each country and their artistic structure.

Key words: constructivism, socialist realism, abstract expressionism, communism, capitalism.

Índice

1.	Introdución.....	1
1.1	Obxectivos	2
1.2	Metodoloxía	2
2.	Marco teórico.....	4
2.1	Contextualización histórico-cronolóxica	4
2.1.1	A construción do novo mundo: URSS.....	4
2.1.2	O restablecemento do vello mundo: EE.UU	9
3.	Análise artístico e relato político: URSS	14
3.1	O construtivismo soviético	14
3.2	Os debates produtivistas	18
3.3	A estatalización do realismo socialista	22
4.	Análise artístico e relato político: EE.UU	25
4.1	A primeira vangarda	25
4.2	Os debates formalistas	27
4.3	O caso de Jackson Pollock e a operación <i>Long Leash</i>	33
5.	Conclusións	40
6.	Bibliografía.....	41
7.	Anexo fotográfico	44

1. Introducción

O poeta Octavio Paz dicía que todo é presenza, todos os séculos son o presente; a viveza da humanidade atende a unha cadea de causa e efecto dialéctica, onde o relato histórico debe comprenderse máis alá dunha sucesión illada de capítulo de libro. A Historia é soporte ideolóxico da vida e, como tal, debe procurar desfacerse de políticas de parte. Se a Historia a narran os vencedores, o deber das xeracións e reescribir os relatos do noso mundo para arrancar as cadeas románticas e as mentiras estruturais. A veracidade de todo feito histórico demostra como os conceptos políticos, sociais ou económicos creados por toda cultura non son universais nin eternos; resultan en instrumentos da razón histórica apropiados pola transcendencia xeracional. Posúen unha existencia histórica determinada, ligada á realidade humana que os xerou.

Todo historiador —que é cronista dun presente que se esgota por segundos—, debe contar para narrala cun aparato metodolóxico e unha liña teórica que responda, de xeito sistemático, ás cuestións que a poboación dunha época lanza sobre as posibilidades que se deron nun pasado. A ciencia histórica mostra as pretensións didácticas, o camiño elixido pola humanidade na súa evolución cultural, a nivel local ou global; descubre os límites e oportunidades que o tempo —categoría esencial na Historia— deulle á liberdade dos pobos. Neste senso, a arte atende unha expresión intrínseca ao ser humano, así como tamén o artista —en tanto que suxeito— atópase ensartado nun momento concreto da Historia e a súa arte é un produto da mesma. Non hai un arte independente da estrutura social que exista por si mesma.

Repárase aquí na cultura como creación autoconsciente, isto é, como aparato ideolóxico. Ao mesmo tempo que se procura unha ciencia que non perpetúe a alienación, se non que permita aos suxeitos recoñecerse como artífices do seu propio mundo, recuperando a capacidade de transformalo; tamén se procura un arte por riba do cosificado, unha superación de si mesmo como ferramenta de liberdade. A produción científica e artística non son esferas autónomas en tanto a cultura, non se separan da sociedade en conxunto. Así, a realización do suxeito histórico fundaméntase na esfera da cultura, a través da creación de si mesmo e do mundo, de aí o seu lexítimo carácter emancipatorio.

1.1 Obxectivos

Os obxectivos do presente traballo focalízanse na articulación dun estudo que comprenda os intereses e devenir das tendencias artísticas principais na Unión Soviética e nos Estados Unidos desde unha óptica social da arte. Analizar movementos de vangarda como o construtivismo ou o expresionismo abstracto sen atender aos principios ideolóxicos e políticos que os sostiveron resultaría nun desatino histórico; por isto, a finalidade deste traballo reside na estruturación dun estudo completo do discurso artístico e político nas potencias que marcaron os dous bloques antagónicos do pasado século. Así mesmo, búscase construír unha retrospectiva histórica desde unha óptica científica da mesma, onde os feitos e acontecementos pasados atendan a unha serie de causas e consecuencias verídicas as cales, cuxo traballo do historiador, é atopar e demostrar.

1.2 Metodoloxía

O presente traballo parte dunha recompilación bibliográfica de contextualización histórica no período a analizar en ambas potencias como marco teórico. Destácase aquí que o foco orixinal de estudo encamiñábase á relación entre a evolución urbanística nos Estados Unidos e as políticas represivas do senador McCarthy; mais, a causa da falta de bibliografía sobre o tema, decidiuse aproveitar a base do marco teórico e encamiñar o foco de estudo ao presente tema. Tras isto, continúaase cunha investigación dividida en dous bloques; onde se considera o desenvolvemento, por unha banda, do construtivismo, produtivismo e realismo social na URSS como unha articulación estética dos principios políticos que se estaban a xestar na nova sociedade socialista. Así mesmo, aténdese á orixe do expresionismo abstracto e dos debates formalistas arredor do mesmo como unha expresión artística da construción ideolóxica nos Estados Unidos. Ambas partes do estudo non só procuran o foco no plano teórico da arte, se non tamén nos principios políticos que os sustentaban, por este motivo tamén se traballou sobre diferentes exemplos históricos de censura e artimaña de discurso en torno a arte como ferramenta ideolóxica.

No proceso de investigación, fíxose uso dun amplo abanico de fontes primarias e secundarias, procurando as teses de historiadores e críticos da arte consolidados do seu tempo, atendendo tamén a unha diversidade nos argumentos de conflito co fin de modular conclusións conciliadoras a nivel histórico. Así, procurouse en todo momento neste traballo, unha articulación metodolóxica da Historia da Arte social; cuxa orixe radica altamente vinculada ao período a estudar.

*A verdade
é sempre revolucionaria*

Antonio Gramsci

2. Marco teórico

2.1 Contextualización histórico-cronolóxica

O período de tempo a analizar e enmarcar no presente traballo sitúase comezado o 1917, sendo este o ano do estalido da Revolución Socialista de Outubro e marcando con el o comezo da construción do que remataría por ser un dos grandes bloques xeopolíticos do mundo durante a gran parte do século XX. O estudo rematará en torno ao 1955, sendo este o ano de comezo do desenvolvemento da arte Pop nos Estados Unidos e consecuente fin da evolución do expresionismo abstracto como articulación ideolóxico-artística no país; así mesmo, neste ano da comezo o conflito bélico en Vietnam por parte das dúas potencias, tratando así os tempos primitivos da conxuntura da Guerra Fría.

2.1.1 A construción do novo mundo: URSS

A cadencia da Historia emana das revolucións. Lenin dicía que é preciso soñar, pero coa condición de crer nos nosos soños. De examinar con atención a vida real (...) e de realizar escrupulosamente a nosa fantasía¹. A fantasía materializouse durante décadas, e o novo mundo consolidouse como un contexto concreto e único na Historia, un punto de inflexión nos ritmos e dinámicas globais.

A comezos do século XX, o Imperio Ruso atendía á unha autocracia baixo o mandato dun tsar, isto é, unha monarquía absolutista como forma de goberno. Atopábase plenamente distanciado de calquera patrón socio-económico característico das democracias burguesas, carecendo de institución parlamentaria ou de separación de poderes. A dureza destas condicións —agudizadas polo contexto próximo Europeo, xa en camiño de desfacerse de toda resta imperialista e abrazar as democracias liberais— fraguaron o escenario dunha revolución que remataría por derrocar ao tsar Nicolás II no

¹ Lenin, V. Citado por Bloch, E.(1938-1947). *El principio de esperanza*. Madrid: Ediciones Trotta.

outubro do 1917. A continuación, contextualizábase dita revolución, así como os primeiros anos de recorrido da Unión Soviética como potencia e as derivas ideolóxicas posteriores.

Os cambios que o tsar viuse obrigado a levar a cabo tras o primeiro intento de revolución social xa no ano 1905 foron case imperceptibles para a poboación. Nesta revolución xa loitaran no P.O.S.D.R² as dúas liñas políticas que constituían aos bolxeviques e aos menxeviques. Sendo os primeiros os de actitude en favor da insurrección armada, así como da hexemonía da clase obreira e do illamento da burguesía kadete³; mentres os menxeviques constituían un sector reformista da revolución, apostando por unha serie de alianzas co goberno e cos terratenentes co fin de mellorar as condicións da clase obreira. Estas dúas liñas rematarían por separarse e consolidarse independentes entre si en xaneiro de 1912 tras a Conferencia de Praga do P.O.S.D.R.

En febreiro do 1917 prodúcense dúas folgas campesiñas, sufrindo a segunda unha represión brutalmente violenta por parte do exército de Nicolás II, quen remataría por abdicar no mes de marzo. Tras isto, chega ao poder un Goberno Provisional, composto maioritariamente polos kadetes. O contexto deste Goberno Provisional baseábase nunha serie de fronteos abertos tanto internos como externos. O fronte externo residía en que Rusia estaba envolta dentro da Primeira Guerra Mundial co dispendio económico que aquilo implicaba, mentres o campesiñado cada vez era máis pobre. O fronte interno radicaba na situación de dualidade de poderes en relación á estrutura do mesmo, expresando o momento de transición revolucionaria. Será en outubro dese ano cando o Comité Central bolxevique aprobe a insurrección armada. Tras meses de organización, recrutamento e instrución, o 25 de outubro de 1917 (data que coincide co 7 de novembro

² O Partido Obreiro Socialista Ruso foi fundado no 1898 pola unión de grupos socialdemócratas os cales foron encargados de propiciar os sindicatos primitivos no país, así como as primeiras folgas de traballadores.

³ Referido aos membros do Partido Democrático Constitucional cuxo carácter político asentábase na monarquía constitucionalista.

no calendario gregoriano⁴), deu lugar a revolución obreira e campesiña, coñecida como a Gran Revolución Socialista de outubro.

A conquista do poder foi formalizada polo II Congreso Panruso dos Soviets creado polo propio Estado. Alí, apróbbase un manifesto redactado polo mesmo Lenin no que se concreta xurídica e formalmente o derrocamento do Goberno Provisional e o establecemento do poder do proletariado. A Revolución Rusa operou unha ruptura total co pasado. As antigas leis desvanecéronse para dar paso a un novo sistema nunca visto na Historia, a ditadura do proletariado dirixida polo marxismo-leninismo: un novo mundo abría as súas portas.

Neste punto, os bolxeviques pecharon filas en torno ao goberno, sentáronse as bases da Nova Política Económica (NEP)⁵ coa que se pretendeu mitigar o malestar popular e corrixir os desaxustes ocasionados pola guerra. Armanda Rodríguez detalla na súa obra *La Revolución Rusa y el desarrollo de la URSS*⁶ que isto foi interpretado, desde unha óptica estritamente burguesa, como unha volta ao capitalismo. Lenin defendeu o carácter transitorio e a definiu como froito dun capitalismo de Estado de carácter mixto no que se reservaba o control das producións básicas —minerais, combustibles e téxtil— e servizos públicos ao goberno, mais dábase paso á iniciativa privada e cooperativas (Lenin, 1921⁷). Estas últimas recibiron impulso no campo, o que se supoñía unha rectificación do criterio predominante durante o comunismo de guerra⁸ que alentaba a constitución de granxas estatais. Estas lograron sacar ao país da máis absoluta miseria e reconstruír en gran medida o tecido económico⁹. Mais certos cambios chegarían ao pouco tempo, xa que coa morte de Lenin no xaneiro de 1924, Iosif Stalin acadaría o poder e, con

⁴ Na Rusia do momento, estaba en uso o calendario Xuliano, o cal provocaba un desaxuste duns 10 días en correspondencia co resto de Europa.

⁵ A NEP consistiu nunha serie de direccións económicas impulsadas por Lenin a partir do 1921 co fin de mellorar a actividade económica do país.

⁶ Rodríguez, A. (1991). *La Revolución Rusa y el desarrollo de la URSS*. Madrid: Akal

⁷ Lenin, V. (1921). *Sobre la NEP*. Discurso presentado no X Congreso en Moscú.

⁸ Denomínase comunismo de guerra ao sistema político e económico que administraría a Rusa Soviética (previa á URSS) entre o 1918 e o 1921, no marco da guerra civil posterior á Revolución Socialista. Baseouse nunha intervención total por parte do Estado co fin de tratar de suplir as inmensas penurias e racionalizar os escasos recursos.

⁹ Anexo fotográfico (Gráf. n°1).

el, chegarían as solucións políticas de diversa índole asociadas co que máis tarde denominaríase stalinismo¹⁰.

A política cultural foi un dos puntos clave e máis ambiciosos deste período. Nos anos que seguiron á Revolución, o Estado Soviético non escatimou esforzos en apoiar o desenvolvemento de cada cultura, sen distincións e, ao mesmo tempo, respectando e atendendo ás peculiaridades de cada unha. Para a prioritaria alfabetización non se dubidou en elaborar e facer chegar alfabetos e libros ata os grupos menos numerosos nos lugares máis afastados. Sen embargo, ao fío da idea defensiva do Estado, Stalin tratou de evitar reforzar os sentimentos nacionalistas e dificultar a integración que tal política conlevaba. Veu así a matizar o concepto de cultura nacional¹¹ no sentido de recoñecer o nacionalismo cultural, mais subliñando o seu contido socialista e vontade integradora. Dentro das propostas da política cultural artimáñase as modificacións no plano artístico como conduto do discurso; as vangardas que se viñan traballando nos primeiros anos tras a Revolución —construtivismo e produtivismo— convértense en expresión artística plenamente estatalizada a través do realismo social.

Na década dos trinta, cristalízase a fórmula do carácter prioritario de defensa do Estado soviético. Esta fórmula non é outra cousa se non o abandono stalinista da loita revolucionaria que, segundo as propostas do marxismo-leninismo, debería seguir ata lograr acabar coas clases sociais e co Estado en si mesmo, loita que comezara fai pouco. Fomentouse o concepto unitario dunha sola cultura cunha lingua común: o ruso. De feito, o abandono stalinista da revolución como empresa levou consigo o interese en afondar no interno e fomentar no externo, así como o conxelado no proceso de modificación dunha estrutura social e económica ata entón suxeita aos avances e retrocesos que a pesada herdanza do tsarismo supuxo. Ademais, os propios erros tácticos nas alianzas de clase dos primeiros dirixentes comunistas, os cales non só asumiron a tarefa de facer a

¹⁰ O stalinismo é un concepto que fai referencias á corrente marxista-leninista que Stalin implantou na Unión Soviética durante o seu mandato. Posteriormente, e dada a natureza dalgunha de ditas medidas, comezou a asociarse co totalitarismo violento mais, moitas destas asociacións nadas dun discurso visceralmente anticomunista e pouco fundamentado no plano histórico.

¹¹ Stalin, I. (1913). “El marxismo y la cuestión nacional”. En *Obras Completas*, Tomo II, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Moscú, 1973, pp. 111-136.

revolución se non tamén de defendela, constitúen así unha importante chave para entender os anos vinte na Unión Soviética. En efecto, neses anos, con acertos e erros, tomáronse decisións e aplicáronse medidas que en boa parte eran froito de intensos debates e fortes polémicas, pero cunha unidade de criterio en canto ao carácter temporal das mesmas cuxa corrección debería xurdir tamén dun debate.

Na obra do historiador Mark Mazower *La Europa Negra*¹², sinala a característica común da totalidade das ideoloxías existentes en que conciben a consecución da súa utopía como o punto final da Historia, sexa o comunismo internacionalista ou a democracia. Lenin quería edificar un comunismo emancipado da explotación económica. Así, a ideoloxía¹³ aínda que non sexa a guía estrica do desenvolvemento histórico, debe importarnos en tanto que actúa como un vehículo transmisor da fe, que mobiliza para a acción política. As accións dos homes, nas ideoloxías e a conciencia humana, para analizar as perspectivas duns suxeitos que guían, en parte, o período revolucionario, e cuxo *modus operandi* pretendeu ser emulado no occidente europeo en diversas ocasións.

Noutra banda do pensamento, o historiador marxista Eric Hobsbawm concretou en diversas ocasións a idea de que a revolución orixinal e formativa de 1917 establecera as pautas para as revolucións posteriores¹⁴. Fai unha afirmación a continuación que marca parte da realidade histórica, xa que ao ter lugar o proceso revolucionario ruso “parecía evidente que o vello mundo estaba condenado a desaparecer. A vella sociedade, a vida económica, os vellos sistemas políticos...”. Pareceu que o estalido revolucionario fora a mecha que comezara o levantamento do socialismo contra o capitalismo, tornando a contenda internacional, que xa non tiña sentido para as bases, nun momento histórico con posibilidades de cambio. “Foi a revolución bolxevique a que lanzou esa sinal ao mundo, converténdose así nun acontecemento tan crucial para a historia deste século como o fora a revolución francesa do 1789 para o percorrido do XIX”. Sen embargo, seguindo co

¹² Mazower, M. (2009). *La Europa negra*. Trad.: Solana, G. Valencia: Barlin Libros.

¹³ Cabe diferenciar que non é unha referencia ao termo de Ideoloxía que traballou o marxismo, sendo este referido ao conxunto de ferramentas que posúe a clase dominante para exercer o seu poder sobre a clase oprimida.

¹⁴ Hobsbawm, E. (1998). *Sobre la historia: podemos reescribir la historia de la Revolución Rusa?* Barcelona: Crítica.

razoamento deste autor, as consecuencia de 1917 foron 6 veces de maior amplitude xa que a revolución socialista xerou “o movemento revolucionario de maior alcance que se coñecera na Historia Moderna” (Hobsbawm, 2011). Marcou un punto de inflexión na universalización da revolución proletaria, Rusia rematou por ser unha batalla dunha gran guerra que comezara.

Se ben este proceso internou marcou un antes e un despois para o resto do mundo, a Unión Soviética debía seguir atendendo aos elementos exteriores que a rodeaban, e máis cando estes respondían á batalla ideolóxica e marcial contra o fascismo, sendo este entendido como a expresión do Capital levado aos máis afastados extremos¹⁵. A URSS foi suxeito activo da loita contra o réxime nazi, colaborou —contra o inimigo común— en diversas ocasións man a man co que, tras a guerra, converteríase na súa maior oposición: os Estados Unidos. Pola constitución de ambos bloques, entendíase que a calidade dos mesmos levaba, inevitablemente, á oposición. Daba comezo oficial neste momento a denominada como Guerra Fría, o conflito semi-silente que ocupou a segunda metade do século XX ás partes antagónicas estruturadas pola OTAN e o Pacto de Varsovia.

2.1.2 O restablecemento do vello mundo: EE.UU

No que case asemella como o outro lado do mundo, as condicións materiais tiñan un acaecer moi diferente do que se estaba a experimentar no bloque soviético. Tras a Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos convertéronse na primeira potencia económica mundial. A década dos anos vinte supuxo o maior período de expansión sostido nos sectores económicos coñecidos ata o momento nos Estados Unidos. A vital incorporación de innovacións tecnolóxicas á produción industrial e a mecanización a todos os niveis do sector agrario favoreceron un longo período de intenso crecemento da produtividade. Así mesmo, a dependencia estranxeira que sufrían moitos dos países

¹⁵ Polanyi, K. (1935). *La esencia del fascismo*. En Textos escogidos, editado por J.L. Laville, M. Mendell, K. Polanyi Levitt y J.L. Coraggio. Buenos Aires: Clacso y Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 203-229.

Europeos tras os esnaquizamentos da Gran Guerra concluíron en grandes beneficios para os estadounidenses, sendo estes provedores principais de materia prima e créditos bancarios¹⁶. Estas condicións, máis unha gran estabilidade monetaria, posicionou á economía estadounidense nunha situación idílica, consolidáronse como a máxima expresión da democracia burguesa-liberal: a gran terra prometida. Mais, esta situación mudaría de xeito plenamente brusco en outubro de 1929 cando a bolsa de valores sufriu unha caída histórica. A abundancia de capital e o sinxelo acceso ao crédito, xunto cun continuado incremento dos beneficios empresariais abocaron a que a produción superase desproporcionadamente a demanda de produtos por parte dos consumidores. Resultou nun desfase total entre a economía real e a subida da bolsa, provocando unha crise económica denominada como a Gran Depresión. Iniciouse nesta década unha recesión económica sen precedentes na historia do século XX.

Así, como comezaran a analizar teóricos como Karl Marx case un século antes e diversos autores continuaran estudando, a propia natureza do Capital condena irremediabilmente a súa estrutura ás crises cíclicas¹⁷. E, tras o colapso, chega a recuperación paulatina. E, neste contexto, dita recuperación non puido chegar doutro xeito que non fora a través do intervencionismo estatal. O sistema monetario estadounidense bebía da tradición do liberalismo clásico, unha teoría radicalmente oposta á intervención económica; tal é o nivel de oposición que a única concesión que fixo Adam Smith na súa obra *Ensaio sobre a natureza e causas da riqueza das nacións* ao papel do Estado é a universalización da educación como instrumento esencial para a consecución a longo prazo da especialización do factor traballo¹⁸. Este modelo foi altamente cuestionado cando as condicións económicas obrigaron a mudar os principios, así expuxo

¹⁶ Estes créditos materializáronse en propostas como o Plan Dawes, un proxecto financeiro proposto polo político Charles Dawes, o cal procuraba reducir as cantidades que Alemania víase na obriga de abonar aos vencedores do conflito en concepto de reparación de guerra. Contemplábase a flexibilización dos pagos e a concesión de créditos.

¹⁷ Autores como Karl Marx ou Clement Juglar teorizaron sobre a estrutura capitalista e a natureza da mesma, a cal conleva unha competencia entre capitais e unha sucesión de ciclos económicos en diferentes tempos que, irremediabilmente, desembocan nunha crise do sistema a causa da inflación do Capital.

¹⁸ Smith, A. (1776). *Ensayo sobre la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*. Madrid: Biblioteca Nueva.

diversos motivos o presidente Roosevelt no seu discurso de 1937¹⁹ ao Congreso tras analizar, co paso dos anos, as verdadeiras causas económicas do crack da bolsa.

Segundo a liña de pensamento de autores como William Garside, a recuperación da crise non naceu exclusivamente das medidas económicas estatais, se non que repercutiu en gran medida a preparación gradual que se foi levando a cabo durante a década para a Segunda Guerra Mundial²⁰. Un fenómeno similar á paz armada xa experimentada a comezos do século, os Estados Unidos fóronse nutrindo de riqueza e saíndo da miseria pola necesidade de posesión do capital humano cando estalara o conflito bélico. Se ben durante estes anos consolidouse como un país con plena abundancia monetaria, aínda non posuía o poder cultural —o cal non chegaría ata despois da Segunda Guerra Mundial—. Estes anos foron o campo do que logo xerminarían as inquietudes e intereses polo expresionismo abstracto, movemento artístico que remataría por consolidarse como “a primeira vangarda estadounidense²¹”.

Dentro das medidas do goberno, resoa un proxecto de vital relevancia: o *Work Projects Administration*, iniciativa da administración de Roosevelt para axudar aos artistas durante a crise da Gran Depresión para que tivesen oportunidade de seguir traballando na arte do país —danse exemplos como murais en cooperación cos artistas mexicanos ou proxectos fotográficos como os de Walker Evans—. Neste contexto non se pode esquecer aos exiliados, destacan algúns nomes como o novo Hans Hoffmann —que rematou por ser director dunha escola de arte privada pola que pasaron moitos outros como Pollock ou Gorky—; e outros como Mondrian chegaron ao país cunha idade xa relativamente avanzada, aínda que atopou tempo para facer exposicións e mostrar a súa obra nos EE.UU.

¹⁹ Roosevelt, F. (1937, xaneiro). *Cuarta mensaxe anual ao Congreso*. Washington DC.

²⁰ Garside, W. (1993). *Capitalism in crisis: international responses to the Great Depression*. Londres: Palgrave Macmillan.

²¹ Greenberg, C. (1955). “American Type-Painting”. En *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961, pp. 208-230.

Neste punto da historia, a conciencia da clase propia e os achegamentos a outras liñas de pensamento non limitadas ao liberalismo clásico provocaron un aumento exponencial no número de afiliados ao CPUSA²², as filas do partido comunista norteamericano pasaron de 12000 afiliados no 1929 ata máis dos 100000 no 1939²³. Así mesmo, existían diversas organizacións políticas simpatizantes coas teorías anarquistas ou derivas trokistas que chegaban desde a Unión Soviética. Foi aquí, cando o país asemellaba unha construción de valores socialdemócrata e apostaba por unha sociedade afastada da burguesía tradicional, cando en setembro de 1939 declarábase o estalido da Segunda Guerra Mundial e, en consecuencia, os Estados Unidos foron protagonista dunha recesión socio-cultural en toda a súa poboación co paso da seguinte década. Tras isto, as pantasma dun país posicionado no abanico da esquerda quedaron en reflexos do que puido ser e nunca foi. Durante a guerra, a propaganda cultural traballou de xeito visceral por construír uns valores patrióticos directamente ligados co nacionalismo tradicional. Este proceso continuaría co paso dos anos, culminando no 1953 coa chegada de Eisenhower á Casa Branca. Tras o conflito, a constitución dos dous bloques económicos de natureza antagonista e negacionista do contrario provocou un relato histórico repleto de mentiras e verdades decoradas que, aínda a día de hoxe, non conseguimos despegar do noso imaxinario.

Xa na década dos cincuenta, o país experimentou —de novo— un marcado crecemento económico, cun aumento na fabricación e na construción de vivendas en medio da expansión económica posterior á Segunda Guerra Mundial. Este afianzouse como un tempo de confrontación, dado que o sistema liberal nun momento xa tardío do capitalismo atopábase nun punto política e radicalmente oposto á Unión Soviética. A denominada como Guerra Fría comezara, e os conflitos asociados colaboraron en crear un clima politicamente conservador no país, intensificando a confrontación co bloque do leste durante toda a década —desde a Guerra de Corea, a crise dos mísiles, ata a carreira

²² O Partido Comunista dos Estados Unidos foi fundado no 1919 na Internacional Comunista despois de que Lenin convidara aos esquerdistas do Partido Socialista de América á organización.

²³ Datos referenciados en Berking, C., Miller, C., & Cherny, R. (2013). *Making America, Vol.2: a History of the United States: since 1865*. Stamford: Cengage Learning.

espacial—. O coñecido como o medo vermello de Mccarthy provocou audiencias públicas no Congreso en ambas cámaras, facendo xuízos abertos en contra de personalidades de esquerdas²⁴.

Mais, as forzas sociais tenden á dicotomía, e mentres desde o goberno implantábanse modelos e leis de índole conservadora, a sociedade trataba de contestar pouco a pouco. Neste momento, os afroestadounidenses uníronse e organizaron o triunfo do Movemento polos dereitos civís entre 1955 e 1968, dando fin á segregación nos estados sureños, que viña violentamente rexida polas leis Jim Crow²⁵. A diferentes leis que colaboraron en asegurar o sufraxio universal, así como criminalizar a discriminación racial. Así mesmo, este foi o momento histórico no que a muller ingresou de xeito universal nas forzas produtivas do Capital. Teóricas feministas da coñecida como Segunda Onda comezaron a facer publicacións que criticaban as pautas de vida da clase media e alentaban ás mulleres a redefinir os roles adxudicados e descubrir novas identidades a nivel persoal e profesional²⁶.

Aténdese a un contexto social de cambios a ritmos frenéticos. Os Estados Unidos afianzáronse como un dos principais bloques de poder no noso mundo, traballando por gañar non só os conflitos bélicos se non tamén —e se cabe, de máis relevancia— o relato histórico, e posicionarse nel como vencedores. Esta batalla cultural xestouse en diversos campos, analizarase no presente traballo a relación do discurso político coa articulación artística do expresionismo abstracto como primeiro gran movemento estadounidense. Así mesmo, atenderase á narración oposta da dicotomía na Unión Soviética, onde a confección dun novo sistema económico trouxo consigo apostas artísticas como o construtivismo —o cal apostou pola abstracción como ferramenta de liberdade— e que sería confrontada posteriormente polo academicismo do realismo social.

²⁴ Este proceso foi coñecido como “a caza de bruxas”, unha articulación persecutoria por parte das autoridades que denunciaba unha conspiración comunista no país que debía ser erradicada por todos os medios. Atacouse a todo tipo de personalidades a través de vetos laborais ou persecucións sociais.

²⁵ As leis Jim Crow foron un conxunto de leis estatais e locais dos Estados Unidos que estipulaban unha segregación racial desde finais do século XIX tras a abolición da esclavitude.

²⁶ Friedan, B. (1963). *The feminine mystique*. Nova York: W W Norton & Co Inc.

3. Análise artístico e relato político: URSS

Márcase neste apartado do presente traballo a contextualización do panorama artístico do que emerxeu o construtivismo, así como os debates en torno á calidade do obxecto produtivo como interese artístico e as derivas estatais que formalizaron o realismo socialista como movemento oficial na Unión Soviética.

3.1 O construtivismo soviético

No panorama da revolución, a arte atende aos patróns de cambio social. Como se analizou con anterioridade, a primitiva Unión Soviética foi reflexo dun contexto de transición cara unha nova forma de comprender o mundo. Neste senso, a arte non podía quedar obsoleta, e debía ser condutora das expresións económicas, políticas e sociais que estaban a acontecer no país. Así, ao conseguir posicionarse á vangarda no mundo político, tiñan que xerar consigo unha vangarda estética que articulara o discurso ideolóxico.

A comezos do século XX, o escenario artístico en Rusia movíase en torno a tendencias academicistas de índole realista —con exemplos como os retratos de Ilya Repin—, e novas influencias dos *ismos* europeos, con especial referencia do futurismo italiano ou derivas cubistas como o raionismo²⁷. Neste contexto, plantéxase unha reconstrución non só da estrutura económica, se non tamén unha reformulación das relacións sociais e dos patróns emocionais, estéticos, conductuais... Atópase aquí o devenir do novo obxecto de emoción afectiva: a camaradería da modernidade socialista²⁸.

A Unión Soviética tiña unha estrutura vertical, onde o Estado estandarizaba e controlaba non só os consumos culturais, se non tamén outros elementos como a educación ou a fixación dos prezos dos bens de consumo. Neste sentido, aparece o construtivismo, a gran proposta de vangarda soviética. Presentábase como un tipo de arte

²⁷ O raionismo foi un breve movemento da arte de vangarda que se desenvolveu principalmente no leste de Europa na década de 1910. Bebe das tendencias cubistas e futuristas, e basea o seu espazo pictórico en secuencias de raios de cores de diversas características.

²⁸ Concepto teórico desenvolvido principalmente por Alexandra Kollontai, unha das máis importantes teóricas do marxismo-leninismo que construíu a base do que despois se articularía como o feminismo radical.

planificado, cun predominio de formas xeométricas e lineais certamente sinxelas, na que hai unha clara disposición de elementos organizados. Esta plástica consolida os ecos da abstracción que se comezaba a xestar nunha Europa repleta de inquietudes artísticas. A estrutura compositiva do construtivismo comprendíase como un Estado composto por pequenas pezas que cobra sentido ao percibirse como un todo.

O Construtivismo convertía os obxectos e elementos cotiás nalgo digno de ser denominado arte, co obxectivo de achegala ás masas²⁹. Invitaba a que a produción artística fose parte do proxecto, e a reinterpretar a arte para integrala dentro da praxe cotiá. Deste xeito, o construtivismo ofreceu un modelo alternativo para reinterpretar o desexo mercantil, e convertelo nalgo válido para transformar a sociedade. O suposto fíxase na renuncia comunista da propiedade en tanto á revalorización do obxecto material³⁰ como un activo na vida social, isto é, a integración da arte na vida. Unha das figuras clave deste movemento foi o teórico da arte Alekséi Gan, quen alegou sobre estas premisas:

“Un tería que estar cego para non darse conta de como a vida cotiá desenvólvese de forma dialéctica, crecendo a partir das novas relacións industriais e sociais. É esencial poder discernir a fluidez das dúas formas e comprender que xorden directamente da complexidade dun momento político cambiante, así como das condicións dunha economía en declive ou renovas. Entón, queda claro que a vida cotiá como forma material dunha sociedade humana baseada nos obxectos [...] estabilizárase e preservárase [...] e logo, polo contrario, transformárase de novo no período pestuoso da reconstrución revolucionaria³¹.”

Os construtivistas falaban destas teses como o renacemento do espazo e do tempo. A revalorización da vida e a importancia vital de que a arte atenda á percepción do espazo e do tempo, xa que estas eran “as únicas formas sobre as cales a vida se constrúe³²”. Os principios plantexados atendían aos puntos de renuncia da cor como elemento pictórico,

²⁹ Esta inquietude de procurar o achegamento do pobo á cultura e a arte será unha motivación constante no desenvolvemento das diferentes etapas do país, atopando exemplos ata na segunda metade do século XX coas extravagantes paradas de autobús brutalistas ao longo do páramo siberiano, ou os mosaicos que adornaban as fachadas dos edificios nas capitais.

³⁰ Gan, A. (1922). *El Constructivismo*. Trad.: Rebón, M. & Mateo, F. Barcelona: Editorial Tenov.

³¹ Gan, A. (1923). *Viva la demostración de la vida*. Citado en Gan, A. (1922). *El Constructivismo*. Trad.: Rebón, M. & Mateo, F. Barcelona: Editorial Tenov.

³² Gabo, N. & Pevsner, A. (1920). Manifiesto Realista. En *Art in Theory: 1900-2000*, Charles Harrison & Paul Wood ed., Malden: Blackwell, 2003, pp. 299.

da liña como valor descritivo, do volume como forma espacial pictórica-plástica, da masa entendida como elemento escultural e do desencanto artístico enraizado sobre os ritmos estáticos como únicos elementos plásticos (Gabo & Pevsner, 1920).

Estes principios levaron consigo ao estudo e análise do concepto de *socialist object* —o propósito socialista—. Outro dos grandes protagonistas do movemento foi Aleksandr Ródchenko, quen teorizaba sobre a arte do utilitario: “o que está nas nosas mans, é especificamente cousas utilitarias³³”. Este concepto foi proposta de intensos debates, xa que referían a teorías económicas en torno a conceptos como a utilidade, a cultura, a vangarda... Tratarase o devenir e as conclusións de ditos debates en maior profundidade no seguinte apartado. Así mesmo, existiu tamén unha rigorosa análise crítica do concepto tradicional do cadro de cabalete, o cal constituía o formato artístico privilexiado pola burguesía en Europa desde finais do século XVII. Este concepto de soporte pequeno e transportable remitía, non só a unha concepción privada do interior doméstico, se non tamén a un obxecto ideal de intercambio mercantil e especulación entre estados.

Ademáis da calidade de funcionalidade, outro dos elementos que se estipularon como imprescindibles no ideario da arte soviética eran a *faktura* e a *tectónica*. Estes compoñentes teóricos refírense á verdade dos materiais e ao dinamismo simbólico, respectivamente. A *tectónica* atendía ao compromiso da relación entre a ideoloxía e a forma, o cal considerábase que proporcionaba unicidade ao deseño. A *faktura* mentres considerábase o material conscientemente traballado e sen elementos de estorbo para a construción. Da síntese analítica deste plantexamento dicotómico nace a conclusión final: a construción debe ser entendida como a función unificadora do Construtivismo. Unha construción debía ser un signo motivado no que a arbitrariedade se limitara ao máximo. A forma e significado estarían determinadas e motivadas polas relacións entre os distintos materiais, mentres que a composición era arbitraria (Gan, 1922). Fronte ao Ilusionismo, os construtivistas procuraban por en primeiro plano a materialidade das obras de arte,

³³ Citado en Kiaer, C. (2005). *Imagine no Possessions: The socialist objects of Russian Constructivism*. Cambridge: The MIT Press.

deste concepto enténdese por que abandoan primeiro a pintura pasando a realizar obxectos tridimensionais ou pseudo-escultóricos e, finalmente, chegan ao deseño e a enxeñería.

O goberno bolxevique impulsou o construtivismo a través do *Narkomprós*³⁴, estableceuse como centro neurálxico a Escola de Arte e Deseño de Vjutesmas en detrimento da tradicional escola de Belas Artes, a cal estaba establecida en Moscú. A institución do *INKhUK* (*Moscow Institute of Artistic Culture*) chamaba aos artistas a deixar as tendencias artísticas anteriores e adentrarse no construtivismo por ser a arte que representaría o estado socialista que estaba a emerxer. A concepción social do artista muda cara unha percepción do mesmo como o obreiro da estética, o cal constrúe na súa linguaxe a representación das novas inquietudes sociais. Esta proposta estatal mantívose fortemente vinculada co materialismo dialéctico, comprendendo a ligazón inseparable entre práctica e teoría, a aposta do artista como construtor e vinculante da arte e a materia foi clave para o discurso artístico.

Na serie dos *Proun*³⁵ (Proxecto para a Afirmación do Novo), realizados por El Lissitzky, apréciase ben a ambigüidade que cultivaron estes artistas entre unha linguaxe visual abstracta —influída pola poesía formalista e a lingüística—, e unha práctica arquitectónica centrada en proxectos teóricos e utópicos. O punto focalizábase no traballo co espazo e as súas posibilidades de transformación. Apréciase no desenvolvemento destas obras a relevancia que toma o urbanismo, o cal reflectía o proceso de construción da sociedade en tabula rasa. Artistas como Malevich ou El Lissitzky destacaron por seguir a liña proxectual e expansiva sobre o espazo e a cidade como conclusión lóxica, despois de considerar acadar o “grado cero³⁶” da pintura.

A partir destes conceptos, o grupo que se reunía arredor de Rodchenko no *INKhUK* desenvolveu un debate importante sobre o significado das nocións de

³⁴ O Comisariado do Pobo para a Educación —coñecido comunmente como *Narkomprós*— foi a axencia soviética encargada da administración da educación pública e de diversos temas culturais. Tivo vixencia desde o 1917 ata o 1946 cando foi substituído polo Ministerio de Educación da URSS.

³⁵ Anexo fotográfico (Lám. nº1).

³⁶ Danto, A. C. (2010). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.

construción e composición. Foi un dos debates máis relevante —e a súa vez dos máis sutís— do momento artístico. Na práctica, sobre as obras creadas con este fin, os resultados non plantexaron resultados significativos, pero os intensos debates entre os participantes si concluíron definicións precisas. Unha destas materias xiraba en torno idea de que se arte xurdira de forma natural, e se desenvolvera de forma natural, tería que desaparecer de forma natural:

“Os marxistas teñen que traballar para aclarar a súa morte cientificamente e desenvolver novos fenómenos de traballo artístico no novo entorno histórico da época presente. Na situación concreta dos nosos días obsérvase entre os mestres da arte revolucionara unha atracción polo desenvolvemento técnico e polo significado social so seu traballo (Gan, 1922)”.

O grupo dos construtivistas atendía a unha nova época industrial, comprenderon no seu contexto que a escultura clásica debía dar paso ao tratamento espacial do obxecto, así como a pintura non podía competir coa nova fotografía emerxente. O seu movemento e a acción de masas estaban indisolublemente unidos ao modo de produción do novo modelo de vida, polo que o seu traballo como vangardistas desenvolveuse en torno a estes principios, os cales mudaron plenamente os patróns que analizaban e validaban a arte desde facía séculos.

3.2 Os debates produtivistas

Onde o construtivismo procuraba reflectir a sociedade industrial e o espazo urbano moderno, e o suprematismo trataba de crear a arte abstracta antimaterialista que se orixinara a partir dun sentimento puro, xurdiu unha terceira vía de acción artística: o produtivismo, cuxo obxectivo focalizouse en crear arte directamente accesible ao servizo do proletariado. O primeiro presidente do *INKhUK* foi Vasili Kandinsky quen, durante o 1920, organizou unha serie de debates en torno ás calidades sociais da arte. Marcáronse desde o primeiro momento as ideas diferenciais entre composición e construción: isto levou irremediabilmente ao debate sobre o valor artístico e o valor técnico-práctico da obra, ao que se referiu como o *socialist object*. O pintor Boris Ioganson argumentou que o papel do artista construtivista na produción non debería ser como un deseñador de

obxectos utilitarios, que para el era unha práctica ligada á tradición artesanal pasada de moda, se non como un mecánico da produción en si mesmo³⁷. Tanto Ioganson como o crítico produtivista Nikolai Tarabukin argumentaban no mesmo plano que o artista-produtor na produción estaba chamado a deseñar os aspectos do proceso de produción; deste xeito, para o traballador, o proceso de produción en sí mesmo —que non é máis que o medio da fabricación do obxecto— convértese no obxectivo da súa actividade (Tarabukin, 1923).

Nomes como Rodchenko alegaban nestes debates que só había unha construción, e esa era a utilidade para a meta política, referíndose aquí ao concepto da arte do utilitario. Renegábase de liturxia filosófica, comprendendo a súa arte como unha función práctica no proxecto co obxectivo de achegar ao pobo a diversidade artística, en vez de relegala a unha elite. Outras figuras como Stepanova procuraban a construción real exclusivamente no espazo real, sen atender a medios como a pintura. Medios de comunicación como o xornal *Veshch* alegaron que existían opinións dispares a estas conclusións, onde residían artistas que non desexaban limitar a súa produción aos obxectos útiles³⁸, procurando a autonomía do artista do proxecto político. Así mesmo, na revista *Lef*, xa no 1923, o teórico Osip Brik escribiu o artigo “En produción!”³⁹, o cal resumía varios dos puntos concluíntes dos debates do grupo e procuraban unha certa posición en torno ás ideas produtivistas.

Como grupo, estas innovacións teóricas provocaron que os produtivistas tiveran unha actitude máis persuasiva, polo que o que comezara como mensaxes políticos clasificouse máis tarde como *axitprop*, e utilizábase na publicidade comercial. A idea que artillou El Lissitzky de que “ningunha forma de representación é tan sinxela de

³⁷ Citado en Tarabukin, N. (1923). “From the Easel to the Machine”. En *Modern Art and Modernism: a critical anthology*, ed: Frascina, F. & Harrison, C. (Oxfordshire: Taylor & Francis Group, 1982).

³⁸ Citado en Muñoz Guisado, J. M. (2014). “Constructores de las Vjtemás. Sobre constructivismo y pobreza, seguido de algunas consideraciones sobre las arquitecturas del curso básico de los talleres de izquierda”. *Revista digital FAKTA*.

³⁹ Brik, O. (1923). “En produción!”. *LEF: Frente de izquierda de las artes*. Madrid: Catálogo.

comprender para as masas como a fotografía” foi probada co éxito da arte gráfica da cartelería tanto de bens de consumo como ideolóxica⁴⁰.

A única vía posible a partir de entón sería incorporarse aos medios de produción: a unha idea produtivista da arte ao servizo das necesidades sociais. Gustav Klutssis definiuno como a construción no plano teórico-abstracto dunha realidade que todavía non existía⁴¹. Os deseños textís fabricados en masa de Popova e Stepanova son un dos maiores éxitos do produtivismo⁴². Para o historiador da arte Benjamin H.D. Buchloh, os resultados do produtivismo son máis ben magros: a súa importancia débese, sobre todo, ao aspecto teórico e proxectual máis que ao que conseguiu realizarse na praxe⁴³. Coa implantación da NEP, as inquietudes de debate artísticas quedaron relegadas a un segundo plano por parte do Estado, quen focalizou as súas forzas no terreo da industria primaria co fin de sacar ao país da miseria económica.

En torno ao 1927, Alfred H. Barr, quen se ía converter no primeiro director do MoMA, foi un dos primeiros historiadores da arte occidentais que visitou a Unión Soviética e coñeceu aos seus artistas. Nesta viaxe, Barr adquiriu un importante conxunto de obras, documentos e proxectos que levou aos EE.UU, configurando a base da que quizais sexa a colección de arte revolucionario soviética máis importante do mundo fóra da actual Rusia. Esta colección puido ser unha base fundamental para propagar o ideario socialista nos EE.UU durante a década dos trinta. Mais, como se analizou, a muda de intereses e discurso no país conlevou que estas obras permaneceran pechadas e censuradas nos almacéns estadounidenses comezos dos sesenta⁴⁴. No seu lugar, Barr

⁴⁰ Anexo fotográfico (Lám. nº2).

⁴¹ Klutssis, G. (1931). “*Photomontage as a New Kind of the Agitational Art*”. *Art Front Class Struggle on the Visual Arts Front*, pp. 117-132.

⁴² Anexo fotográfico (Lám. nº3).

⁴³ Buchloh, B. & Rosler, M. (1999). *Una conversación: Martha Rosler y Benjamin H.D. Buchloh*. Cuadernos portátiles. Barcelona: MACBA.

⁴⁴ Non sería ata o 1962, coa publicación de *The great experiment: Russian Art* de Camilla Gray, onde moitos destes obxectos adquiridos por Barr saírían á luz. Este descubrimento foi fundamental para o devenir das tendencias minimalistas e conceptuais nos Estados Unidos.

armou un relato da historia da arte moderna que xiraba fundamentalmente arredor do cubismo e da abstracción⁴⁵, linguaxes artísticos moito menos ideoloxizados.

Neste senso, interesa analizar o concepto do fetichismo abstracto da arte, o cal emerxeu na sociedade individualista de produción capitalista. A economía dunha sociedade así se caracteriza pola cooperación non organizada, polo non intercambio de bens e a propiedade das ferramentas de produción. As características fundamentais da arte nunha economía de intercambio distínguense polo feito de que a arte convértese nunha rama da economía e crea así, entre outras, unha serie de ramas particulares, traballando como elas para o mercado⁴⁶.

O mesmo Alekséi Gan teorizou sobre este fetichismo no plano abstracto da arte e atendeu á teoría da arte cívica (Gan, 1922), a cal mantería que un artista debe esforzarse en que as súas obras sirvan á sociedade, transmitan ideas útiles e inspiren sentimentos virtuosos. Así mesmo, suxire que a arte pode non ser útil á sociedade, sen embargo, neste sentido —que é un sentido de organización social— está sempre presente nas obras de arte. Se a sociedade se divide en partes heteroxéneas, a obra de arte pode cumprir satisfactoriamente esta función para certos elementos sociais, estratos e clases, e sen embargo non cumpriña para outros. Analizando sobre isto, a premisa de que se o que se esixe da arte é que se poña conscientemente ao servizo, por exemplo, dun obxectivo político ou unha doutrina moral, esta transfórmase en arte aplicado, do mesmo tipo de arte que se utiliza para a decoración de interiores. Se a arte ten un carácter político, recoñécese inmediatamente a súa relación coa actividade social, pero non se pode considerar o seu papel organizativo xeral fóra desta relación particular. Gan conclúe con isto que a teoría da arte cívica é tan fetichista como a teoría da arte pura, a cal leva consigo o ideario romántico da “arte pola arte” que se implantou nas novas sociedades liberais burguesas.

⁴⁵ Barr, A. H. (1936). *Cubism and Abstract Art*. Exhibition Catalogues. Nova York: MoMA.

⁴⁶ Durán, J. M. (2009). *Hacia una crítica de la economía política del arte*. Madrid: Plaza y Valdés Editores.

3.3 A estatalización do realismo socialista

O realismo social foi a máxima expresión da instrumentalización e estatalización da arte no transcurso da Unión Soviética. No 1934, cando o poeta Joseph Brodsky foi nomeado reitor da academia de Leningrado, e se estaba a dar lugar o Primeiro Congreso da Unión de Escritores da URSS, ditáronse un retorno ás regras máis estritas da tradición académica na educación. Así mesmo, estipulábase o realismo socialista como a “arte aceptable” para o país⁴⁷. Plantexábase como un arte relevante para os traballadores e comprensible para eles, debía ser realista no sentido da representación, á vez que partidario en tanto o apoio aos obxectivos do Estado e do Partido. Iniciábase deste modo unha dialéctica entre arte autónoma e arte comprometida e política, que chega ata o presente e que tivo infinidade de matices e graos no último século. O realismo socialista xa tomara forza a partir de finais da década dos vinte; foi unha das formas que adoptou o *retorno a orde* que se produciu a nivel internacional nas década dos vinte e trinta, con exemplos como a nova obxectividade en Alemania ou o academicismo agudizado en Italia por Mussolini.

Aínda se atribúe a denominación do realismo social ao propio Stalin, mais o certo é que a primeira vez que apareceu o termo en público foi na revista literaria *Literaturnaya Gazeta*, no 1932, onde o definía como “a arte da honestidade e a verdade, así como revolucionario na representación da revolución proletaria”. Aprópiase da idea de revolución, quitándollo aos experimentalistas abstractos contemporáneos, quen no seu contexto perseguiron os mesmos principios, mais cunha vinculación ás condición materiais dos obxectos artísticos; mentres o realismo relacionábao coa naturalidade e lectura da representación. Baixo este paradigma, concluían que a arte que non tiña este estilo non posuía da honestidade do pobo. Pódese ver claramente neste paradigma os conflitos no debate teórico, que rematan por ser unha confrontación directa de carácter ideolóxico.

⁴⁷ Política oficializada co Decreto de Reconstrucción das Organizacións Literarias e Artísticas da man de Iósif Stalin.

Entre o 1932 e 1933 tamén foi o momento no que os últimos artistas da vangarda rusa foron liquidados do panorama⁴⁸ e os experimentos de abstracción e materialistas foron desbotados polo goberno. Non só na pintura, tamén noutras disciplinas como o cine, atopando aquí o exemplo de Eisenstein, quen mudou completamente a súa forma de concibir os seus filmes nesta época. Moitos dos artistas que traballaran nos pasados anos viraron cara tendencias fotográficas ou de obra gráfica co fin de sobrevivir aos procesos de censura. Foi na apertura dese Primeiro Congreso, onde Andrei Zhdanov —o comisario cultural e xefe do comité central do Partido Comunista—, definiu o realismo social con máis detalle. Primeiro alegou, citando a Stalin, que os artistas “debían converterse nos enxeñeiros da alma humana”. O realismo social debía afirmarse sobre “a vida real e os seus fundamentos materialistas”, ao tempo que “representar a realidade na súa evolución revolucionaria. E educar aos traballadores no espírito do comunismo” (Zhdanov, 1934). En 1939, outro autor, o artista Aleksandr Gerasimov, definiu o realismo social como “a arte realista na forma e socialista no contido, que celebra a construción do socialismo e converte en heroes a aqueles que traballaron para el⁴⁹”.

Por suposto, foron moitas as voces que trataron de alzarse en contra da estatalización artística. Unha das críticas máis destacables que se fixo foi a do teórico alemán Alfred Kurella, que dicía que “no século da fotografía, o lado puramente documental da arte é unha deriva simplista”. Bertolt Brecht e Leon Trotsky ofreceron linguaxes distintas ao realismo social na década dos trinta. Brecht defendeu unha estética que conseguira sintetizar o modernismo e o marxismo de maneira exemplar ata que, despois da Segunda Guerra Mundial, asentouse no Berlín oriental e rematou aceptando o *diktat* do partido e o realismo socialista. Pola súa banda, Trotsky escribiu en 1938 o *Manifiesto por unha arte revolucionaria independente*, —firmado por personalidades

⁴⁸ Proceso de censura e persecución dado nos Xuízos de Moscú, unha serie de xuízos levados a cabo entre o 1936 e 1938 que procuraron a condea de diversos grupos contrarios ao Partido e ao Estado baixo a acusación de dereitismo e outras derivas como o troskismo. No plano artístico, as acusacións viraban en torno á consideración de uso de linguaxe burguesa e elitista que se alonxaba dos intereses do Partido.

⁴⁹ Citado en Alle, M. F. (2019). *La literatura del partido: el realismo socialista entre el arte y la política*. Santa Fe: Instituto de Estudios Críticos en Humanidades.

como Andre Bretón—, onde alegou diversos puntos de vista sobre a estética de vangarda, a cal debía residir separada dos intereses directos do Partido.

Este momento da Historia da Arte reside repleto de luces e sombras, as cales asemellan non ser capaz de disiparse. Destacan enormemente intentos de conciliación como a *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era*⁵⁰, unha exposición que tivo lugar na Schirn Kunsthalle (Frankfurt), a finais de 2003, e foi comisariada polo historiador da arte e profesor Boris Groys. Esta exposición impúxose a ambiciosa tarefa de examinar as interconexións entre movementos artísticos do século XX que se plantexaran como separados no relato da Historia. Presentou unha periodización novidosa na que a vangarda rusa tardía (fixada entre 1928 e o 1933) superpoñíase co período do realismo socialista (entre o 1922 e o 1953), cuxo punto de partida retrotraese unha década antes do bautizo do movemento. Ao mostrar obras xuntas do que convencionalmente se consideran escolas de arte en conflito, a exposición presentou como obxectivo tratalas baixo unha nova luz radical como “un fenómeno estético unificado que se cruza todos os medios⁵¹”. Boris Groys é recoñecido pola súa controvertida teoría que vincula as ambicións estéticas da vangarda coas ambicións políticas da era do stalinismo. Groys considera que “o stalinismo herdou unha crenza vangardista de que a humanidade podía cambiar”, mentres que os “artistas de comezos do XX procuraban un novo público que vira o mundo a través dos seus propios ollos⁵²”. Consideraba que a persecución dos vangardistas nas políticas de Stalin atendía a que “eran competidores na loita polo poder estético-político”.

O realismo socialista continuou sendo a forma artística predominante na Unión Soviética ata a eventual caída do Estado desde a década dos sesenta durante a Guerra Fría e o proceso de desestalinización e, definitivamente, coa súa disolución oficial no 1991.

⁵⁰ Anexo fotográfico (Lám. nº 4).

⁵¹ Groys, B. (2003). *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era*. Berlin: Hatje Cantz Publishers.

⁵² Groys, B. (2008). *Obra de arte total Stalin*. Trad.: Navarro, D. Valencia: Pre-Textos, pp. 232.

4. Análise artístico e relato político: EE.UU

Márcase neste apartado do presente traballo a contextualización do panorama artístico do que emerxeu o expresionismo abstracto, así como os debates e intereses ideolóxicos agochados tras o seu éxito como vangarda institucional nos Estados Unidos.

4.1 A primeira vangarda

Durante o década dos trinta, cando a maioría dos expresionistas abstractos iniciaron a súa carreira pictórica, presentábase un panorama de correntes estéticas en dicotomía. Sensibles ao devenir dos tempos, os artistas decidiron traballar segundo estilos orientados socialmente. O crítico e historiador da arte Irving Sandler marca dúas tendencias claras⁵³; por unha banda os rexionalistas, cuxos líderes eran Hart Benton, Grant Wood e Steuart Curry, os cales adoptaron unha ideoloxía dereitista: dadas as abrumadoras condicións do seu contexto, pretendían revivir nas súas pinturas o pasado agrario americano. Na outra banda do abanico, os pintores realistas, quen seguían patróns marxistas e representaban a situación dos traballadores comprometidos na loita de clases —destacan nomes como Gropper ou Shahn—. Ambos grupos seguían traxectorias xurdidas con anterioridade na pintura americana, mais que coa Gran Depresión adquiriron un carácter de urxencia.

En Nova York, onde gravitaban os futuros expresionistas abstractos, a maioría deles posicionábanse no plano político da esquerda. Aínda que sempre estiveran achados nos marxes da sociedade, no decenio dos trinta atravesaron maiores impedimentos que con anterioridade. En 1933, varios deles agrupáronse no *Unemployed Artists' Group*, posteriormente chamado *Artist's Union* (O Sindicato de Artistas), que procuraban a presión governamental para conseguir subvencións. Como se sinalara no marco teórico do presente traballo, en 1933 o goberno de Roosevelt constituíu o *Public Works Art Project*, o cal contratou —durante os seus 5 meses de existencia— a 3749 artistas, os

⁵³ Sandler, I. (1996). *El triunfo de la pintura norteamericana: historia del expresionismo abstracto*. Madrid: Alianza Forma.

cales produciron 15633 obras de arte para institucións públicas⁵⁴. Grazas ao éxito deste programa, no 1935 ampliouse a proposta e transferiuse ao primitivo *Federal Art Project* —denominado comunmente o *Project*—. Ao contrario que o *Public Works Art Project*, este proxecto non esixía ningunha comprobación de formación académica ao artista, o cal permitiu o traballo de perfís imperitos e sen experiencia. O *Project* foi clave para o desenvolvemento da arte nos Estados Unidos, xa que permitiu aos artistas traballar e experimentar sen estar atados ao academicismo e sen ter que deberse directamente aos intereses institucionais (Sandler, 1996).

Fronte ao lema dos realistas sociais “pintura proletaria”, os rexionalistas ofrecían o de “pintura americana”⁵⁵. Politicamente, ambas tendencias eran opostas —unha anhelaba levantamentos sociais violentos que conduciran a unha utopía obreira internacional, mentres que a outra volvía a vista cara as verdades dunha Idade de Ouro rural—. Non obstante, apelaban aos artistas dun xeito similar, xa que cada unha ofrecía un soporte ideolóxico: o marxismo ou o nacionalismo. Tamén eran afíns en estética, ao final ambos procuraban a apelación ás masas de xeito ilustrativo: a arte tiña que ser transmitida con forza, a gran escala e situada con claridade⁵⁶. Neste punto atopamos un precedente claro da relación co muralismo que logo tomarían como propia os expresionistas abstractos.

Mais unha das propostas dos formalistas emerxentes era que rexeitaban de calquera elemento pictórico que evocara o feito da máquina: as superficies pulidas e impersoais das que se eliminara toda sinal da man do artista. Os expresionistas abstractos experimentaron con formas inestables, indeterminadas, dinámicas, abertas e inacabadas. Exploraban así directamente coa expresividade do soporte da pintura para suxerir a acción persoal e creativa do artista a través do traballo do inconsciente. Atendían, pois, á impremeditación e ao automatismo da pintura. Estes elementos que sosteñen á vangarda relátanse arredor dun nome concreto: Jackson Pollock.

⁵⁴ Francis, V. (1966). Catálogo de la exposición *Federal Art Patronage, 1933 a 1943*. University of Maryland Art Gallery College Park, Md., pág.11.

⁵⁵ Aaron, D. (1961). *Winter son the left*. Nova York: Harcourt, Brace & World.

⁵⁶ Anexo fotográfico (Lám. nº5, lám. nº6).

Téndese a atribuír a Pollock ser o pioneiro do *dripping*, a técnica que sostén pintar por goteo. Mais, xa a mediados dos corenta, atópanse exemplo como o armenio Gorky, quen executara algunhas obras con esta técnica, así como outras personalidades emigradas como Max Ernst ou Janet Sobel. Esta última artista realizou unha serie de obras que remataron por ser expostas en *Art of this Century*⁵⁷, as cales o crítico de arte Clement Greenberg definiu como *all over*⁵⁸, a pesar de atribuílas a súa natureza feminina máis ca a propia actividade artística. Segundo autores como John Dewey⁵⁹, esta artimaña e articulación de discurso foi organizada co fin de agudizar o éxito e valor de Pollock como representante principal do expresionismo abstracto.

4.2 Os debates formalistas

Tratando sobre o panorama de debate ideolóxico do momento, Greenberg consolidouse como un dos máximos expoñentes do formalismo na arte durante o século XX. Constituíuse como o representante e principal divulgador desta corrente nos Estados Unidos, a tal punto que resulta imposible falar do expresionismo abstracto sen mencionar o seu nome. A súa tese partía dun análise sobre o *kitsch* e a súa posición con respecto á propaganda soviética, ata chegar a conclusións puramente formalistas sobre os elementos estéticos.

Aínda que os primeiros ensaios publicados versaron principalmente sobre literatura e teatro, a arte todavía tiña unha poderosa atracción para Greenberg polo que, en 1939, consolidou o seu nome como escritor de artes visuais cun dos seus ensaios máis coñecidos: “Avant-Garde and Kitsch”⁶⁰, publicado por primeira vez na revista *Partisan Review*. Neste ensaio de influencia marxista e provinte dun ambiente humilde, Greenberg

⁵⁷ *Art of this Century* foi unha galería de arte contemporáneo aberta da man de Peggy Guggenheim no 1942, a cal resultou peza clave para o desenvolvemento das vangardas e posteriores últimas tendencias nos Estados Unidos. Pechou as súas portas no 1947, cando Guggenheim regresou a Europa.

⁵⁸ Termo acuñado por Greenberg, C. (1955). “American Type-painting”. En *Modern Art and Modernism: a critical anthology*, ed: Frascina, F. & Harrison, C. (Oxfordshire: Taylor & Francis Group, 1982).

⁵⁹ Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Trad.: Claramonte, J. Barcelona: Paidós.

⁶⁰ Greenberg, C. (1939). “Avant-Garde and Kitsch”. En *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961, pp. 3-22.

afirmaba que o verdadeiro arte de vangarda é un produto da revolución do pensamento crítico da Ilustración e, como tal, resiste e retrocede ante a degradación da cultura tanto na sociedade capitalista como na comunista. O crítico apuntaba que isto acontecía ao tempo que se recoñece a paradoxa de que, simultaneamente, o artista —dependente do mercado ou do Estado—, permanece inexorablemente unido “polo cordón umbilical de ouro” (Greenberg, 1939).

Greenberg apropiouse do termo alemá *kitsch*⁶¹ para describir esta forma de baixa cultura, aínda que desde entón as súas connotacións reformulan a unha aceptación máis afirmativa dos materiais nostálxicos da cultura capitalista. Para o crítico, o *kitsch*, formulábase como produto da industrialización e a urbanización da clase traballadora, elemento construído para o consumo dos obreiros: unha poboación famélica de cultura, pero sen os recursos e a educación para desfrutar da cultura de vangarda. Greenberg sinalaba: “o *kitsch* que utiliza como materia prima os simulacros degradados e académicos da cultura xenuína, acolle e cultiva esta insensibilidade. É a fonte dos seus beneficios. O *kitsch* é mecánico e opera mediante fórmulas. *Kitsch* é unha experiencia indirecta é sensacións finxidas. [...] Cambia segundo o estilo, pero permanece sempre igual. *Kitsch* é a epítome de todo o que é espurio na vida do noso tempo, [...] e pretende non esixir nada aos seus clientes agás cartos, nin se quera tempo” (Greenberg, 1939).

Para el, a arte de vangarda era demasiado “inocente” para ser utilizada eficazmente como propaganda ou inclinarse cara unha causa, mentres que o *kitsch* era ideado para provocar falsos sentimentos. Segundo a súa tese, consolidábase na cultura que se creou no século XX para os campesiños alfabetizados que chegaron as cidades coa industrialización. Unha nova forma que está a medio camiño entre a cultura da cidade e a cultura popular. O crítico refírese con este termo á cultura de masas —a cultura do capitalismo—, unha manifestación que imita a forma e, sobre todo, os efectos das grandes obras de arte sen chegar a ser arte.

⁶¹ O termo procede do alemán meridional (“kitschen”) e refírese á expresión coloquial de “facer unha chapuza”.

Para matizalo, Greenberg plantexaba como hipótese a reacción dun campesiño soviético ante unha obra de Picasso ou de Repin: para el, onde Picasso pinta causa, Repin pinta efecto —diferenciando aquí entre o concepto de verdadeiro e verosímil—. Decía tamén que “alí onde un réxime político establece hoxe unha política cultural oficial, faino en ben da demagogia”. Desde o seu punto de vista, o estímulo do *kitsch* non era senón outra maneira barata pola cal os réximes totalitarios procuran congraciarse cos súbditos; unha forma de adular ás masas facendo que a cultura descenda ata o seu nivel. “Era necesario crear, cun estilo máis grandilocuente que nas democracias, un movemento nacional”. En toda esta crítica referíase a artistas soviéticos como Brodsky, cuxa obra baseábase no realismo social. Tratábase para el dun tipo de pintura que non exploraba a súa propia técnica, se non que se limitaba a provocar emocións nacionalistas. Posicionaba entón que en canto a vangarda conseguiu distanciarse da sociedade, virou e procedeu a repudiar a política, fose revolucionaria ou burguesa. A xénese do abstracto estaba relacionada polo tanto con que, “ao desviar a atención do tema nacido da experiencia común, o poeta ou o artista fixaa no medio do seu propio oficio”. Este argumento reforzouse con exemplos concretos ao referirse a que artistas como Picasso, Braque ou Mondrian tiñan como principal fonte de inspiración o medio no que traballaban⁶².

Non obstante, o problema que detectaba o crítico era que esa vangarda chegara a un grado de tal especificidade que malgastara con moitas persoas o que outros eran capaces de gozar e apreciar un arte e unha literatura ambiciosas, pero que agora non poden ou non queren iniciarse nos secretos de oficio.

Como a tradición artística dos Estados Unidos era moi limitada, para os artistas e divulgadores foi necesario conectar a pintura estadounidense co modernismo europeo para xustificar os seus logros, asociándoa así a movementos xa consolidados. En palabras da historiadora da arte Marina Aguirre: “a crítica de Greenberg [...] constituíu un colonialismo cultural, un importante exemplo da apropiación de movementos estranxeiros para lexitimar a pintura dunha nación con arredor de cento cincuenta anos de

⁶² De Llano, P. (2013). “Vanguardia y kitsch, en el universo del totalitarismo”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 75-91.

vida. Para isto, foi necesario unha gran convicción acerca do progreso da arte⁶³”. O resultado deste plantexamento, en palabras do historiador da arte T. J. Clark, é que “o capitalismo, nunha certa etapa da súa existencia [...] precisa dun reconto máis consciente do corporal, do sensual, do “libre” [...] de maneira que poida estender a súa colonización á vida cotiá⁶⁴”.

Foi T. J. Clark, precisamente, un dos ensaístas que propuxo unha das contrateses a Greenberg mellor asentadas. Clark constitúese como unha das figuras principais do situacionismo⁶⁵, e provén dunha tradición de perspectiva marxista sobre a Historia Social da arte. O que resulta fundamental deste teórico en contraposición a Greenberg é que a súa crítica parte, en gran medida, da admiración polo traballo e figura do crítico de arte. Partindo dos puntos en común das súas teorías, Clark escribiu un artigo de estudo en resposta a “Avant-Garde and Kitsch” e “Towards a newer Laocoön⁶⁶” baixo o título “Clement Greenberg’s Theory of Art⁶⁷”. O historiador partía aquí do alegato de que, innegablemente, a teoría cultural de Greenberg nun primeiro punto pertencía a unha tendencia marxista. Aténdese á cultura de vangarda como unha reacción peculiar ás posibilidades de colapso da sociedade burguesa e distingue entre varios puntos e tensións. Clark critica o exceso de economicismo das teses de Greenberg, quen relacionaba plenamente o desenvolvemento cultural cunha fonte de ingresos estable: “o Capital pode estar inseguro nos seus valores, pero non está canso; a burguesía pode non ter crenzas dignas, pero non o admitirán, son hipócritas, non escépticos (Clark, 1982)”.

Unha das propostas máis interesantes deste ensaio reside nunha perspectiva sobre a burguesía tradicional, a cal veuse obrigada a desmantelar a súa identidade

⁶³ Aguirre, M. (2011). “Sobre el legado de Clement Greenberg: un crítico de arte formalista”. *Revista Replicante*.

⁶⁴ Clark, T. J. (2012). “For a left with no future”. *New Left Review*.

⁶⁵ O situacionismo resultou nun dos grupos de vangarda da posguerra máis relevantes, cuxas bases ideolóxicas son o marxismo e o surrealismo, e sostíñan teses como concepto da indisolubilidad da relación entre a arte e a vida.

⁶⁶ Greenberg, C. (1940). “Towards a Newer Laocoön”. En J. O’Brian (Ed.), *The Collected Essays and Criticism I: Perceptions and Judgments, 1939-1944*. University of Chicago Press, pp. 23-38.

⁶⁷ Clark, T. J. (1982). “Clement Greenberg’s Theory of Art”. *Critical Inquiry*. Vol. 9, nº1. The University of Chicago Press, pp. 139-156.

revolucionaria como parte do prezo que pagou por manter o control social, disolvendo con isto a pretensión cultural. Clark conclúe que o que Greenberg denomina *kitsch* é o signo dunha burguesía que perdeu a súa identidade; e o modernismo é a resposta cultural dun arte burgués en ausencia dunha burguesía, ou dun arte aristócrata na época na que a burguesía abandonou as súas pretensión de aristocracia. Clark marca, —no desenvolvemento do capitalismo tardío—, a Gran Depresión como punto de equilibrio: un período de uniformidade cultural, unha reestruturación onde se eliminan as elites burguesas anteriores e redúcese a brecha da intelectualidade burguesa e obreira. Conclúe con isto que a arte ten unha inquietude innegable de dirección —incluso nos tempos de crise económica e social—, e procura facer algo preciso e extenso, quere resistencia e precisa de criterio. Ao igual que as teses construtivistas, Clark atende á idea de que “a arte correrá riscos para atopar resistencia e criterio, incluíndo aquí o risco da súa propia disolución (Clark, 1982)”.

Do grupo dos situacionistas, atópase outro nome fundamental que proporcionou novas perspectivas de ensaio sobre o plano cultural do noso mundo. Guy Debord publicaba en 1967 a que sería a súa obra teórica de maior densidade e complexidade filosófica: *A sociedade do espectáculo*⁶⁸. Ao contrario que T. J. Clark, Debord nunca procurou xerar unha resposta directa as teses de teóricos anteriores como Greenberg. A súa materia de análise constrúese como proposición positivista e, con ela, xerouse unha contratese fundamental no plano da arte e da cultura do século XX. Ao longo do escrito, Debord fai unha actualización da crítica anticapitalista de Karl Marx, nutréndose a si mesmo das aportación doutros autores, elabora deste xeito o seu propio análise da sociedade contemporánea desde a base da crítica dialéctica e revolucionaria. Establecía que a cultura de masas é infinitamente máis rica e consegue nutrirse dun número incalculable de motivos e fontes. Debord asignaba á capacidade espectacularizadora do capital un poder infinito, desenvolvendo unha actitude paranoica con respecto á industria da imaxe e reducíndoo a unha categoría única: o espectáculo. Así, o capital espectacular

⁶⁸ Debord, G (1967). *La Sociedad del Espectáculo*. Biblioteca Selecta Forum: Barcelona.

consolídase como omnipotente, e coa capacidade de recuperar calquera expresión humana —sobre todo as de carácter rebelde— a través da neutralización da mesma.

Segundo Debord, cando a cultura traballa para a orde da dominación, defínese como “a esfera xeral co coñecemento, e das representacións do que se viviu, na sociedade histórica dividida en clases; isto é equivalente a dicir que se trata dun poder de xeneralización que existe separadamente” (Debord, 1967). Desta afirmación aténdese en primeiro lugar á idea de que a cultura defínese como o ámbito onde o que é —o existente— vese representado no plano da conciencia e do coñecemento, en tanto o exercicio da capacidade de abstracción e xeneralización. E, en segundo lugar, a cultura serviu á dominación como arma de cousificación e separación por ter calidade de representación. Isto refírese a que a cultura espectacular funciona como imaxe escindida da experiencia cotiá, reproducindo a lóxica mercantil que da orixe a toda produción no espectáculo.

O carácter máis ideolóxico da cultura produto do Capital é, sen dúbida, a súa negación da calidade de carácter histórico da realidade e de si mesma. Para Debord, a anulación da materialidade histórica da sociedade constitúe unha das mellores estratexias para a autoconservación que desenvolve o sistema. Este obxectivo do espectáculo exprésase na cultura por dúas vías. A primeira consiste en suprimir as probas das transformacións dos coñecementos, as cales dependen do contexto no que foron producidas. A segunda consiste na atribución de cualidades ontolóxicas eternas ás creacións da humanidade. Deste xeito a cultura, que é coñecemento autoconsciente da sociedade, debe estar ao mesmo tempo unificada coa praxe social como teoría materializada. Debord anula plenamente co seu estudo a proposta dos idealistas culturais que conciben a arte como un ente de cambio social *per se*, e non como unha expresión estética da produción espectacular. Aténdese entón á negación do cambio de concepción no panorama artístico, xa que este segue formando parte da cultura, a cal debe ser superada na súa realización. A liña teórica de Debord confrontaba abertamente —desde o coñecemento científico e experimentalista— as propostas anteriores que Clement Greenberg estipularan como irrefutables.

4.3 O caso de Jackson Pollock e a operación *Long Leash*

Jackson Pollock naceu no 1912 en Cody, un poboado de Wyoming, fundado por Buffalo Bill —detalle que contribuiría co tempo a construír o mito do pintor *cowboy*—. A súa relación coa pintura estipulouse en Nova York na década dos trinta, aquí formouse baixo as ás do pintor rexionalista Benton, de quen sacaría o seu fluír do pincel na composición pictórica. É neste contexto no que se educa un Pollock moi novo, comezando nunha fase realista-expresionista, con obras como o seu *Autorretrato*⁶⁹, de entre o 1931 e o 1935.

Neste punto, nos primeiros anos do *New Deal*, a vida de Pollock estaba totalmente desequilibrada: xa desenvolvera adicción polo alcol e estaba baixo tratamento terapéutico para tratar de superalo. Foi neste contacto coa psicoloxía onde se interesou polo subconsciente e os arquetipos xunguíanos⁷⁰, que representaba en obras como *Mask*⁷¹, peza que miraba para tendencias como o cubismo de Picasso e onde as influencias do surrealismo en auxe fanse notorias. No 1936 participou nun taller do muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, onde aprendeu a prescindir do pincel e incluír outros elementos, así como estar aberto aos “accidentes controlados” a nivel compositivo. Isto foi un pilar fundamental para traballar coa técnica do *dripping* posteriormente e abandonar a pintura de cabalete.

Desde mediados do decenio dos trinta, tanto Pollock como outros nomes imprescindibles como Mark Rothko pertencían ao *Artist's Union*, mais foron modificando severamente a súa actividade política cara un espectro máis dereitista desde finais da década cando o *American Artist's Congress* —un organismo aliado ao Fronte Popular— apoiou unha serie de manobras do Soviet, incluíndo as audiencias de Stalin, o Pacto Ribbentrop do 1939 e a invasión de Finlandia. Así mesmo, a entrada do país no

⁶⁹ Anexo fotográfico (Lám. nº7).

⁷⁰ Proposta teórica do psiquiatra psicanalista Carl Jung que comprendía os arquetipos como unha serie de símbolos e imaxes universais e primarias que proveñen do inconsciente colectivo. O que procuran predeterminar son as motivacións da personalidade humana a través da organización de diferentes patróns.

⁷¹ Anexo fotográfico (Lám. nº8).

conflito bélico da Segunda Guerra Mundial supuxo o desenvolvemento dun ambiente de tensión e penuria emocional para a xuventude. Esta disputa foi orixe da crecente desilusión de compromiso político por parte de moitos artistas de vangarda e, en consecuencia, o seu achegamento a outras correntes de pensamento de carácter máis reaccionario.

No 1941, Pollock ten o seu primeiro contacto co MoMa, aínda que primeiramente como espectador da mostra *Arte Indio nos Estados Unidos*, onde indagou nas ideas dos pintores navajos que arroxaban area coreada no chan para realizar os seus debuxos. Isto sumado ao precedente xa comentado de Janet Sobel ou Max Ernst, constituiría as condicións artísticas e sociais idóneas para o desenvolvemento da estética de Pollock. Mais ditas condicións non terían significado o que foron se non fose por os intereses traballados na parte agochada dos negocios.

O gran ascenso do artista comezou exactamente no 1942, cando unha das súas obras —a cal fora mostra na galería de Peggy Guggenheim— obtivo unha moi boa crítica por parte de Mondrian. Ao ano seguinte, a magnate converteríase na mecenas do artista tras encargarlle a obra *Mural*^{72,73}, unha peza que non só sería o seu primeiro gran cadro, se non o maior de toda a súa carreira. Pollock describiuno como “unha estampina de todos os animais do oeste americano [...] todo está cargado a través desa maldita superficie⁷⁴”. Na biografía *Jackson Pollock: an american saga*⁷⁵, apúntase o dato de que, segundo os relatos da muller do artista Lee Krasner, Pollock non avanzaba na realización da pintura a pesar do paso dos meses, e foi polo prazo estipulado con Peggy que rematouna nunha soa noite. Foi nun análise dous anos despois —que non foi presentado ata 2014⁷⁶— onde se revelou que a peza pintouse nun período de varias semanas, identificando varias capas de pintura que secan entre aplicacións.

⁷² O contrato pola realización da peza foi de de USD 150 por mes, unha práctica moi pouco habitual naquel momento. O encargo foi ideado para ser exposto no no piso de Peggy Guggenheim.

⁷³ Anexo fotográfico (Lám. nº9).

⁷⁴ Pollock, J. Citado en Caballero, A. (2016). “La energía hecha visible”. *Escáner Cultural*.

⁷⁵ Naifeh, S. & White Smith, G. (1992). *Jackson Pollock: an american saga*. Londres: Pimlico.

⁷⁶ Foi presentado a través do *Paul Getty Museum* e o *Getty Conservation Institute* en marzo de 2014.

Este momento débese entender como a xestación da arte puramente estadounidense. Greenberg alegaba sobre este momento que “certas actuacións persoais facíanlle sentir a un que aquí había arte en movemento; que novas posibilidades que rompían os límites da pintura de cabaleta e da obra escultórica estábanse sondando⁷⁷”. Enmárcanse obras como *Troubled Queen*⁷⁸, do 1945, onde todavía existía certa estrutura, a pesar de que xa estaba moi avanzado o desenvolvemento da técnica do *dripping*. É un cadro certamente pos-cubista, que segue as influencias automatistas onde reside accidentalidade na composición das cores e formas. Sería no ano 1947 cando Pollock exporía a súa primeira mostra individual na galería *Art of this Century*. Neste mesmo momento, en Langley, Virginia, fúndase a CIA (*Central Intelligence Agency*), e isto vai ser punto fundamental no consecuente desenvolvemento do artista. Nova York xa se instaurara como centro neurálxico da arte mundial —sobre todo, pola cantidade masiva de artistas emigrados a causa da Segunda Guerra Mundial desde Europa—.

Así como se analizou no apartado previo, o devenir do construtivismo así como a institucionalización do realismo social proviñan dunha serie de intereses por parte do Estado Soviético. Do mesmo xeito, o expresionismo abstracto tiña tamén unha lectura económica e política. Se o construtivismo nos falaba de estrutura estatal, o expresionismo abstracto tamén falaba da súa estrutura: libre mercado e capitalismo, os cales marcan un orde de abaixo cara arriba. Represéntase unha metáfora do pequeno empresario que pode chegar a calquera parte do mercado, competindo con outros axentes de xeito caótico pero feroz, sen intervención dun ente regulador. Este desorde pictórico representaba o *laissez-faire* mercantil⁷⁹, así foi que o mesmo Nelson Rockefeller denominou ao expresionismo abstracto como “a pintura da libre empresa⁸⁰”. Os intereses desta clase de empresarios emerxentes eran de carácter expansionista, opostos ás prácticas illacionistas do *establishment* político máis vello. O discurso deste novo “home moderno⁸¹” observaba a

⁷⁷ Greenberg, C. (1942). “Review of the four exhibitions of abstract art”. *Partisan Review*. Vol.9, nº2.

⁷⁸ Anexo fotográfico (Lám. nº10).

⁷⁹ Expresión francesa que denomina a espontaneidade mercantil en canto a regulación dos prezos e costes.

⁸⁰ Citado en Guilbaut, S. (1983). *De como Nueva York robá la idea de arte moderno*. Valencia: Tirant lo Blanch.

⁸¹ Schlesinger, A. (1963). *La política de la libertad: El centro vital*. Barcelona: Dopesa.

alienación e a inseguridade como os compañeiros necesarios da liberdade occidental. Sobre esta reflexión, o crítico de arte Arthur C. Danto sinalaba que “contra a certeza totalitaria, a sociedade libre pode ofrecer a un home moderno devorado pola alienación e a falibilidade [...] a liberdade ofrecida polas sociedades en Occidente, ven co prezo da incerteza (Danto, 2010)”. O psicanálise, a teoría psicolóxica que acompañou a esta nova intelectualidade liberal, servía para explicar a alienación do ser humano nun mundo terrorífico pero libre, e para por ao descuberto a base de posicionamentos políticos de carácter máis extremo.

Aquí reside unha das obras cumio do artista: *Number 26A*⁸², do 1948. Xa se percibe unha redución da paleta a cores pardos, escuros e grises, con breves toques laranxa que procuran animar a composición,. A pesar de xa se consolida como abstracción, ten unha vocación de autenticidade a través dos materiais e dos xestos. É un cadro que se impón sobre o espectador. Crea tridimensionalidade grazas ao traballo das capas en relación ao *dripping*. Valórase aquí o caos organizado que aprendera dos muralistas mexicanos. Incide na obxectualidade, pero ao mesmo tempo crea un espazo que non existe como tal conseguindo nas pinceladas pura performatividade. Refírese aquí ao que, no 1952, Harold Rosenberg acuñaría como o *action painting*⁸³. Pollock manifestaba en relación a isto que, para el:

“A pintura non se pinta, se non que sucede. [...] A pintura abstracta, ao ser plana, necesita unha maior extensión de superficie sobre a que desenvolver as súas ideas do que necesita o vello cadro de cabaleta tridimensional⁸⁴”.

Neste punto EE.UU atópase en plena caza de bruxas do Macartismo, e no 1949 os soviéticos realizan un achado histórico na gran mazá: a Conferencia Cultural e Científica pola Paz Mundial. Este acto contou con diferentes personalidades que se mostraban contrarias ao goberno de Stalin, nomes como Marlon Brando ou Albert Einstein. Destaca

⁸² Anexo fotográfico (Lám. nº11).

⁸³ Rosenberg, H. (1952). “The american action painters”. *ARTnews*, pp. 22-26.

⁸⁴ Citado en Pollock, J., et al. (1947). *Possibilities I: winter 1947-48*. Nova York: Wittenborn, Schultz, Inc. Publishers, pp. 79.

ademais deste contexto que a idea de “arte moderno” era visceralmente rexeitada polas institucións estadounidenses; así axentes como George Dondero, representante do estado de Missouri, declarara no Congreso que “todo arte moderno é comunista⁸⁵”. Así mesmo, o presidente Harry Truman declarou que “se iso é arte, entón son hotentote⁸⁶”. Plántexase entón un goberno e unha axencia como o FBI mostrando unha desconfianza directa contra a arte moderna, mais a recente nada CIA tiñan unha visión diferente e comprendían que o expresionismo abstracto propuña unha característica esencial e moi válida cara os seus intereses: era radicalmente oposto ao construtivismo e ao realismo socialista e, ademais, era plenamente americano. No concreto de Pollock que, ata ese momento fora certamente rexeitado pola sociedade, foi protagonista de eventos históricos como a súa reportaxe persoal na revista *Life*⁸⁷ ou fotografías como as tomadas por Hans Namuth. O seu ascenso á fama chegaba, mais foi pouco o que tardou en rematar.

Foi en 2013 cando, por primeira vez de xeito público, un ex-axente da axencia de intelixencia, falou sobre este cambio de panorama sobre o movemento:

“En canto ao expresionismo abstracto, encantaríame poder dicir que a CIA inventouno só para ver que podería pasar en Nova York e no centro do Soho, pero creo que o que fixemos realmente foi recoñecer a diferenza. Recoñeceuse que o expresionismo abstracto era o tipo de arte que conseguía que o realismo socialista parecera aínda máis ríxido e confinado do que era. Esa relación explotouse nalgunhas exposicións⁸⁸”.

Aquí comezou entón o proxecto secreto *Long Leash*, no que Nelson Rockefeller⁸⁹, naquel marco presidente do MoMa, tería un papel fundamental. Fora tamén Coordinador de Asuntos Interamericanos (CIAA) durante a Segunda Guerra Mundial, polo que posuía gran variedade de contactos; ademais correspondíalle o posto de fideicomisario do

⁸⁵ Citado en *George Dondero Papers: Archives of American Art*. Smithsonian Institute.

⁸⁶ Citado en Plagens, P. (2006). “Whose Art is it anyway?”. *The Nation*.

⁸⁷ Anexo fotográfico (Lám. nº12).

⁸⁸ Citado en Saunders, F. (1999). *La CIA y la Guerra Fría cultural*. Trad.: Fontes, R. (2001). Madrid: Editorial Debate.

⁸⁹ Rockefeller obtivo outros cargos paralelamente e nos seguintes anos como gobernador de Nova York e vicepresidente dos Estados Unidos.

Rockefeller Brothers Fund, un grupo de expertos da cidade subcontratado polo mesmo goberno para estudar asuntos exteriores e que, despois, usaríase para lavar gran parte do apoio financeiro da CIA á nova arte, tal e como analiza Saunders no seu libro *La CIA y la Guerra Fría Cultural*.

O achado de Pollock como sinal identitaria deste proceso veu da man do pintor Budd Hopkins, quen declarou ver en Pollock “todas as virtudes virís do home norteamericano” (Saunders, 1999). Estas virtudes atendían á referencia da súa orixe: o mito do *cowboy*, o pintor que disparaba a tinta en vez das balas; ademais, por suposto, non era estranxeiro e levaba na súa esencia a masculinidade visceral e a intensidade do artista. Greenberg alegou que “Pollock é americano, áspero e máis brutal, pero tamén é máis completo. En calquera caso é certamente menos conservador, menos pintor de cabaleta no sentido tradicional que Dubuffet, cuxo achado histórico máis importante pode ser, ao final, preservar o cadro de cabaleta para a xeración de pintores pos-picassianos. Pollock apunta máis alá do bastidor, máis alá do cadro móbil⁹⁰”.

Con Eisenhower na presidencia, Rockefeller é nomeado asesor especial sobre a estratexia da Guerra Fría, ademais preside o comité que supervisa as operacións encubertas da CIA⁹¹. Foi en 1952 cando a Axencia, a través da fundación *Rockefeller Brothers Fund*, otorgoulle ao museo unha subvención de USD 125 mil por cinco anos co fin de financiar o “Programa Internacional”. Para o 1956, organizáranse 33 exposicións internacionais sobre expresionismo abstracto. Entre abril do 1958 e marzo do 1959, a exposición *A nova pintura estadounidense* xa recorrera oito cidades europeas —Basilea, Milán, Madrid, Berlín, Amsterdam, Bruselas, París e Londres⁹²—.

⁹⁰ Greenberg, C. (1947). “Review of exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock”. *The Nation*, nº1, pp. 125.

⁹¹ Rockefeller non foi o único que compartiu cargos e conexións culturais e gobernamentais: destacan outros nomes como William Burden, quen presidiu a Fundación Farfield; ou Rene D’Hanoncourt, quen traballou coa CIAA e informou regularmente ao Departamento de Estado.

⁹² Atopáanse desta época anécdotas como a financiación do transporte de 17 obras desde o *Pompidou* ata a *Tate Gallery*, a cal non dispoñía dos fondos para este gasto. Apareceu aquí o donativo do magnate

Se ben este proceso discursivo resultou paulatino e silente, o paso dos meses e a implicación privada e estatal conseguiron impor ao expresionismo abstracto como movemento e vangarda a ambos lados do Atlántico, e Jackson Pollock converteuse no máximo expoñente de todo o movemento. Este artimañado de intereses políticos xa foi denunciado na década dos setenta, concretamente no 1974, cando a artista Eva Cockfrot escribiu un artigo para *Artforum* titulado “Abstract Expressionim: weapon of the Cold War”⁹³. Aquí a muralista argumentou que termos da propaganda cultural os obxectivos do apartado da CIA e os programas internacionais do MoMa apoiáronse reciprocamente. Os poucos que se atreveron a detraer este conglomerado foron apartados da comunidade, destaca o caso de John Canaday, o principal crítico de arte do *New York Times*, quen en 1960 sostivo que o movemento era unha praga que exterminaba calquera intento de realizar outro tipo de arte e que “un artista descoñecido que intenta expoñer en Nova York non pode atopar unha galería a menos que este pintando nun modo derivado do expresionismo abstracto”⁹⁴. Estas afirmacións valeron para a publicación dunha carta no mesmo xornal no que traballaba, firmada por 49 figuras públicas —entre elas galeristas, críticos e algúns artistas— quen o acusaron de axitador⁹⁵.

Pollock faleceu no 1956, con 44 anos, a causa dun accidente de tráfico baixo os efectos do alcol. Un peche perfecto da narrativa que mitificou o *live fast, die young*. Un ano despois, realizouse a retrospectiva completa dos seus traballos no MoMa, o lugar do que emerxeu e que combateu vitorioso unha das batallas máis importantes do plano cultural na Guerra Fría.

estadounidense Julius Fleischmann Junior, cuxo diñeiro chegou a través da Fundacións Farfield, un dos órganos vinculados institucionalmente á CIA.

⁹³ Cockfrot, E. (1974). “Abstract Expressionim: weapon of the Cold War”. *Artforum*.

⁹⁴ Canaday, J. (1960). “ON INNOCENCE; A Rare Quality in Art, It Can Not Be Feigned Without Disaster”. *The New York Times*.

⁹⁵ Varios firmantes en (1961, febreiro). “A LETTER TO THE NEW YORK TIMES”. *The New York Times*.

5. Conclusións

No campo de estudo da Historia da Arte existen moitas liñas de pensamento que desligan por completo a expresión artística do contexto no que foi creada. Este traballo de fin de grao procurou, en todo momento, coordinar as expresións culturais e artísticas cos condicionantes históricos que as motivaron. Así, conclúese que, tras o estudo metodolóxico dos movementos que se confrontaron durante décadas, as articulacións estéticas das mesmas só se poden considerar atendendo aos principios ideolóxicos que existiron detrás. Así mesmo, como resultado da investigación bibliográfica, aténdese á coherencia final entre tema de estudo e metodoloxía empregada, xa que foi a confrontación ideolóxica entre realismo socialista e expresionismo abstracto o que, en gran medida, motivou a moitos dos investigadores que asentarian as bases de estudo da Historia da Arte social contemporánea.

As reflexións que xurdiron en torno á lectura final da investigación xiran en torno, primeiramente, ao por que da censura nos experimentos de abstracción na URSS. Se partimos da premisa de que a abstracción é unha linguaxe elitista debido ao non entendemento cara ao pobo, a resposta non debería acharse na censura da mesma, se non na correcta divulgación e achegamento ás masas. Así mesmo, unha linguaxe artística non debería ser fundamentada polo Capital financeiro e cultural co fin de reestruturar o seu relato no devenir histórico. A foco concreto co caso de Jackson Pollock nesta investigación débese a relevancia da figura neste relato, e ao ilustrativo que resulta o achado da articulación empresarial tras o seu éxito. En ningún punto procurouse sinalar as condutas estatais baixo a moral actual, carecería de sentido histórico e analítico facelo; os exemplos, así como as teses de pensamento nas que se baseou este estudo, procuraron o maior grado de veracidade histórica e precisión ideolóxica nas vangardas artísticas tratadas. Os contextos aquí tratados asentadas as bases do imaxinario contemporáneo da arte. Os estudos de nomes como Clark ou Guilbaut marcan un punto de inflexión no campo da Teoría e Historia da Arte; a expresión artística comezou a entenderse cunha vinculación ao seu contexto, así como a apropiarse da toma de conciencia propia e o valor social da mesma.

6. Bibliografía

- Aaron, D. (1961). *Winter son the left*. Nova York: Harcourt, Brace & World.
- Aguirre, M. (2011). “Sobre el legado de Clement Greenberg: un crítico de arte formalista”. *Revista Replicante*. Recuperado de: <https://revistareplicante.com/sobre-el-legado-de-clement-greenberg/> Última consulta: 25/05.
- Alle, M. F. (2019). *La literatura del partido: el realismo socialista entre el arte y la política*. Santa Fe: Instituto de Estudios Críticos en Humanidades.
- Barr, A. H. (1936). *Cubism and Abstract Art*. Exhibition Catalogues. Nova York: MoMA.
- Berking, C., Miller, C., & Cherny, R. (2013). *Making America, Vol.2: a history of the United States: since 1865*. Stamford: Cengage Learning.
- Bloch, E.(1938-1947). *El principio de esperanza*. Madrid: Ediciones Trotta.
- Brik, O. (1923). “En producción!”. *LEF: Frente de izquierda de las artes*. Madrid: Catálogo.
- Buchloh, B. & Rosler, M. (1999). *Una conversación: Martha Rosler y Benjamin H.D. Buchloh*. Quarderns portàtils. Barcelona: MACBA.
- Caballero, A. (2016). “La energía hecha visible”. *Escáner cultural*. Recuperado de: <https://revista.escaner.cl/node/7960> Última consulta: 30/05.
- Canaday, J. (1960). “ON INNOCENCE; A Rare Quality in Art, It Can Not Be Feigned Without Disaster”. *The New York Times*.
- Clark, T. J. (1982). “Clement Greenberg’s Theory of Art”. *Critical Inquiry*. Vol. 9, nº1. The University of Chicago Press, pp. 139-156.
- Clark, T. J. (2012). “For a left with no future”. *New Left Review*. Recuperado de: <https://newleftreview.org/issues/ii74/articles/t-j-clark-for-a-left-with-no-future> Última consulta: 07/06.
- Cockfrot, E. (1974). “Abstract Expressionim: weapon of the Cold War”. *Artforum*. Recuperado de: <https://www.artforum.com/print/197406/abstract-expressionism-weapon-of-the-cold-war-38017> Última consulta: 28/05.
- Danto, A. (2010). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- De Llano, P. (2013). “Vanguardia y kitsch, en el universo del totalitarismo”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 75-91.
- Debord, G (1967). *La Sociedad del Espectáculo*. Biblioteca Selecta Forum: Barcelona.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Trad.: Claramonte, J. Barcelona: Paidós.

- Durán, J. M. (2009). *Hacia una crítica de la economía política del arte*. Madrid: Plaza y Valdés Editores
- Francis, V. (1966). Catálogo de la exposición *Federal Art Patronage, 1933 a 1943*. University of Maryland Art Gallery College Park, Md., pág.11.
- Friedan, B. (1963). *The feminine mystique*. Nova York: W W Norton & Co Inc.
- Gabo, N. & Pevsner, A. (1920). “Manifiesto Realista”. En *Art in Theory: 1900-2000*, Charles Harrison & Paul Wood ed., Malden: Blackwell, 2003. p. 299.
- Gan, A. (1922). *El Constructivismo*. Trad.: Rebón, M. & Mateo, F. Barcelona: Editorial Tenov.
- Gan, A. (1923). *Viva la demostración de la vida*. Trad.: Rebón, M. & Mateo, F. Barcelona: Editorial Tenov.
- Garside, W. (1993). *Capitalism in crisis: international responses to the Great Depression*. Londres: Palgrave Macmillan.
- George Dondero Papers: Archives of American Art*. Smithsonian Institute. Recuperado de: <https://www.writing.upenn.edu/~afilreis/50s/dondero-art.html> Última consulta: 06/06.
- Greenberg, C. (1939). “Avant-Garde and Kitsch”. En *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961, pp. 3-22.
- Greenberg, C. (1940). “Towards a Newer Laocoön”. En J. O’Brian (Ed.), *The Collected Essays and Criticism I: Perceptions and Judgments, 1939-1944*. University of Chicago Press, pp. 23-38.
- Greenberg, C. (1942). “Review of the four exhibitions of abstract art”. *Partisan Review*. Vol.9, nº2.
- Greenberg, C. (1955). “American Type-Painting”. En *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961, pp. 208-230.
- Groys, B. (2003). *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era*. Berlin: Hatje Cantz Publishers.
- Groys, B. (2008). *Obra de arte total Stalin*. Trad.: Navarro, D. Valencia: Pre-Textos, pp. 232.
- Guilbaut, S. (1983). *De como Nueva York robó la idea de arte moderno*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Hobsbawm, E. (1998). *Sobre la historia: podemos reescribir la historia de la Revolución Rusa?* Barcelona: Crítica.
- Kiaer, C. (2005). *“Imagine no Possessions: The socialist objects of Russian Constructivism”*. Cambridge: The MIT Press.
- Klutsis, G. (1931). “Photomontage as a New Kind of the Agitational Art”. *Art Front Class Struggle on the Visual Arts Front*, pp. 117-132.

Literaturnaya Gazeta. (1932). Recuperado de: <https://www.encyclopedia.com/literature-and-arts/literature-other-modern-languages/russian-and-eastern-european-literature/socialist-realism> Última consulta: 03/06.

Mazower, M. (2009). *La Europa negra*. Trad.: Solana, G. Valencia: Barlin Libros.

Muñoz Guisado, J. M. (2014). “Constructores de las Vjutomás. Sobre constructivismo y pobreza, seguido de algunas consideraciones sobre las arquitecturas del curso básico de los talleres de izquierda”. *Revista digital FAKTA*. Recuperado de: <https://revistafakta.wordpress.com/2014/09/12/constructores-de-las-vjutomas-algo-sobre-constructivismo-y-pobreza-seguido-de-algunas-consideraciones-sobre-las-arquitecturas-del-curso-basico-de-los-talleres-de-izquierda-por-jose-maria-munoz/> Última consulta: 10/06.

Naifeh, S. & White Smith, G. (1992). *Jackson Pollock: an american saga*. Londres: Pimlico.

Plagens, P. (2006). “Whose Art is it anyway?” *The Nation*. Recuperado de: <https://www.thenation.com/article/archive/whose-art-it-anyway/> Última consulta: 31/05.

Polanyi, K. (1935). *La esencia del fascismo*. En Textos escogidos, editado por J.L. Laville, M. Mendell, K. Polanyi Levitt y J.L. Coraggio. Buenos Aires: Clacso y Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 203-229.

Pollock, J., et al. (1947). *Possibilities I: winter 1947-48*. Nova York: Wittenborn, Schultz, Inc. Publishers, pp. 79.

Rodríguez, A. (1991). *La Revolución Rusa y el desarrollo de la URSS*. Madrid: Akal.

Roosevelt, F. (1937, xaneiro). *Cuarta mensaxe anual ao Congreso*. Washington DC. Recuperado de: <https://www.ersilias.com/discursos-de-franklin-delano-roosevelt/> Última consulta: 29/05.

Rosenberg, H. (1952). “The american action painters”. *ARTnews*, pp. 22-26. Recuperado de: <https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art112/readings/rosenberg%20american%20action%20painters.pdf> Última consulta: 09/06.

Sandler, I. (1996). *El triunfo de la pintura norteamericana: historia del expresionismo abstracto*. Madrid: Alianza Forma.

Saunders, F. (1999). *La CIA y la Guerra Fría cultural*. Trad.: Fontes, R. (2001). Madrid: Editorial Debate.

Schlesinger, A. (1963). *La política de la libertad: El centro vital*. Barcelona: Dopesa.

Smith, A. (1776). *Ensayo sobre la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Stalin, I. (1913). “El marxismo y la cuestión nacional”. En *Obras Completas*, Tomo II, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Moscú, 1973, pp. 111-136.

Tarabukin, N. (1923). “From the Easel to the Machine”. En *Modern Art and Modernism: a critical anthology*, ed: Frascina, F. & Harrison, C. (Oxfordshire: Taylor & Francis Group, 1982).

Venice. (1985). Catálogo completo da galería *The Art of this Century, 1942-1947*. Nova York: Peggy Guggenheim Collection.

7. Anexo fotográfico

Gráfica n°1

Resultados de la NEP

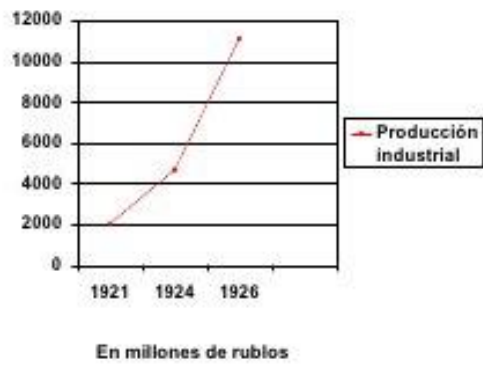
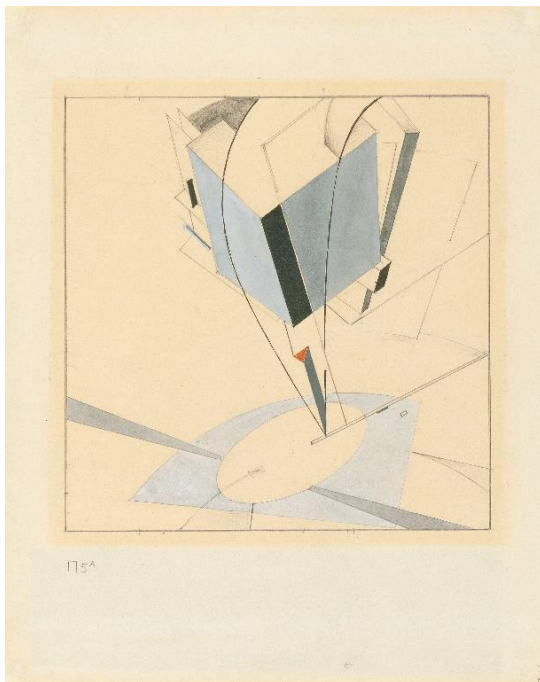


Lámina n°1



Proun 5A
El Lissitzky
1919

Lámina nº2

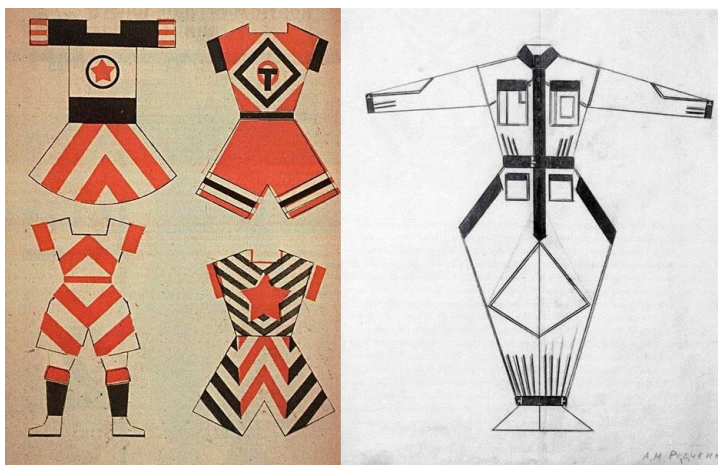


Libros

Aleksandr Rodchenko

1925

Lámina nº3



Diseño para traje de baño

Varvara Stepanova

1923

Lámina nº4



Lenin en la tribuna

Isaac Brodsky

1927

Lámina nº5



Trágico prólogo

Steuart Curry

1937

Lámina nº6

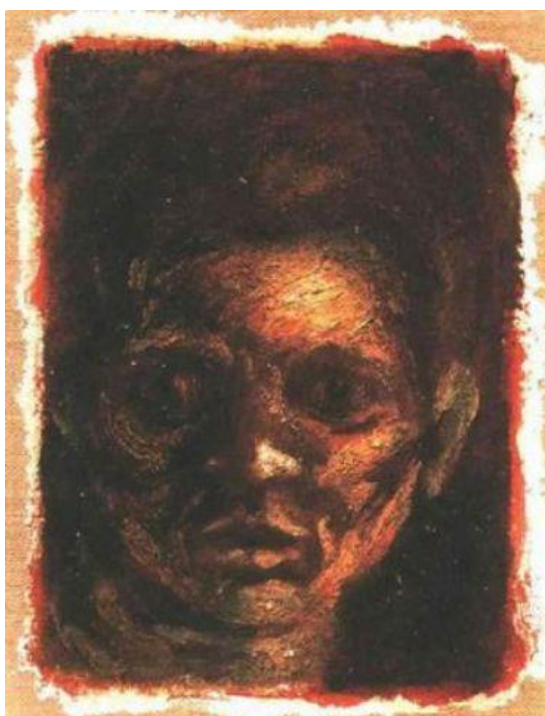


Construcción de la presa

William Gropper

1938

Lámina nº7



Autorretrato

Jackson Pollock

1931-1935

Lámina nº8



Mask

Jackson Pollock

1941

Lámina nº9



Mural

Jackson Pollock

1943

Lámina nº10



Troubled Queen

Jackson Pollock

1945

Lámina nº11

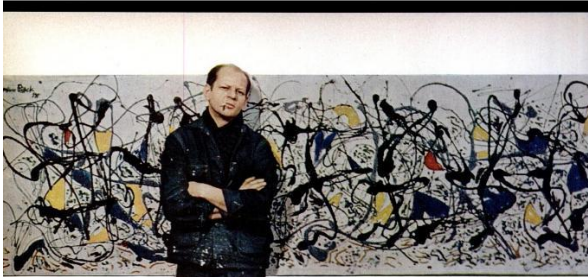


Number 26A

Jackson Pollock

1948

Lámina nº12



JACKSON POLLOCK

Is he the greatest living painter in the United States?



"NUMBER TWELVE" reveals Pollock's liking for aluminum paint, which he applies freely straight out of the can. He feels that by using it with ordinary oil paint he gets an exciting textural contrast.

Recently a formidably high-brow New York critic hailed the brooding, puzzled-looking man shown above as a major artist of our time and a fine candidate to become "the greatest American painter of the 20th Century." Others believe that Jackson Pollock produces nothing more than interesting, if insupportable, decorations. Still others condemn his pictures as degenerate and find them as unpalatable as yesterday's macaroni. Even so, Pollock, at the age of 37, has burst forth as the shining new phenomenon of American art.

Pollock was virtually unknown in 1944. Now his paintings hang in five U.S. museums and 60 private collections. Exhibiting in New York last winter, he sold 12 out of 18 pictures. Moreover his work has stirred up a furore in Italy, and this autumn he is asked for a one-man show in central Paris, where he is fast becoming the most talked-of and controversial U.S. painter. He has also won a following among his own neighbors in the village of Springs, N.Y., who amuse themselves by trying to decide what his paintings are about. His great thought once which he identifies for bewildered visiting scholars as an aerial view of Siberia. For Pollock's own explanation of why he paints as he does, turn the page.

Copyrighted material

Reportaxe de Jackson Pollock na revista Life

Martha Holmes

1949