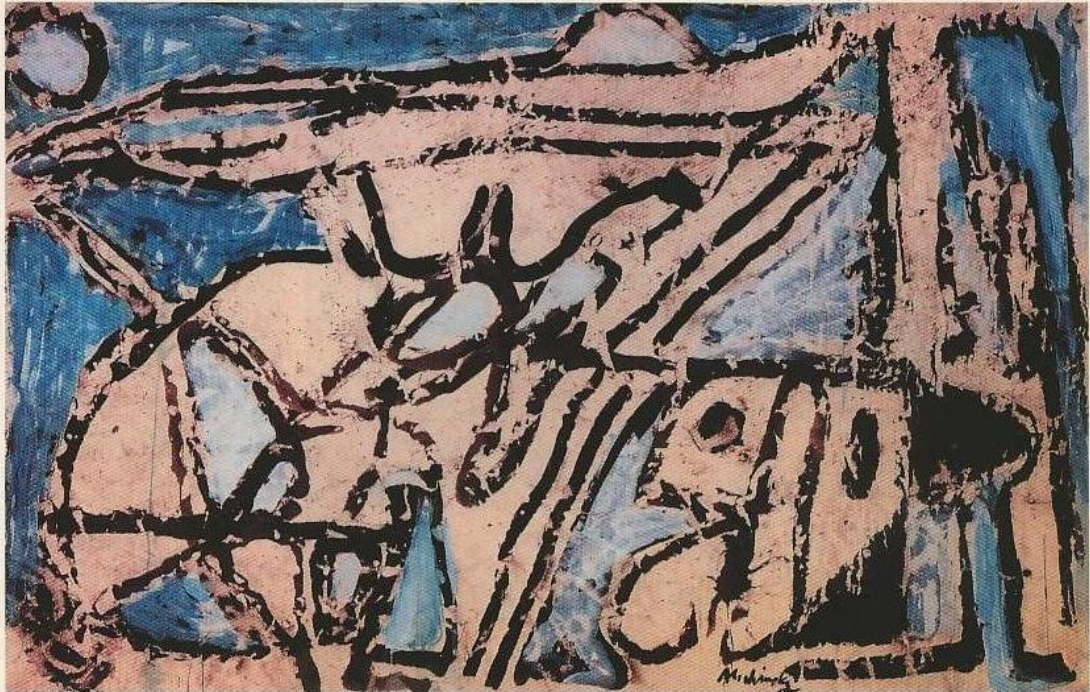



LA MODERNIDAD
A DEBATE

El arte desde los cuarenta

*Paul Wood, Francis Frascina,
Jonathan Harris, Charles Harrison*

Akal / Arte Contemporáneo





Este es el primer libro de una serie de cuatro que tratan sobre el arte producido desde mediados del siglo XIX hasta los últimos años del siglo XX y de las diferentes interpretaciones que se han dado de él. Los autores no hacen un estudio exhaustivo de todos los artistas y movimientos que se han ido sucediendo a lo largo de estos casi ciento cincuenta años, pero sí tratan todas aquellas cuestiones que son importantes para entender el arte moderno. A lo largo de los cuatro volúmenes que componen la obra el lector se encontrará con diferentes aproximaciones al tema, todas ellas significativas del tipo de debates que están teniendo lugar ahora en el campo de la Historia del Arte. Este libro se centra en el arte realizado desde los años treinta, especialmente a partir de la II Guerra Mundial.

El primer capítulo, «Modernidad y cultura en Estados Unidos, 1930-1960», examina los intereses ideológicos que gobernaron la modernidad predominante en ese período, estableciendo una perspectiva novedosa al considerar la conexión entre debates «históricos» y «teóricos» desde el punto de vista de las relaciones entre arte, cultura y sociedad de los Estados Unidos. Aunque los dos centros principales de atención son los años treinta y posteriores a la II Guerra Mundial, las cuestiones sobre el valor cultural y el poder en las sociedades de capitalismo avanzado se tratan en el contexto de los paralelismos que pueden hallarse en los años noventa.

El segundo capítulo, «La política de la representación», examina los debates entablados sobre las prácticas artísticas, así como sobre la crítica y la valoración de los conservadores de museos desde los años cuarenta. Estas prácticas —consideradas como representaciones de ideas, valores y creencias— se produjeron en el período dominado por la amenaza larvada que representó la guerra fría. Una cuestión con ello relacionada es la de si el *status* quedó roto a lo largo de los últimos años sesenta por una peculiar contracultura caracterizada, por ejemplo, por el feminismo y el movimiento contra la guerra de Vietnam. Aunque las cuestiones sobre la función del arte y la cultura se centran fundamentalmente en las condiciones sociales y políticas del período comprendido entre los años cuarenta y principios de los setenta, se analiza igualmente en este texto la herencia correspondiente a dicho período.

El último capítulo, «Modernismo y modernidad», examina la modernidad de los años sesenta y continúa con análisis de movimientos tales como el minimalismo, el *land art* y el arte conceptual, que continuaron o rebatieron aquella tradición. Igualmente se tratan las diversas formas artísticas de los ochenta, y se discute la aparente recuperación del interés por la pintura. El capítulo se cierra con un estudio sobre las implicaciones actuales del debate postmoderno con la práctica artística.

Jonathan Harris es profesor de Historia del Arte en la Metropolitan University de Leeds.

Francis Frascina es profesor de Historia del Arte en la Open University.

Charles Harrison es profesor de Historia del Arte en la Open University.

Paul Wood es profesor de Historia del Arte en la Open University.

ISBN 84-460-1198-0



9 788446 011989

akal
ediciones

AKAL
ARTE CONTEMPORÁNEO 4

DIRECTORA
Anna Maria Gutasch

T
H
C
Y
L
K
N
F
D
A
E
D
F
S
J
L
C
Z

LA MODERNIDAD A DEBATE

EL ARTE A PARTIR
DE LOS AÑOS CUARENTA

*Paul Wood, Francis Frascina,
Jonathan Harris, Charles Harrison*

*Traducción
Isabel Balsinde*



Portada: Sergio Ramírez

Título original: *Modernism in dispute*

© The Open University, 1993

© Ediciones Akal, S. A., 1999,

para todos los países de habla hispana

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid - España

Tel.: 91 806 19 96

Fax: 91 804 40 28

ISBN: 84-460-1198-0

Depósito legal: M. 8.350-1999

Impreso en Orymu, S. A.

Pinto (Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

Prefacio

Éste es el último volumen de una serie de cuatro acerca del arte y su interpretación desde mediados del siglo XIX hasta finales del XX. Cada uno es independiente y accesible al lector medio. Como colección, constituyen los textos básicos de un curso de la Open University, *Arte moderno: prácticas y debates*, presentando un conjunto de enfoques característico de lo que es en la actualidad el debate entablado en torno a la historia del arte. Este cuarto volumen se centra en el arte desde los años treinta, especialmente a partir de la II Guerra Mundial.

El primer capítulo, «Modernidad y cultura en Estados Unidos, 1930-1960», examina los intereses ideológicos que gobernaron la modernidad predominante de ese período. Jonathan Harris establece una nueva perspectiva al considerar la conexión entre debates «históricos» y los debates «teóricos» en los términos de sus relaciones con el arte, la cultura y la sociedad de Estados Unidos. Aunque los dos puntos principales son los años treinta y los posteriores a la II Guerra Mundial, la cuestión planteada sobre las relaciones entre el valor cultural y la efectividad del poder en las sociedades capitalistas actuales se trata aquí también en el contexto de los paralelismos que pueden encontrarse en los años noventa.

En el capítulo segundo, «La política de representación», Francis Frascina examina los debates sobre las prácticas artísticas, la crítica y la valoración de los conservadores desde los años cuarenta. Estas prácticas —consideradas como representaciones de ideas, valores y creencias— se produjeron en el período dominado por el consenso existente durante la «guerra fría». Cuestión más importante es decidir si el consenso se rompió durante los últimos años sesenta por los representantes de una contracultura caracterizada, por ejemplo, por el feminismo y el movimiento contra la guerra de Vietnam. Aunque las cuestiones planteadas sobre las concretas funciones que corresponden «al arte y la cultura» se localizan fundamentalmente en las condiciones sociales y políticas específicas vigentes entre los años cuarenta y setenta, se tratan igualmente los asuntos concernientes a la herencia de dicho período.

En el último capítulo, «Modernidad y modernismo», Charles Harrison y Paul Wood examinan la modernidad avanzada de los años sesenta y continúan estudiando movimientos como el arte minimalista, el *land art* y el arte conceptual. Tratan también las diversas formas artísticas de los años ochenta y la aparente recuperación del interés por la pintura. El capítulo se cierra con un estudio sobre las implicaciones del debate postmoderno en la práctica artística actual.

Los textos de la Open University pasan por varias etapas de redacción y corrección. Los autores desean agradecer a quienes revisaron sus originales, especialmente Lynn Baldwin y el profesor Thomas Crow. Abigail Croydon y John Pettit fueron los editores. La selección de las ilustraciones se debió a Tony Coulson; Alison Clarke y Sophie White pulieron el texto. Richard Hoyle fue el diseñador gráfico y Roberta Glave llevó a cabo la dirección administrativa.



1. Alexandre Hogue, *Área afectada por la sequía*, 1934, óleo sobre tela, 76 × 108 cm. Dallas Museum of Fine Arts; compra de la Dallas Art Association, 1945-1946.

Capítulo 1

Modernidad y cultura en Estados Unidos, 1930-1960

por Jonathan Harris

Introducción *Cuestiones de «historia» y «teoría»*

En este capítulo voy a tratar la historia del arte en Estados Unidos entre los años treinta y comienzos de los sesenta. Quiero analizar especialmente el cambio del tipo de pinturas ilustrado en las láminas 1 y 2 respecto al de las láminas 3 a 5, que son muy diferentes. ¿Cómo podemos explicar este paso de un arte del «naturalismo» o «realismo social» a lo que se ha considerado después de 1945 «expresionismo abstracto» o «pintura de tipo norteamericano»? Un análisis adecuado de este cambio, que implicó una dramática transformación de los intereses y prioridades de los artistas, deberá examinar además el papel de los críticos e historiadores cuya interpretación del arte, de los artistas y de las circunstancias históricas no es un mero *complemento* de ese desarrollo, sino característica definitoria del mismo. Dentro de la historia del arte americana que ha predominado en este siglo, es evidente que ciertos críticos e historiadores que han escrito entre los años cincuenta y los sesenta —especialmente Clement Greenberg— marcaron la pauta. Aunque es verdad en cierto modo que esos análisis han sido criticados y revisados en las dos últimas décadas, es importante reconocer que el legado de esos juicios y estudios, así como la relevancia y calidad de las obras de arte producidas en dicho período, sigue siendo poderoso en muchos ámbitos.

Este capítulo se compone de dos grandes estudios históricos y de dos debates teóricos. En la Parte I considero la historia del arte de la «América de la Depresión», que se describe normalmente como «naturalista» o «realista social». Mi discusión tratará de relacionar esas realizaciones y prácticas artísticas con las circunstancias económicas, políticas e ideológicas de la sociedad norteamericana de ese período de 1930-1941, es decir, hasta la entrada de Estados Unidos en la II Guerra Mundial. La Parte II trata de la reconstrucción del arte de Estados Unidos después de la guerra, cuando se creó el término «expresionismo abstracto», junto con otros muchos, para describir el arte relacionado con Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman y otros. Para Greenberg, activo seguidor de Pollock y otros expresionistas abstractos de los años cuarenta y cincuenta, el «aspecto» de esas pinturas *era* su característica más significativa, en agudo contraste con las intenciones sociales y políticas de los artistas que habían trabajado durante la Depresión, para quienes el arte era una parte de las intensas luchas ideológicas sobre la crisis del capitalismo en Estados Unidos, y sobre la posibilidad de un futuro socialista alternativo. No obstante, es necesario dejar claro que esa división tan rígida entre «arte de los treinta» y «arte de los cincuenta» es producto de la herencia de críticos como Greenberg y otros, que deseaban romper los lazos con las prácticas, políticas y críticas de antes de la II Guerra Mundial. Muchos de los llamados expresionistas abstractos habían sido artística y políticamente activos durante la Depresión, y su obra de después de la guerra no estaba en absoluto desligada —en términos de intenciones, intereses y valores— con las preocupaciones que habían manifestado en los años treinta.

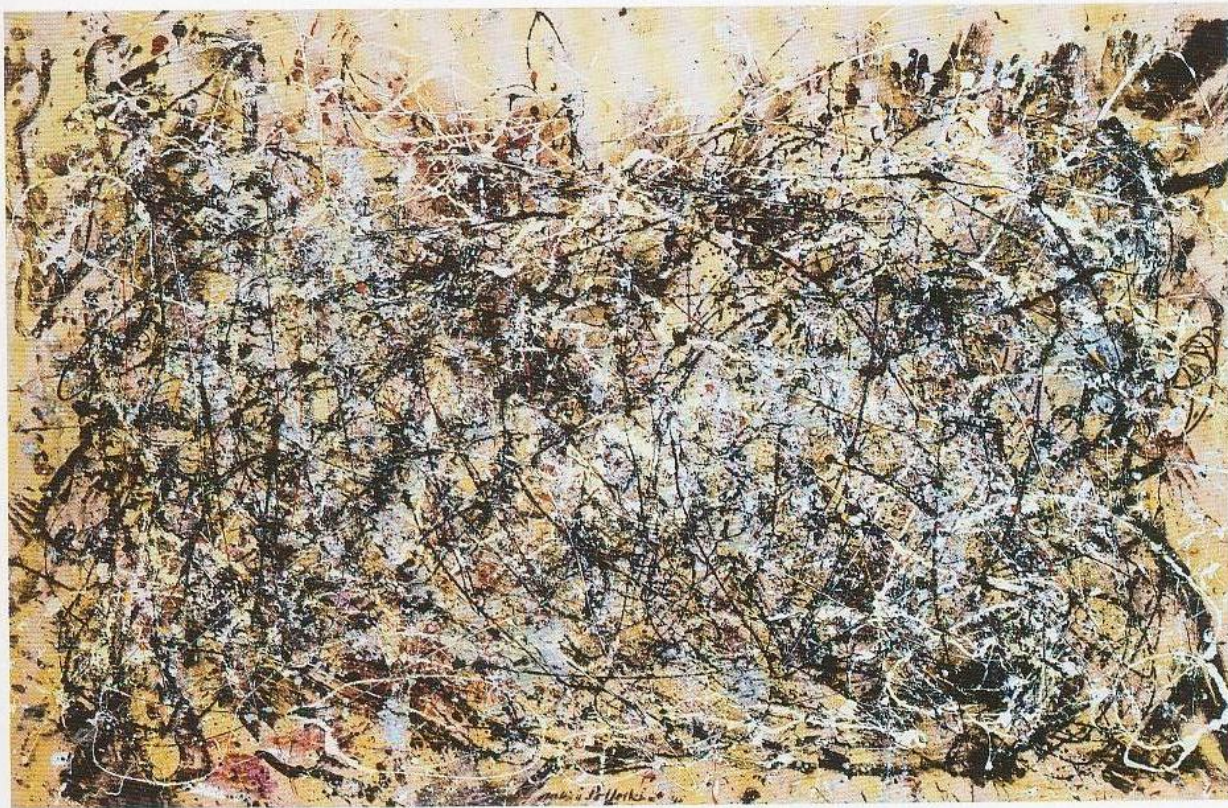
La primera discusión teórica (véase Parte II) presenta un estudio acerca de la naturaleza y significado de la crítica de arte en Greenberg por haber chocado con la práctica artística



2. Reginald Marsh, *20-cent Movie*, 1936, temple sobre tabla, 76 × 102 cm. Colección del Whitney Museum of American Art, Nueva York; compra 37.43. Fotografía: Geoffrey Clements.

en Estados Unidos durante los años cuarenta y cincuenta de este siglo y por haber influido y conformado las posteriores descripciones y explicaciones históricas del arte norteamericano. Esta versión predominante —u ortodoxia histórica y crítica— nos presenta el arte de Norteamérica como algo que sólo «florece» o se hace «auténtico» después de 1945, mientras que el arte de la época de la Depresión es visto en gran parte como algo meramente «ilustrativo» o «anecdótico». Podemos describir esa ortodoxia en la selección, explicación y valoración como «moderna» en tanto que depende de nociones específicas de innovación formal y técnica, de concepciones de la singularidad del arte como medio y de la idea de que el arte es, en sus aspectos más significativos, autónomo respecto a las circunstancias históricas y sociales. Los dos ensayos de Greenberg a ese respecto son «Vanguardia y kitsch» (1939) y «Pintura moderna» (1961).

La segunda discusión teórica (en la conclusión) trata de relacionar las cuestiones sobre arte, cultura y sociedad durante los años treinta en Estados Unidos con la situación de los noventa, cuando el capitalismo monopolizador está en «recesión». Trataré de demostrar que los debates y luchas de los años treinta en Estados Unidos sobre el papel del arte y la cultura en una sociedad capitalista en crisis tienen un paralelismo directo con las condiciones a las que se enfrenta la gente que vive en sociedades capitalistas en los noventa. Así pues, las cuestiones artístico-históricas tienen a mi parecer una marcada importancia en la vida social en general, y muchas de las características de la discusión sobre práctica artística y práctica crítica en el período 1930-1960 siguen teniendo una resonancia constante. Los estudios «modernos» han intentado *eliminar* las cuestiones sociales e históricas y, de este modo, han dificultado el que la gente comprenda la situación en la que se encuentra, así como su entorno social.



3. Jackson Pollock, *Número 1* (1948), óleo y esmalte sobre tela, 173 × 264 cm. Colección del Museum of Modern Art, Nueva York; compra; copyright 1992 The Pollock-Krasner Foundation. ARS, Nueva York.

Resulta bastante obvio que la distinción entre debates y posturas «históricas» y «teóricas» es insostenible. Cualquiera que sea el valor analítico de separar las «descripciones» y «selecciones» de los «principios explicativos» y las «evaluaciones», escribir sobre historia —la expresión de actos, de productos y de procesos pasados— implica concepciones y presuposiciones si se quiere lograr una perspectiva o enfoque adecuados. Esto al margen de si determinados críticos o historiadores creen que escriben «objetivamente». El intento de presentar una descripción o interpretación como algo sin relación con un conjunto de intereses personales o sociales revela *en sí mismo* un interés muy particular que hay que cuestionar. En lo que sigue, por tanto, la interacción de «historia» y «teoría», de «descripciones» y «juicios», deberá reconocerse como una característica necesaria o inevitable de la escritura, cualesquiera que sean las reclamaciones de quienes escriben.

Parte I: Crisis capitalista y cultura artística en los años treinta

DESCRIPCIÓN Y EXPLICACIÓN

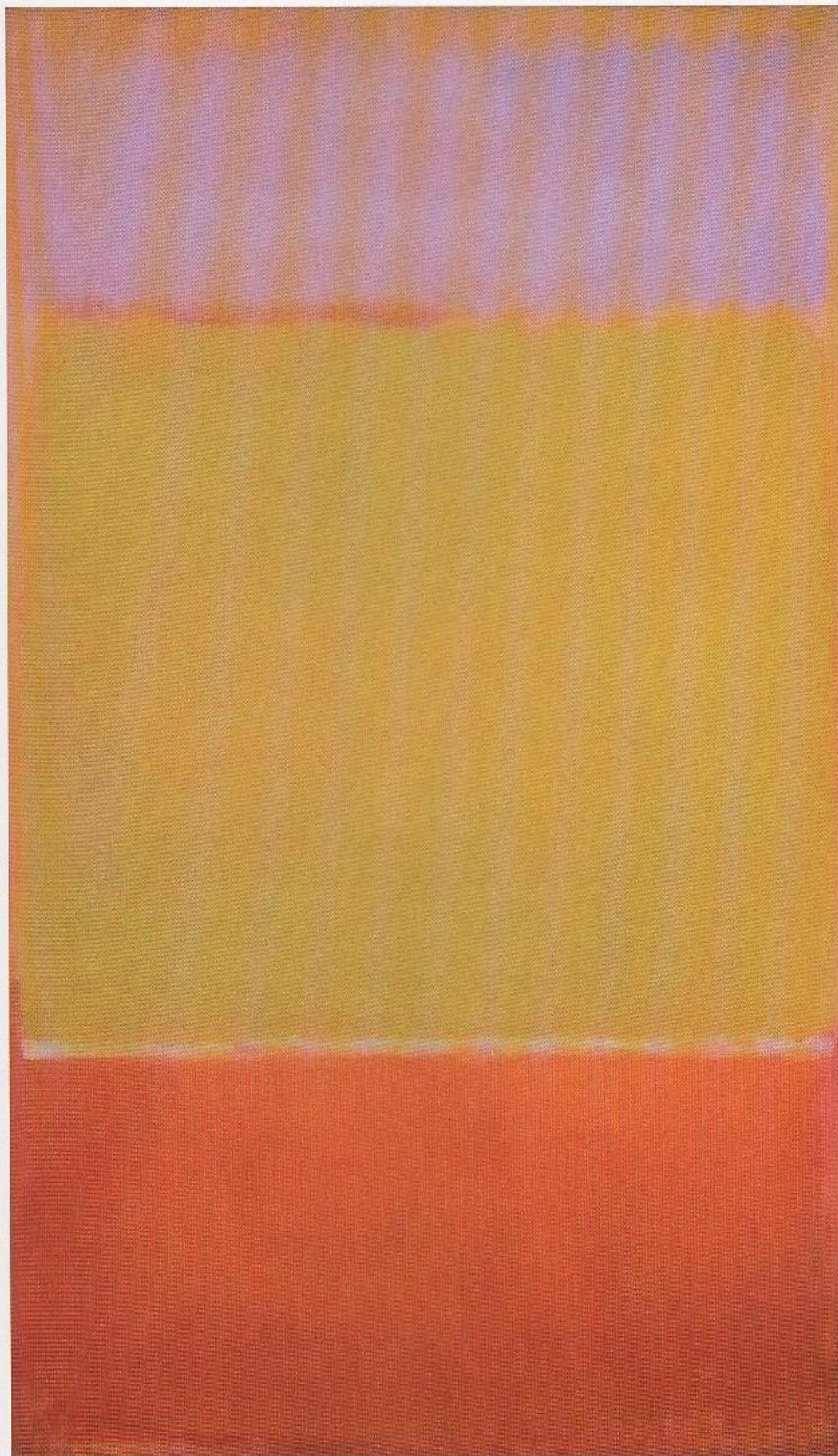
Consideremos las siguientes obras: *Área afectada por la sequía*, de Alexandre Hogue; *20-cent Movie*, de Reginald Marsh; *Número 1 (1948)*, de Jackson Pollock; *Número 7*, de Mark Rothko, y *Pacto*, de Barnett Newman (láms. 1-5). El contraste entre las dos primeras y las otras tres es muy evidente. Puede representar la diferencia, el cisma entre «obra de los años treinta» y «obra de los años cincuenta» (se trata de una división descriptiva y conceptual, más que basada en *cuándo* se realizó la pintura). Las obras de Pollock, Rothko y Newman tienen un estatus ortodoxo dentro del corpus de la pintura expresionista abstracta y de la mayor parte de las historias del arte moderno del siglo XX. Como escribió la historiadora del arte Barbara Rose:

Así pues, en el expresionismo abstracto, los artistas americanos podían al menos realizar su madurada ambición de un arte de grandiosidad formal a la vez que de significado espiritual. El literalismo que ha limitado al arte americano durante siglos no fue sino una pequeña parte del expresionismo abstracto; se ha visto confinado mucho tiempo a transmitir la monotonía literal de la pintura y a mantener las cualidades reales del medio (por ejemplo, que la pintura era fluida y la superficie palpable.) Por lo demás, el expresionismo abstracto ha sido un arte dedicado, sobre todo, a trascender lo mundano, lo banal y lo material mediante el uso de la metáfora y el símbolo.

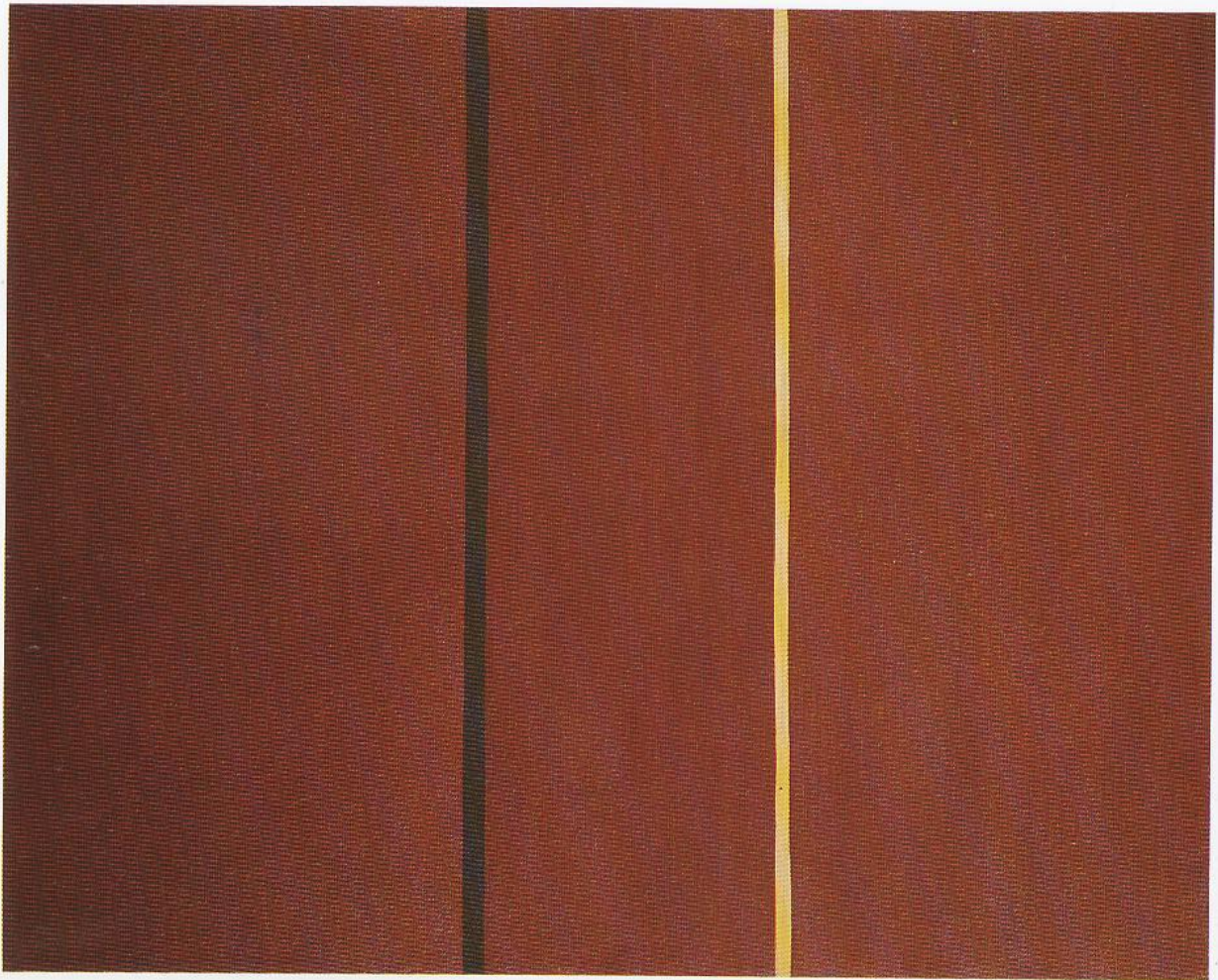
(B. Rose, *American Painting*, p. 70.)

De momento no resulta claro si la afirmación de Rose ilumina u oscurece lo que esas tres pinturas significan o representan. La Parte II incluye una discusión sobre las ideas, intenciones, intereses y valores de los artistas y críticos en activo en la época del expresionismo abstracto. El texto de Rose, escrito a finales de los sesenta, puede no tener mucho en común con el informe que daríamos nosotros si simplemente tratáramos de «describir» lo que vemos. Si no estuviéramos acostumbrados a esas pinturas nos sentiríamos indecisos a la hora de encontrar las palabras adecuadas a la experiencia de mirar. Las palabras de Rose son confiadas, seguras, rotundas: presenta *conceptos* y no una vacilante lista de colores, formas o líneas. Sus términos —«expresionismo», «abstracto», «grandiosidad formal», «literal», «fluido» y «superficie»— resultan certeros en su sitio dentro de un sistema que constituye una explicación. Sus términos y frases pueden *parecer* descriptivos pero a la vez tienen un peso conceptual, como parte de lo que puede llamarse discurso o argumento crítico. ¿Y qué hay del «significado espiritual», de «lo mundano», «lo banal» o «lo material» así como de la «metáfora» o el «símbolo»? ¿Está claro a qué objetos, hechos o valores se está refiriendo? ¿Qué sentido debemos dar a esas palabras y a ese texto crítico?

Deberíamos empezar reconociendo, y luego tratando de articular, el sentido de extrañeza o inhabitabilidad de estas obras de arte. Sin un conocimiento del arte del siglo XX hasta 1945 (y quizá aun así), no seremos capaces de encontrar signos de «vida» o «del mundo» en estas pinturas: no se describen personas, ni paisajes ni objetos. Sin embargo, para Rose estas ausencias no significan nada: parece que lo tangible de la pintura o la superficie del lienzo se han hecho posible gracias a esa ausencia de descripción. Quizá «descripción» es lo que tiene Rose en su mente cuando se refiere a «lo mundano» y «lo banal». Tal vez sea necesario lo palpable de la pintura sobre lienzo (en términos de textura, color, forma y «línea») si la pintura pretende alcanzar lo que ella llama «grandiosidad formal» y «significado espiritual». Dejando de momento a un lado la tarea de la descripción, queremos preguntarnos: ¿De dónde le vienen a Rose esas nociones de valor y significado? ¿y por qué se atribuyen a pinturas como éstas? ¿Podrían esas nociones de valor y significado quedar claras simplemente a través del acto de mirar las obras, como si la propia Rose hubiera llegado a ellas sólo por «mirar»? Resulta dudoso. En la Parte II volveré a la cuestión de cómo/dónde se han formado estos valores y concepciones.



4. Mark Rothko, *Número 7*, 1951, óleo sobre tela, 239 × 138 cm. Colección privada. Cortesía de Thomas Ammann Fine Arts, Zurich; copyright 1992 Kate Rothko-Prizel y Christopher Rothko/ARS, Nueva York.



5. Barnett Newman, *Pacto*, 1949, óleo sobre tela, 121 × 151 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington; donación de Joseph H. Hirshhorn, 1972. Fotografía: Lee Stalworth. Reproducido por cortesía de Annale Newman.

Ahora consideremos *Área afectada por la sequía*, de Hogue, y *20-cent Movie*, de Marsh. Ambas fueron realizadas en los años treinta. En 1934, año en que se pintó la primera, el crítico de arte norteamericano Thomas Craven escribió:

No podemos ya mantenernos al margen del significado del tema del arte. América aparece ante nosotros aquejada de males económicos pero ansiosa de oír voces críticas y en acuciante necesidad de consuelo espiritual. ¿Nos enfrentaremos a esta situación como trabajadores honrados, o nos esconderemos en nuestra torre de marfil a pintar arabescos evasivos sobre sus paredes? Constantemente, con toda la paciencia del mundo, he exhortado a nuestros artistas para que permanezcan en casa en un entorno familiar, para que se introduzcan emocionalmente en nuestras fuertes tendencias primigenias, para que renuncien a fetiches culturales ajenos a ellos. En estos momentos críticos vuelvo a hacer esa exhortación.

(T. Craven, *Modern Art*, p. 260.)

Puede decirse que estas dos pinturas responden a esa exhortación, aunque de modos diferentes. La de Hogue expresa algo de los «males económicos» de Estados Unidos —una granja desmoronada en el Midwest, con una vaca esquelética y un buitre expectante—. El alabeo de las estructuras de madera está intensificado por el «alabeo» pictórico de las perspectivas: la estructura de la derecha se inclina precariamente, evitando que el escenario aparezca centrado y ordenado. Tanto la pintura como lo pintado en ella parecen a punto de derrumbarse. Quizá el lienzo de Marsh represente a los americanos «en casa en

un entorno familiar» —como en el cine—. Incluso la aspereza en el modo de pintar, los severos contrastes entre luz y sombra, y la angularidad de la composición, modulan la escena de un modo poderoso: parece expresar algo del desaliño y «pobreza general». Ninguna de las dos pinturas aporta mucho en términos de «consuelo espiritual». Por otra parte, ambas parecen tener poco en común con el arte moderno europeo, excepto en el sentido de tomar prestado un uso de la línea «expresionista» y no naturalista. Asignar la etiqueta de «naturalismo» a todos los diversos tipos de arte «socialmente comprometido» realizado durante los años treinta sería una desfiguración.

También sería erróneo llegar a la conclusión de que la exhortación de Craven constriñe a *todo* el arte producido en la Depresión, aunque es cierto que las posteriores historias del arte moderno de este período —incluyendo la de Rose— ven la mayor parte de este arte teñida de los mismos sentimientos crudamente nacionalistas que exhibe Craven. Indicaré algo sobre la diversidad de obras producidas en este período por artistas y grupos de artistas que concibieron su arte como parte de una serie de luchas y proyectos sociales, políticos e ideológicos *diferentes*, tanto a la derecha como a la izquierda de la sociedad americana.

Cualesquiera que sean las diferencias en el tema, el modo de descripción o la intención, está claro que las obras de Hogue, Marsh y muchos otros tienen en común un compromiso con el ámbito de la «descripción» que será posteriormente despachado por Rose como «mundano» y «banal». Esas imágenes son además mucho más pequeñas: son más bien «ilustraciones», diminutas y manejables en cierto modo, a diferencia de las pinturas expresionistas abstractas, cuyo tamaño les confiere la cualidad que Rose llama «grandiosidad formal». Podemos reconocer descripciones de gente, acontecimientos y entornos físicos y sociales: podemos decir que existe una familiaridad inmediata que nos permite sentirnos confiados al describir lo que vemos.

Tratar de describir esas obras de arte simplemente mirándolas no nos llevará muy lejos. El texto de Rose, como ya he dicho, parece depender de un lenguaje conceptual complejo, empleado para valorar las obras expresionistas abstractas sobre lo que ella condena como «banal» y «mundano» en arte. Sabemos (*American Painting*, p. 36) que Rose estaba comparando a los artistas de la postguerra de la II Guerra Mundial con su contrapartida de los años treinta, los llamados «naturalistas» o «realistas», y decidiendo que estos últimos eran meros ilustradores. ¿Cómo puede un conocimiento de la historia de Estados Unidos desde los años treinta a los sesenta permitirnos explicar las diferencias y cambios que caracterizaron a esos cuarenta años, en términos de estilos, intenciones, valores e intereses artísticos? El cambio del «realismo» de los años treinta a la «abstracción» de los cincuenta *parece* especialmente abrupto. ¿Cómo podría explicarse en relación con factores económicos, políticos e ideológicos?

DEPRESIÓN, *NEW DEAL* Y PROYECTO DE ARTE FEDERAL

En los años treinta muchos críticos y artistas de Nueva York (incluidos Pollock, Rothko y Newman) estaban comprometidos con la política socialista y con una visión de Estados Unidos no capitalista. Con la caída de la Bolsa en 1929 se produjo un derrumbamiento de la economía americana. Entre 1929 y la elección de Franklin D. Roosevelt en 1932, el producto nacional bruto bajó de 104.000 millones de dólares a 56.000. El paro alcanzó a por lo menos un 25 por 100 de la población activa de 1933. Los trabajadores urbanos vieron reducido su sueldo en un 40 por 100 entre 1929 y 1933. La recesión fue tan larga y profunda que, por primera vez, se recogieron cifras oficiales del paro nacional y se publicaron en *Recent Social Trends* en 1933. Las estimaciones de desempleo oscilan entre ocho millones y medio y diecisiete millones en los años treinta. La Unión Soviética solicitó a Estados Unidos 6.000 trabajadores cualificados y recibió 100.000 ofertas¹.

En 1933, el gobierno del *New Deal* de Roosevelt estableció importantes programas de bienestar y mejoras sociales que fueron diseñados tanto para regenerar la economía capitalista como para permitir a la población no necesitar recibir alimentación gratuita.

¹ D. Smith y J. Siracusa, *The Testing of America*, p. 129.

Dentro de esos programas sociales se incluía una serie de proyectos pensados para facilitar el trabajo a los artistas, a cambio de una paga semanal de veintiún dólares. En el mayor de estos planes, el *Federal Art Project* (1935-1943), los artistas se sintieron colectivamente comprometidos —empleados por el Estado— como productores para clientes públicos (escuelas, hospitales, cárceles y otras instituciones que deseaban recibir obras de arte para exponerlas). Los estilos representativos «naturalistas» o «realistas» fueron los más apoyados y predominaron, y la mayor parte de los artistas trabajaron en proyectos para edificios públicos más que para museos o galerías de arte. Una importante excepción fue la Sección de Caballete del *Federal Art Project*, con base en Nueva York. Administrada por el pintor abstracto Burgoyne Diller, esta parte del proyecto toleró y estimuló la obra cada vez más abstracta producida por Pollock, Rothko, De Kooning y otros pintores contemporáneos. Consideremos, por ejemplo, la obra *Going West*, de Pollock (1934-1935), y *Subway*, de Rothko (años treinta). En la mayor parte de los estudios, esas pinturas figuran como «obras tempranas» en las carreras de artistas que sólo «maduraron» a partir de 1945 como expresionistas abstractos. *Going West*, desde el punto de vista de los artistas activos en los años treinta, se relaciona con la obra de Hogue, tratada anteriormente, y con la del maestro de Pollock durante ese período, Thomas Hart Benton (láms. 6, 1 y 7). Un cuadro comparativamente más pequeño, *Going West*, tiene unos contornos expresionistas movedizos que



6. Jackson Pollock, *Going West*, 1934-1935, óleo sobre tabla, 38 × 53 cm. National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington; donación de Thomas Hart Benton, 1973, 149.1; copyright 1992 The Pollock-Krasner Foundation/ARS, Nueva York.

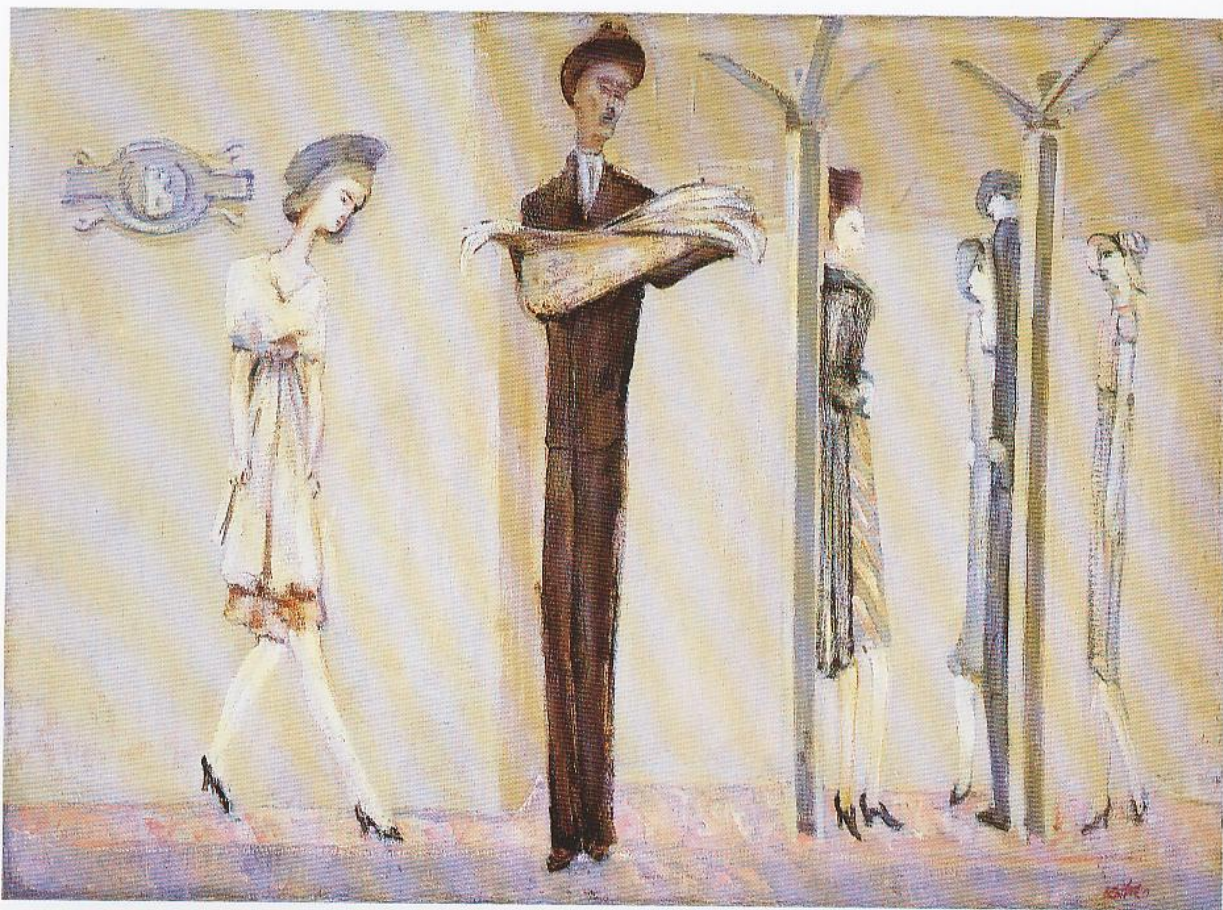


7. Thomas Hart Benton, *En las montañas (Épica histórica americana)*, 1924-1926, óleo sobre lino en un panel de aluminio roído, 167 × 183 cm. Colección del Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City; legado del artista F75.21/7; copyright Thomas Hart Benton, DACS, Londres, y VAGA, Nueva York, 1993.

caracterizaron, de un modo más limitado, a *Área afectada por la sequía*. La referencia a la crisis de la vida económica norteamericana, tanto en términos de la sequía de la tierra como del desempleo que llevó a la emigración dentro del país, son evidentes en la pintura y el título. Pueden establecerse lazos estilísticos y temáticos entre esta pintura y la de Benton, *En las montañas*, desde la serie *Épica Historia Americana* realizada en 1924-1926 (lám. 7). Pollock estudió con Benton durante tres años, entre 1930 y 1933, en la Art Students' League de Nueva York. Según Benton, a Pollock:

[...] le trataban como uno de la familia y le animaban a participar en todas las reuniones de casa. Eran siempre reuniones de mucha conversación y generalmente dirigidas, como dictaban las principales preocupaciones del momento, a los problemas sociales y políticos de América, o bien debido al gran número de profesores participantes, a las cuestiones de la educación americana, que se veía por entonces muy afectada por las luchas entre John Deweyites, los marxistas radicales y los conservadores extremos.

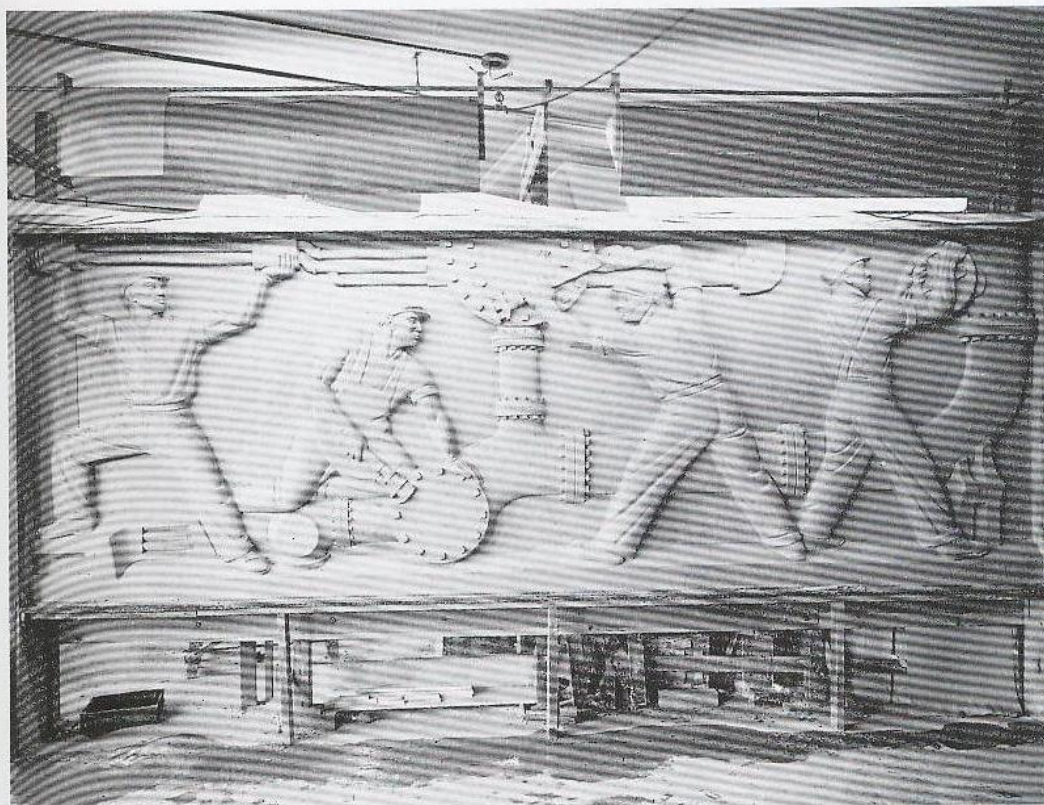
(T. H. Benton, «And still after», citado en E. Doss, *Benton, Pollock and the Politics of Modernism*, pp. 321-322.)



8. Mark Rothko, *Subway*, 1936-1939, óleo sobre tela, 87 × 118 cm. National Gallery of Art, Washington; Rothko núm. 3261.30, donación de la Mark Rothko Foundation; copyright 1992 Kate Rothko-Prizel y Christopher Rothko/ARS, Nueva York.

Subway, de Rothko (lám. 8), aunque es casi cuatro veces mayor que *Going West*, es otra pintura «de caballete», pequeña y modesta si la vemos al lado de su *Número 7* de 1951. El tema de la estación de Metro en Nueva York es frecuente en la pintura de los años treinta, aunque la concentración de gente en un andén, pintada de un modo «estiradamente» expresionista, es diferente a la mayor parte de las pinturas de ese género. Se concentra además en el sentido de aislamiento de las figuras dentro del espacio físico pictórico y descrito. El tema de la alienación social dentro de la sociedad capitalista urbana-industrial es frecuente en las pinturas de la Depresión, y en cierto modo puede identificarse la obra de Rothko como «socialmente crítica». Los estudios que tratan de las obras de Rothko y Pollock en los años treinta simplemente en relación con su obra como expresionistas abstractos no son «erróneos» en un sentido absoluto, sino que su insistencia tiende (y en algún caso, pretende) a oscurecer la relación de esas obras con los años treinta y el lugar de los artistas dentro de esas circunstancias sociales y políticas.

La Sección de Caballete en Nueva York fue en muchos aspectos diferente a otros programas del *Federal Art Project*, y podría ser una mala interpretación decir que las obras producidas en ella por Pollock, Rothko y otros fueron «típicas» del arte federal. Es cierto, sin embargo, que las posteriores historias del arte moderno de ese período han afirmado, y siguen haciéndolo, que fueron sólo (o principalmente) las obras producidas por quienes llegaron a ser conocidos como expresionistas abstractos las que tuvieron valor estético en oposición a cualquier significado histórico o social. Cualquier ejemplificación resultará parcial, pero será útil decir que *Relieve escultórico para planta de evacuación de aguas residuales de Bowery Bay*, de Cesare Stea, producido para el *Federal Art Project* de 1936, es indicativo del tipo de convenciones «realistas sociales» estimuladas por los proyectos

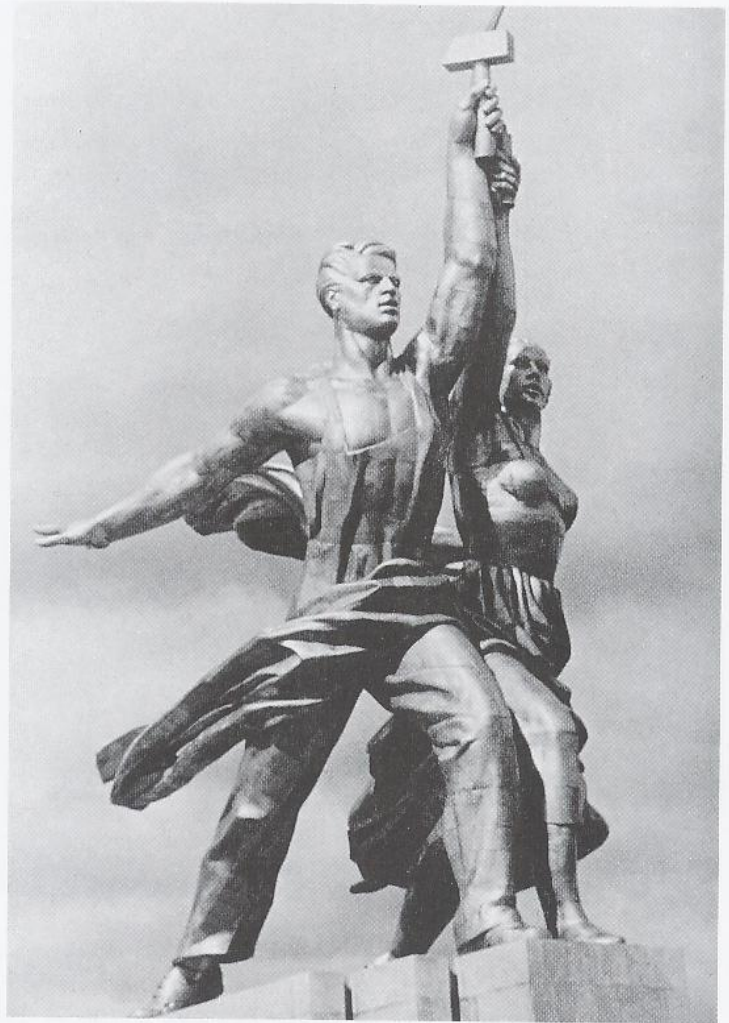


9. Cesare Stea, *Relieve escultórico para planta de evacuación de aguas residuales de Bowery Bay*, 1936, aproximadamente 20 m². Fotografía: Archives of American Art, reproducido de F. V. O'Connor (ed.), *Art for the Millions*, Boston, New York Graphic Society, 1975, con autorización de F. V. O'Connor.

públicos. Comparte elementos de estilo e iconografía con la escultura socialista soviética coetánea, como *El obrero y la campesina colectivista* de 1937, de Vera Mujina (láms. 9 y 10). Aunque a una escala considerablemente menor, el relieve de Stea emplea las convenciones de la «monumentalidad» para significar la grandeza del «trabajador del Estado» como símbolo de la misión de la nación de construirse a sí misma. Esta abstracción simbólica, el «trabajador» personificado, fue un emblema ideológico clave en la Unión Soviética y Estados Unidos durante los años treinta. Ambos Estados, uno supuestamente comunista (Unión Soviética) y otro democrático (Estados Unidos) movilizaron la retórica de las transformaciones sociales y económicas dentro de sus misiones ideológicas oficiales: la supuesta creación del socialismo en la Unión Soviética y la reorganización del capitalismo dentro de un sistema democrático organizado y moralmente defendible en Estados Unidos.

Este breve repaso de la variedad de obras durante el período de la Depresión en Estados Unidos, en relación con las condiciones de producción económica e ideológica, indica la dificultad en tratar de reducir las prácticas y debates a un único tema o estilo dominante. Alternativamente «expresionistas», «estilizadas» o incluso «caricaturescas», estas obras contenían no obstante significados narrativos y socialmente simbólicos y una preocupación por representar sus visiones de la América de la Depresión —ya fuera en la alienada vida metropolitana de Nueva York, o en la crisis de la tierra, o en el «realismo capitalista-democrático» del *Federal Art Project* que representaba al ciudadano proletario americano puesto a trabajar por el *New Deal* de Roosevelt.

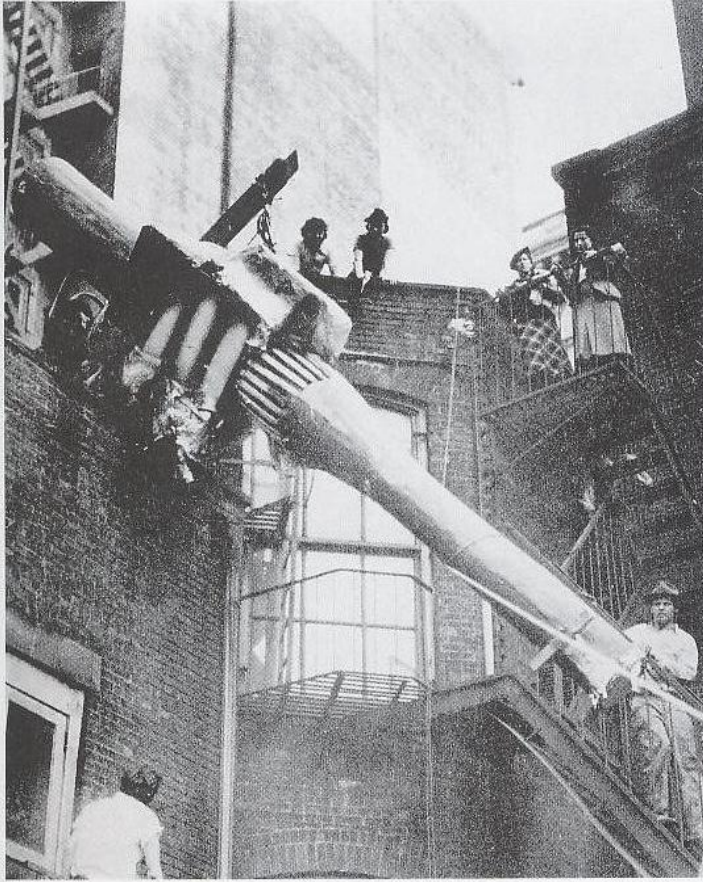
10. Vera Mujina, *El obrero y la campesina colectivista*, 1937, bronce, altura aproximada 12 m, para el pabellón de la URSS en la Exposición Universal de París, 1937. Fotografía: Society for Co-operation in Russian and Soviet Studies, Londres.



Es evidente que los historiadores del arte moderno que escribieron después de la II Guerra Mundial fueron muy críticos con el realismo de los años treinta (o de cualquier tipo). Típico de esos comentarios es el de Rose, según la cual la mayor parte de las obras de arte financiadas por el Estado fueron un «compromiso mediocre con el academicismo de un estilo torpe e insulso que ni tenía la autoridad del arte académico ni el encanto sin pretensiones de las ilustraciones» (*American Painting*, p. 36). En algunos casos, la historia y significado del *Federal Art Project* se ha escrito al margen de los estudios del arte moderno. ¿Es posible ver esto como una represión, tanto de las cuestiones generales y asuntos relativos a la cultura y la democracia en los años treinta como de la temprana historia de muchos artistas que se harían después famosos como expresionistas abstractos? Quizá pueda entenderse mejor como un intento de olvidar una coyuntura social, política e ideológica que, hacia los años cincuenta, a causa de la «guerra fría» y el anticomunismo en Estados Unidos, había llegado a verse como una aberración «protosocialista» o incluso socialista en la historia de Estados Unidos².

La lámina 11 muestra a Pollock preparándose para la celebración del Primero de Mayo en 1936. Junto con Rothko, Robert Motherwell y otros expresionistas abstractos, se implicó en la política de izquierdas como miembro del Sindicato de Artistas, que se había creado en 1934 para permitir a los artistas empleados por el Estado acceder a mejores condiciones y presionar para obtener períodos más amplios de trabajo en proyectos públicos (véase lám.12). Además, los artistas y críticos de la izquierda se implicaron en debates nacionales e internacionales, como el del Frente Popular contra el fascismo en 1935, y contra la guerra civil

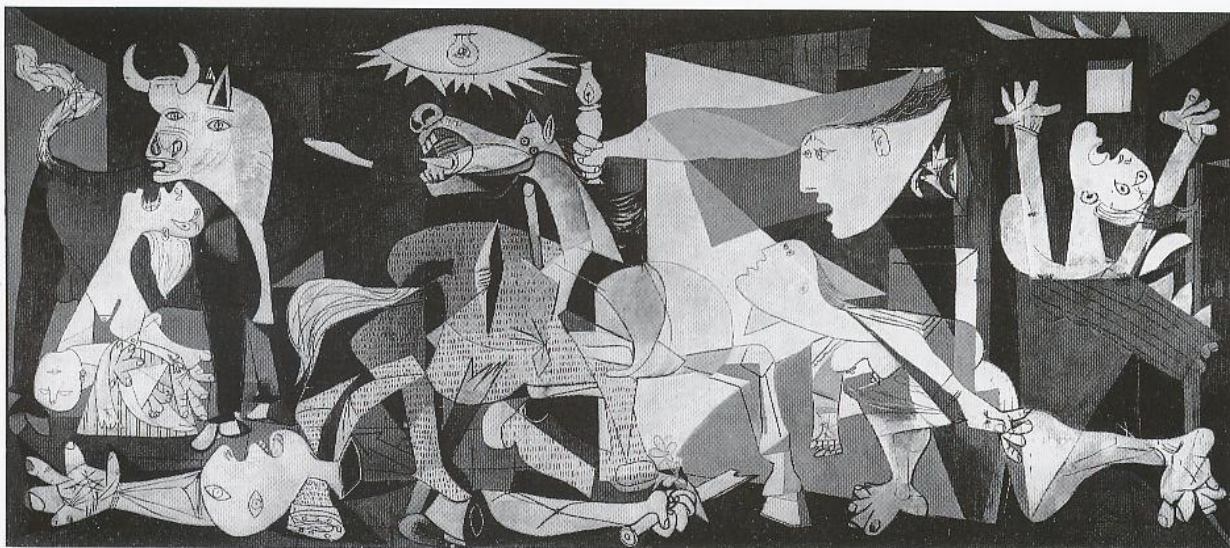
² Véase, no obstante, B. J. Bernstein, «The conservative achievements of liberal reform».



11. Jackson Pollock (abajo a la derecha) ayuda a cargar parte de un flotador para el Primero de Mayo de 1939 desde la escalera de incendios del taller de David Siqueiros, Union Square, Nueva York. Fotografía del Archivo de Siqueiros, ciudad de México.



12. Artistas en huelga. Fotografía de Irving Marantz, reproducida en F. V. O'Connor (ed.), *Art for the Millions*, Boston, New York Graphic Society, 1975, con autorización de F. V. O'Connor.

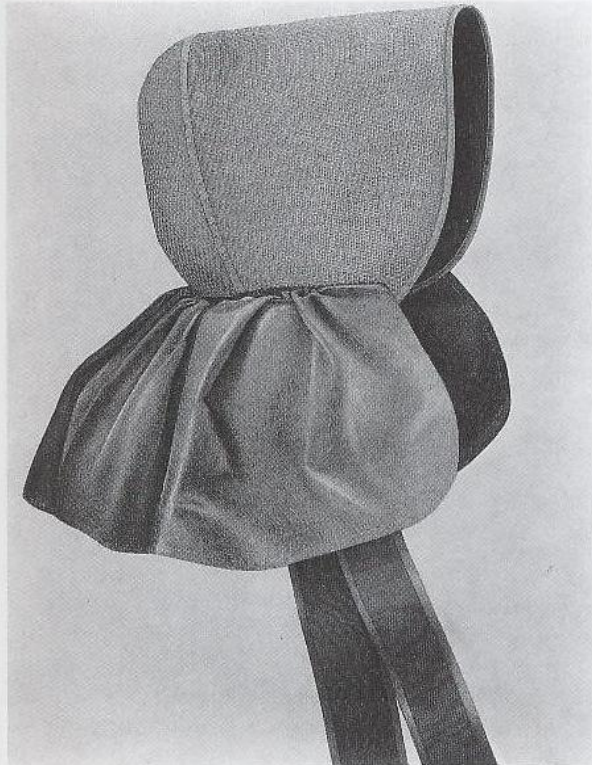


13. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, óleo sobre tela, 349 × 777 cm. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; copyright DACS, Londres, 1993.

española de 1936. El *Guernica*, de Pablo Picasso, terminado en 1937 (lám. 13), se convirtió en símbolo de la oposición al bombardeo fascista y en símbolo de un intento de lograr una intervención artística políticamente convincente que no se basara en las convenciones del «naturalismo» o el «realismo social» predominantes por entonces en Estados Unidos. Las cualidades formales del *Guernica*—pintado como parte de lo que se ha considerado una continuación del lenguaje cubista establecido por Picasso y Georges Braque antes de la I Guerra Mundial— se convierten en el tema de un debate intenso en las revistas neoyorkinas, como *Art Front*, *Art Digest* y *Magazine of Art*. La organización de artistas liberales y de izquierdas opuestos al fascismo y la guerra civil española se formalizó en la celebración del Congreso de Artistas Americanos en 1936. Al año siguiente Picasso mandó saludos y sus mejores deseos a través de una línea telefónica transatlántica. Sin embargo, la opinión sobre lo apropiado del arte abstracto para comunicarse con un público de masas no familiarizado con él estaba dividida. Además, ¿era adecuado para las necesidades del activismo político? La respuesta de Pollock al *Guernica*, y a todas las cuestiones suscitadas por esta obra respecto a la política y la representación, forma parte de la historia y de la transformación que tiene lugar en su obra entre finales de los años treinta y finales de los cuarenta. Fue también la misma situación a la que se enfrentó Rothko, y a la que volveré más adelante. Esta coyuntura—en la que el arte y la política, y lo que a menudo se ha llamado «responsabilidades sociales» de los artistas con la sociedad y la cultura en su conjunto, parecían inevitablemente interrelacionados— se mantiene en agudo contraste (quizá como antítesis) con la situación de después de la II Guerra Mundial, en la que predominaron los estudios y valores modernos.

El director del *Federal Art Project*, Holger Cahill, explicitó la relación entre cultura y democracia en Estados Unidos durante los años treinta. Su interconexión fue un elemento clave dentro de la filosofía organizadora del proyecto, y en una charla dada en la apertura de una muestra de arte patrocinada por el gobierno en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1936, afirmó que el proyecto tenía como objetivo en parte socavar tanto las tradiciones académicas importadas de la Europa del siglo XIX como las convenciones recién llegadas del arte moderno. En este sentido, las actividades del proyecto, basadas en cuestiones políticas y culturales nacionales, diferían de las de los artistas de la izquierda que, aunque deseosos de ver una revolución socialista en Estados Unidos, tenían también una perspectiva internacionalista. Según Cahill, el *Federal Art Project* ofrecía

el espíritu desconcertante de una democracia fronteriza... uno debería decir que el arte americano se estaba renovando a sí mismo a través de nuevos contactos con el arte americano y la



14. Orville A. Carroll, *Gorro de Shakertown (Kentucky Project)*, 1935-1942, acuarela, grafito y gouache sobre cartón, 46 × 34 cm. National Gallery of Art, Washington; Index of American Design I-16810.

gente americana... Si su gusto no era siempre el mejor, al menos era un gusto honesto, una reflexión genuina de los intereses de la comunidad y de la experiencia de la comunidad.

(H. Cahill, *New Horizons in American Art*, p. 11.)

La retórica de Cahill puede parecer similar a la de Craven mencionada anteriormente, aunque Cahill se vio a sí mismo como un *New Dealer* cada vez más comprometido en la creación de un «capitalismo organizado» dentro del cual florecería la democracia social, compensando las estructuras explotadoras de la economía capitalista. Su lenguaje y sentimiento incluían la visión bucólica característica de la prosa de Craven. Cahill hablaba de la «fresca poesía de la tierra» (p. 35), y el recurso a las metáforas rurales en sus argumentos revela exactamente el sentido en el que los conceptos de cultura y comunidad del *New Deal* pusieron sus esperanzas en un retorno al pasado mítico preindustrial, preurbano y precapitalista. El *Federal Art Project* estableció lo que se llamó *Index of American Design*, un programa dedicado a producir imágenes dibujadas o fotografiadas de objetos folclórico-culturales americanos. Se pensó como documento y para ensalzar los vestigios de ese pasado mítico (lám. 14). La comunidad cuáquera y los artefactos culturales, por ejemplo, fueron vistos como representativos de la cultura y sociedad «orgánicas» y auténticas antes de los efectos de la industrialización, que trajo consigo una división alienante del trabajo y el régimen de producción en masa. «El arte americano —dijo Cahill— es declarar una moratoria a sus deudas con Europa y volver a cultivar su propio jardín» (citado en Rose, *Readings in American Art since 1900*, p. 47). La naturaleza federal de los proyectos artísticos, que abarcaba a todo el país, pretendía facilitar el que los artistas permanecieran en su lugar de origen; estaba por tanto dirigido a retrasar lo que se concebía como la emigración destructiva de los artistas a los centros metropolitanos de la costa Este. En arte y en otros aspectos, la filosofía del *Federal Art Project* era explícitamente antimoderna.

Cahill atacó la modernidad de vanguardia y el arte académico tradicional porque consideró a ambas importaciones esencialmente «ajenas», procedentes de una civilización europea todavía semifeudal que estaba a punto de embarcarse y embarcar al resto del mundo en otra guerra. El retorno al «papel social» de los artistas en la sociedad norteamericana de los años treinta se veía como la tarea más urgente del *Federal Art Project* y,

haciéndolo así, el proyecto acabaría tanto con el poder reaccionario del arte académico decimonónico como con la intrusión progresiva de lo que se percibía como una modernidad elitista. Muchos críticos de los años veinte y treinta, además de Craven y Cahill, se enfrentaron en voz alta contra el Movimiento Moderno —Kenyon Cox, Royal Cortissoz y John Alexander—, aunque algunos pintores, como Benton, que había sido vanguardista durante mucho tiempo antes de la I Guerra Mundial, se volvieron contra él de modo chauvinista. Según Benton:

El arte moderno se ha convertido, especialmente en sus derivaciones americanas, en un simple derramar y extender materia, bueno para nada excepto para liberar tensiones neuróticas. Ahora, finalmente, se ha convertido en un retortijón intestinal o en un olor vomitivo.

Benton continúa diagnosticando una forma de lo que él llama «colonialismo estético», identificando la modernidad con una forma de conspiración internacional antiamericana.

Estados Unidos ha sido invadido por extraños, muchos de los cuales constituyen un peligro muy grave para la salud de la estructura política... esos movimientos han sido promovidos por tipos todavía no aptos para los papeles protagonistas en la naturalización estética —los hacedores del verdadero arte de Ellis Island.

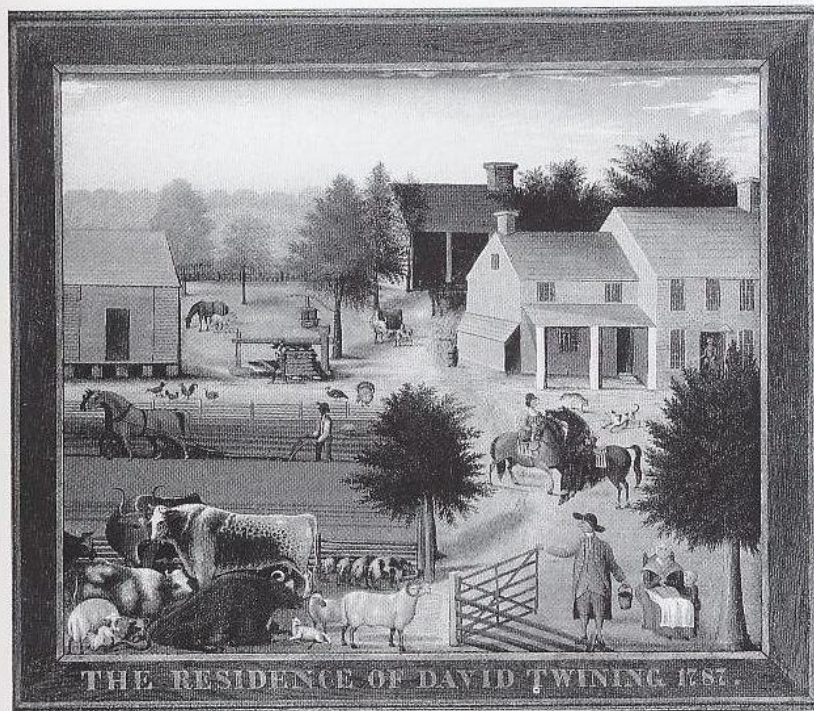
(Benton, citado en Rose, *Readings in American Art since 1900*, pp. 27 y 54.)

Esta forma de polémica racista fue una componente del nacionalismo del *New Deal*, que empujó a algunos funcionarios del arte a atacar el dominio del arte europeo en general en Estados Unidos, y que se propuso, a través del *Federal Art Project*, la intervención del Estado en la cultura nacional con el fin de proteger y alimentar un arte americano autóctono. Éste se concibió como algo producido *por* americanos *para* toda la gente americana; de ahí el objetivo común no sólo de frenar la modernidad europea y americana, sino de democratizar radicalmente la experiencia e inteligibilidad de un arte «auténtico» producido por americanos. La existencia e influencia de una pequeña pero activa vanguardia moderna —ampliamente establecida en Nueva York y patrocinada por una *intelligentsia* exclusivista— fue un anatema para el populismo del *Federal Art Project*.

La tradición del arte figurativo «realista» o «naturalista» en Estados Unidos, y su correspondiente populismo del «arte para vivir», pueden trazarse desde la revolución americana; pueden verse como análogos al igualitarismo político y legal expresados en la Constitución americana. De hecho, el arte de Estados Unidos hasta comienzos del siglo xx y el principio de la influencia directa y a gran escala del arte moderno europeo tras el Armory Show de 1931 en Nueva York, estuvo dominado por diversas prácticas e ideas «realistas». Emplearé el término «realista» para expresar el intento de representar cualquier aspecto de la realidad social e histórica más que para indicar el uso de cualquier estilo o convención formal en particular. Tampoco hay que tomar este término para indicar una *única* postura política.

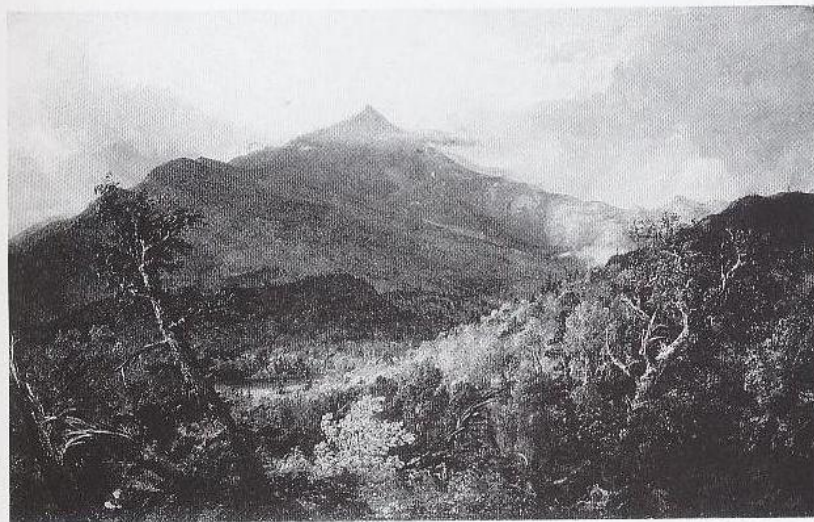
LA TRADICIÓN «VERNÁCULA»

Se han empleado términos como «naïve», «topográfico», «folk» o «romántico» para identificar las obras producidas dentro de la amplia tradición «realista» americana. Consideremos, por ejemplo, *La residencia de David Twining* de Edward Hicks (1846-1847), *Schroon Mountain, Adirondacks* de Thomas Cole (1838) y *Precipitación en el bosque* de Frederic Remington (1889) (láms. 15-17). Las tres pinturas pertenecen a lo que se ha llamado la tradición «vernácula» de la representación visual en Estados Unidos. El término «vernáculo», empleado en relación con el arte de Norteamérica, se refiere a dos movimientos paralelos que pueden rastrearse a través de todo el arte producido en los años treinta, así como después de la II Guerra Mundial dentro de la obra de los artistas pop. Empleado como adjetivo indica «nativo» o «indígena» e incluye los tipos de temas que encontramos en estas tres pinturas (entorno agrícola y cultivo de tierras que no habían sido habitadas, o el hábitat de los americanos nativos). Esta colonización de inmigrantes europeos por oleadas nos da una idea del sentido relacionado de «vernáculo» cuando se emplea como sustantivo, por ejemplo «el discurso o dialecto nativo de un pueblo, en oposición al lenguaje literario, aprendido



15. Edward Hicks (atribuido), *La residencia de David Twining, Bucks County, Pennsylvania, 1846-1847*, óleo sobre tela, 67 x 89 cm. Colonial Williamsburg Foundation, Virginia 33.101.1.

u obsoleto» (*Penguin English Dictionary*, 1979). Las etiquetas estilísticas como «naïve», «topográfico» o «folk», usadas para describir el arte producido en Estados Unidos, tienen el significado especial de las obras realizadas fuera de los parámetros de la cultura artística *europaea*, tanto en términos de las instituciones de aprendizaje o exposición (el sistema de Academias en Francia o Gran Bretaña, por ejemplo) como de las convenciones desarrolladas dentro del arte europeo desde el Renacimiento. Aunque Estados Unidos fueron «colonizados», este término apenas tiene el sentido de lucha y explotación que implicó el proceso de colonización: la «otredad» de esas poblaciones emigrantes en contraste con la cultura y sociedad europeas se convirtió en una característica de los estudios históricos de Estados Unidos producidos *tanto* en Europa *como* en Estados Unidos. La defensa hecha por Cahill de lo «específicamente americano» esbozada en su estudio introductorio a la exposición *Nuevos Horizontes en el Arte Americano*, de 1936, es una versión de una celebración de la cultura «vernácula». Los estudios del arte americano reducen el valor de esa obra «indígena» producida antes de la II Guerra Mundial precisamente porque la ven como sinónimo de «pueblerina», y como ignorante del desarrollo y cualidades del arte europeo moderno.



16. Thomas Cole, *Schroon Mountain, Adirondacks*, 1838, óleo sobre tela, 100 x 160 cm. The Cleveland Museum of Art, Hinman B. Hurlbut Collection, 1335.17.



17. Frederic Remington, *Precipitación en el bosque*, 1889, óleo sobre tela, 123 × 214 cm. Amon Carter Museum, Fort Worth, 1961.381.

A comienzos del siglo XX en Estados Unidos, las tradiciones de la representación vernácula fueron articuladas de nuevo en los escritos de populistas como Oliver Wendell y Walt Whitman, y en las afirmaciones de artistas y escritores que incluían a Robert Henri y la «Ash Can School». Dos afirmaciones ejemplifican los anhelos de una cultura vernácula rica a finales del siglo XIX y comienzos del XX:

América no ha creado todavía nada desde el punto de vista moral o artístico. Parece singularmente inconsciente de que los modelos de personas, libros o maneras adecuados a unas condiciones anteriores y a tierras europeas, son aquí exóticos y ajenos.

(W. Whitman, *Democratic Vistas*, citado en Rose, *Readings in American Art since 1900*, p. 11.)

Sería bueno que se pudiera hacer algo para hacer al público más consciente de las relaciones entre arte y vida, de la parte que juega cada persona ejercitando y desarrollando su propio gusto y juicio, y no dependiendo de ninguna autoridad «externa», sería buena cosa.

(R. Henri, *The Art Spirit*, citado en Doss, *Benton, Pollock and the Politics of Modernism*, p. 45.)

El libro de Henri, *The Art Spirit*, influyó sobre un grupo de artistas que incluyó a John Sloan, George Luks, Everett Shinn, William Glackens y George Bellows, especialmente activos en los primeros veinte años del siglo XX. Henri animó a los artistas a comprometerse con la «modernidad vernácula» de la vida urbana en Estados Unidos, y el término «vernáculo urbano» puede ser un modo útil de describir el género dominante en ese país hasta la II Guerra Mundial, pues la mayor parte de los artistas se concentraba en la costa Este y especialmente en Nueva York. Henri cita la «autoridad externa» como un obstáculo al desarrollo «indígena» referido a la civilización europea y los códigos de representación dentro del arte académico y moderno europeos.

El cuadro de John Sloan, *Sixth Avenue en 30th Street (Nueva York)* (lám. 18), forma parte de la tradición de pintura «subterránea» a la que contribuyó Rothko en los años treinta. Sloan está interesado en la representación de la vida de la gente como parte del entramado material de la vida urbana en Nueva York, y emplea una narrativa oscura pero bastante amplia para describir las relaciones sociales dentro de las estructuras urbanas de carreteras, pasos elevados y edificios. La mujer del primer plano parece angustiada y