

REALISMO SOCIAL AMERICANO ¿UN ARTE EUROPEO?

INTRODUCCIÓN

Las experiencias vitales en determinadas etapas históricas se hacen comunes cuando más se magnifican, y como resultado en el campo artístico se crean estilos de representación que se encuadran en un mismo contenedor o tendencia. Las diferencias sociales que continúan muy acentuadas a partir de los años cincuenta en Norteamérica, serán el abono para un arte social, puesto que si bien unos han vivido la desigualdad indirectamente, serán la mayoría los que la vivan en sus propias carnes.

¿Cómo ha vivido Estados Unidos estos años de conflictos internos tras el crack del 29?, ¿Porqué la socialización de una crisis en un país capitalista por excelencia? La pintura, la fotografía, las instalaciones... han sido receptivas a los problemas mencionados. Algunos de los artistas ineludibles a este respecto serán Leon Golub, William Grooper o Ben Shahn.

EL SOCIALISMO EN NORTEAMÉRICA

El Presidente Hoover entre 1928-33, tras el crac de 1929 aprobó el gasto de grandes partidas presupuestarias en obras públicas y, tras ciertas presiones, también permitió que el gobierno concediera créditos a las empresas a través de la Corporación Financiera para la Reconstrucción. Sin embargo, como la economía continuaba estancada, se agotaron los fondos de ayuda local y privada. Así las cosas, en contra de sus propios principios voluntaristas, Hoover tuvo que recurrir a los fondos federales para mejorar la situación. Sus oponentes demócratas le criticaron por reaccionario y por no ayudar a los más necesitados. Creía que las causas de la Gran Depresión eran internacionales y que el remedio debía buscarse por tanto en el exterior. Así pues, en 1931 garantizó una moratoria sobre las deudas de guerra interaliadas. Estaba planificando una conferencia monetaria internacional en Londres cuando se produjo su derrota electoral. Pero en Estados Unidos nunca tomaría el poder un partido socialista...

Los resultados de las elecciones posteriores en los Estados Unidos revelan una vez más un hecho singular en su política: Norteamérica es la única nación democrática industrializada en la que no hay ni un solo representante de un partido socialista independiente o de un partido obrero que ostente un puesto elegido por votación. Y no porque no tuvieran la oportunidad de votar a los socialistas, pues en elecciones como la

de 1980 se presentaron varios partidos de izquierda en distintos estados. Ninguno de ellos consiguió tan siquiera 100.000 votos en toda la nación, de un total de 80 millones de votos emitidos (menos del 0,25 % del total). Esta lamentable demostración del apoyo electoral al socialismo representa casi el punto más bajo en los continuados intentos de construir un movimiento socialista en los EEUU a lo largo de más de un siglo.

La terrible debilidad del socialismo ha sido un embarazoso problema para la teoría marxista que asume que la superestructura cultural, incluido el comportamiento político, es una función de la infraestructura económica y tecnológica. Las relaciones de clase inherentes al capitalismo como sistema social deberían inevitablemente evidenciarse en la clase trabajadora que formaría la clase mayoritaria y adquiriría conciencia política, organizada en un partido revolucionario socialista. La sociedad más desarrollada debería tener el más avanzado conjunto de relaciones políticas y de clase. En teoría, los EEUU deberían ser el primer país en el que los socialistas alcanzarían el poder. Pero no fue así.

Pronto se darían cuenta de que los esfuerzos por aplicar las teorías europeas a Norteamérica no tenía sentido. Al respecto, el teórico Louis Hartz sostuvo una interpretación histórica y sociológica muy alabada; así, EEUU no sería sino una sociedad-fragmento ultramarina, formada en Australasia y América por colonos europeos. Su concepto de “fragmento” alude al hecho de que los grupos que emigraron de países europeos para asentarse en ultramar fueron sólo partes o fragmentos de la cultura madre. Estas “nuevas sociedades” se desarrollaron muy diferentemente de las culturas maternas en el sentido de que no representaban el “todo” europeo. Muchos estratos europeos importantes sus valores e instituciones, siempre según Hartz, nunca les influyeron. Dejaron detrás, en Europa las viejas fuentes de la ideología conservadora asociada a la estructura tradicional de clases. Además, fue imposible construir una izquierda ideológica en aquellas culturas porque no había una aristocracia hereditaria contra la que rebelarse y porque las bases filosóficas en las cuales se podía fundar una izquierda ideológica estaban institucionalizadas como parte recibida de la tradición liberal y radical de la sociedad. Como dijo H.G Wells en los años 60:

“Esencialmente, América es una clase media convertida en comunidad y, por lo tanto, sus problemas esenciales son los problemas de una sociedad

individualista moderna, libre de trabas y condicionamientos de toda tradición feudal lo mismo en su cúpula que en su base”¹.

Wells formulaba esencialmente así la teoría de América como una sociedad liberal, en términos comparables a los expuestos medio siglo más tarde por Louis Hartz. Estas manifestaciones eran un esfuerzo por una independencia histórica y cultural.

El socialista americano Michel Harrington dijo que una de las dificultades para construir el socialismo en América es el hecho de que “Norteamérica es demasiado socialista para el socialismo”. Al respecto, Antonio Gramsci, con una lógica similar a la de Wells y Louis Hartz, también veía en los orígenes únicos de EE.UU. y en el sistema de valores resultante, la causa de sus excepcionales sistemas políticos y tecnológicos. Aunque marxista, Gramsci ponía más énfasis en el carácter único de su país. Se vuelve a vislumbrar el énfasis en este papel causal de la “riqueza natural” de Norteamérica como fundamento de una sociedad que difería tanto de Europa. Gramsci subrayó como el entorno sociológico único de América había resultado en un sistema de valores generales, en una concepción de la vida, que él llamó “americanismo”: puro racionalismo no limitado por los valores de clase derivados del feudalismo. Los norteamericanos, cualquiera que sea su clase, enfatizan las virtudes del trabajo duro y solidario, la necesidad de explotar la naturaleza.

Con todo lo dicho es difícil imaginar que un arte realístico social haya podido adquirir fuerza en Norteamérica. Son los expatriados de Europa quienes traen a América la influencia de las teorías sociales marxistas ya aludidas y un nuevo concepto de la relación artista-sociedad. Su reto era poner en entredicho el capitalismo para posteriormente abolirlo, entendiéndolo como el mal mayor que había llevado a Estados Unidos y al mundo entero a la depresión. Como resultado, los artistas del realismo social serían acusados de comunistas, pero valdría la pena si tenemos en cuenta de que por primera y única vez, en las elecciones de 1932 un millón de americanos no votaron al sistema capitalista.

¿ARTE SOCIAL?

¹ RAKNEM, Ingvald, *H. G. Wells and his critics*. George Allen and Unwin, Oslo, 1962.

El problema surgirá ya en el concepto. Se ha defendido la existencia de un arte anarquista que defendía un arte al servicio del ideario político; esta concepción encuentra su realización más completa en el así llamado “realismo socialista”, esto es, desde un punto de vista anarquista, en la muerte del arte. Pero en realidad los artistas que vamos a aludir han optado, como la inmensa mayoría, por una libertad absoluta del artista. Ello permitiría una invención continua, la revolución permanente, en definitiva el impulso vital que permite renovar y mejorar al hombre y la sociedad.

Centrándonos en el caso americano de los años 30, y considerando las severas dificultades económicas encontradas por trabajadores industriales durante los años turbulentos de la Gran Depresión, es comprensible que la demanda del trabajo del cambio social y económico fuera una de las cuestiones más preocupantes que afrontó la nación. Durante los primeros años de la Nueva Administración de Reparto o *New Deal* de Roosevelt, muchos de los problemas existentes fueron aliviados por la acción legislativa por el gobierno. Una de las acciones más significativas era el derecho al trabajo concedido bajo el NIRA en 1933 para organizar y negociar. Esto supuso un gigantesco un paso adelante, dando a entender que al menos algunos objetivos sociales a largo plazo finalmente estuvieran siendo alcanzados. Sin embargo, el miedo, prácticas injustas en el lugar de trabajo industrial, la violencia y el aplastamiento de la huelga persistió muchos años. Muy pronto la protesta social al más puro estilo europeo, comenzó a asumir dimensión en la temática del realismo social; las huelgas como representación artística empezó hacerse habitual en los años 30. El mejor exponente de lo dicho es la obra *We demand* del americano Joe Jones (1909-1963).

EUROPA ¿INFLUENCIA U ORIGEN?

Muchas de las tempranas pinturas de Joe Jones, a diferencia de otros autores que veremos posteriormente, son típicas del regionalismo del medio oeste. A pesar de ello, por la organización del color, la geometría formal de los cuerpos o la rotundidad de la figura en primer plano cuesta pensar que no admiró a su contemporáneo europeo Fernand Lèger. Cuando vemos obras como *We Demand* nos viene a la mente lo que dijo Baudelaire en el Salón Internacional de 1846 sobre la grandeza inherente de las clases bajas, “el heroísmo de la vida moderna”, la gran épica de las clases trabajadoras por sus derechos. Joe Jones, desde su juventud demostró fuertes inclinaciones de protesta y fue activista en las actividades Comunistas. Abandonó su ciudad de origen San Louis, en

1935 para trasladarse a Nueva York, donde sus actividades de protesta social en el mundo del arte fueron meritorias. Jones fue uno de los artistas principales del movimiento de protesta social en todas partes de la Gran Depresión y hasta el final de segunda guerra mundial.

Jones nació y vivió en Norteamérica toda su vida, pero no se puede decir otro tanto de la mayoría de los artistas que hoy se tildan de americanos si pestañear. A lo largo de la historia los distintos profesionales de la cultura se han encargado de que así fuese. El mejor ejemplo estaría en el Whitney Museum, cuyos estatutos dictan que su colección debe ilustrar la creación estética de su país como algo independiente y propio. Sin embargo, estas intenciones obligan a definir dentro de su política de adquisiciones el concepto de artista estadounidense. Cuestión nada fácil, por cuanto la emigración de artistas europeos al Nuevo Mundo ha sido, y es todavía, una de las circunstancias fundamentales de la creación y evolución de las diversas escuelas pictóricas americanas. En la práctica, el Whitney Museum ha adoptado un criterio de la máxima apertura, lo que le permite considerar como “americanos” a artistas que llegaron al país totalmente formados y residieron en él un corto periodo de tiempo. Por lo tanto se evidencia que de la misma forma que no se pueden cerrar periodos artísticos tajantemente, tampoco se puede pretender crear un arte propio de la noche a la mañana por decisión de algunos historiadores o políticos nacionalistas. Aunque solo atendamos a criterios estéticos, olvidando lo dicho sobre las diferencias histórico-sociales entre ambos continentes ¿Es sensato decir que este realismo social es cien por cien americano?

El realismo social es más bien un realismo social-político o de propaganda política. Fueron diversos los artistas que de forma valiente plasmaron sus desgracias propias o ajenas y que tenían como origen la guerra mundial. Valga como ejemplo más significativo el pintor y fotógrafo Ben Shahn quien se sirvió de pasajes bíblicos, mitológicos y alegóricos para hacer una crítica constructiva de la sociedad contemporánea. Destacamos entre su numerosa producción al respecto *Allegory* o *The city of Dreadful Night*. En ninguna de las dos resulta fácil olvidarse del arte clásico. Vemos aquí como un monstruo rojo parece pisar al pueblo, muy al contrario de lo que la loba capitolina había hecho con Rómulo y Remo.

Ben Shahn, nacido en 1898 es considerado en nuestros días uno de los artistas norteamericanos más importantes del siglo XX y el más destacado dentro del realismo que aludimos². Por ello iniciaremos las preguntas con él.

El artista confesaba que le era innecesario tener el modelo delante pues si lo ha vivido podía recordarlo y añadirle con imaginación las partes que así creyera conveniente, ya sea en cuanto a contenido o a aspectos más formales. Ciertamente, Shahn no se considera realista en una entrevista para Catherine Kuhn³, en la que afirmó que aquella era la designación más honorable para un artista, pero que a él no le correspondía. ¿Qué tipo de realismo estamos tratando entonces?

A pesar de su negación como realista, frecuentemente su trabajo ha estado en relación con el realismo social desde el principio de sus trabajos hasta los últimos. Y es que podemos hablar para ser más acertados de un realismo personal, donde el énfasis se pondrá a partir de la década de los 40 en la devastación de las armas nucleares, experiencias y recuerdos de la Segunda Guerra Mundial como demuestra su pintura *Liberation*.

Durante los años 30 Shahn en su producción tocaba temas sociales, económicos y políticos como consecuencia de la Gran Depresión; con un estilo que le llevaría indefectiblemente a hablar de “Social Realism”. Shahn tuvo su primer reconocimiento como pintor con una serie de dos grandes paneles y 23 cuadros al temple de la serie *Sacco y Vanzetti*, 1931-32. Fueron sus primeras obras clasificadas como pinturas de realismo social, debido a que trata temas realistas o con un evidente mensaje político o social. Los temas que más a menudo representaría serían los inmigrantes, los pobres, las fábricas y los retratos poco halagüeños de políticos. Sus obras destacan por sus colores fuertes y planos y por la línea clara e incisa de los mismos. La continuidad es patente en las décadas posteriores, y destacaré el hecho de que justo después de Pearl Harbor se trasladase a Washington para trabajar como diseñador gráfico donde pintó *Hunger*, 1942. En esta obra reflejó en una intensísima mirada el dolor de todo un país. Y es que la vida de Ben Shahn que duró 6 décadas, - fueron las más significativas de la pasada centuria- ha servido para expresar con su obra la tensión social y política de las profundas transformaciones de su país. Hoy es para

² A pesar de ello, la exposición monográfica de Shahn celebrada en abril-mayo de 1984 no tuvo la repercusión mediática que cabría esperar.

³ KUHN, Katharine, *The artist's voice, talks with seventeen modern artists*, Da Capo, 2000, New York.

muchos americanos el artista que representó mejor la libertad y las pesadillas de EE.UU. Con un estilo altamente comunicativo y esperanzador. Pero también las europeas, incluso con unas dosis de verosimilitud de las que carecían las norteamericanas. Recordaremos obras como *Italian Landscape* o *Italian Landscape II: Europa*. ¿Cómo podría explicarse esa afinidad con el sufrimiento de los pueblos bajo gobiernos fascistas europeos?

La obra de Ben Shahn tiene continuidad en la obra de otros artistas americanos que responden al trauma generado por la Segunda Guerra Mundial, el holocausto, la era nuclear o la guerra fría. A modo de reivindicación su pintura se hará completa y adquirirá sentido. Y aunque hablamos de situaciones históricas concretas, los sentimientos de repudio por la violencia política serán comunes a tantos otros como Abraham Rattner, Human Bloom, Rico Lebrun,- entre los expresionistas- o Jackson Pollock, Barnett Newman o Willem de Kooning. Todos ellos exploraron el universo de la guerra, la destrucción, y los retazos de humanidad en la catástrofe mundial. ¿Qué son sino ideas universales?. Sin embargo, y partiendo de un nexo común que es la denuncia social y política, observamos unas líneas de expresión que nos hacen buscar influencias o raíces en periodos pretéritos, en una geografía lejana. La pregunta que podríamos hacernos para empezar es ¿porqué tanta similitud con el sentimiento (también estética) socialista europeo en algunos autores norteamericanos si los Estados Unidos se enarbolan como la gran mole capitalista elegida democrática y unánimemente?

¿Podría estar en relación su espíritu socialista con la colaboración en su juventud con Diego Rivera en 1933 para el Rockefeller Centre? Un mural que resumía los conflictos ideológicos de la época: el fascismo capitalista y la libertad comunista. Shahn afirmó en diversas ocasiones que el artista mejicano sólo le había influido en aquellos años en que lo conoció. Pero lo cierto es que su mensaje se acercaba peligrosamente al comunismo del mejicano (estudio para *Jersey Homesteads Mural*, 1936) sin mencionar que nunca olvidaría la técnica muraria con él aprendida como demostró en *The call of the Shofar*, 1959. Quizás esta amistad explicaría toda su obra incluso sin él saberlo, puesto que la mayor influencia que puede tener un artista no es muchas veces una visión estética concreta, sino una lectura histórica y particular de su presente. Es en este punto en el que muchos escritores se preguntan sobre el problema

de la lectura artística en términos globales: ¿qué es el arte?, ¿hay un arte como mensaje o todo el arte debe tener un mensaje?

La explicación quizás la podemos encontrar en sus orígenes judíos lituanos. En efecto, algunas de sus obras más destacadas van de la mano de sus raíces: la inmigración de los judíos europeos hacia la “tierra prometida” fue uno de sus motivos recurrentes. Pero en unos años en los que el *New Deal* apretaba fuerte y en el que un realismo puro como el de Hopper se hacía con el mercado, las obras de Shahn eran cuadros tratados a base un realismo subjetivo, incluso con tintes alegóricos. Y es que, como ya hemos visto, Shahn era conocedor de la mitología clásica y un afanoso lector, adaptando algunos mitos a sus cuadros, como *Apoteosis* o *Lucha Homérico*; confiriendo de ese modo a las obras un carácter eminentemente clásico a pesar de su sentido contemporáneo indefectible. El hecho de valerse de la alegoría como recurso para expresar sus ideas socialistas no es único en Shahn, sino en otros tantos artistas como Philip Evergood en *fascist company*.

Evergood siguió la misma tendencia crítica con certeza, seguridad y energía, al igual que Honorè Sharrer. La obra que ponemos como ejemplo no contiene referencia directa alguna al fascismo: no hay esvásticas, ni Hitlers, ni Mussolinis; en su lugar la obra aporta a nivel alegórico una serie de símbolos que han tenido diversas lecturas a lo largo de los años y que Cécile Whithing⁴ lo interpreta como un cuento sobre el control fascista y su destrucción: El caballo como símbolo del reflejo de los demonios del absolutismo, el hombre desnudo como la inhumanidad del tirano son algunas de las lecturas que ha encontrado. Por el lado formal, las figuras muestran una herencia clásica de proporciones grecorromanas como también observó Whithing; modelo que venido de las estatuas ecuestres del Duce provenían a su vez de aquellas del emperador Marco Aurelio.

Siguiendo con las teorías socialistas ya recordadas, “el Goya o Daumier de nuestro tiempo” como dijo alguien hablando de Ben Shahn, nunca olvidó que su proveniencia era una cultura muy distinta, fruto de la opresión y la miseria que nunca olvidaría. Inspirado por sentimientos morales llegó a conclusiones estéticas, dedicó muchas de obra, ya fuera pintura, mural o fotografías a aquellos judíos desembarcados

⁴ WHITHING, Cécile, *Antifascism in American*. Yale University Press, New Haven, 1989.

en Norteamérica. Incluso, en un acto de negarse al olvido de su pasado, es común ver sus obras rubricadas con palabras hebreas; muestra de ello es la témpera *Third allegory*, 1955, a modo de última glorificación de sus torturadas raíces. Pero Ben Shahn no sería el único artista judío que llegó a América huyendo de la Alemania hitleriana, entre los más destacados Jack Levine Grooper y Philip Evergood. Hablamos por lo tanto, no de un arte influenciado por europeos, sino creado por europeos en Estados Unidos. Jack Levine, por ejemplo, quien siempre se mostró muy sensibilizado con temas de corrupción de los dirigentes políticos, y las injusticias de las clases desfavorecidas, no sólo contó con la característica de su origen europeo, sino que estudio en Harvard.

En la universidad estudiaría con el Dr. Ross, quien a su vez había trabajado con Monet en Giverny, y que le permitiría a Levine iniciarse en el estudio de los viejos maestros. Se une en este artista: sangre europea y conocimiento profundo de la pintura clásica.

Volviendo a Bernard Shahn, y acercándonos a la temática de la crítica social y la denuncia contra la corrupción capitalista, diremos que recuerda más a Europa, a la Alemania de Käthe Kollwitz, o el realismo social de la Unión Soviética que a Estados Unidos. Pero no sólo hay una ligazón con el viejo continente en aquel sentido sino en el mismo estilo de representación: sus composiciones narrativas era sencillas, con amplias áreas de color e intensas líneas caligráficas. Son características que pueden evidenciar la asimilación de la pintura europea modernista que había visitado durante su estancia en el continente entre 1923-29. Aguilera Cerni afirmó que se encontraba equidistante entre la destrucción analítica del cubismo y la fidelidad del objeto de los realistas a través del subconsciente. Incluso afirmó que en su uso de la paleta había una clara referencia a Paul Klee e incluso de Cézanne⁵, al que el propio Shahn afirmó admirar profundamente y que hoy se considera contenedor de casi toda la problemática del arte moderno.

El realismo de Shahn no es tanto formal como conceptual, como sucedió anteriormente con aquellos de Courbet, Millet, Daumier o Grosz. De la misma forma que hicieran ellos, no se reducirá a representar el mundo que le rodea, el presente concreto, lo momentáneo o lo espontáneo –porque sería parcial-, sino que se recreará en la retórica de la composición con el fin de involucrar al espectador en su obra. Quiere

⁵ La producción de Paul Cézanne desembarcó en Norteamérica de la mano de Walt Kuhn y Maurice Sterne

que quien contemple su obra la comprenda y se identifique con ella en una búsqueda de compromiso político con sus ideas socialistas.

“El legado de Shahn puede compararse al de Otto Dix o George Grosz en Alemania, quienes, identificados también con los sombríos de la Nueva Objetividad, aspiraban con su obra a captar la atención de la opinión pública hacia problemáticas políticas y causas cívicas desde un humanismo de izquierdas”⁶

Al respecto podríamos mencionar aquí el papel que el gran fotógrafo Walter Evans ejerció sobre él; juntos retrataron la vida cotidiana del pueblo llano. Tras la Gran Depresión trabajaron para la Farm Security Administration (FSA) dejando testimonio de la precaria situación que sufrían granjeros y aparceros con objeto de demostrar que las zonas rurales pobres necesitaban ayuda gubernamental.

El peso específico que debió tener Walter Evans sobre Ben Shahn se vio reflejado en toda su producción posterior, como también lo había hecho primero Diego Rivera en la lucha constante contra la injusticia, pobreza y demás problemática social. Su estilo de trazos fuertes que acentúan lo dramático como si de una fotografía se tratase, el color enmarcado en las líneas muy definidas nos remiten al expresionismo europeo que conoció en su estancia en el continente. Cabe recordar que en los años 30, con el regreso de Shahn a América se produce un fuerte aislacionismo político que influyó en el mundo del arte.

Si bien el arte europeo había colmado las galerías neoyorkinas con el *Armory Show* como máximo exponente, ahora se hace explícito un rechazo a lo no-americano, para lo cual se establecieron fuertes medidas proteccionistas al arte venido de Europa. Catherine Coleman⁷ asegura que el realismo social no es un producto venido de fuera, sino que el auge de este estilo en los años 30 viene dado por el apoyo oficial de proyectos federales y que por lo tanto es un producto cien por cien americano. Pero partimos de la base de que la tendencia socialista del arte no será bien recibida por los críticos; el gobierno federal, a sabiendas de que los artistas en particular fueron

⁶ David Shapiro, *Social Realism, Art as a weapon*.

⁷ COLEMAN, Catherine, *Life and work history analyses: qualitative and quantitative developments*. Shirley Dex, New York, 1991

duramente afectados por la depresión, les contrató para decorar instituciones bancarias así como diferentes lugares públicos, como fue el caso de Ben Shahn; eso sí, las condiciones eran muchas. Al respecto dijo Alfred T. Colette, director de la colección de arte de la Universidad de Siracusa:

“Merece la pena hacer notar que el gobierno, que tan severamente se veía criticado, estaba manteniendo, sin embargo a sus detractores”⁸

Se trataba del llamado “plan de asistencia” ¿Los mantenía económicamente o los mantenía a raya? Tal vez eso podría explicar el hecho de que no se estableciera ninguna tradición como sería lógico esperar. Pero el realismo soportará la sanción oficial, y *The Artists Union* afirmaba sin tapujos que era más importante el compromiso social o político de un artista que cualquier aspecto formal de su obra. Por lo tanto, y en contra de la teoría capitalista del “arte por el arte”, repetían que lo importante era comunicar, expresar la indignación o la réproba del capitalismo en este caso. Así lo entendieron otros muchos artistas que ya se habían involucrado en la *Ashcan School* y la *American Scene*,

Durante los años treinta encontramos otros artistas de primera fila que plasman la tensión vivida por medio de un realismo social y de técnicas europeizantes. Uno de ellos fue Stuart Davis (1894-1964), considerado uno de los pintores estadounidenses pioneros del arte abstracto en su país. Su obra se enmarca dentro del más puro arte social. Hoy es reconocido como el primer artista que asimiló los cambios del arte moderno francés, sobre todo del cubismo y de las estilizaciones semejantes a las máquinas del pintor francés Fernand Léger, transformándolos en un estilo nuevo y confiriéndoles un carácter muy nacional. Tanto es así que declaró abiertamente su admiración hacia Seurat, Van Gogh, Matisse, Picasso y Léger, para concluir afirmando que Cézanne no estaba entre sus preferidos porque “es demasiado intelectual para mí”.

Un pupilo de Stuart Davis sería William Grooper (1897-1977), considerado el social-realista más importante de su generación. A diferencia de los artistas mencionados hasta el momento, no tiene relación con Europa, y no se puede considerar

⁸ En AAVV. *Aspectos del arte realista de Norteamérica 1925-1965* [exposición]. Instituto de Cultura Hispánica, Barcelona, 1976.

por lo tanto influido por la pintura clásica. De hecho, se formó dentro de la Ashcan School, con Robert Henry y George Bellows, con una educación muy poco tradicional. A pesar de ello es difícil olvidar la pintura moderna europea cuando se ven obras como *Strike*, 1936 o *Seamstress*, 1938. Y es que, de la misma manera que Ben Shahn es unánimemente relacionado con Otto Dix, William Grooper lo es con George Grosz. Su fortísimo carácter antifascista y anticapitalista -como recogió Schwartz en *Marxism and Culture*⁹ de 1940-, llevó al senador McCarthy a tildar su obra de subversiva.

La sátira penetrante de los decadentes estilos de vida alemana de los años 20 en Grosz encontró perfecto eco en Grooper. Debieron de conocerse personalmente, puesto que en 1932¹⁰ se vio obligado a emigrar por el nazismo hacia EEUU. Siempre íntimamente ligado al contenido ideológico su mensaje no dejó de ser ácido y directo.

Son muchos los que han visto, como es el caso de Aguilera Cerni, una conexión estrecha con otro europeo anterior: al igual que Honorè Daumier, que fue atacado por las injusticias de la sociedad francesa, Grooper atacó las injusticias americanas de todo tipo, tanto social, políticas como humanas. Tal vez ello le inspiró aún más para su acercamiento, y explicara la tendencia a la caricatura y a la ilustración de muchas de sus obras.

Hasta ahora hemos visto distintas características de los artistas del socialismo realista que remitían al arte europeo no sólo contemporáneo sino del pasado, pero quizás uno de los ejemplos más esclarecedores sea Reginald Marsh. Nacido en París en 1898, sus padres americanos, Fred y Alice Marsh, eran pintores. Años después su familia volvió a Estados Unidos, creciendo en Nueva Jersey. Estudió en la Universidad de Yale y allí comenzó su carrera como artista, pero pronto regresó a Europa. De aquel viaje se desprende un diseño y una técnica del color que remite a los viejos maestros; en efecto Marsh ha admitido lo impresionado que se quedó en aquel tour por el continente con Rubens y Delacroix, y como comprendió la utilidad que aquel potencial pictórico podía tener en la producción inmediata contemporánea. Observamos esas conclusiones en obras tales como *Unemployed* o *The Bench Park*.

Avanzando en el tiempo, el realismo social está de enhorabuena con Leon Golub nacido en 1922 en Chicago (Illinois). Será otro de los artistas que llega hasta

⁹ Recogido desde WHITHING, Cécile, *Antifascism in American*. Yale University Press, 1989.

¹⁰ Un año antes había expuesto en el *Museum of Modern Art of New York* con notable éxito.

nuestros días para recordarnos lo que fue el realismo social desde los años del *New Deal*. Estudió en la Escuela de Arte de Chicago donde se licenció en 1950. A pesar de su formación rechazó el expresionismo abstracto y el pop tan en boga en los años 50 para seguir en la línea de Stuart Davis etc. Fue así como en poco tiempo se convertiría en el pintor de la guerra, el racismo, el sexismo y la corruptela del poder. Sus creaciones a base de un alto sentido político recuerdan el más puro realismo social soviético, mejicano o europeo. Valga como ejemplo una obra ya bastante adelantada en el tiempo y que presentó para la exposición *Heroics, a critical view* en febrero de 1988, *Riot IV*. Dedicada a la tortura política en Méjico, congela una dura escena que los medios de comunicación raramente captarían.

Entre mediados y a finales de los años 50, pintó una serie que se llamó *cabezas de monstruo*, y que representan mutaciones humanas. Conservando la escala grande, el golpe de pincel violento, y la pintura inquieta del expresionismo abstracto, Golub ha evolucionado creando formas humanas oscuras, grotescas, en violento movimiento y tratadas individualmente, con rasgos psicológicos que recuerdan a Daumier. La *Cabeza del Cazador XXV* de 1959, es un ejemplo excelente de la serie, en ella el artista pretendía expresar indignación, angustia y sufrimiento; su intensa mirada parece arder con el sentimiento de alguien prohibido de libertad injustamente. Una vez más la denuncia de la opresión y la explotación de las clases bajas es formulada a través de tintes políticos, quizás no directamente propagandísticos pero obvios. ¿Pudo haber en esta serie alguna influencia europea? Hablando más expresamente de una fuente de inspiración para las cabezas, reveló el artista:

“A finales de los años 50 solía ir a ver la escultura romana y griega, de hecho en muchas de mis pinturas me basé en aquellas obras griegas. Es decir tomé una figura y lo imité, pero tratando de darle una aptitud contemporánea. Asimismo quise establecer a través de este conocimiento del arte clásicos, hacer una conexión de la condición de la escultura griega y la situación contemporánea. Creí encontrar en ellas una especie de tensión humana, violencia y vulnerabilidad en estas esculturas que era equivalente a la clase de tensión social actual de la que siempre estuve preocupado”

Desde sus días de estudiante hasta hoy, Golub ha sido un activista político, no sólo por el mensaje intencionado de su arte, sino organizando y participando también

en acontecimientos para causas "progresistas". En los años 60 estuvo implicado de formas diversas con los *Artists and Writers Protest Group*, el *Committee for Artistic Freedom*, *Los Angeles Peace Tower*, y el *Angry Arts Week*.

Sincero en sus convicciones políticas y humanistas, Golub ha procurado transmitir sus ideas, los males y las injusticias de la era moderna. Durante más de veinte años su pintura ha sido incomprendida pero ha sobrevivido fuera de la corriente principal de arte americano contemporáneo, maneras dominadas por la estética serena del arte pop, la abstracción mínima y el nuevo realismo de Hopper. Con la llegada de los años 80 las manifestaciones aparentemente crudas visualmente de Golub han tomado una validez recién comprendida para los norteamericanos.

Actualmente podemos su obra *We can disappear you* en la exposición "Laoconte devorado. Arte y violencia política" celebrada en Artium. Y es que si alguna característica se puede dar a la pintura de denuncia social político, es que es universal. Así lo aclaró su comisario Javier González de Durana:

"Esta exposición puede ser planteada en cualquier lugar del planeta, porque el miedo, la amenaza y la muerte ocasionadas por motivos ideológicos, desde el poder político o desde sus alrededores, legítimos y legales o no, no puede ser tolerada, se produzcan donde se produzcan tales acciones. Sin embargo, a nadie debe extrañar que esta exposición surja, precisamente, en el País Vasco"¹¹.

No obstante, más adelante sus palabras delataron una diferencia entre Leon Golub y otros artistas participantes como Bill Viola o Antoni Muntadas. Y es que éste no pretende mostrar una idea sino que a través de ella la gente se comprometa para cambiar esos problemas originarios del Mal.

"En todo caso, "no se trata de que (los artistas) manifiesten su 'compromiso político' militante, sino de que pongan sobre el tapete una idea, un punto de vista o una opinión, que (...) al estar expresadas con el lenguaje del arte (en cualquier clave: crítica, irónica, ambigua...) posibiliten un acercamiento diferente a los asuntos espinosos... No es cuestión de que los artistas ofrezcan respuestas que nadie tiene o de que encuentren un sentido a lo

¹¹ "Laocoonte desbordado", *Diario de Vitoria*, 15.5.2004.

que carece de ello, sino de que, como dijo Th. W. Adorno, se consiga cambiar las preguntas...”

Golub no quiere cambiar las preguntas, sino que tiene respuestas y quiere venderlas.

Un crítico de arte a raíz de la última Bienal de arte contemporáneo en Whitney en 2000 entendió bien esa diferencia a la que hacemos alusión:

“Déjenme empezar, en cualquier caso, dibujando un contraste entre el ‘arte perturbador’ propiamente dicho y aquél que perturba en el sentido tradicional –es decir, en ese sentido en el que siempre había un camino abierto para que fuera arte, como, por ejemplo, el consistente en representar cosas perturbadoras por medio, incluso, de procedimientos perturbadores-. Dificilmente, se pueden encontrar hoy imágenes más perturbadoras que las mostradas por Leon Golub, en sus últimas pinturas presentadas en la Whitney Biennial, las cuales hacían parecer al resto de las pinturas exhibidas en aquellas galerías como meros juguetes”.

En la obra presentada aquí por Golub se hace patente como la violencia de o Delacroix, Gericault, Goya o Picasso tiene continuidad en sus representaciones. ¿Había admirado en su juventud a maestros europeos como Picasso? Posiblemente sí.

A diferencia de las pinturas referentes a torturas con aires de martirios cristianos como aquella de *man and woman* –en las cuales, el sufrimiento se hace vívido debido a su arraigo en la ética cristiana, y se hace, en última instancia, perturbador para despertar la compasión del espectador en pos de su propia salvación-, esta inhumanidad queda aquí sin redención alguna. Sin duda alguna, este diferente comportamiento por parte de las representaciones cristianas se explica por el hecho de que las crucifixiones –que constituyen una parte sustancial del arte occidental- suelen acabar funcionando como meros motivos decorativos, mientras que las realidades políticas simbolizadas por las pinturas de Golub no obtendrán redención en ninguno de los propósitos para los que se las quiera utilizar. Sus representaciones resultan perturbadoras tanto por el tema tratado como por la forma en que es tratado.

CONCLUSIÓN

David, Goya, Gericault, Delacroix, Picasso, Richter..., el asunto de la violencia política ha sido reiteradamente abordado por artistas en Europa en los siglos XIX y XX. La denuncia, el testimonio, la crudeza descriptiva, el intento de comprensión... han sido fórmulas habituales de acercamiento a estos hechos. La subversión, como vía para el desplazamiento violento de quienes ocupan el poder político, y la represión como medio de usar la fuerza para mantenerse en ese mismo poder, ha sido objeto de numerosas reflexiones artísticas a lo largo de los dos últimos siglos; sus circunstancias y consecuencias, también.

Los pocos pintores que no habían nacido en Europa o que no lo habían visitado nunca tampoco tardaron en entrar en contacto directo con los grandes artistas europeos de comienzos del siglo XX. Gracias a artistas como Walt Khun o Maurice Sterne se conoció a Picasso o Cézanne, además llegaron a Norteamérica imágenes de grandes exposiciones de mano de las fotografías de Alfred Stieglitz: en 1908 Matisse y Rodin, 1909 Toulouse-Lautrec, 1911 Cézanne, 1912, Matisse, 1914 Brancusi... supondría un shock en la sociedad americana que cambiaría muchas cosas. Y otras muchas exposiciones se organizarían al otro lado del atlántico, como la de Grosz en 1931 o la de Goya en 1936, ambas en el MOMA.

Aunque toda aquella doctrina del realismo social europeo llegó a orillas americanas sin una prescripción estilística concreta, les serviría de impulso y de profundo apoyo a sus homólogos europeos como demuestra la producción de Grooper¹² o Bernard Shahn sobre el Frente Popular y la Guerra Civil española en general. El hecho de que calara con tal facilidad un sentimiento europeo -sobre todo si tenemos en cuenta que se estaba buscando un arte nacional e idiosincrásico- fue debido a que Norteamérica era terreno abonado para el levantamiento social.

El golpe de aquella impresionante crisis del sistema capitalista en 1929 hizo cristalizar la existencia de una vigorosa tendencia social. El realismo social, como tantos movimientos de la posguerra, son fruto de la tremenda experiencia trágica, cuya elección es una iconografía basada en el progresismo social, en la denuncia de la política y en la descripción descarnada de las condiciones de vida de las clases

¹² En marzo de 1937, Grooper editó el catálogo *Defenders of spanish democracy*.

populares más explotadas. Pero como alguien dijo: es el precio del verdadero realismo. A pesar de que artistas como Golub siguen con una producción profundamente comprometida, el fin del realismo socialista será anunciado con el estallido de la Segunda Guerra Mundial y con la llegada del expresionismo abstracto. Movimiento de abstracción que repudiando la idea de relacionar el socialismo con el social realismo de la misma forma que se une el regionalismo con el nacionalismo, apostará por olvidar los compromisos social-político de aquellos. La visión particular, los temas y la ausencia de dogma de su pintura darán al traste con el socialismo en el arte norteamericano. De una cosa no cabe duda: el desarrollo de toda aquella retórica antifascista desde los más tempranos eslóganes, se representaron mediante alegorías mitológicas de Evergood, la abstracción de Jacob Lawrence o el surrealismo de Peter Blume.

Escribió David Shapiro “The social realism is the american grain”. ¿El opio del pueblo?.

“El pintor anarquista no es aquel que crea cuadros anarquistas, sino quien sin preocuparse por su riqueza, sin deseo de recompensa, lucha con toda su individualidad contra las convenciones burguesas oficiales mediante contribución personal”

Paul Signac, 1925

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. *Common man, Mythic vision, The Paintings of Ben Shahn*. Princeton University Press, 1998, New York.

AAVV. *Aspectos del arte realista de Norteamérica 1925-1965* [exposición]. Instituto de Cultura Hispánica, Barcelona, 1976.

AA.VV. *Heroics, a critical view* [Exposición]. Walter Philips Gallery, Banff (Canadá), 1988.

AA.VV. *Laocoonte devorado: arte y violencia política* [exposición]. Artium, 2004, Vitoria- Gasteiz.

ASHTON, Dore, *American art since 1945*. Oxford University Press, New York, 1982.

ASHTON, Dore, *La escuela de Nueva York*. Cátedra, Madrid, 1988.

BAIGELL, M., *The American Scene. American Painting of the 1930's*, New York, Praeger, 1974.

COLEMAN, Catherine, *Life and work history analyses: qualitative and quantitative developments*. Shirley Dex, New York, 1991

DAVIS, Stuart, *Stuart Davis: graphic work and related paintings with a catalogue*. Ed. Jane Myers, Fort Worth, Texas, 1986.

GARCÍA WIEDEMANN, Emilio J. *De arte y de anarquía*. Las siete entidades, 1995, Sevilla.