

---

# La censura figurativa

---

Tania Islas

## INTRODUCCIÓN

**E**l arte abstracto fue la contribución más importante hecha a la historia del arte durante el siglo xx. A pesar de la importancia artística de esta corriente o la belleza que hoy se le atribuye, a finales de los años cuarenta fue censurada tanto en Estados Unidos como en la Unión Soviética. En este trabajo se realizarán dos estudios de caso con el fin de rastrear y analizar los distintos mecanismos de censura en contra del arte abstracto y el grado de la misma en ambos países. El periodo de estudio va, aproximadamente, de 1946 a 1964, años en que la guerra fría llegó a uno de sus puntos de mayor tensión.

Los mecanismos de censura fueron muy distintos en cada país. Mientras que en Estados Unidos jamás se decretó ley alguna prohibiendo el arte abstracto, en la Unión Soviética, a partir de 1934, el realismo socialista se convirtió en el único estilo de arte legalmente aceptado. La Unión de Pintores de la URSS era la única fuente de ingresos y ventas y el único proveedor de materiales artísticos. Si los artistas creaban obras abstractas, no sólo no hallaban dónde exhibir, sino que no podían conseguir material artístico ni productos que satisficieran sus necesidades básicas; en el peor de los casos, eran encarcelados o asesinados. En Estados Unidos, en cambio, quien desempeñó el papel más importante en la censura del arte abstracto fue la sociedad civil. Diversas organizaciones civiles, incluyendo museos y fundaciones, acusaron al arte abstracto de ser arte comunista e impidieron su compra, difusión y exhibición. Otra diferencia entre ambos casos fue que, mientras que a finales de los años cincuenta la censura del arte abstracto en Estados Uni-

dos se redujo,<sup>1</sup> en la Unión Soviética no fue sino apenas en 1977 cuando se permitió incorporar oficialmente estas obras a las colecciones de los museos.

El papel que desempeñó la sociedad civil en cada caso es muy importante para comprender los distintos mecanismos de censura y el grado de la misma, así como las razones que explican su disminución en Estados Unidos pero no en la Unión Soviética. En un país totalitario como la URSS, “todos los aspectos de la vida se encontraban fuertemente centralizados, (...) una única jerarquía político-económico-ideológica no toleraba rivales (...), el resto de la sociedad se aproximaba a una condición atomizada” (Gellner 1996, 13). Los individuos aislados son incapaces de construir organizaciones civiles autónomas que contrarresten la voluntad del Partido-Estado; se hacía lo que éste mandaba, incluyendo censurar el arte abstracto. Por el contrario, en Estados Unidos la existencia de organizaciones autónomas fungió como un contrapeso al gobierno y evitó que éste actuara sin constreñimientos. A diferencia de lo que ocurrió en la URSS, no fue el gobierno quien censuró, sino la sociedad civil. En sistemas democráticos, las organizaciones civiles suelen comportarse como una fuerza estabilizadora y conservadora y “refuerzan fuertemente el *statu quo*” (Dahl 1991, 50). Éste fue el caso en Estados Unidos, donde éstas buscaron censurar el expresionismo abstracto, un arte innovador que amenazaba con desbancar la popularidad del arte más tradicional. Dado que no todas las organizaciones civiles son idénticas y puesto que sus intereses cambian con el tiempo, no sorprende que en un principio incentivaran la censura pero, eventualmente, evitaran que ésta fuera total y permanente.

#### ESTUDIO DE CASO: UNIÓN SOVIÉTICA

De acuerdo con la doctrina marxista, la cultura es un producto complementario de las relaciones económicas, por lo cual la Revolución produciría cambios tanto en las relaciones de propiedad como en el ámbito cultural. Así, las corrientes artísticas más vanguardistas que se oponían al viejo régimen, tales como el simbolismo, el futurismo, el suprematismo, el construc-

<sup>1</sup> Entre otras cosas, diversas organizaciones civiles abogaron en favor de su promoción y financiamiento, los museos organizaron exhibiciones y los coleccionistas comenzaron a comprar estas obras.

tivismo o el abstraccionismo, parecían ser compatibles con la visión revolucionaria bolchevique. Muchas de estas corrientes surgieron o alcanzaron su ebullición, a principios del siglo xx, en Rusia. Por ejemplo, fue ahí donde, en 1910, surgió el primer cuadro abstracto, atribuido a Wassili Kandinsky.

Esta aparente compatibilidad entre las nuevas corrientes artísticas y la visión del hombre nuevo que profesaba la ideología marxista-leninista, sin embargo, no duró mucho tiempo. Aunque el *Proletcult* (Organización Para la Cultura Proletaria), fundado en 1917, mantuvo cierta independencia con respecto a los deseos del Partido Comunista durante sus primeros años, terminó por ser supeditado a los órganos partidistas –al Comisariato del Pueblo para la Ilustración o Departamento de Educación Política (*Narkompros*)– y para 1922 se hallaba sin presupuesto y completamente debilitado (Pipes 1993, 289). Poco a poco, se agotó la libertad de la que gozaban los artistas y el apoyo que recibían por parte del Proletcult.

Así, desde el triunfo de la Revolución de Octubre en 1917 y durante las siguientes décadas, se adoptaron leyes y se crearon agencias gubernamentales que se encargaron de mantener un control más estricto sobre las organizaciones sociales. Además, se suprimió todo intento democrático interno de las asociaciones, lo cual afectó a las organizaciones en el ámbito artístico (Evans 2006, 30). En 1918 se formó el Departamento de Artes Visuales (*Otdel izobrazitel'nyks iskusstv, izo*) como parte del *Narkompros* y se construyó el Tribunal Revolucionario de la Prensa con el fin de juzgar a editores y a autores que publicaran información “falsa o distorsionada”, lo cual provocó el cierre de varias revistas de corte cultural que promovían el arte moderno (Pipes 1993, 310). Un año después, se creó el primer Sindicato Profesional Ruso de Trabajadores de las Artes (*Vserabis*) con la intención de asegurar que el PCUS coordinara todo lo relacionado con la cultura. A lo largo de la década de 1920, se estableció, como parte del Comisariato de la Ilustración, una oficina central de censura llamada la Administración Principal de Asuntos Literarios y de Publicación (*Glavnoe Upravlenie po delam Literatury i Izdatel'stva*), también conocida como *Glavlit*. Ésta debía encargarse de censurar preliminarmente todas las publicaciones y todo el material pictórico y de arte, así como de realizar listas públicas sobre la literatura y las artes proscritas con la finalidad de evitar que se publicara, distribuyera y expusiera material “que contuviera agitación en contra de la autoridad so-

viética” (Pipes 1993, 296). En la práctica, la mayor responsabilidad de la censura fue asumida por la policía secreta, *Checa*, quien fue capacitada para censurar de forma preventiva (Pipes 1993, 295).

El 18 de junio de 1925, el Comité Central del PCUS aprobó un documento escrito por Nikolai Bujarin titulado “Sobre la política del partido en el campo de la cultura artística”. A éste siguió la constitución de la RAPP (*Rossiskaya Asotsiatsia Proletarkij Pisatelei*), Organización de Escritores Proletarios de Rusia, que actuaba como “policía de la moral”; atacaba a quienes consideraba poco leales a la línea partidista a través de publicaciones en la prensa y delaciones públicas que desenmascaraban el “carácter pequeño-burgués” de algún autor o artista. La persecución aún no era total pues, durante los años veinte, todavía existieron algunas asociaciones culturales independientes tales como *Octubre* o los “compañeros de la ruta” que no seguían los lineamientos de la RAPP (Prieto 2001, 5).

El 23 de abril de 1932, el Comité Central del PCUS promulgó el decreto titulado “Sobre la reconstrucción de organizaciones literarias y artísticas” a través del cual disolvía todas las organizaciones artísticas bajo la premisa de que éstas se habían convertido en “un instrumento que cultiva el elitismo y se aleja de las tareas políticas comunistas” (Wallach 1991, 75). Ese mismo año se creó la Unión de Escritores que “marcaría el fin de la existencia de grupos independientes, no sólo en la literatura sino en todo el panorama artístico. (...) A partir de ese momento, la creación de una agrupación de artistas, aun si sus fines concernían sólo a la creación artística, podía ser considerado un acto de sedición” (Prieto 2001, 6). La Unión de Escritores serviría como modelo para el resto de los sindicatos creativos. Los oficiales de estas nuevas organizaciones de masa debían, más que estar calificados para ejercer su profesión, haber mostrado una lealtad sin precedentes al PCUS y desempeñar su trabajo de tal manera que fuera aprobada por el partido. En 1936 se creó el Comité para Asuntos del Arte, una gigantesca Unión Creativa que dependía del Comité Central. Ésta debía dirigir “todos los asuntos relacionados con las artes, así como los espectáculos, el cine, instituciones encargadas de la preparación de cuadros dirigentes para el cine, el teatro, la música y las artes plásticas” (Prieto 2001, 8). Dicho Comité fungió como un instrumento de control de la creación y sus efectos de vigilancia fueron sumamente devastadores sobre la creatividad.

Durante el primer congreso del Sindicato de Escritores Soviéticos se proclamó el método que los artistas de todas las profesiones debían practicar: el “realismo socialista”. Fue entonces cuando la censura dejó de ser meramente proscriptora y pasó a ser preceptiva: la censura dictaba lo que debía hacerse (Hassner 1991, 70). El realismo socialista no sólo se convirtió en el arte oficial ruso, sino también en el único tipo de arte aceptado. En 1947 se reconstituyó la Academia de las Artes con la premisa de que lo único que ésta enseñaría sería el método del realismo socialista (Bowlt 1989, 547). La nueva política cultural del régimen se convertiría en sinónimo de propaganda, en una poderosa maquinaria de manipulación intelectual y emocional. La propaganda sustituyó la realidad, creó un mundo ficticio que contradecía la experiencia de la vida diaria (Pipes 1993, 282).

Se condenó oficialmente al simbolismo, al futurismo, al constructivismo, al suprematismo, así como al cubismo, fauvismo, impresionismo, surrealismo y abstraccionismo. Todo era acusado de ser arte formalista, de ir en contra de los intereses del proletariado. “Sólo podíamos ver la muerte. Sólo la muerte. Nada de literatura, nada de arte”, explicó el pintor Eric Bulatov (en Wallach 1991, 78). La totalización de la sociedad frenó brutalmente los logros conseguidos por los artistas rusos a principios del siglo XX. Jean Meyer (1997, 244) resume la situación: “Tatlin sobrevive pintando bambalinas; Melinkov, expulsado de la Unión de Arquitectos, muere olvidado, en una fecha desconocida; Malevich, impedido de exponer a partir de 1927, muere en 1935 en la pobreza más absoluta”. La censura de estos movimientos artísticos fue una lógica más de la dominación total que simplemente no permite la libre iniciativa en ningún campo vital. “El poder totalitario reemplaza invariablemente a los más talentosos, sin importar con quién simpaticen, por aquellos tontos cuya falta de inteligencia y creatividad es la mejor garantía de su lealtad” (Arendt 1976, 339).

Los rasgos principales del realismo socialista eran *nardonost*, *partiinnost* e *ideinnost* (Hosking 2001, 479) –términos vagos pero que parecían exigir al artista representar a personas comunes y corrientes de una manera realista y accesible al público y siguiendo el espíritu e ideología del partido–. “Realismo” significó representar a los héroes revolucionarios, en especial a Lenin y a Stalin, altos, atractivos, dignos de admiración. En 1939 se inauguraron los “premios Stalin” para condecorar los más altos logros en las

artes y ciencias. Siendo el propio Stalin el juez del concurso, no sorprende que se haya fomentado aun más el culto a su personalidad. Por su parte, “socialismo” implicaba mostrar escenas de trabajo en fábricas o granjas, alguna batalla revolucionaria o nacionalista, o a los miembros del partido rodeados de obreros sanos y fuertes. La gran mayoría del pueblo consumió este tipo de arte, en gran medida porque era el único permitido, pero también por su alto contenido folclórico y los elementos del arte comercial popular (Stites 1992, 67).

Los artistas que se ajustaron a este método gozaron de premios y privilegios que incluyeron mejores departamentos, el acceso a clínicas médicas especiales, el préstamo de casas de verano, viajes a balnearios, autos extranjeros, restaurantes para artistas, tiendas con artículos de importación. En pocas palabras, si el artista creaba dentro de los límites dictados por el partido, podría escapar de una vida llena de miseria como la que caracterizaba a la del resto de sus conciudadanos. Dado que todos los artistas se hallaban organizados por un único sindicato llamado la Unión de Pintores (1932-1957), era más sencillo controlar el otorgamiento de este tipo de privilegios. Este sindicato se convirtió en la única fuente de comisiones, ventas, exhibiciones e ingreso, así como de vivienda, espacio para estudios, pinturas, lienzos, prensas de impresión y demás materiales que los artistas necesitaban (Wallach 1991, 75). Aquellos que desafiaban abiertamente la doctrina no sólo se enfrentaban a la dificultad de exponer, sino que simplemente no tenían acceso al material necesario para seguir creando. Además, la autoridad podía privarlos no sólo de este tipo de bienes, sino también de los productos que satisficieran sus necesidades básicas, tales como comida o calefacción. Frecuentemente, los artistas fueron enviados a los campos para trabajar a temperaturas que alcanzaron los 50 grados bajos cero (Meyer 1997, 292).

La Unión de Pintores no sólo controló directamente a los artistas de las formas explicadas en el párrafo anterior, sino también por el hecho de ser dueña de los principales museos y galerías. Desalentó prácticamente toda la actividad museística: muchas piezas de arte moderno fueron escondidas en las bóvedas de los museos y no saldrían a la luz pública sino hasta casi entrada la década de 1980, cuando de nueva cuenta fueran incorporadas a la ideología oficial (Simmen y Kohlhoff 1999, 86). Los museos de las grandes ciudades exhibían “rótulos en los que explican por qué Renoir y

Degas representan el ‘capitalismo pudriéndose’; Gustave Moreau ‘el arte de la plutocracia’; Gauguin ‘la política colonial’ y Cézanne la ‘época de la industria pesada’” (Meyer 1997, 249). Las galerías también se rehusaban a exhibir cualquier obra de arte abstracto colocando letreros donde describían este tipo de arte como “decadente, anti humano y patológico” (Clapp, 1972, 275).

El lenguaje utilizado para describir la doctrina del realismo socialista era tan vago que los artistas debían adivinar qué sí y qué no estaba permitido. De cierta manera, el régimen los obligaba a actuar como su propia policía. Así, el realismo socialista “fue una fórmula para mantener a los artistas en una estado de continua incertidumbre sobre lo que se requería de ellos: un mecanismo invaluable para humillar a los intelectuales animándolos a autocensurarse de manera anticipada” (Wallach 1991, 76). Como bien señala el experto en este tema J. M. Coetzee (2007, 156), “una vez que la censura se ha establecido como régimen de escritura y lectura [o de creación y observación] cabe esperar de los escritores [o artistas] que o bien se regulen a sí mismos o bien, rechazando las reglas se coloquen fuera de la ley”. Siguiendo esta misma idea, Jean Meyer (1997, 244) explica: “El escritor, el científico, el artista que no comparte con entusiasmo la fe [del realismo socialista], si quiere sobrevivir, debe escribir ‘para su cajón’”.

Por otro lado, la vaguedad del término “realismo socialista” contribuyó a que los líderes de los institutos y sindicatos creativos y los demás burócratas tanto académicos como políticos manipularan el significado de esta doctrina artística con el fin de usarla para “castigar a sus enemigos personales y derribar a sus rivales”, así como para promover a sus propios candidatos (Bowlit 1989, 546). El artista Pavel Filonov señaló que el arte y la crítica de arte eran controlados por “un pequeño grupo de personas que no tienen ninguna relevancia directa con el arte, ni competencia en asuntos de arte” (Bowlit 1989, 546).

Con el comienzo de la guerra fría, floreció el chauvinismo ruso y se incrementó el afán anti cosmopolita. La ortodoxia ideológica, el control y el culto a la personalidad de Stalin, que se habían suavizado un tanto durante la Segunda Guerra Mundial, volvieron a reaparecer en todo su esplendor (Stites 1992, 83). Entre los años de 1946 y 1948 se lanzó un nuevo programa cultural (*zhdanovshchina*) ideado por una de las figuras más dogmáticas

en toda la historia del control cultural soviético, Andrei Zhadanov. En 1948 declaró que el arte “incorrecto” era una distracción ideológica y que toda forma de arte abstracto o que fuera de complejidad excesiva debía provenir de fuentes extranjeras. Así, el nuevo programa se lanzó en contra de toda la influencia extranjera con el fin de dejar muy claro que el arte soviético era superior a los demás. Éste no sólo debía ser accesible para todas las personas, sino que ahora se le exigía un nacionalismo explícito en su contenido con el fin de reforzar los valores soviéticos en contraposición a los estadounidenses (Stites 1992, 117).

Con la muerte de Stalin y especialmente después del discurso secreto en 1956 se experimentó una sensación de euforia y liberalización. Uno de los ejemplos más claros fue la aparición de diarios estudiantiles que discutían temas de arte y ridiculizaban abiertamente el realismo socialista (Burg 1961, 90). Con la entrada de Jruschov al poder y después de su discurso en 1956, las obras de varios artistas abstractos disidentes tales como Ernst Neizvestny pudieron salir a la luz y los museos rusos comenzaron, incluso, a mostrar pinturas impresionistas y post-impresionistas. Esta apertura no duró demasiado. Aunque la situación había cambiado para siempre desde la época estaliniana, pues ya no se recurriría a las purgas de terror indiscriminadas, esto no significó que el régimen apoyara la pluralidad de intereses, ni que permitiría que la sociedad se organizara para reflejarlos.

Durante el mandato jruschoviano se popularizó el dicho “no provoques al ganso”; es decir, había más libertad que antes siempre y cuando no rebasaran ciertos límites que pudieran provocar al régimen (Hayward 1961, 113). Así, el jruschovismo, al menos en el campo de las artes, constituyó un “frágil equilibrio entre las tradiciones estalinianas y la reacción contra ellas” (Deutscher 1971, 56). Los castigos se disminuyeron pero la doctrina perduró. El concepto de *partiinost*, según el cual el intelectual acepta la guía del partido y se apegas a su visión, fue vigorosamente reafirmado (Hayward 1961, 114-6).

En 1957, Jruschov pronunció un discurso recordando que “la literatura y el arte son partes orgánicas de la lucha general del pueblo para llegar al comunismo (...) el pueblo ruso quiere pinturas que reflejen el pathos del trabajo (...) obras que se puedan entender” (Clapp 1972, 315). Asimismo, durante el XXII Congreso del PCUS, Jruschov publicó el nuevo programa del Partido Comunista en el que discutía la libertad de expresión en las artes.

El arte “debía ser una fuente de felicidad e inspiración para millones de personas, debe expresar su voluntad... debe enriquecerlos ideológicamente y educarlos moralmente” (Clapp 1972, 327). Jruschov, en parte debido a su pasado campesino, tenía una visión conservadora y tradicional de ver el mundo y se opuso a la línea “modernista” de la alta cultura a la que acusaba de vulgar y obscena (Meyer 1997, 405). Creía que la corrupción provenía de las grandes urbes y especialmente de Occidente. Estos valores, miedos y ansiedades culturales contribuyeron a forjar la política cultural durante su mandato (Stites 1992, 147). Asimismo, ciertos acontecimientos –las rebeliones en Polonia y Hungría; el desafío a la autoridad de Jruschov por parte de Malenkov y Molotov; la crisis de los misiles en Cuba; y las disputas con los líderes chinos– reavivaron aun más las intenciones del Estado de censurar lo *avant-garde*. Por miedo a recibir más críticas a su gobierno y para evitar que la disidencia se fortaleciera, Jruschov lanzó en 1962 una campaña pública en contra del arte abstracto de una magnitud que no se había visto desde la época estaliniana (Johnson 1965, 1).

El 26 de noviembre de 1962, Eli Belyutin inauguró una exhibición de arte que según los estándares soviéticos era *avant-garde*. La exhibición estaba compuesta de 75 obras abstractas y semi abstractas de los alumnos de Belyutin, incluidos los pintores Boris Zhutovsky, V. Short, L. Gribkov y el escultor condenado oficialmente por crear obras decadentes y antipatriotas Ernst Neizvestny. El público en general nunca tuvo acceso a la exposición y, aun así, ésta permaneció abierta apenas unas cuantas horas (Johnson 1965, 7).

Tres días después, otra exhibición de arte moderno sería inaugurada en el Hotel Yunost. Horas antes de la inauguración la exposición se pospuso misteriosamente y poco tiempo después se canceló. Mientras tanto, las obras del estudio de Belyutin fueron trasladadas a la galería Manezh donde en ese momento se exhibía una retrospectiva llamada “Treinta Años de Arte Moscovita” que incluía cerca de 2000 lienzos y esculturas de arte de tipo realista socialista. Las obras de Belyutin no fueron exhibidas con el resto, sino en tres cuartos separados. Los artistas no entendían por qué sus obras habían sido trasladadas a la Manezh y creían, de manera un tanto ingenua, que finalmente las autoridades habían aprobado su trabajo y querían mostrarlo al público soviético (Johnson 1965, 8). En realidad lo que ocurría era una trampa ideada por Vladimir Serov, director del Sindicato de

Artistas, quien lo confesó tiempo después: “¡Qué bien lo arreglamos todo! ¡Salió de maravilla!” (Taubman 2003, 589).

Serov sentía que el control sobre las artes había disminuido demasiado, no podía tolerar el hecho de que las obras de Neizvestny fueran alabadas en la prensa. Así, buscó provocar a Jruschov para que endureciera su política cultural. A sabiendas de la aversión de Jruschov ante el arte abstracto, Serov incluyó cuadros de esta corriente en la exposición en Manezh y convenció a Jruschov de asistir. En efecto, la reacción del primer secretario del PCUS, ese día primero de diciembre de 1962, fue la primera señal de lo que se aproximaba: “una campaña censuradora en contra de las artes creativas de tal magnitud como no se había sentido desde la purga de Zhdanov entre 1946 y 1948” (Johnson 1965, 101). Entre los muchos comentarios que hizo Jurschov con respecto a los cuadros expuestos en Manezh, vale la pena rescatar algunos para ilustrar sus opiniones. Con respecto a un cuadro del pintor Kugach:

Este cuadro que cuelga aquí es simplemente anti soviético. Es amoral. El arte debería ennoblecer al individuo, llevarlo a la acción. ¿Y qué han hecho ustedes aquí? ¿Quién pintó este cuadro? Quiero hablar con él. ¿Cuál es el propósito de un cuadro como éste? ¿Será bueno para cubrir uriniales?” (Jruschov en Johnson 1965, 103).

En relación a un cuadro de Zheltovsky:

No gastaremos ni un kopeck en esta mierda de perro. Tenemos el derecho a mandarte a cortar árboles hasta que le pagues de regreso al gobierno el dinero que ha gastado en ti. Por tu culpa, el pueblo y el gobierno se han tomado demasiadas molestias, y tú les pagas de regreso con esta mierda. Dicen que te gusta relacionarte con extranjeros. Muchos de ellos son nuestros enemigos, no se te olvide (Jruschov 1965, 103).

Asimismo declaró: “Eso parece, si me perdonan, como si un niño hubiera hecho sus necesidades en el lienzo cuando su madre no estaba y luego lo hubiera esparcido todo con las manos” (Taubman 2003, 590).

Jruschov no se conformó con criticar a los artistas, sino que también acusó de ser demasiado permisivos a Yekaterina Furtseva, ministra de Cul-

tura, y a Leonid Ilyichev, director de la recién creada Comisión Ideológica y principal vocero de Jruschov en materia de las artes. “Si pinturas como éstas [obras abstraccionistas] aparecen, querrá decir que no estamos haciendo bien nuestro trabajo. (...) Camarada Ilyichev, estoy aun más conternado sobre la manera en que está funcionando su Comisión. ¿Y qué hay del Ministerio de Cultura? ¿Aceptan esto? ¿Tienen miedo de criticar?” (en Johnson 1965, 8 y 103).

El incidente en Manezh provocó el descontento de los artistas, quienes comenzaron a organizarse para evitar que la ola de censura se fortaleciera. Escritores, científicos, compositores, cineastas y artistas escribieron cartas al Comité Central y al Consejo de Ministros y firmaron peticiones declarando que lo que buscaban era hallar su lugar dentro del “arte socialista” (Taubman 2003, 590). Sus plegarias, sin embargo, no tuvieron mayor impacto. Los controles gubernamentales sobre el arte se fortalecieron. El primer paso fue asegurarse que los estalinistas fueran colocados en los puestos culturales más importantes. Asimismo, el apoyo de la prensa a esta nueva ola de censura no se hizo esperar. A partir del día siguiente y a lo largo de todo el mes, las editoriales publicadas exigían mayor control en la cultura y criticaban fervientemente las corrientes de arte *avant-garde*. *Pravda*, *Literaturnaia Gazeta*, entre otras publicaciones, hicieron eco en sus artículos a las declaraciones de Jruschov (Clapp, 1972, 332).

Jrushov continuó proclamando discursos que enfatizaban la rigidez del régimen y la importancia del realismo socialista. Todavía para principios de 1964 una obra tenía que ser examinada por al menos doce comisiones distintas antes de poder salir a la luz (Coetzee 2007, 155). A diferencia de lo que ocurría en Estados Unidos, donde los artistas abstractos claramente habían ganado la batalla y conseguían apoyos para crear y exhibir sus obras, en la Unión Soviética esto aún no era posible. Esto se vio reflejado en las obras mediocres y poco innovadoras elegidas para representar a este país en las grandes bienales de arte de la época (Mateos 1979, 177).

#### ESTUDIO DE CASO: ESTADOS UNIDOS

El expresionismo abstracto es una corriente artística derivada del arte abstracto y fue el primer movimiento artístico netamente estadounidense.

Aunque este grupo de artistas<sup>2</sup> nunca compartió una doctrina, un programa ni una escuela, su unidad nació de la obra misma (Sandler 1996, 3). Rechazaron al cubismo, al surrealismo y a la geometría abstracta, así como a las corrientes artísticas predominantes en Estados Unidos durante la Gran Depresión, el regionalismo y el realismo social (Messinger 2000, 9). Los expresionistas abstractos también compartieron el hecho de haber atestiguado la Gran Depresión, la Guerra Civil Española, el Holocausto y la Segunda Guerra Mundial, acontecimientos que revelaron, de forma explícita, la violencia, la destrucción y la bestialidad inherentes al ser humano. Esto condujo a que los expresionistas abstractos buscaran reflejar, a través de su obra, el lado irracional, angustiante y primitivo del hombre. Mark Rothko y Adolph Gottlieb explicaron que el terror y el miedo eran sentimientos “experimentados hoy en día por muchas personas alrededor del mundo (...) y nos parece que el arte que evada estos sentimientos es superficial y vacío” (Sandler 1996, 21).

Los expresionistas abstractos no sólo innovaron en el sentido de lo que buscaron representar, sino también en cómo lo hicieron. Jackson Pollock explicó que “el pintor moderno no puede expresar su época, la aviación, la bomba atómica o la radio a través de la viejas formas del renacimiento o de cualquier otro tiempo pasado. Cada época encuentra su propia técnica” (Hess 2005, 17). Con base en las teorías psicoanalíticas freudianas y jungianas, los artistas forjaron una nueva técnica conocida como automatismo o asociación libre que consistía en pintar o esculpir lo que saliera de los impulsos inconscientes y mantenerse al margen de la razón. Siguiendo la técnica de derramar arena para crear imágenes empleada por los indios americanos, Pollock hizo lo mismo pero con pintura. El arte y los mitos de los indios fueron una fuente de inspiración muy importante para los expresionistas abstractos, por lo cual se les conoce como *mythmakers* (Leja 1993, 49-120).

Muchos acontecimientos explican por qué el expresionismo abstracto nació en Nueva York. En primer lugar, la obra de los artistas más vanguardistas del mundo comenzó a circular en dicha ciudad, que terminó por re-

<sup>2</sup> Incluyen a Adolph Gottlieb, Philip Guston, Willem y Elaine de Kooning, Hans Hofmann, Franz Kline, Lee Krasner, Barnett Newman, Richard Pousette-Dart, Joan Mitchel Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Rothko, Janet Sobel y Clyford Still.

emplazar a París como el nuevo epicentro del arte. No sólo las obras, sino también los artistas, en su mayoría surrealistas y dadaístas, se vieron obligados a emigrar a causa de la Gran Guerra y optaron por mudarse a Nueva York (Leja 1993, 20). Todo esto, aunado al desarrollo económico del país, contribuyó a que la calidad de los museos mejorara y a que el número de galerías, escuelas y centros de arte aumentara de forma abrumadora (Hess 2005, 11). De manera casi paradójica, la oportunidad de tener a los artistas europeos más importantes de la época en su misma ciudad, inyectó cierta dosis de confianza a los artistas estadounidenses, quienes dejaron de imitar otros estilos y crearon, por primera vez en la historia, un arte estadounidense verdaderamente original.

Las composiciones difusas del abstraccionismo, el hecho de que no mostraran sucesos concretos y que provocaran una sensación de no estar terminadas o de que el artista no se hubiera esmerado demasiado en realizarlas, provocó cierta exasperación en un público que no logró identificarse con las obras y que prefirió la estética tradicional (de Hart Mathews 1976, 784). No obstante, el rechazo a estas obras y la dificultad que los artistas enfrentaron para exhibirlas y venderlas no dependió enteramente de la innovación estética de su obra, sino también del ambiente político que se vivía en el país, marcado fuertemente por el comienzo de la Guerra Fría y la paranoia generalizada al comunismo. Como lo revelan los archivos del FBI, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Lee Krasner, Robert Motherwell y Ad Reinhardt, entre otros abstraccionistas, fueron vigilados al sospecharse que participaban en actividades sediciosas y anti estadounidenses y en actos de espionaje (Cernuschi 1999, 34).

A partir del fin de la Segunda Guerra Mundial y hasta finales de la década de 1950, Estados Unidos vivió una época marcada por la persecución de individuos y organizaciones que no develaran claros valores estadounidenses y que pudieran ser acusados de comunistas o subversivos. El editorialista de *The New York Times*, John B. Oacks, resumió el ambiente que se vivía en aquella época:

El macartismo ha tenido un profundo efecto en todos nosotros —en lo que escribimos, decimos y pensamos—. Todos somos mucho más cuidadosos sobre lo que escribimos, sobre lo que decimos, sobre las asociaciones a las que nos

unimos, pues partimos de la premisa de que todo lo que hacemos está sujeto a la crítica de la extrema derecha (en Bayley 1981, 216).

Hay quienes concluyen que tanto el gobierno como la sociedad estadounidense lograron, de manera un tanto similar a los regímenes totalitarios, penetrar en la mente de los individuos. En palabras de François Furet (1996, 484), “fue como si el miedo al comunismo volviera a alimentar, esta vez en la democracia liberal más unánime del mundo, unas pasiones ideológicas inversas y comparables a las del detestado adversario”. Es decir, el fervor anticomunista “acaparó virtualmente todas las áreas de la vida norteamericana” (Wang 2002, 333), llegando a influenciar, incluso, “las áreas de expresión artística” (Fried 1990, 161). “No sólo la política se convirtió en estética, sino que la estética se convirtió en política” (de Hart Mathews 1976, 763). Debido a que el abstraccionismo fue tan revolucionario y dado que no reflejaba escenas típicamente estadounidenses, se le vinculó con fuerzas extranjeras y con el enemigo comunista, razón suficiente para ser censurado.

Aunque durante la época estudiada por este trabajo el gobierno jamás produjo legislación alguna que censurara explícitamente el arte abstracto, se logró “moldear el producto”. Es decir, se logró constreñir o censurar el tipo de arte que se producía (Mulcahy 1982, 24). En la mayoría de los casos fue la sociedad civil la que se organizó con el fin de censurar el arte abstracto. La libertad de expresión y asociación permitió que prácticamente cualquier ciudadano alzara la voz y protestara en contra de lo que no le pareciera. El temor a ser vinculados con el comunismo y a sufrir las consecuencias –perder patrocinios, ser expulsados de instituciones artísticas, ser impedidos de exponer en foros y museos– contribuyó a que ciertos individuos evitaran distribuir o exhibir cierto tipo de arte, así como también incentivó la autocensura por parte de los artistas.

Durante la primera parte de la Guerra Fría, el apoyo gubernamental para las artes se limitó a los intercambios culturales patrocinados, en su mayoría, por la *United States Information Agency* (USIA), una rama del Departamento de Estado. El propósito de dichos intercambios era contrarrestar la propaganda soviética que retrataba a Estados Unidos como un país materialista e inculto y utilizar el arte para mostrar al mundo que, en realidad,

era una nación libre y creativa (Barresi 1981, 248). En abril de 1947, bajo el auspicio de uno de los programas de intercambio cultural, el Departamento de Estado gastó 49 mil dólares en montar dos exposiciones: “Americanos Contemporáneos” y “Arte Americano que Avanza”. Ambas exposiciones contenían piezas abstraccionistas y habían sido elogiadas por los críticos y curadores más importantes de la época. Habían sido enviadas a París, Praga, La Habana y Puerto Príncipe e iban en camino a ser exhibidas en otra docena de países cuando fueron súbitamente canceladas y las obras fueron vendidas por la ínfima cantidad de cinco mil dólares (Goodrich 1948, 42). La razón se debió a que varias organizaciones de arte —la Liga Profesional de Artistas Americanos (AAPL), la Academia Nacional de Diseño, los Artistas Aliados, el Club Salmagundi y la Sociedad de Ilustradores— alegaron que el Departamento de Estado utilizaba sus impuestos para financiar obras “radicalmente estéticas” que no representaban adecuadamente las tendencias “autóctonas a nuestra tierra” (Barr 1956, 185; Clapp, 1972, 278; de Hart Mathews 1976, 777).

Estas acusaciones tenían su origen en los “celos y rivalidades profesionales” (Fried 1990, 30). Muchos de los grupos que protestaron en contra del arte abstracto, tanto en esta ocasión como en otras,<sup>3</sup> estaban formados por escultores y pintores que habían sido instruidos en la clásica tradición académica y “hervían de envidia cuando los críticos y coleccionistas alababan el arte *avant-garde*, y especialmente cuando el gobierno compraba esta obra” (Fried 1990, 30). Estas reacciones se asemejan al resentimiento de estatus y a la rivalidad económica a los cuales suele atribuirse parte de la popularidad de la caza anticomunista.<sup>4</sup> Los grupos que se oponían al expresionismo abs-

<sup>3</sup> Un caso muy claro fue el que aconteció en la ciudad de Los Ángeles cuando el Consejo de la Ciudad patrocinó una exhibición de arte moderno en 1951. La obra de varios artistas realistas había sido rechazada por ser considerada demasiado tradicional y no cumplir con los estándares de arte moderno. Los artistas cuya obra fue rechazada protestaron en contra del contenido de la exhibición y acusaron a los artistas cuya obra sí había sido aceptada de ser comunistas: “Los artistas ultramodernos son utilizados inconscientemente como herramientas del Kremlin”. Incluso llegaron a decir que “algunas pinturas abstractas podían revelar secretos de las instalaciones defensivas estadounidenses” (Fried 1990, 32).

<sup>4</sup> El resentimiento de estatus y la rivalidad económica surgieron en una época de prosperidad económica en la que muchos individuos mejoraron su posición económica y esperaban que esto se tradujera en un mejor estatus social, lo cual no siempre sucedió. Quienes ya gozaban de un estatus económico alto se sintieron amenazados por los nuevos ricos y rehusaron aceptarlos socialmente, lo cual provocó frustración entre éstos. Dicha frustración se intensificó pues sus causas no eran fácilmente discernibles, lo cual condujo a que,

tracto habían “gozado de un monopolio lucrativo del arte oficial”, el cual no estaban dispuestos a perder fácilmente. Acusar a los artistas abstraccionistas o a su obra de ser arte comunista, evitó, dado el contexto de la “caza de brujas”, que los benefactores apoyaran este tipo de arte (de Hart Mathews 1976, 782). Además, los recuerdos de la escasez durante la Gran Depresión, cuando mucha gente apenas tenía qué comer, aún atemorizaba a muchos artistas que prefirieron no salirse del canon establecido (Phillips 1999, 32).

Las organizaciones civiles consiguieron el apoyo de algunos medios de comunicación, especialmente de la prensa *Hearst* –baluarte de McCarthy (Bayley 1981, 68)– que publicó artículos y editoriales acusando al gobierno de patrocinar a “artistas de izquierda, miembros de organizaciones fascistas y rojas” (de Hart Mathews 1976, 777). Asimismo, conforme se incrementaba el temor al supuesto espionaje comunista dentro del país y una vez publicada la lista del Procurador General,<sup>5</sup> muchos políticos se sumaron al ataque del expresionismo abstracto. El propio presidente de Estados Unidos, Harry S. Truman, se encargó de criticar y burlarse del arte abstracto; en relación a un cuadro de Yasuo Kuniyoshi titulado “Niña de circo”, declaró en tono irónico: “Si eso es arte, yo soy un Hottentot” (Clapp 1972, 278). Uno de los personajes más importantes durante la caza anticomunista en el campo de las artes fue el congresista republicano del estado de Michigan, George A. Dondero. En 1953 se convirtió en el director del Comité de Obras Públicas de la Cámara de Representantes y se encargó de difundir la idea de que el abstraccionismo, el expresionismo, el futurismo, el

en vez de idear soluciones realistas y propuestas legislativas específicas, predominaran las quejas sentimentales y la búsqueda de chivos expiatorios –supuestos comunistas– a quienes culpar de estos males. Desde la época del *New Deal* existía la creencia de que en Estados Unidos el libre capitalismo sería eventualmente reemplazado por el comunismo. La frustración de estatus llevó a que el disgusto con ciertas medidas del *New Deal* que aún existían fueran interpretadas como parte de una conspiración masiva e histórica que buscaba implementar el comunismo (Lipset 1964, 327; Hofstadter 1979, 54).

<sup>5</sup> Esta lista era uno de los tantos mecanismos de vigilancia empleados por el Comité de Actividades Antiamericanas de la Casa de Representantes (HUAC, por sus siglas en inglés) y emitida por el Departamento de Justicia. Incluía los nombres de todas las organizaciones consideradas por el procurador general como “comunistas”, “fascistas”, “totalitarias” o “subversivas”. La lista se publicó en 1947 y llegó a incluir 154 organizaciones, sin contar a las que cayeron bajo la denominación de “subversivas” (Fried 1990, 71). La lista, “de inmediato mostró su enorme capacidad para dirimir la efectividad política de las organizaciones fichadas”, pues pertenecer a alguna organización incluida en ésta significaba perder toda posibilidad de obtener un empleo en el gobierno o en el sistema de educación pública, así como de recibir ayuda social o de obtener un pasaporte (Freeland 1974, 208).

dadaísmo y el cubismo eran corrientes artísticas utilizadas por los herederos de Lenin para combatir a otras naciones. Todos estos “ismos”, afirmaba Dondero, eran “instrumentos y armas de destrucción” (Fried 1990, 31). Los títulos de los discursos que brindó ilustran claramente su pensamiento y el de sus seguidores: “El arte moderno como herejía comunista”, “El arte moderno encadenado al comunismo” y “Comunismo en el corazón del arte americano. ¿Qué hacer al respecto?” (Clapp 1972, 283; Cernuschi 1999, 34). Los miembros del AAPL, del Club de Pintores y Escultores de Los Ángeles y demás grupos conservadores de arte se reunían con Dondero para “instruirlo” sobre arte y, una vez que se retiró del Congreso, organizaron ceremonias en su honor. Recibió, incluso, la medalla de oro de Honor otorgada por el gobierno estadounidense en una ceremonia en la que estuvo presente el entonces vicepresidente Richard Nixon (Clapp, 1972, 282; de Hart Mathews 1976 766 y 772; Fried 1990, 31).

Los gobiernos estatales también cometieron actos de censura en contra del arte abstracto. Uno de los casos más ilustrativos fue el que sucedió el 12 de enero de 1956 en la ciudad de Dallas, donde la exposición titulada “Deporte en el Arte”, próxima a exhibirse en esta ciudad para luego ser enviada a Melbourne, Australia, durante los Juegos Olímpicos, fue cancelada. Grupos civiles tales como la Legión Americana, Veteranos de Guerras Externas y las Hijas de la Revolución Americana –organizaciones que acusaron repetidas veces a los artistas más vanguardistas de la época de estar vinculados con el comunismo (Fried 1990, 162)–, consiguieron la representación del Consejo Patriótico del Condado de Dallas, el cual obligó a la Junta del Fideicomiso de la Asociación de Arte de Dallas a cancelar la exposición. En febrero de 1956, la Junta del Fideicomiso de Arte revisó el caso y optó por no cancelarla, explicando que “la democracia no puede sobrevivir si está sujeta a la quema de libros, al control de pensamiento, a la condena sin juicio, o a la culpa por asociación” (Clapp, 1972, 311). No obstante, tres meses después, el entonces director de la USIA, Theodore Streibert, temeroso a ser criticado por el congreso, canceló la exposición con el pretexto de ser “subversiva”. Inconforme, la AFA propuso que el asunto fuera resuelto por la Casa Blanca, creyendo que el presidente Eisenhower sería consistente con la declaración a favor de la libertad artística que había firmado dos años antes. No obstante, Sherman Adams, jefe de

los asistentes del presidente Eisenhower, no sólo apoyó la decisión de Streibert, sino que aprovechó la ocasión para exigir la cancelación de otra exhibición organizada por la Asociación Universitaria de Arte alegando que incluía una obra subversiva de Pablo Picasso (de Hart Mathews 1976, 770; Fried 1990, 33). “Deporte en el Arte” ya había sido exhibida en Washington, D.C., Louisville, Denver, Los Ángeles y San Francisco, lo cual muestra cómo el sistema federal estadounidense llevó a que fuera prácticamente imposible lograr una censura en todo el territorio como sucedió en la URSS (de Hart Mathews 1976, 769).

La clausura de “Deporte en el Arte” repercutió negativamente en los artistas acusados de ser comunistas. Por ejemplo, pocas semanas después de que se dictaminara que “Deporte en el Arte” sería cancelada, el Banco del Suroeste en Houston decidió anular el contrato de 50 mil dólares que tenía con William Zorach, un escultor que tenía piezas en dicha exposición y que había sido acusado de ser comunista. El banco declaró haber derogado el contrato pues emplear a un artista comunista podía ocasionarle pérdidas importantes (Clapp, 1972, 312). La cancelación de “Deporte en el Arte”, sin embargo, “fue simplemente la última en una larga lista de exhibiciones abortadas” (de Hart Mathews 1976, 770). Otras organizaciones civiles que tuvieron algo que ver en la cancelación de exposiciones de arte vanguardista fueron, además de las ya mencionadas, los Hijos Nativos del Oeste de Oro, los Granjeros Asociados y la Asociación de Artistas del Oeste.

Los grupos de presión también lograron frenar o retrasar la aprobación de leyes que favorecían el arte vanguardista. Por ejemplo, el 30 de abril de 1950, la Asociación Americana de Museos pidió a los congresistas que rescribieran la ley de impuestos de importación con el fin de reconocer el arte abstracto como una corriente artística. Esto permitiría que el arte abstracto fuera importado a Estados Unidos libre de impuestos. Varias organizaciones se encargaron de retrasar la modificación de la ley, por lo cual, durante otros nueve años, el único tipo de arte libre de impuestos era aquel que representara la naturaleza y forma humana o animal en “las proporciones actuales del objeto natural” (Clapp, 1972, 285). Otro ejemplo de una legislación que favorecería al arte *avant-garde* pero que enfrentó serias trabas para ser aprobada, fue la ley que suponía la creación de una instancia gubernamental autónoma cuyo fin sería buscar patrocinios para financiar el

arte. En ese momento se recomendaba que se le pusiera el nombre de Consejo de Recomendación para las Artes; más adelante, en 1965, cuando finalmente fue aprobada la legislación, esta instancia adoptó el nombre de Dotación Nacional para las Artes (NEA, por sus siglas en inglés). Las organizaciones que se opusieron a la creación de este organismo, tales como la propia AAPL, lo hicieron bajo el alegato de que “cualquier comunista o modernista podría tomar control de este Consejo” (Atkins 1991, 35).

Cuando los museos apoyaron a artistas abstraccionistas, también fueron severamente criticados. En 1952 el Museo Metropolitano de Nueva York organizó una exposición de arte abstraccionista y, en protesta, varios miembros de la Sociedad Nacional de Escultores enviaron una carta a cientos de líderes alrededor del país con el fin de convencerlos de no apoyar a dicho museo pues su “esteticismo era de izquierda” (Clapp, 1972, 291). El Museo de Arte Moderno en Nueva York (MOMA) también tuvo que enfrentar duras críticas por apoyar a los jóvenes abstraccionistas. Cuando su director, Alfred Barr, gran defensor del expresionismo abstracto, compró, en 1952, un cuadro de Mark Rothko para incluirlo en la colección permanente, uno de los miembros del comité directivo del museo renunció en señal de protesta. Asimismo, cuando el MOMA montó una exposición de artistas estadounidenses para ser exhibida en el extranjero, el Departamento de Estado exigió que retirara la obra de Franz Kline, uno de los pintores abstraccionistas más jóvenes y reconocidos, pues aparentemente el nombre del artista aparecía en una lista (Barr, 1956, 187). Por su parte, el Instituto de Arte Moderno de Boston cambió, durante un tiempo, su nombre a Instituto de Arte Contemporáneo, pues no quería tener nada que ver con la “peligrosa” corriente modernista vinculada al abstraccionismo y al comunismo (Sandler 1996, 44).

No obstante, una vez destituido McCarthy y poco a poco desvanecido el temor del espionaje comunista dentro del país, los ataques al arte abstracto y la comparación que se le hacía con el arte comunista disminuyeron. A partir de mediados de la década de 1950, el número de exhibiciones destinadas al expresionismo abstracto aumentó de manera abrumadora. Los críticos de arte, en especial Clement Greenberg y Harold Rosenberg, curadores, directores de museos y comerciantes de arte comenzaron a defender y alabar esta corriente artística. El Museo de Arte Moderno, gracias a la financiación de los hermanos Rockefeller, inició un programa interna-

cional de exposiciones, convirtiéndose así en el “embajador cultural no oficial de arte americano” (Phillips 1999, 37). En la década de 1960, el expresionismo abstracto llegó a ser descrito como “una forma de arte esencialmente americana, como la representación de la libertad personal que era negada a los artistas detrás de la cortina de hierro” (Phillips 1999, 37).

Al parecer, poco a poco, la era del consumo contribuyó al beneficio del arte abstracto. En respuesta a las crecientes ganancias en la compra-venta de arte, aumentó el número de galerías y centros donde se comerciaban estas obras. En Nueva York, el número de galerías aumentó en un 300 por ciento; en 1960, ya existían más de 300 galerías. A los pocos comerciantes de arte como Sam Kootz, Betty Parsons, Sydney Janis y Charles Egan que desde un principio, en la década de 1940, habían apoyado a los abstraccionistas, se les unieron muchos otros a finales de la década de 1950, tales como Tibor de Nagy, Martha Jackson, Eleanor Ward y Leo Castelli (Phillips 1999, 31).

La creciente oportunidad de exhibir en galerías y el aumento en el número de compradores fue acompañado por una mayor actividad grupal y comunitaria entre los artistas más vanguardistas. Las pocas organizaciones que habían formado, existían como refugio en contra de los sentimientos chauvinistas, anti intelectuales y anti cosmopolitas que reinaron durante aquella época. Gradualmente los artistas perdieron el miedo a ser acusados de ser comunistas y comenzaron a defender las nuevas tendencias de arte. Las organizaciones que habían formado se fortalecieron y otras tantas fueron creadas (Sandler 1996, 13). El diálogo entre los artistas se hizo casi rutinario y culminó, en la década de 1950, con la creación de organizaciones tales como el Club de los Artistas, localizado en Greenwich Village. Las nuevas asociaciones comenzaron a protestar en contra de las prácticas de exclusión del arte *avant-garde* que aún se llevaban a cabo por parte de museos e instituciones. Por ejemplo, el grupo llamado “Los Irascibles”, compuesto por 18 artistas, protestó en contra del Museo Metropolitano, llamando la atención de la prensa sobre las prácticas censoras y exclusivistas del museo. Otra de las organizaciones que desempeñó un papel muy importante a favor del abstraccionismo fue la organización de Artistas Americanos Abstractos que buscó incansablemente nuevos espacios para exhibir la obra de los artistas miembros y difundir sus catálogos (Sandler 1996, 10). Asimismo, no hay que olvidar la actividad de algunos individuos, tales como Peggy Guggenheim,

Alfred H. Barr, Jr. y Arthur Everett Austin, Jr., que en todo momento defendieron a los artistas abstraccionistas. Tanto Everett, consejero del Museo Fogg de la Universidad de Harvard y posteriormente director del Museo Ringling en Sarasota, Florida, como Barr, al mando del MOMA, buscaron crear museos que transformaran las percepciones del público. Por su parte, Guggenheim abrió una galería llamada Arte de Este Siglo (*Art of This Century Gallery*) como un espacio donde los artistas más vanguardistas pudieran exhibir su obra. Ahí se llevaron a cabo las primeras cuatro exhibiciones de Jackson Pollock. Las galerías *Sidney Janis Gallery* y *Egan Gallery* siguieron los pasos de Guggenheim, y museos como el Whitney y el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston, hicieron lo mismo con respecto a Barr y a Everett. Estos dos museos llegaron a publicar el *Manifiesto de Arte Moderno*, en el cual recordaban el deber de los museos de defender la libertad de expresión. El documento finalizaba de la siguiente manera: “Deploramos la ignorancia y el descuido con que se ha atacado política y moralmente al arte moderno. (...) La amplia diversidad en el arte moderno es una señal de vitalidad y libertad de expresión inherente a la sociedad democrática. (...) La libertad de expresión es necesaria para que el arte crezca, se transforme y sirva al espíritu humano” (Clapp 1972, 285).

## CONCLUSIÓN

De haber estudiado únicamente el caso soviético se podría concluir que la existencia de organizaciones civiles autónomas conduce inevitablemente al fin de la censura. Pero como lo mostró el caso estadounidense, “no hay ninguna razón para esperar que surjan resultados ‘virtuosos’ simplemente de la existencia de asociaciones intermedias.” (Bell 1998, 261) En Estados Unidos fueron éstas las que lograron frenar durante algunos años la creación y propagación del expresionismo abstracto. La censura estadounidense, al no ser de tipo centralizador, jamás alcanzó los niveles soviéticos. No abarcó todo el territorio, los artistas siempre encontraron espacios alternativos, por minúsculos que éstos fueran, donde exponer y siempre hubo quien se atreviera a apoyarlos y a comprar su obra.

Asimismo, la censura en Estados Unidos tampoco se prolongó el mismo número de años que en la Unión Soviética. Mientras que al término del

decenio de 1950 el abstraccionismo fue aclamado y exhibido por buena parte de los estadounidenses, no fue hasta dos décadas después cuando lo mismo ocurrió en la potencia de Oriente. Una vez erradicada su censura primero en Estados Unidos y luego en la U.R.S.S., el abstraccionismo se convirtió, en ambos regímenes, en una corriente artística elogiada de manera generalizada. El proceso de incorporación del arte abstracto al *mainstream* fue muy diferente en ambos y, en cierta manera, espejo de la forma en que fue censurado inicialmente en cada uno. En la Unión Soviética fue el gobierno el que, en 1977, permitió finalmente la exhibición del arte abstracto y recordó, con tintes nacionalistas, que los orígenes de esta corriente tan aclamada a nivel mundial se hallaban en territorio soviético. Por su parte, en Estados Unidos la incorporación del abstraccionismo al *mainstream* surgió de manera más gradual y fue impulsada por la sociedad civil.

Detrás de un caso muy específico como lo es la censura del arte abstracto, esta investigación arroja luz sobre la manera en que varía la toma de decisiones en una democracia y en un totalitarismo y, específicamente, sobre el papel que desempeña la sociedad civil en cada régimen. Asimismo, intenta mostrar que las disciplinas de ciencia política y de relaciones internacionales deben estar atentos a temas que parecerían no tener mucho que ver con su campo de estudio, como lo es el arte, para lograr una mejor comprensión de los problemas que acechan a la humanidad. ❧

#### BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Hannah, *The Origins of Totalitarianism*, Harvest Book, Orlando, 1976.
- Atkins, Robert, “A Censorship Time Line”, *Art Journal*, 3(1991), pp. 33-37.
- Barr Jr., Alfred H., “Artistic Freedom”, *College Art Journal*, Vol. 15, No. 3 (Primavera, 1956), pp. 184-189.
- Bayley, Edwin. R., *Joe McCarthy and the Press*, University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1981.
- Bell, Daniel, “Civil Society Versus Civic Virtue”, en Amy Gutmann (ed.), *Freedom of Association*, Princeton University Press, New Jersey, 1998.

- Bowlt, John E., "Some Thoughts on the Conditions of Soviet Art History", *The Art Bulletin*, 71[1989], pp. 542-550.
- Burg, David, "Soviet University Students" en Richard Pipes, (ed.), *The Russian Intelligentsia*, Columbia University Press, New York, 1961.
- Cernuschi, Claude, "Review: The Politics of Abstract Expressionism", *Archives of American Art Journal*, 39(1999), pp. 30-42.
- Clapp, Jane, *Art Censorship; a Chronology of Proscribed and Prescribed Art*, The Scarecrow Press, Metuchen, N.J., 1972.
- Coetzee, J.M., *Contra la censura*, Debate, México, 2007.
- Dahl, Robert A., *Los dilemas del pluralismo democrático*, Alianza, México, 1991.
- De Hart Mathews, Jane, "Art and Politics in Cold War America," *The American Historical Review*, 81(1976), pp. 762-787.
- Deutscher, Isaac, *La década de Jrushov*, Alianza, Madrid 1971.
- Evans, Jr., Alfred B., "Civil Society in the Soviet Union?" en Alfred B. Evans, Jr., Laura A. Henry y Lisa McIntosh Sundstrom (ed.), *Russian Civil Society. A Critical Assessment*, M.E. Shape, New York, 2006.
- Fehér, Ferenc, Agnes Heller y György Márkus, *Dictaduras y cuestiones sociales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Freeland, Richard M., *The Truman Doctrine and the Origins of McCarthyism*, Schocken Books, New York, 1974.
- Fried, Richard M., *Nightmare in Red*, Oxford University Press, New York, 1990.
- Furet, Francois, *El pasado de una ilusión. Ensayo sobre la idea comunista en el siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Gellner, Ernest, *Condiciones de la libertad. La sociedad civil y sus rivales*, Paidós, Barcelona, 1994.
- Goodrich, Lloyd, "Art and government", *The College Art Journal*, Vol. 8, No. 1 (Otoño, 1948), pp. 41-42.
- Hassner, Pierre, "El totalitarismo visto desde el oeste" en Guy Hermet (comp.), *Totalitarismos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- Hayward, Max, "The Thaw and the Writers", en Richard Pipes (ed.), *The Russian Intelligentsia*, Columbia University Press, New York, 1961.

- Hess, Barbara, *Expresionismo Abstracto*, Taschen, Alemania, 2005.
- Hofstadter, Richard, *The Paranoid Style in American Politics*, University of Chicago, Chicago, 1979.
- Hosking, Geoffrey, *Russia and the Russians. A history.*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2001.
- Johnson, Priscilla, *Khrushchev and the Arts*, M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 1965.
- Lipset, Seymour Martin, “The Sources of the «Radical Right»” [1955] y “Three Decades of the Radical Right: Coughlinites, McCarthyites, and Birchers” [1962] en Daniel Bell (ed.), *The Radical Right*, Anchor Books, New York, 1964.
- Mateos, José, *Pintura y escultura del siglo xx*, Ramón Sopena, Barcelona, 1979.
- Meyer, Jean, *Rusia y sus imperios, 1984-1991*, Centro de Investigación y Docencia Económicas y Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
- Phillips, Lisa, *The American Century Art & Culture 1950-2000*, New York, Whitney Museum of American Art and Intel Corporation, 1999.
- Pipes, Richard, *Russia under the Bolshevik Regime*, Alfred A. Knopf, New York, 1993.
- Sandler, Irving, *Pintura Estadounidense: Expresionismo Abstracto*, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, A.C., México, 1996.
- Simmen, Jeannot y Kolja Kohlhoff, *Malevich*, Könemann, Hong Kong, 1999.
- Stalin, J.V., *Constitución de la U.R.S.S. e Informe ante el VII Congreso de los Soviets*, Dialéctica, México, 1937.
- Stites, Richard, *Russian Popular Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- Taubman, William, *Khrushchev: the Man and his Era*, Norton, New York, 2003.
- Wallach, Amei, “Censorship in the Soviet Bloc”, *Art Journal*, 50[1991], pp. 75-83.
- Wang, Jessica, “Scientists and the Problem of the Public in Cold War America, 1945-1960”, *Osiris*, 17 (2002): pp. 323-347.