

600 T
55 R

El Arte Social Norteamericano en el Siglo XX y su Contenido de Protesta



FILOSOFIA
Y LETRAS

Tesina que presenta la alumna Eder Rozenwaig, Rita para optar por el
Título de Licenciado en Historia.

FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS



GABINETE DE HISTORIA

XH
1969
EDE
— 0 —

México, D.F., septiembre de 1969

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Historia

Universidad Nacional Autónoma de México

M.128716



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

-INTRODUCCIÓN-

El arte siempre ha sido una manera de conocer la realidad circundante. Hoy se desarrolla en Estados Unidos un periodo apasionante de Revolución Social, encabezado por "una minoría profética", este fenómeno tiene interés para nosotros porque alienta, en la nueva generación, el fin del nihilismo y abre nuevas posibilidades de superación para la sociedad humana. El propósito de este trabajo, ha sido buscar la comunicación de este fenómeno con la expresión artística. También se ha tratado de esbozar la tradición en que se apoya.

Durante el siglo XIX, un grupo de pintores norteamericanos, entre los cuales destacan George Caleb Bingham y - George Catlin, atraídos por la conquista del Oeste, retratan la vida de los indios, de los cazadores de búfalos, de las caravanas de colonos, etcétera; y aunque reflejan una realidad peculiar norteamericana, lo hacen sin conciencia de crear un arte propio. (1)

Sin duda alguna, la creciente necesidad de afirmar el tema nacional se logra mucho antes en el campo de la literatura (con Whitman, Emerson, Melville y otros) que - en el ámbito de las artes plásticas.

En un viaje que hizo a los Estados Unidos, Oscar Wilde percibió la pobreza del arte en aquel país, producto de una subordinación al estilo europeo y, sobre todo, de una gran ceguera ante su propia realidad. A raíz de este viaje (1882), dictó una serie de conferencias en diversas ciudades importantes, como Filadelfia, Nueva York y Boston, en donde expresó el siguiente punto de vista: "A vuestro alrededor, ya lo he dicho, se hallan las condiciones que necesita un gran movimiento

###

artístico, para todo arte grande... no imitéis las obras de una nación, griega o japonesa, italiana o inglesa... En tanto que no podais hacer sobre porcelana pintada, sobre un biombo bordado, o sobre cobre repujado, un dibujo de vuestro pavo americano, tan magnífico como el que hacen los japoneses de su cigüeña de alas plateadas, no podréis nunca hacer nada... pero amáis, en cambio a vuestros hombres y a vuestras mujeres, a vuestras flores y campos, a vuestras colinas y montañas, y son éstos los temas que vuestro arte debería representar." (2) Oscar Wilde ve otra posibilidad para el arte norteamericano, que es la que ofrece el mundo tecnológico: "No hay país en el mundo donde la mecánica sea tan bella como en América...únicamente cuando vi las fábricas hidráulicas comprendí las maravillas de la mecánica." (3)

La personalidad paradójica de Wilde lo llevó a ser partidario de lo aristocratizante, lo individualista y sofisticado, pero también tuvo interés - nacido de su relación con Ruskin y Morris - por un arte social que integrara la estética a la vida. Es esta la época en que viaja a Estados Unidos y lleva el mensaje del Renacimiento Inglés, que pasa a formar parte del trasfondo cultural norteamericano.

El joven pintor Robert Henri participó de esta nueva visión del arte, pero sobre todo, lo impresionaron las ideas de William Morris Hunt, uno de los primeros norteamericanos que representaron la vida de las clases bajas, bajo la influencia del realismo de Courbet.

Henri se convirtió en el jefe espiritual de un grupo de pintores que será conocido más tarde como el grupo de "Los Ocho", que se rebeló en contra de la Academia, el público y el gusto oficial; para abrir un nuevo camino, más cercano a la imagen real del país, transformado por el desarrollo urbano, la inmigración, y todos los problemas que atrajo la Revolución Industrial.

El marco político, social y económico de "Los Ocho", corresponde a un momento de crisis en la vida americana. La pobreza del campo provocada por la baja de precios, se debió a la sobreproducción agrícola en el Oeste. Los campesinos empobrecidos inundaron las ciudades y - junto con los inmigrantes, que aceptaban las peores condiciones de trabajo a cambio de un nivel mínimo de subsistencia, aumentaron el desempleo fabril.

A fines del siglo XIX y principios del XX, surge la tendencia a denunciar los males del sistema económico y de la vida americana; al grado de que se puede hablar de una literatura de protesta. Los es---

critores más representativos de esta corriente de fin de siglo fueron: Henry George ("Progreso y Pobreza", 1871) y Edward Bellamy ("Mirando Atrás", 1888) cuyas obras tuvieron extraordinaria difusión popular. "Progreso y Pobreza", abre a cientos de seres la posibilidad de una sociedad mejor; "Mirando atrás" es una novela utópica, que transcurre en el año 2000 y que predice un nuevo orden basado en la propiedad colectiva, la anulación de los vicios de la política y la conquista de la felicidad.

A principios de siglo esta tendencia de denuncia social continúa, no sólo con intelectuales aislados como Thorstein Veblen ("Teoría de la Clase Ociosa") y O'Henry ("La Voz de la Ciudad", estudio sociológico sobre la Ciudad de Nueva York.), sino también con grupos como el de "Los Muckrackers" cuyo principal exponente fue Lincoln Steffens; ellos utilizaron el periodismo amarillista para hacer crítica social.

Esta tensión social, incitó a pintores como Robert Henri y su grupo a buscar un arte renovador, realista, en donde la vida fuera el motivo principal del arte: "Sed hombres primero, artistas después... ¡Basta de estudiar las jarras de agua y los plátanos, pintad

la vida cotidiana!... en vez de arte por el arte - haced - arte para la vida." (5)

Henri hace de su estudio un centro de reunión y discusión a la manera de los cafés parisinos, al que asistía una serie de jóvenes artistas; entre otros Maurice Pendergast, Ernst Jawson, George Bellows y cuatro ilustradores gráficos de Filadelfia: John Sloan, William Glackens, Everett Shinn y George Luks, que dan lugar a un arte reporteril lleno de vida. En esta época la prensa es ya un medio para crear opinión pública. Como la fotografía no se ha adaptado aún al periodismo, los dibujantes se dedican a ilustrar las contradicciones de la vida urbana.

Luks pinta la vida de los mineros, la de la gente del campo y las peleas de box; sin embargo, la temática dominante de su obra es la representación de la miseria y el hambre. "Un niño de barriada pintará mejor que una dama de sociedad repasada en el salón de belleza." (6) John Sloan se dedica a captar escenas de la vida nocturna y los barrios bajos de Nueva York.

La resistencia de "Los Ocho" en contra de la academia oficial consiste no sólo en la adopción de la pincelada impresionista libre y espontánea, sino también en la lucha por expresar la individualidad y

La búsqueda de una temática propia.

Sin embargo, "Los Ocho" no establecen un compromiso profundo con los problemas de su medio. El malestar que les causa la realidad, no les hizo cobrar conciencia de la necesidad de un cambio social, pero sí de la urgencia de una nueva valoración de la actitud del artista ante el arte.

"A mi manera de ver, la única razón de ser del arte en América es que los norteamericanos aprendan los medios de expresión propios de su tiempo y lugar. Este país no necesita del arte como cultura ¡no necesita del arte como refinada y elegante representación! ¡no necesita de un arte en aras de la poesía o de cualquiera de esas cosas vistas por sí mismas! Lo que sí necesita es de un arte que exprese el espíritu de la gente de hoy...El arte no puede separarse de la vida, porque expresa la mayor necesidad de que ésta es capaz." (7)

La necesidad consciente de revitalizar el arte, llevó a estos artistas a convertir su obra en un en-

frentamiento con el mundo circundante, en sus escenas más significativas. Al abandonar "la idea" aceptada de lo que un cuadro debía representar, los temas escogidos por "Los Ocho" fueron motivo de escándalo. Se les consideró seres atrevidos, bohemios y desafiantes, por lo que recibieron nombres despectivos tales como: "Mafia Negra", "Ash-can School", etcétera.

Aunque aparentemente del Impresionismo francés sólo tomaron la rebelión antiacadémica y ciertos principios técnicos, lo que en realidad absorbieron fue la libertad del artista de ver la vida con sus propios ojos. Por ello, no es casual la atracción que Henri sentía por la obra de Manet, quien decía: "Yo pinto lo que veo, no lo que gustan ver los demás". Mientras que el impresionista persigue el esteticismo, el rigor científico de la representación visual, y envuelve la realidad en una luminosidad unida a la "joie de vivre"; el realista neoyorkino es seducido por los aspectos más crudos y violentos de su sociedad, y combina la libertad de expresión visual con un esbozo inconsciente de enjuiciamiento social.

La importancia de "Los Ocho" radica en que introducen la completa democratización del tema. Es la primera

manifestación, en el ámbito de la pintura norteamericana, que se preocupa por reflejar la otra realidad; o sea dejar atrás el retrato burgués, el paisaje preindustrial, y hablar en sus cuadros de aquellos seres inmersos en una América no tan próspera, partícipe de la desigualdad social.

-ARMORY SHOW-

"El Armory Show" fue la primera exposición de arte internacional de vanguardia, presentada en Nueva York. Este gran evento materializó las inquietudes de otra tendencia artística, paralela al realismo social.

Alfred Steiglitz, fotógrafo neoyorkino, se interesó por el modernismo europeo y fué el primero en exhibir en su pequeña galería obras de Matisse, Lautrec, etcétera. A su alrededor se reunió un grupo de pintores y poetas, cuyo interés estaba totalmente alejado de las preocupaciones del realismo como expresión de los problemas sociales. Persiguieron con interés las últimas revoluciones formales que la estética europea iba desarrollando en forma acelerada, y la búsqueda de un arte americano no tiene importancia para ellos.

Entre 1913 y 1930 encontramos una mezcla de diferentes tendencias: Cubismo (Stuart Davis), Surrealismo (Georgia O'Keefe), Abstraccionismo (John Marin, Marsden Hartley, etcétera). Mientras tanto los reporteros del realismo social no permanecieron estáticos; Reginald Marsh, Edward Hopper y Grant Wood, son considerados los más interesantes.

Reginald Marsh describe la atmósfera opresiva de la ciudad de Nueva York; por ejemplo el tren subterráneo y sus pasajeros de la pequeña burguesía, con sus mujeres de rostro abatido y sus hombres mal vestidos que leen el periódico en diversos idiomas. La obra de Marsh es el reflejo de la incomunicación y de la alienación en que se encuentra el habitante de la gran metrópoli.

La obra de Grant Wood es una crítica al hombre que la ética protestante había producido, idea claramente manifiesta en dos de sus cuadros más importantes: "Las hijas de la Revolución" y "El Gótico Americano". Este último, retrata a una pareja de rostro adusto que por una parte pertenece a tipos comunes y corrientes, y por la otra, a través de un alargamiento formal, se convierte en rígido estereotipo representativo de la moral puritana.

Edward Hopper, un oscuro alumno de Robert Henri y desapercibido expositor del "Armory Show", realiza una obra de escenografía descarnada y glacial, que produce en el espectador los estados de ánimo más contradictorios. Sus cuadros, de un realismo riguroso pero desprovisto de vida, nos remiten a una super-realidad: personajes incomunicados, burócratas solitarios,

noctámbulos de café que se miran trás las vidrieras; detenidos en el tiempo por el engranaje de actos cotidianos y vulgares, convertidos en objetos, bajo una luz velada, fría, y sin embargo directa. Muchos de estos elementos fueron recogidos por el arte "pop", e hicieron de Hopper su precursor.

-LA DEPRESION²

En la época de los treintas aparece un tipo de obra, que la crítica actual ha considerado como el primer brote de un arte de protesta, ya con mensaje y crítica directa al sistema. Este fenómeno se encuentra estrechamente vinculado con la crisis económica de 1929. Etapa que pone en evidencia la debilidad de la estructura económica y echa abajo el espejismo de un mundo próspero, que prometía un alto nivel de vida para todos.

Una década antes del crac de la bolsa, se percibe un cansancio por las causas reformistas. En el ámbito internacional, Norte América deja de participar en los acontecimientos mundiales, y en el plano doméstico la preocupación se distrae con problemas secundarios como por ejemplo: "Si los americanos tienen o no el derecho constitucional de emborracharse." (8)

La producción y el consumo masivos de objetos industriales, crean una sensación de prosperidad, que en realidad corresponde a veinticinco mil familias del país. Sin embargo, esta minoría propaga en la clase media la quimera del "sueño americano", es decir, que la riqueza puede pertenecer a todos; sin embargo, los campesinos y obreros están, en ese momento, al margen de la sociedad opulenta.

Durante la Primera Guerra, el campesino norteamericano incrementó su producción agrícola; el renacimiento, en la postguerra, de los cultivos europeos, hizo decrecer la demanda de los productos americanos; por lo que bajó el valor de la tierra sin que disminuyera el monto de los impuestos e hipotecas. De tal forma que, durante los prósperos veinte, el campesino había entrado en la depresión. Los obreros, hacinados en las fábricas, sin unidad sindical, y con exceso de trabajo, tampoco creyeron en el "sueño americano". Así mismo, los intelectuales y artistas no veían en este mundo de alienación y pesadilla más que la destrucción de sus valores.

El optimismo materialista de gran cantidad de gente, se refleja en las especulaciones de la bolsa, donde invierten sus ahorros y se dedican, seguros de volverse ricos de la noche a la mañana, al "playing the market", que llega a ser tan popular como el base-ball. El valor inflacionario de las acciones, se mantenía en alto por la fe del ciudadano medio de que éstas necesariamente tenían que subir.

El colapso de la bolsa produjo una reacción en cadena: el poder de compra que estaba en manos de una

pequeña mayoría adinerada, al no tener respaldo económico real, provoca la baja violenta de la producción, y origina el despido masivo de empleados.

En 1929 Hoover toma el poder, para remediar la crisis, entrega la responsabilidad de la economía a los financieros e industriales, pero sin admitir la intervención estatal que iba en contra del "american way of life". El país se iba a pique con la testarudez de Hoover, y la urgencia de poner fin a la crisis, hace que los demócratas ganen las elecciones. En 1933 F.D. Roosevelt sube a la presidencia, en un momento en que le hubiese sido factible realizar el cambio de sistema; sin embargo, optó por remendar las estructuras capitalistas.

Entre los muchos proyectos que intentó su gobierno para solucionar la crisis de los años treinta, el de importancia para nuestro tema es el P.W.A. (Public Works of Art Project) que se creó en 1935 para resolver el desempleo de millares de artistas (poetas, actores, escultores, pintores, músicos, etcétera.) La división del P.W.A. encargada de organizar a los cinco mil pintores inscritos que se hallaban sin trabajo, fue el F.A.P. (Federal

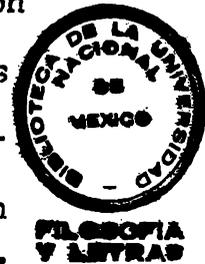
Art Project) organismo que les brindó los materiales y la posibilidad de realizar una labor creadora. Con el impulso gubernamental, los muros de los edificios públicos comienzan a decorarse; se produce pintura de caballete para distribuirla en bibliotecas, cortes de justicia, escuelas, etcétera.

La necesidad de crear un arte con tendencia social se hace patente en la introducción al catálogo, (escrita por el director del P.W.A., Holgel Cahill) para la gran exposición realizada bajo el título de "New Horizons in American Art".

"La pintura mural, por su verdadero carácter social, no es un arte de taller. En sus grandes momentos se ha ligado a la expresión de significados sociales, la experiencia, la historia, las ideas y creencias de una comunidad. No cabe duda que el trabajo que aquí realizamos indica una clara orientación por este camino."(9)

El muralismo mexicano fue, para los integrantes del proyecto de arte social, un gran antecedente que quisieron emular. En 1933, el pintor George Biddle, amigo cercano del presidente Roosevelt, habla abiertamente de la posibilidad de hacer un movimiento semejante al mexicano:

"Hay un asunto que por mucho tiempo he considerado, y que quizá algún día interese a su administración. Los artistas mexicanos han producido la mayor escuela nacional de pinturas murales, desde el Renacimiento italiano. Diego Rivera me explicó que esto fue posible gracias a que el Presidente Obregón permitía que los artistas mexicanos trabajaran con salarios reducidísimos, para expresar en los muros de los edificios de gobierno, las metas sociales de la Revolución Mexicana. Los jóvenes artistas americanos están más conscientes que nunca de la revolución social que atraviesa la civilización de nuestro país, y estarían ansiosos de expresar estos ideales en una forma artística permanente, si el gobierno les brindara su cooperación. Ellos contribuirían y expresarían en monumentos vivos, las ideas sociales que usted sostiene. Estoy convencido que nuestro arte mural, con un ligero impulso, podría rápidamente producir, por vez primera en nuestra historia, una expresión vital y nacional." (10)



La sensación colectiva de incertidumbre que día a día se acentuaba durante la depresión, arrastró consigo a la mayoría de los artistas. Los hizo comprometerse con el destino de su sociedad, incluso a aquellos

que rechazaban al arte social por considerarlo pedestre.

El personaje que podría darnos una mejor imagen de aquella postura es Ben Shahn, quien, desde sus años de estudio en la academia, se había angustiado por las limitadas perspectivas del artista. Los programas del realismo, carentes de contenido, y las teorías del formalismo estetizante, nunca le convencieron.

En aquel entonces, el célebre proceso de Sacco y Vanzetti, conmocionó a la opinión pública y se convirtió, para los intelectuales, en el símbolo de la mentalidad burocratizada. Este caso fué el primer enfrentamiento profundo de Shahn con la realidad externa, y lo impresionó a tal grado, que en los años treinta, efectúa una serie de cuadros, donde transmite la presencia de los dos anarquistas italianos. Denuncia la corrupción de los jueces que, por temor a los grupos que atentan contra la autoridad, cometen injusticias en defensa de los valores caducos del capitalismo. En su acusación, opta por un realismo crudo y directo, de tal suerte que, para reflejar hechos sociales concretos, se basa en fotografías y recortes de periódico.

Es curioso que en la década de los sesentas, cuando los representantes de la postura revolucionaria en el arte buscan sus raíces en el pasado, las encuentren en la protesta de los treinta, sobre todo en Ben Shahn. Ciertamente, los escritos y obras de este autor manifiestan una inconformidad social declarada; no obstante, si profundizamos en sus afirmaciones, veremos como incurre en una contradicción. En una serie de conferencias que Shahn dictó en la Universidad de Harvard, trata el tema del artista y su posición frente a la sociedad. Afirma que aquél, por temperamento, sensibilidad y medios propios de expresión, no transforma la estructura social imperante, sólo la observa y refleja:

"El artista debe dejarse envolver por los placeres y desesperanzas de la humanidad, porque en ellas radica la verdadera fuente del sentimiento, sobre la que se apoya la obra de arte. Siempre específico y nunca generalizado, el sentimiento debe crear su propio vocabulario para las cosas de la experiencia y el sentimiento. Es a causa de estos hábitos paralelos de desapego y involucramiento emocional, que el artista se convierte con frecuencia en crítico de la sociedad, así como en partidario de las causas más candentes. Esa es la razón por la que son tan inconformes en su vida personal ... El artista ocupa una posición única frente a la sociedad en que vive; por más que para subsistir, dependa de ella, siempre estará alejado,

de una u otra forma, de la lucha por lograr un status social o la supremacía económica. Pues no tiene un interés real por alcanzar el statu quo." (11)

Es decir, la subjetividad del artista se impone sobre los problemas objetivos que percibe; su desadaptación se queda en la angustia y sufrimiento que proyecta la obra: Por ello, mientras que la obra artística de Shan refleja los problemas sociales sin poder transformarlos, sus escritos, contribuyen a la permanencia del sistema:

"Siempre he considerado que una sociedad sana, es aquella en la que dos elementos antagónicos, el conservador y el creativo (o radical, o visionario, o cualquier término que califique mejor a los disidentes), existen en un balance mutuo. El conservador, que se interesa por las cosas tal como están, se aferra al presente, a la estabilidad, y preserva los valores establecidos (y mantiene los bandos abiertos). El visionario, siempre capaz de ver la configuración del futuro en las cosas presentes, promueve el cambio, experimenta y se aventura por nuevos caminos. Un verdadero artista creador, pertenece irremediablemente a esta parte de la sociedad." (12)

"PINTURA - ACCION"

La intervención de Norteamérica en la Segunda Guerra Mundial, dejó por un tiempo en el olvido la crisis interna del país. Los horrores de la guerra permanecieron en la conciencia de los habitantes de Europa y América convirtiéndose en una posibilidad de aniquilación nuclear.

La tónica de los años de posguerra en Estados Unidos, fué de indiferencia ante los conflictos políticos y sociales, más que de pesimismo colectivo. Con el macartismo sobreviene en Estados Unidos el fin de las inquietudes políticas; las fuerzas sociales del país, atacadas por la parálisis general, se repliegan ante los problemas sociales: el partido comunista fué desmembrado, el partido socialista cayó en una apatía sin esperanzas, y hasta los liberales, en un tiempo la fuerza más progresista del país, -dicho en argot político- se sentaron en sus laureles. Los intelectuales y estudiantes universitarios, a través de un proceso introspectivo, buscaron las causas de su angustia y apatía:

"Lo que nos falta a todos los menores de 30 años, es alguna pasión que nos guíe o, si se quiere, alguna visión moral. Somos incapaces de enhebrar los hilos perdidos de nuestra experiencia en una trama más amplia y, además, lo sabemos. Escribimos para complacer a tal autoridad

o a cual profesor, mientras que el universo resbala por debajo de nuestros pies. Si declaramos no creer en nada es debido, en parte, a que en el fondo de nuestro corazón tampoco creemos en nosotros mismos. Nos enfrentamos a un proceso de reeducación, de autodescubrimiento; un proceso desde luego penoso, pero sin el cual ningún ser humano ha comprendido este corto tránsito hacia la eternidad Si nuestra revuelta parece moderada es porque no hemos hallado nada que promover. En la profundidad de nuestros sueños y en nuestra relación con los demás, nos damos cuenta con Yeats de que es mejor caminar desnudos". (13)

El artista norteamericano comparte esta situación y la refleja en su obra de una manera novedosa; prefiere encerrarse en las profundidades de su ser y en los problemas formales del arte, porque el realismo social, en medio del estancamiento político y la carencia de valores, deja de tener sentido.

Las inquietudes del arte europeo, olvidadas en Norteamérica por casi veinte años, fueron transportadas al país por algunos de sus representantes, que huían de la Segunda Guerra Mundial. Con ellos, Nueva York se transforma en centro del mundo artístico donde confluyen las tendencias nihilistas de DADA, la abstracción neoplasticista y, el programa surrealista introducido por Breton. Esta nueva mo-

dalidad artística, la primera típicamente norteamericana, fundió el automatismo propagado por Breton con el acto Zen, que a fuerza de repetirse se vuelve irracional. La pintura acción recogió asimismo los ecos del existencialismo europeo, como un reflejo superficial de sus postulados filosóficos:

"Podemos decir que el movimiento norteamericano logró la descripción más amplia y vulgar del existencialismo de Sartre.Los pintores americanos, al igual que los existencialistas, se preocuparon por el individualismo; pusieron frente a la razón pura, la amenaza del fracaso y la muerte de la existencia, el compromiso personal de los actos individuales. Junto con los existencialistas, el artista americano rechazó todo apoyo en los sistemas de pensamiento; sintió la desolación, la desesperanza y el absurdo de la posición del hombre ante el Universo. Hasta ahí vamos bien, pero qué hay de la insistencia de Sartre en que el hombre se haga responsable de cada uno de sus actos y de que su pasión no se justifique por sí misma. El uso del automatismo por parte del pintor americano, eliminó la rama sartreana del existencialismo. Cuando Sartre habla de la trascendencia, como un sobrepasarse, rechaza las grandes abstracciones universales, que tanta atracción han ejercido sobre los artistas de la Unión Americana. El existencialismo, en su ropaje francés, nunca podrá admitir el misticismo." (14)

El fondo de violencia acumulado por Jackson Pollock, máximo representante del expresionismo abstracto, en sus años de formación y en su contacto con el realismo social (Si-queiros), irrumpe en su obra como una descarga emocional de libertad humana, nunca antes utilizada por pintor alguno. Pollock cubre la superficie de sus lienzos con una red multicolor en la que el azar es el agente principal.

Los abstractos neoyorquinos fueron acusados de restringir la comunicación por el abandono de las formas de expresión más conocidas; (el expresionismo, el surrealismo y el realismo social, de tema literario; el lenguaje picassiano y sus grandes alegorías de protesta: "Guernica", "Sueño y Mentira de Franco", etcétera.) sin embargo, ellos aducen que su comunicación es ilimitada porque apela al inconsciente colectivo:

"Los títulos de nuestros cuadros rememoran conocidos mitos de la antigüedad, por ello los usamos nuevamente; porque son símbolos eternos a los cuales tendremos que recurrir, para expresar conceptos psicológicos fundamentales.....Son símbolo de los temores y motivaciones del hombre primitivo, no importa en qué territorio o en qué tiempo, cambia sólo el detalle, nunca la sustancia".(15)

- LOS 60'S -

Al terminar la década de los cincuentas, la Unión Americana alcanza un elevadísimo nivel de prosperidad económica. La sobreproducción, el consumo ilimitado, y el consecuente desperdicio, traen consigo un arte que recoge y ensambla la basura, para exhibirla en los museos y galerías de arte. El arte del ensamblado retoma algunos encuentros formales del DADA: el "ready-made" u objeto transformado de Duchamp y el "collage" de Schwitters. Lo que para los dadaístas fue una postura contra el arte, violado por el ambiente de aniquilación bélica, en los ensambladores (neodadaístas) deja de ser protesta, para convertirse en una expresión anti-estética, inmersa en la búsqueda de novedades plásticas. Mientras DADA, fue rechazado por un público ofendido, neodada fue absorbido con beneplácito por los consumidores ansiosos de devorar las últimas novedades del mercado artístico.

Jasper Jones y Robert Rauschenberg representan el paso intermedio entre el arte del ensamblado y el arte pop. Los creadores del pop señalaron que el

Expresionismo Abstracto se había agotado en la búsqueda introspectiva; dicho en palabras de Lichtenstein, resulta evidente: "Creo que el arte desde Cézanne se ha vuelto extremadamente romántico y poco realista...cada vez tiene menos que ver con el mundo, ya que mira hacia adentro, como el neo-Zen y todo eso. Esto no es tanto una crítica, como una observación obvia... El arte Pop da la cara al mundo y parece aceptar su medio ambiente, al cual no estima como bueno o como malo, sino simplemente distinto." (16)

La temática del nuevo realismo Pop, es todo aquello que no mereció ser tomado en cuenta por el arte anterior: los "slogans" de la propaganda, la ropa ordinaria, los alimentos típicamente norteamericanos (La Hamburguesa, el "Hot-dog", las latas de sopa "Campbell's", la "Coca-cola", el cono de helado, los "pies", etcétera), la tira cómica, y burdas escenografías de la vida cotidiana, donde los seres humanos aparecen embalsamados. Por un lado, hay un retorno al realismo, en la captación fría y objetiva de la civilización de consumo, por el otro, tiene la capacidad de transmitir, mediante la reinención plástica, el poder de las cosas, por eso es considerado arte.

Los creadores del Pop, caricaturizan la sociedad de consumo, e inconscientes de ello, señalan sus aspectos más negativos; son los realistas que se divierten y regocijan con el circo macabro de las cosas. No obstante su participación del mundo enajenado, son críticos sociales a pesar de si mismos, y por ello, han abierto el camino de la protesta, ya que, el espectáculo que proyectan es de tal manera obvio y burdo, que funciona como un espejo. La gente consciente ya no puede voltear la cara a la realidad, no le queda más que enfrentarla y provocar el cambio. El arte cumplió su función de reflejar la realidad, toca a la sociedad, transformarla.

Paralelo al Pop nace la locura del "Poster art". De un modo generalizado, podemos considerar que existen, en la Norteamérica actual, dos tipos básicos de cartel: el cartel político y el que pretende no serlo. Este último, tiene su mejor exponente en el cartel decorativo "art- nouveau", aparejado a la cultura sicodélica (drogas), al hippismo, la nueva música, el nuevo amor, la nueva inocencia.

El cartel político, en parte basado en las técnicas del Nuevo Realismo, es síntoma del cambio social

que el país empiece a experimentar. Sus motivos más socorridos son los de la guerra en Viet-Nam y el reclutamiento. Se expresa a través de la sátira, la alegoría, la caricatura, la libre asociación de "incongruencias", etcétera; para arrasar los símbolos más relevantes de su cultura: las barras de la bandera nacional, sangran por las quemaduras de napalm, las estrellas caen como bombas en los campos de arroz vietnamitas, algo que ya Evtuchenko ha dicho en sus poesías: "América / las estrellas de tu bandera / son como agujeros de bala." (17)

La iconografía heroica del cartel político, recuerda en muchos sentidos a los sujetos del arte Pop. Aunque el héroe verdadero del Nuevo Realismo es el objeto comercial, también retrató a los seres-objeto de la industria cinematográfica y de la industria política norteamericana. En el cartel político, los personajes más ridiculizados son los dirigentes de la gran sociedad: como aquel Lyndon B. Johnson, que había prometido "el derecho a la vida, a la libertad y el alcance de la felicidad" para todos, que es el "mismo que escribió en 1945, una cláusula anti-negra en el Contrato de Propiedad que vendió en Tejas, el mismo que amargamente se opuso a los derechos civiles en 1957, el que pro-

clamó en el Congreso (1949), que Estados Unidos debía poseer el absoluto poder aéreo (en Corea, y que dijo, 'de otra manera somos como un gigante amarrado, a merced de cualquier enano amarillo con una navaja en el bolsillo.')

" (18)

El tema común del cartel-protesta, es la indignación por los errores que ha cometido el sistema norteamericano. Aunque existe el claro peligro de que la política de cartel sea absorbida por el aparato comercial, (y los carteles de Mao, Hó-chi-min, Guevara o Castro) pasen a formar parte del consumo provocado; queda el lado político de que estos elementos cobren vida (no mercantilista) y en los momentos en que las pequeñas revoluciones (pacifistas, integristas etcétera) los usan en las marchas de protesta, los enfrentamientos con la policía etcétera, adquieren un contenido moral diferente y pasan a formar parte de un nuevo sustrato de concepciones que antes estaba, de facto, prohibido expresar.

-CONCLUSIONES-

"La vergüenza, como ha dicho Marx, es un sentimiento revolucionario."

J.P. Sartre.

Hemos recorrido tres momentos artísticos que responden a diferentes circunstancias de tensión social: Henri y el grupo de "Los Ocho" logran romper con la Academia y sus temas ideales, para tratar asuntos de contenido social; sobre todo, la miseria de la vida urbana. Ben Shahn, es un ejemplo del artista que combina la labor pública y la crítica social con la glorificación del reformismo en la época de la depresión. El arte del ensamblado y el Pop, no quieren hacer literatura social, pero reflejan la saturación material de su sociedad. Y por último, el cartel de protesta, encarna la nueva aventura de liberación social.

El último momento político, desata una serie de energías, nacidas de la toma de consciencia el contraste entre la mayor riqueza y la mayor miseria.

Después de la Guerra Civil (1865), la población negra, ~~en la~~ ~~soledad~~ ~~más~~ ~~terrible~~ por la indiferencia blanca — emprende una larga lucha en favor de su reconocimiento como ser humano con derechos civiles. Sin duda alguna, los negros han sido los críticos más severos del "American way of life", por haber recibido de él los aspectos más negativos. Es hasta los sesentas, que la lucha y protesta negra encuentra eco en la conciencia blanca; recibe un reconocimiento integral por parte de una minoría de gente joven: el problema negro es el problema blanco. La causa negra, abre camino a todo un movimiento de cambio y crítica social; la joven generación se rebela y desecha el mundo de sus padres: han despertado del "sueño americano". Frente a una sociedad que no ofrece valores espirituales, toman diversas actitudes. Por un lado, los hippies recurren a la evasión de las drogas, para interiorizarse y creer en un mundo donde el valor espiritual más importante sea el amor; están en contra del puritanismo, la hipocresía sexual, la ascepcia y los valores materiales. Por el otro, los militantes políticos que salen de las universidades, se oponen a la estructura económica, los militares, la brutalidad y la corrupción de la policía; y se unen a los hippies, de una manera más racional, para analizar a fondo las causas de la enajenación, la neurosis, y la infelicidad.

Eldrige Cleaver, dirigente de los radicales negros, ha percibido con gran sensibilidad esta problemática: "Lo que de pronto ha ocurrido, es que la raza blanca ha perdido a sus héroes. Peor aún, sus héroes han sido revelados como villanos y sus máximos héroes como los archi-villanos. La nueva generación de blancos, escandalizados por la trayectoria sanguinaria y despreciable, grabada sobre la faz del globo por su raza en los últimos quinientos años, rechaza la panoplia de héroes blancos, cuyo heroísmo consistió en erigir el vergonzoso edificio del colonialismo y del imperialismo; héroes cuyas carreras descansan en un sistema de explotación extranjera y doméstica, enraizados en el mito de la supremacía blanca y en el destino manifiesto de la raza blanca. La forma que surge de un nuevo orden, y los requisitos para sobrevivir en tal mundo, propician en los jóvenes blancos una nueva visión. Retroceden de vergüenza ante el espectáculo de "cow-boys" y pioneros...galopando a través de la pantalla cinematográfica, derribando indios como botellas de "coca-cola"...Es entre la juventud blanca del mundo que los cambios más grandes toman lugar. Son ellos quienes experimentan el mayor dolor síquico de despertar a la conciencia para encontrarse que sus héroes heredados se convirtieron en vi-

llanos. La comunicación y el entendimiento entre la vieja y la joven generación de blancos, ha entrado en crisis. Los viejos...consideran que no viene al caso conectar los problemas de la juventud, con el evento central de nuestra era, los movimientos de liberación nacional, en el extranjero, y la revolución negra en su propia casa. Los fundamentos de la autoridad en América, se han hecho trizas, porque la sociedad entera ha sido acusada, juzgada y condenada por injusticia. Para la juventud, los viejos son "americanos feos"; para los viejos, la juventud se ha vuelto loca." (19)

Ante el impacto que significa la revolución social en Norteamérica, el artista ha dado una tibia respuesta con el cartel; aún no ha sentido la necesidad de recobrar el concepto original de la Vanguardia que extendió al artista como parte de la dirección moral y estética de la sociedad:

"El arte como es expresión de la sociedad, manifiesta las más altas cumbres del avance social, porque las prevee y revela así, para saber si el arte realiza su función, para saber si es realmente de vanguardia, uno debe percibir hacia donde se encamina la humanidad."(20)

-NOTAS-

1.- En realidad G.C. Bingham y G. Catlin representan un aspecto novedoso dentro de la temática que priva en el arte norteamericano, hasta principios del siglo XIX; el tema dominante desde el siglo XVII fue el retrato o el grupo familiar: "Los primeros pobladores no tenían necesidad de pintura religiosa puesto que eran calvinistas, lo importante -para ellos- fue el sentimiento de familia y el orgullo personal" (E.P. Richardson. A Short History of Painting in America. The Story of 450 Years. New York, Thomas & Crowell Co., 1963.

p24) El paisaje preindustrial fue representado en el siglo XIX, sobre todo, por la Escuela del Rio Hudson, fundada por Thomas Cole.

2.- Wilde, Oscar. Obras Completas. Madrid, Editorial Aguilar, 1961. p. 1055-56.

3.- Idem. p. 1087.

4.- Robert Henri sufrió el impacto de las actitudes de Thomas Eakins en contra del puritanismo y el neocla-

sicismo estéril de la Academia. Eakins introdujo en la Escuela de Arte de Filadelfia, el estudio del desnudo, de la anatomía y de la disección, con objeto de favorecer un realismo riguroso. Uno de sus cuadros más famosos, "Gross Clinic", mostraba una operación que horrorizó a la crítica por su despliegue de sangre. En 1876, fue expulsado de la Academia por despojar, a un modelo masculino, de su taparrabo, ante un grupo de alumnas.

- 5.- Perelman, Bernard. The Immortal Eight, American Painting from Eakins to the Armory Show. (1870 1913) New York, S.E., 1962. p. 120.
- 6.- Idem.
- 7.- McCoubrey John W. American Art 1700 - 1960. New York, H.W. Janson, 1965. p 174.
- 8.- Goldston, Robert. The Great Depression. The United States in the thirties. New York, Bobs Merrill Inc. 1968. p.14.
- 9.- Mac Donald, W.F. Federal Relief Administration and the Arts: A Study of the Works. Manuscrito inédito.
- 10.- Biddle, George. An American Artist's Story. Boston, 1939. p 268.
- 11.- Shahn, Ben. The Shape of Content. New York Vintage Books, 1957. p 91, 93.
- 12.- Idem. p97.

- 12.- Meier, August. Et.Al. Editors. Negro Protest Thought in the Twentieth Century. Bobbs Merrill Co.Inc. New York, 1965.
- 13.- Morris, Richard B. Documentos Fundamentales de la Historia de los Estados Unidos de América. Libreros Mexicanos Unidos S.A. Mexico D.F. 1962.
- 14.- Newfiels, Jack. A Prophetic Minority. The New American Library. Chicago , 1967.
- 15.- Orchowski, Margaret. The White American Student Movement and Revolutionary Theory.(Paper) University of California at Santa Barbara. Political Science Dept. 1969, Spring Quarter.
- 16.- Rodriguez Prampolini, Ida. El Arte Contemporáneo. Pormaca S.A. México D.F. 1964.
- 17.- Rose, Barbara. American Art since 1900. A Critical History. Frederick A. Praeger Inc. New York , 1968.
- 18.- Rublowsky, John. Pop Art. Basic Books Inc. New York. 1965.
- 19.- Shahn, Ben. The Shape of Content. Alfred A. Knopf Inc. New York , 1957.
- 20.- Wright, Richard. Et.Al. The God that Failed. Harper and Bros. New York, 1959.
- 21.-Wight, Frederick S. American Painting in our Century. Chanticleer Press. Inc. New York. 1949.
- 22.- Art News Annual 1960 -1969.
- 23.- Art In America 1960 - 1969.
- 24.- Art Forum 1960 - 1969.

Newfield, Jack. Una Minoría Profética. La Nueva Izquierda Norteamericana. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1969. p 31.

14.- Ashton, Dore. The Unknown Shore. A view of Contemporary Art. Boston, Little Brown and Co., 1962.

Cfr. capítulo V.

15.- Escrito de Mark Rothko (1943). Citado por Dore Ashton en "Response to crisis in American Art," Art in America. Enero-Febrero de 1969.

16.- "Entrevista a Roy Lichtenstein" en Art News. noviembre de 1963. p 26.

17.- Kunzle, David. The Johnson Era. Poster's of the American Pacifist Movement. Santa Barbara, Estados Unidos. Escrito mimeografiado. p. 7.

18.- Idem. p 13.

19.- Cleaver, Eldrige. Soul on Ice. New York. Dell Publishing Co. 1968. p 68-9.

20.- Vochelin, Linda. The Inventions of Avant-Garde (1830-1880) Art News. Número anual XXXIV.

-BIBLIOGRAFIA- COMPLEMENTARIA.

- 1.- Blesh, Rudi. Modern Art U.S.A. Alfred A. Knopf. New York. 1956.
- 2.- Camus, Albert. The Rebel. Alfred. A. Knopf. New York. 1956.
- 3.- Cleaver, Eldridge. Soul on Ice. Dell Publishing Co. Ind. New York. 1968.
- 4.- Freidel, Frank. Et.Al. History of the United States since 1865. Alfred A. Knopf. New York. 1959.
- 5.- Goldston, Robert. The Great Depression. The United States in the Thirties. Bobbs, Merrill Co, Inc. New York. 1968.
- 6.- Kuh, Katherina. Habla el Artista. Limuda - Wiley S.A. México D.F. 1965.
- 7.- Link, Arthur S. Et.Al. American Epoch. A History of the United States since the 1890's, Vol. III - 1938-1966. Alfred A. Knopf. New York. 1967.
- 8.- Lippard, Lucy R. Pop Art. Frederick A. Praeger Inc. New York. 1967.
- 9.- Mailer, Norman. Miami and the siege of Chicago. The New American Library Inc. New York. 1968.
- 10.- Marcuse, Herbert. El fin de la Utopía. Siglo XXI S.A. México D.F. 191968.
- 11.- McCoubrey, John W. American Art (1700-1960) Edited by H.W. Janson. Prentice-Hall Inc. New Jersey 1965.