



**UEPB**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS I  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

**WALMIR RODRIGUES DE ARAÚJO**

**ARTE E IDEOLOGIA NO CONFLITO AMERICANO-SOVIÉTICO (1917-1970)**

**CAMPINA GRANDE  
2016**

**WALMIR RODRIGUES DE ARAÚJO**

**ARTE E IDEOLOGIA NO CONFLITO AMERICANO-SOVIÉTICO (1917-1970)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em História da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. José Pereira de S. Júnior.

**CAMPINA GRANDE  
2016**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

A663a Araújo, Walmir Rodrigues de  
Arte e ideologia no conflito americano-soviético (1917-1970)  
[manuscrito] / Walmir Rodrigues de Araújo. - 2016.  
64 p. : il. color.

Digitado.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) -  
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2016.  
"Orientação: Prof. Dr. José Pereira de Sousa Júnior,  
Departamento de História".

1. Arte. 2. Ideologia. 3. Conflito americano-soviético. I.  
Título.

21. ed. CDD 700

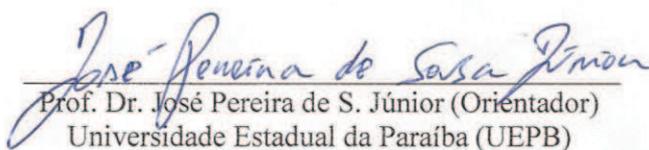
WALMIR RODRIGUES DE ARAÚJO

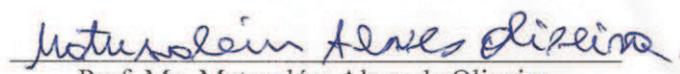
ARTE E IDEOLOGIA NO CONFLITO AMERICANO-SOVIÉTICO (1917-1970)

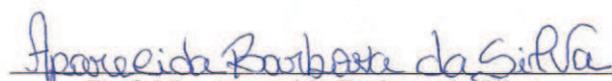
Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)  
apresentado à Coordenação do Curso de  
História da Universidade Estadual da Paraíba,  
como requisito parcial à obtenção do título de  
Licenciado em História.

Aprovado em: 24/05/2016.

BANCA EXAMINADORA

  
Prof. Dr. José Pereira de S. Júnior (Orientador)  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

  
Prof. Me. Matusalém Alves de Oliveira  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

  
Prof. Me. Aparecida Barbosa da Silva  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

A Olívia Araújo, DEDICO.

## **AGRADECIMENTOS**

A minha família, pelo afeto, dedicação e demonstração de confiança.

Ao professor José Pereira de S. Júnior, pela solicitude ao longo da orientação.

Aos professores Matusalém Alves de Oliveira (coordenador do Curso de História) e Aparecida Barbosa, examinadores na banca deste TCC.

Às funcionárias da UEPB Ana Alice Carvalho e Arleide V. da Silva, pela presteza e atendimento quando nos foi necessário.

Aos colegas de trabalho, especialmente Graça Souza, Telma Bezerra, Élsia Valentim, Francimar Mendes, Eli Brandão (Pró-Reitor de Graduação da UEPB) e Maria do Carmo Eulálio (Pró-Reitora Adjunta de Graduação da UEPB), pelo apoio e garantia da ausência necessária ao cumprimento das disciplinas do Curso.

Aos amigos Adriana e Leonardo, pelas partilhas teóricas e pelo ânimo que sempre me infundiram.

Aos colegas de classe pelos momentos de amizade e apoio.

“A arte é a auto-expressão lutando para ser absoluta.” (Fernando Pessoa)

## RESUMO

A arte envolve uma dimensão subjetiva ineliminável que a conduz à tessitura do imediato, possibilitando sua compreensão dentro de sistemas ideológicos. Durante o conflito americano-soviético no século XX, os modelos de arte hegemônicos nos EUA e na URSS refletiram o teor dos discursos ideológicos que se estruturaram e se desenvolveram na ótica da mútua oposição, e que incidiram tanto na teoria e crítica da arte como na produção artística da época, caracterizando o paradigma do Modernismo nos EUA (a crítica e a teoria de Alfred Barr Jr. e Clement Greenberg, entre outros, e as obras do Expressionismo Abstrato) e do Realismo Socialista na URSS (a crítica e a teoria de Andrej Jdanov e Maxim Gorki, entre outros, e as obras das vanguardas russas e do Realismo Socialista), do ponto de vista de estéticas concorrentes constituintes do cerne da diplomacia cultural no pós II Guerra, a partir da emergência e da consolidação nos EUA do modelo da “arte pela arte”, após uma década de discussões marxistas acerca de uma democratização no plano cultural (1930), e da emergência e consolidação na URSS do modelo da “arte pelo social”, com a definição da estética oficial do Realismo Socialista em 1934, quando o stalinismo extirpa do meio artístico as pesquisas formais das vanguardas russas. Enquanto o Expressionismo Abstrato, incentivado pelo Departamento de Estado, pela grande mídia e por recursos de instituições privadas, reflete valores da ideologia burguesa como liberdade, individualismo, tolerância e inconformidade, confirmando na arte a hegemonia político-econômica dos EUA no mundo ocidental, o Realismo Socialista prevalece nos Estados comunistas como a vanguarda do combate ideológico definido pela esfera política, propondo uma arte coletivista, democrática, acessível e politizada, definida em sua função pedagógica na construção do socialismo.

**Palavras-Chave:** Arte. Ideologia. Conflito americano-soviético.

## ABSTRACT

Art involves an ineliminable subjective dimension that leads to the immediate texture, enabling its understanding within ideological systems. During the American-Soviet conflict in the twentieth century, the hegemonic art models in the USA and the USSR reflected the content of ideological discourses that were structured and developed from the perspective of mutual opposition, and covered both the theory and critique of art as in artistic production of the season, featuring the paradigm of Modernism in the USA (criticism and theory of Alfred Barr Jr. and Clement Greenberg, among others, and the works of Abstract Expressionism) and Socialist Realism in the USSR (the criticism and theory of Andrej Zhdanov and Maxim Gorky, among others, and the works of Russian avant-garde and Socialist Realism), from the point of view of aesthetic constituents competitors of cultural diplomacy core in the post World War II, from the emergence and consolidation in the USA of the model "art for art", after a decade of Marxist discussions about a democratization of the cultural plan (1930), and the emergence and consolidation in the USSR of the model "art by social", with the definition of official aesthetics of Socialist Realism in 1934, when Stalinism excises from artistic means the formal research of the Russian avant-garde. While the Abstract Expressionism, encouraged by the State Department, the mainstream media and resources from private institutions, reflects values of bourgeois ideology as freedom, individualism, tolerance and nonconformity, confirming in the art to political and economic hegemony of the USA in the Western world, Socialist Realism prevails in communist states as the vanguard of ideological combat defined by the political sphere, proposing a collectivist, democratic, accessible and politicized art, defined in its educational role in building socialism.

**Keywords:** Art. Ideology. American-Soviet conflict .

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Desenho para o catálogo da exposição <i>Cubism and Abstract Art</i> , de Alfred Barr Jr., 1936. ....	29
Figura 2 – Cartaz <i>Bata nos brancos com a cunha vermelha</i> , El Lissitzky, 1919. ....	44
Figura 3 – Desenho de Tatlin para a torre <i>Monumento à Terceira Internacional</i> .....	45
Figura 4 – Representação tridimensional do projeto para a torre <i>Monumento à Terceira Internacional</i> .....	45
Figura 5 – <i>Quadrado Branco sobre Branco</i> , Kazimir Malevitch, 1918. ....	46
Figura 6 – <i>Quadrado Vermelho. Realismo Pictórico de uma Camponesa em Duas Dimensões</i> , Kazimir Malevitch, 1915 .....	46
Figura 7 – <i>Cabeça de Camponês</i> , Kazimir Malevitch, 1927. ....	46
Figura 8 – Cartaz com estética realista socialista .....	48
Figura 9 – Cartaz <i>O desenvolvimento dos transportes</i> , Klutssis G. G., 1929. ....	48
Figura 10 – <i>O lançador de peso</i> , Aleksander Samokhvalov, 1933. ....	49
Figura 11 – <i>Alto e mais alto</i> , Serafima Ryangina, 1934. ....	49
Figura 12 – <i>Nova Moscou</i> , Yuri Pimenov, 1937. ....	50
Figura 13 – <i>Stalin e Voroshilov no Kremlin</i> , Aleksander Gerasimov, 1938. ....	51
Figura 14 – <i>Operário e Kolkhoznitsa</i> , Vera I. Mukhina, 1936. ....	51
Figura 15 – <i>Automat</i> , Edward Hopper, 1927. ....	52
Figura 16 – <i>Trilhas Onduladas</i> , Jackson Pollock, 1947. ....	54
Figura 17 – <i>Centro Branco (Amarelo, Rosa e Lavanda)</i> , Mark Rothko, 1959. ....	55
Figura 18 – <i>Laranja e Amarelo</i> , Mark Rothko, 1956. ....	55

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EUA	Estados Unidos da América
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
PCEUA	Partido Comunista dos Estados Unidos
PCUS	Partido Comunista da União Soviética
WPA	Works Progress Administration
MoMa	Museum of Modern Art
CIA	Central Intelligence Agency

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>O CONFLITO IDEOLÓGICO AMERICANO-SOVIÉTICO</b> .....	<b>15</b>
<b>3</b>	<b>TEORIA E CRÍTICA DA ARTE NOS ESTADOS UNIDOS E NA UNIÃO SOVIÉTICA</b> .....	<b>24</b>
<b>3.1</b>	<b>Arte moderna: o discurso da autonomia da arte e o ataque ao Realismo Socialista nos Estados Unidos</b> .....	<b>25</b>
<b>3.2</b>	<b>Realismo Socialista: o discurso da arte social e o ataque ao formalismo na União Soviética</b> .....	<b>34</b>
<b>4</b>	<b>ARTE E IDEOLOGIA NOS ESTADOS UNIDOS E NA UNIÃO SOVIÉTICA</b> ....	<b>42</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>57</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>60</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A arte, a filosofia e a ciência, não obstante o alcance mediato de suas teorizações da realidade, operam em terrenos historicamente condicionados. Mas a arte, ao contrário das outras duas, envolve uma dimensão subjetiva ineliminável que a conduz à tessitura do imediato, o que a conecta à consciência cotidiana e à sua compreensão dentro de sistemas ideológicos. Assim, o artista, mesmo em sua alta capacidade de “transfigurar a realidade” – mais que simplesmente figurá-la (KONDER, 2002), – responde a palpitações históricas ainda que conceba fins mais “nobres” para o seu trabalho, ou até mesmo que não lhe conceba fim algum. De qualquer modo, na análise do conceito e do alcance da ideologia no campo marxista (cujos pensadores debruçaram-se com grande interesse sobre o tema), paira a compreensão do peso dos sistemas ideológicos na realidade social como um todo. Disto, delimitamos o alcance da ideologia na esfera da arte, especificamente em ramificações das chamadas artes visuais (pintura, arquitetura, escultura e cartaz), interessando-nos um momento peculiar de aguda rivalidade internacional que destacou o papel da ideologia no conflito: de modo geral, pretende-se identificar elementos do conflito ideológico americano-soviético na formulação dos discursos críticos e teóricos sobre arte e na produção artística nos Estados Unidos e na União Soviética.

A crítica marxista ao conceito de ideologia, coerente com a denúncia de uma “ordem espiritual” da sociedade capitalista fundada nas relações sociais de produção, servir-nos-á ao passo que representa a mais importante contribuição ao estudo – mesmo que nossa fundamentação teórica não se restrinja ao arcabouço conceitual marxista. Aliás, do pensamento marxista deriva-se uma forma histórica e determinada de ideologia, a chamada ideologia socialista, inspiradora da construção da URSS e de seus Estados satélites, um dos sistemas em identificação nesta análise juntamente com a ideologia ocidental burguesa, liberal ou capitalista nos EUA. Assim, buscaremos associar o mundo da arte no século XX à atmosfera das ideologias em que se forjou, ao mesmo tempo em que contribuiu para a definição desta mesma atmosfera, a partir do prisma do bipolarismo que se manifestou em tantas esferas e que caracterizou a contraposição capitalismo *versus* socialismo, realizada historicamente nos Estados americano e soviético. Desse modo, mas não obstante o conceito marxista de ideologia, há de se operacionalizar as duas formas de ideologia características da Guerra Fria, mesmo que uma (liberal) represente para a outra (marxista) menos uma realidade científica e mais uma ocultação da realidade.

No caso americano, após uma década de discussões marxistas acerca de uma democratização da arte (1930), prevalecerá a perspectiva da *arte pela arte*, em contraposição à *arte pelo social*, como passará a ser definida na URSS com o estabelecimento do Realismo Socialista em 1934, quando o stalinismo extirpa do meio artístico as pesquisas formais das vanguardas russas. As décadas seguintes serão de consolidação dos modelos de arte nos EUA e na URSS, sob o pano de fundo da Guerra Fria, que desde a morte da Grande Aliança que havia sido firmada para o combate às potências nazi-fascistas na II Guerra passa a representar o acirramento dos desentendimentos entre Washington e Moscou, em suas diversas facetas. Neste momento, sendo a arte uma arma da diplomacia cultural<sup>1</sup>, se acentuará a oposição teórica e crítica entre os dois “paradigmas” da arte no século XX (CARDOSO, 2002): arte formalista *versus* arte conteudista; arte abstrata *versus* arte figurativa, etc. Nos anos 1960 e 1970, os modelos de arte hegemônicos passarão por revisões, com o advento da *Pop Art* nos EUA e com as gerações de artistas não-oficiais na URSS, até que os questionamentos se aprofundem e encaminhem a dissolução dos paradigmas modernista e realista socialista.

No âmbito da polissemia do termo *ideologia*, compete inicialmente discernir os *discursos ideológicos* americano e soviético, analisando-se os elementos básicos de seus sistemas, que se estruturaram e se desenvolveram na ótica da mútua oposição. Num segundo momento, examinar-se-ão *as linhas críticas e teóricas gerais* do Modernismo e do Realismo Socialista, partindo-se de discursos históricos, conceituais e da crítica especializada. Tais discursos permitiram em grande medida a formulação do Modernismo (a crítica e a teoria de Alfred Barr Jr. e Clement Greenberg, entre outros, nos EUA) e do Realismo Socialista (a crítica e a teoria de Andrej Jdanov e Maxim Gorki, entre outros, na URSS). Por fim, se buscará apontar reflexos dos *discursos ideológicos nos discursos críticos e teóricos e nas produções artísticas* do Modernismo e do Realismo Socialista, a partir de uma abordagem teórica mais geral da relação entre arte e ideologia e da expansão da identificação dos elementos ideológicos ao nível exemplificativo no trabalho dos artistas. Para tanto, o termo ideologia, neste trabalho, corresponderá à sua significação fundamental de conjunto de idéias que orientam a prática.

Nos limites propostos, pretende-se fugir a uma complexão despropositada à pesquisa. Não se busca oferecer uma história abrangente do Modernismo nos Estados Unidos ou do Realismo Socialista na União Soviética, nem tampouco resvalar a discussão para o âmbito da Estética. O objeto reside na identificação de elementos ideológicos hegemônicos na esfera das

---

<sup>1</sup> “A obra de arte tem em si uma política, uma arquitetura interna, uma estrutura de poder” (KOTHE, 2014, p. 1).

artes<sup>2</sup> americana e soviética, produzidas no âmbito do conflito bipolar entre os dois Estados. Na gestação deste conflito, ao passo em que estes dois projetos de sociedade mutuamente se excluíam, se alimentavam cada qual na desqualificação do opositor, numa “estranha relação de dependência”<sup>3</sup>.

A delimitação temporal compreende o período de vigência hegemônica dos modelos de arte moderna (nos EUA) e realista socialista (na URSS), ou seja, de 1917 a 1970, um período relativamente longo, mas que, em consonância com a delimitação do objeto, percorre-se de forma dinâmica e pontual, afastando-se questões que possam resultar em desenvolvimentos difusos. Já a delimitação espacial contempla os principais centros de produção e irradiação das artes moderna (EUA) e realista socialista (URSS), já que tanto os discursos teóricos, críticos e historiográficos, como a própria produção artística, concebidos em solo americano e soviético, representarão as ideologias provenientes dos *locus* ora em conflito. Tais espaços de formação e propagação de idéias na arte abrigarão cada qual o seu paradigma, apresentando como personagens alguns dos principais artistas e teóricos da arte moderna ou da realista socialista. Enquanto o Modernismo deslocará seu eixo da Europa para os Estados Unidos, sobretudo para a cidade de Nova York, a arte do Realismo Socialista será definida e difundida pelo PCUS na era Stalin, a partir da reformulação de programas culturais da era Lênin.

---

<sup>2</sup> A primazia da análise da situação da pintura sobre as demais análises relativas às ramificações das artes visuais selecionadas (arquitetura, escultura e cartaz) deve-se ao fato de que o amplo debate sobre a pintura nos EUA e na URSS engendrou a sistematização dos conceitos definidores dos paradigmas da arte em questão, em parte devido também às possibilidades de exploração formal e narrativa inerentes à expressão pictórica.

<sup>3</sup> Como bem lembrou-nos Luísa Cardoso em sua tese “História da Arte e Guerra Fria”, quando referencia ao “estranho amor” denunciado no filme *Dr. Strangelove* (1964), de Stanley Kubrick, que ironiza a relação odiosa entre americanos e russos, ao mesmo tempo vital à manutenção de suas identidades e à consecução de suas ações.

## 2 O CONFLITO IDEOLÓGICO AMERICANO-SOVIÉTICO

A ordem mundial pós-45 resultou da divisão global de forças entre os Estados Unidos e a União Soviética, caracterizando uma bipolaridade nas relações internacionais (desde o século XIX, prevalecera uma ordem multipolar, que desmanchou-se com as duas Grandes Guerras). Mesmo admitindo-se a aceitação da divisão global de forças por ambas as superpotências, ou mesmo reconhecendo a formalização da cooperação, “a essência do sistema da Guerra Fria é a nitidez de sua polarização ideológica e militar” (FONSECA JR, 1995, p. 132). Mas por que o conflito, e quais os fundamentos do poder dos polos?

Fonseca Jr. (1995) sustenta que a motivação do conflito americano-soviético funda-se na globalização das relações internacionais, em muito resultante das alianças durante a II Guerra Mundial. Outro fator de motivação do conflito reside na distância ideológica entre os dois países, sendo que em sua forma mais visível a rivalidade é estratégico-militar e se manifesta na corrida armamentista. Acrescenta, ainda, que os fundamentos de poder dos polos serão a vantagem militar e a capacidade de mobilização ideológica.

O pensamento marxista tematiza o conflito de classes numa sociedade capitalista, expondo a tentativa da burguesia e de seu aparato ideológico de mitigar tal realidade de conflito com o objetivo de que ele se perpetue. Desse modo, o conceito de ideologia encontra no marxismo uma denúncia que justifica a validade de seu estudo, não recebendo a mesma atenção no trabalho de pensadores liberais<sup>4</sup>. Porém, numa concepção mais ampla do termo, torna-se possível a identificação não somente de uma ideologia burguesa, dissecada no campo do pensamento marxista, mas também de uma ideologia socialista, mais comumente definida no âmbito do socialismo real vivenciado na União Soviética, inspirada no pensamento marxista adaptado às necessidades da revolução soviética em seu viés leninista e, posteriormente, em seu viés stalinista.

Segundo o Dicionário Oxford de Filosofia, “uma ideologia é um esquema conceitual com uma aplicação prática” (BLACKBURN, 1997, p.195), o que corrobora uma conceituação mais ampla elaborada por Chauí (2008), para quem ideologia pode ser entendida como

[...] um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (ideias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como

---

<sup>4</sup> O marxismo compreende a teoria elaborada por Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895) e seus desdobramentos na filosofia e nas ciências humanas, o que inspirou ações revolucionárias em diversas partes do mundo, numa reação à ordem econômica capitalista. Já o liberalismo, teoria política desenvolvida por vários pensadores (Adam Smith, John Locke, Montesquieu, Thomas Hobbes, Jean-Jacques Rousseau, etc.), defende e realiza concepções individualistas e estatistas, contrariando as concepções estritamente materialistas do marxismo.

devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer (p. 108-109).

Para Magnoli (2004, p. 14), “ideologias são expressões da visão de mundo de determinadas parcelas da sociedade”, dimensão que a conecta ao conceito de *hegemonia*, ou seja, legitimação dos governantes perante os governados.

Bacon já havia denunciado os *ídolos* (idéias, mesmo as científicas e filosóficas) que chegam à alma da população na forma de “verdades encenadas”, e Montaigne e Diderot desconfiado dos desejos e interesses particulares do eurocentrismo dos séculos XV e XVI quando a palavra ideologia aparece pela primeira vez em *Eléments d’Idéologie* (Elementos de Ideologia), de Destutt de Tracy, de 1801. Seu pensamento, junto ao de outros “ideólogos franceses”, “pretendia elaborar uma ciência da gênese das ideias, tratando-as como fenômenos naturais que exprimem a relação do corpo humano, enquanto organismo vivo, com o meio ambiente”, onde elabora uma teoria das faculdades sensíveis. Segundo Gramsci, trata-se de uma concepção *fisiológica* de ideologia (GRAMSCI, 1975 apud KONDER, 2002, p. 103), sendo a consciência um produto do meio e a realidade objetiva apreendida pelas impressões sensoriais (KONDER, 2002, p. 22).

No *Curso de Filosofia Positiva* de Auguste Comte, o termo passa a significar também “o conjunto de ideias de uma época, tanto como ‘opinião geral’ quanto no sentido de elaboração teórica dos pensadores dessa época” (CHAUÍ, 2008, p. 28-29). Mas para o sociólogo positivista Émile Durkheim, “o ideológico é um resto, uma sobra de ideias antigas, pré-científicas”, numa tentativa de desvencilhar da ciência a ideologia que a contamina, quando as ideias apontam para os fatos ao invés dos fatos apontarem para as ideias.

Para os marxistas, ideologia é ocultamento da realidade social. Uma ideologia não possui um poder absoluto que não possa ser quebrado e destruído. Quando uma classe social compreende sua própria realidade, pode organizar-se para quebrar uma ideologia e transformar a sociedade. A separação entre trabalho manual e intelectual torna possível a ideologia, que se opera objetivamente através da alienação, quando os homens não se percebem como produtores da realidade. Contra as concepções de Hegel e dos neo-hegelianos, Marx e Engels protestaram:

As ideias nunca podem executar (*ausführen*) coisa alguma; para que as ideias sejam executadas são necessários seres humanos que ponham em movimento uma força prática (MEW, 1959 apud KONDER, 2002, p. 38, grifo do autor).

Max Horkheimer, da chamada Escola de Frankfurt, desconfia da capacidade do proletariado de compreender sua condição de forma transparente, dada a imersão da sociedade como um todo na atmosfera das distorções ideológicas. Mas a mais famosa contribuição da

Escola, em sua *teoria crítica*, foi a elaboração do conceito de *indústria cultural*, por Max Horkheimer e Theodor Adorno. Este escreveu: “A ideologia, a aparência socialmente necessária, é hoje a própria sociedade real” (ADORNO, 1962 apud KONDER, 2002, p. 84). A indústria cultural inclui os meios de comunicação de massa e a indústria do entretenimento que, vitais na preservação e reprodução do capitalismo, engendram a padronização, que empobrece a diversificação das expressões culturais, e a formação de um público passivo, não-crítico. A *indústria cultural* empresta seu poder à ideologia, que induz a percepção ao ponto das prescrições ideológicas serem consideradas normais, legítimas e amplamente difundidas, donde se explica a dramática constatação de Adorno. Herbert Marcuse acrescentará, a partir da análise daquilo que chamou de *ideologia individualista*, que a única igualdade oferecida aos indivíduos atomizados em sua sociedade é uma igualdade abstrata, que na verdade não passa de uma desigualdade concreta, a igualdade dos consumidores, estes liberados nos limites das leis do mercado, manipulados pela propaganda e crentes de sua liberdade e felicidade. Na década de 1930, o poder da ideologia sobre os consumidores seria também examinado por Walter Benjamin (KONDER, 2002). Tal discussão entrará no escopo do debate marxista sobre a arte moderna nos EUA.

Gramsci destaca a capacidade do homem enquanto sujeito que molda e é moldado pela história de atuar de forma consciente em seu contexto, mesmo que seja adverso do ponto de vista da conscientização de sua situação material. Enfatiza o autor italiano que “lidando com sujeitos humanos, é impossível eliminar totalmente de modo irreversível a margem de opções que as pessoas são levadas a preservar e anseiam por ampliar” (KONDER, 2002, p. 109). Para Gramsci, a crise dos valores burgueses assinalou uma descrença em relação a todas as teorias, naquilo que o autor chamou de “a morte das velhas ideologias”, quando “difunde-se um estado de espírito pragmático, imediatista, utilitário, cínico, que tende a subestimar a riqueza do significado das criações culturais” (KONDER, 2002, p. 108).

Paul Ricoeur procura uma relação dialética entre ciência e ideologia, e não sempre uma contraposição, com a ideologia desempenhando um “papel essencial na integração, na constituição de cada grupo, atendendo à sua demanda por uma representação simbólica própria” (KONDER, 2002, p. 165). Em *Interpretações e ideologias*, Paul Ricoeur questiona: “Existe um lugar não ideológico, de onde seja possível falar cientificamente da ideologia?”. Respondendo negativamente à pergunta, acrescenta a impossibilidade da própria rejeição da oposição entre ciência e ideologia (RICOEUR, 1990 apud KONDER, 2002, p. 166). Pierre Bourdieu mesmo criticou o conceito marxista de ideologia, que considerava afluente da filosofia cartesiana por pressupor representações *verdadeiras* capazes de criticar

representações *falsas*. Tal enobrecimento da posição científica desqualifica os *outros*, superestimando a capacidade da consciência (KONDER, 2002, p. 170). Já o filósofo Michel Foucault critica a concentração do conceito marxista de ideologia nas formas de poder soberano no âmbito estatal, o que subestima modalidades de coerção social que impõem subordinações e cerceamentos múltiplos e sutis nas relações de poder que sujeitam os indivíduos (KONDER, 2002, p. 172).

Passando-se ao ponto que analisa as ideologias em conflito na Guerra Fria, entende Magnoli (2004, p. 14, grifo do autor) que

Um sistema de conceitos que articula as noções de exploração do trabalho, luta de classes, revolução social e planificação econômica estatal como via para um certo igualitarismo social constituiu, e ainda constitui, em certa medida, a *ideologia socialista*.

Mas para Marx e Engels, o Estado abre espaço para uma ideologia individualista, com os indivíduos pensando-se descontextualizadamente, fora da história (CHAUÍ, 2002, p. 38). Nesse sentido, Konder (2002, p. 78) aponta para a percepção, da parte dos pesquisadores da Escola de Frankfurt, dos descaminhos da revolução soviética sob a liderança de Stalin. Segundo os frankfurtianos, tratar-se-ia da constituição de uma ideologia que, em sua capacidade alienadora, operava o seu papel tão condenado pelos pensadores marxistas:

[...] como os *expurgos* promovidos por Stalin tornavam mais do que evidente, a União Soviética não estava avançando na direção de uma sociedade livre sem Estado e sim na direção de uma sociedade cada vez mais totalmente controlada pelo Estado. O *marxismo-leninismo* se caracterizava como uma *ideologia*, a serviço de um movimento político-partidário mundial, cujo centro era a direção do Partido Comunista da União Soviética (grifo do autor e grifo nosso).

Porém, o Estado soviético stalinista, apesar de totalitário, representou a realização, ou ao menos a esperança de realização, de certa utopia em torno de um mundo conciliado, onde prevaleceria a máxima: “de cada qual, segundo sua capacidade; a cada qual, segundo suas necessidades”<sup>5</sup>.

Sociedade desprovida de aparatos coercitivos - econômicos, religiosos ou ideológicos -, o país dos soviets surgia transparente e como modelo racionalizado de organização social. Mas nem por isso destituído de representações imaginárias e de sonhos de felicidade realizada. Ao contrário, estes ideais eram reforçados pela crença no gerenciamento científico e racional que o socialismo dizia oferecer. A ciência, a técnica e a racionalização da produção material e da vida social dessacralizavam o mundo, mas, em um mesmo movimento, garantiam a viabilidade do projeto utópico (FERREIRA, 1998, p. 9).

Mas embora tal utopia conceba uma sociedade auto-consciente, racionalizada e realizadora dos anseios materiais de igualdade, por outro lado se constituirá o sonho utópico

---

<sup>5</sup> Frase de Karl Marx. Enfatiza que, numa sociedade comunista, cada um deve oferecer a sua habilidade ao bem comum e consumir dela apenas a proporção do necessário a si.

de elementos míticos oriundos de uma tradição filosófica, conforme assinala Ferreira (1998) quando se refere ao simbolismo do espaço soviético para os comunistas, um cosmos, porque fora fundado e consagrado pelos ancestrais míticos, sejam estes Lênin, Stalin ou o proletariado revolucionário russo.

Construída a partir de elementos da "síndrome paradisíaca" e das reminiscências da "Idade do Ouro" (imagens que aludem à solidariedade e felicidade coletivas, um verdadeiro humanismo, traduzindo desejos de aspirações de uma época), a imaginação utópica comunista necessitava também de referências de um outro lugar, *invertido*, que correspondia a valores diferentes e distintos da "Terra-sem-mal". Segundo Baczko, o material simbólico que fundamenta a utopia recorre a um modelo *inverso* para estabelecer algo conhecido como um esquema de "Mundo-às-avessas". No imaginário comunista, este lugar, oposto ao verdadeiro mundo, padecia de todos os males, de irracionalidade e, sobretudo, de exploração do homem pelo homem: as sociedades capitalistas (BACZKO, 1985 apud FERREIRA, 1995). Trata-se da construção da identidade a partir da oposição "nós *versus* o outro".

Com relação a esta perspectiva dual, Mikhail Bakhtin, para quem "o domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos" (BAKHTIN, 1992 apud KONDER, 2002, p. 115), sublinhou o caráter dinâmico da relação entre uma *ideologia do cotidiano* e a formação de *sistemas ideológicos*. Estes se influenciam mutuamente, gerando diferentes percepções da "realidade" de acordo com o uso que dos signos fazem as diferentes classes sociais. Assim, para o pensador marxista, os signos podem refletir a realidade (numa apreensão fiel), bem como refratá-la (numa distorção burguesa), exibindo uma aparente dualidade no campo das idéias: "todo signo ideológico vivo tem, como Jano, duas faces. Toda crítica viva pode tornar-se elogio, toda verdade viva não pode deixar de parecer para alguns a maior das mentiras" (BAKHTIN, 1992 apud KONDER, 2002, p. 116). Assim, os sistemas ideológicos ganham corpo dia a dia, a partir da apreensão de signos e de seu processamento crítico. Konder (2002, p. 43) assinala tal preocupação com relação às pesquisas realizadas pelo próprio Marx:

Compreende-se, portanto, que Marx tenha se dedicado a fundo a estudar construções culturais que ele sabia serem ideológicas, como a filosofia de Hegel, as teorias econômicas de Adam Smith e de David Ricardo ou os romances de Balzac [...]. Nas obras desses *ideólogos*, cuja perspectiva se limitava aos horizontes da burguesia, o pensador socialista encontrava magníficos elementos de conhecimento, que o ajudavam a refletir criticamente sobre a sociedade do seu tempo.

Ironicamente, a falta de reflexão crítica condicionaria uma série de justificativas para o terror totalitário empregado na caça aos opositores do PCUS.

Em contraposição à ideologia socialista, sobre uma ideologia ocidental capitalista, "nos regimes democráticos, o papel da ideologia é ainda maior que nas ditaduras, pois o uso

da força desempenha funções limitadas” (MAGNOLI, 2004, p. 16). Nesse sentido, e em sua relação com o poder político, a ideologia deve desempenhar, tanto quanto puder, uma função de coesão social que desabilite a crítica interna indesejável. Tal função, entre tantas oportunidades na sociedade americana, se prestou à formulação do pensamento maniqueísta que oporia os ideais americanos aos soviéticos durante a Guerra Fria.

Constituindo o lado mais forte no conflito bipolar, os EUA fincam suas raízes imperialistas no movimento mais amplo do neocolonialismo europeu no século XIX (KARNAL et al, 2015, p. 171). Apesar disso, a política externa norte-americana refletirá as especificidades de sua formação cultural, concebida e realizada em doutrinas como a do “Destino Manifesto” e a do “Darwinismo Social”<sup>6</sup>. Parada (2014) nos oferece a caracterização da sociedade burguesa do século XIX: politicamente, assentada em modelos de democracia parlamentar liberal; economicamente, capitalista, centrada na noção de mercadoria; ideologicamente, imersa numa visão de mundo filtrada pelo indivíduo. O século XIX testemunha a interação entre antigos e novos valores na configuração da sociedade burguesa: os valores aristocráticos do Antigo Regime<sup>7</sup> convivem com o igualitarismo ditado pelo mercado de consumo de massa; o campo não desaparece por completo, representando grande parte da fortuna acumulada pelas classes fundiárias, não obstante a crescente prevalência de uma realidade urbana.

Mas o substrato social dos primeiros colonos modifica-se com a cinética da história americana. Porém, alguns dos elementos estruturadores da organização social da nação se mantêm, mesmo na estreiteza de suas realizações históricas e na reação de seus efeitos adversos: liberdade, individualismo, democracia, livre mercado. Tais elementos seriam extremamente tematizados no contexto da Guerra Fria, quando os planejadores americanos concentram-se no estabelecimento de um sistema econômico internacional mais livre e mais aberto como igualmente indispensável para a nova ordem que estavam determinados a construir a partir das cinzas da II Guerra. Nesse ponto, os ideais americanos estavam inextricavelmente entrelaçados com os interesses americanos (MCMAHON, 2012, p. 17-

---

<sup>6</sup> A doutrina do “Destino Manifesto” enfatiza a capacidade civilizadora do povo norte-americano, que a partir de sua missão atingiria os outros povos. O “Darwinismo Social” estende a visão evolucionista da Teoria de Charles Darwin ao campo das sociedades humanas, classificando-as de acordo com seus estágios de desenvolvimento.

<sup>7</sup> Inclusive, subsistem na ocupação dos altos postos burocráticos civis e militares (denunciando a importância do status de nascimento) e nas classes burguesas em ascensão, em torno dos novos barões da indústria (PARADA, 2014, p. 18-19).

18)<sup>8</sup>, o que já aparecia indicado nas origens do conflito bipolar, conforme explica Magnoli (2004, p.82, grifo do autor):

As conferências do pós-guerra deflagraram um processo conflitivo, no qual se manifestaram as divergências entre as perspectivas dos “Três Grandes”. A dinâmica desse processo erodiu o projeto rooseveltiano da cooperação entre as grandes potências e alinhou os Estados Unidos à perspectiva britânica de contrabalançar o poder soviético no Leste Europeu. A Doutrina Truman, enunciada no início de 1947, assinalou a transição para a Guerra Fria.<sup>9</sup>

Havia, portanto, um mundo destruído, e na conta real das relações de poder entre os Estados que participaram das conferências anteriores e posteriores ao final da II Guerra, duas soluções conflitantes para o mesmo problema. A frágil aliança entre o Ocidente e a União Soviética mantinha-se com base na luta contra um inimigo comum<sup>10</sup>. Quando tal mal fora contido, as acusações próprias de suas ideologias reabilitaram o conflito original. De fato, a história do afastamento entre os dois países é bem superior à história da aproximação, que se resumiu na frágil aliança e nos acordos viscerais para o controle das ações militares da Guerra Fria (pela necessidade premente de diálogo ou em períodos de *détente*).

Maurício Tragtenberg identificou características comuns aos Estados capitalistas e à União Soviética no que se refere a uma ideologia “baseada na racionalização, na produtividade e na eficiência”. Nesse sentido, teorias são substituídas por modelos que “traduzem em linguagem técnica não o poder da razão, mas a razão – econômica ou política – do poder (KONDER, 2002, p. 136-137). O sucesso da economia americana, verificado especialmente em dois momentos no século XX (ou seja, antes da entrada dos EUA na II Guerra, quando fornecia aos combatentes, e durante os chamados “anos dourados”, na década de 1970), assinala o papel central que a nação representará em termos de produção e consumo industrial num apanhado da própria ideia da modernidade, cujos valores produziram

---

<sup>8</sup> Na Conferência de Bretton Woods, no final de 1944, os EUA conseguiram a aceitação de princípios que incluíam a consolidação de um regime econômico multilateral e liberalizado de comércio. Ao final da Segunda Guerra, os EUA produziam 50% dos bens e serviços do planeta.

<sup>9</sup> A doutrina Truman significava uma declaração de Guerra Fria ideológica, junto com uma declaração de Guerra Fria geopolítica” (MCMAHON, 2012, p.39), no sentido de criar um discurso maniqueísta, hiperbólico, que justificasse o custo financeiro do protagonismo geopolítico dos EUA que neutralizasse a presença soviética: George F. Kennan, diplomata americano em Moscou, num telegrama de fevereiro de 1946, alertava para a hostilidade soviética como resultado “da fusão infeliz da insegurança russa tradicional com o dogma marxista-leninista”, alegando que os russos justificavam a ameaça de inimigos externos para a manutenção de sua tirania. Winston Churchill, primeiro-ministro da Grã-Bretanha durante a II Guerra e participante das negociações pós-guerra com os EUA e a URSS, admoestou: “De Stettin, no Báltico, a Trieste, no Adriático, uma cortina de ferro desceu por todo o continente” (MCMAHON, 2012, p. 36).

<sup>10</sup> Durante a II Guerra, EUA e URSS aproximaram-se depois que americanos e britânicos perceberam a importância geoestratégica vital de uma União Soviética que resistisse à ofensiva alemã. Como medidas concretas, os EUA enviaram, em 1941, suprimentos para o Exército Vermelho, e, posteriormente, uma cifra de 11 bilhões de dólares em ajuda militar para os soviéticos, enquanto que, internamente, o governo americano abrandava a imagem abominável de Stalin, através de sua máquina de propaganda para a guerra (MCMAHON, 2012, p. 26-27).

modificações substanciais no cotidiano, no gosto, no consumo e no usufruto de bens materiais:

Na medida em que a Guerra Fria consistiu também na batalha pelos corações, pelas mentes e pelos estômagos dos cidadãos comuns, o sucesso espetacular das economias capitalistas durante o terceiro quartel do século XX sustentou substancialmente as reivindicações políticas e ideológicas dos Estados Unidos e seus aliados ocidentais (MCMAHON, 2012, p. 132).

Por seu papel político-econômico preponderante diante do crescente fenômeno da globalização, os EUA mantiveram-se quase sempre à frente de seus rivais soviéticos. Embora representassem uma força contrária à altura de seu opositor, a URSS representou mais a catalisação de críticas e reações ao capitalismo da parte de militantes e intelectuais socialistas. Até mesmo nos EUA, o problema do papel da cultura na sociedade moderna encontra seus importantes desdobramentos na esfera da intelectualidade marxista, embora o governo e as elites o redirecionem para uma solução que atende a seus anseios ideológicos liberais. Na URSS, a consolidação do totalitarismo stalinista representa o cerceamento da liberdade de criação artística, na consecução de um movimento de uniformização ideológica. As teorias e críticas da arte desenvolvidas nos dois Estados evidenciam a nitidez do conflito ideológico que se agudiza com a Guerra Fria.

### 3 TEORIA E CRÍTICA DA ARTE NOS ESTADOS UNIDOS E NA UNIÃO SOVIÉTICA

A análise da produção artística de um período inclui a compreensão das condições objetivas e subjetivas que contextualizam o trabalho do artista, visto que, ao passo em que a feitura de uma obra se opera numa realidade espaço-temporal determinada, vai além e transfigura esta realidade, evidenciando seu componente de subjetividade. Segundo Lukács, o conhecimento *científico* é *desantropomorfizador*, avançando na medida em que o sujeito, atendendo à exigência do seu trabalho, reconhece e respeita, ainda que apenas setorialmente, toda a força própria da dinâmica da realidade objetiva. O conhecimento *artístico*, por sua própria natureza, é *antropomórfico*, quer dizer, lida com uma matéria da qual a dimensão subjetiva é ineliminável e na qual essa dimensão aparece sempre e de maneira imediata (KONDER, 2002, p. 215).

Apesar desta compreensão, a análise das condições históricas deve servir à compreensão tanto de uma obra em particular como de tendências mais gerais de produção artística. Tais tendências, que comunicam a obra do artista com outras obras do seu tempo, constroem o conceito do que chamamos estilos ou períodos da história da arte, não obstante o caráter conflituoso inerente à história social da arte, como destaca Kothe (2014, p. 22): “Encarar as escolas como sucessões consensuais não capta a tensa rivalidade e eventual convivência entre diversas técnicas e tendências, lutando pela hegemonia. Serve aos vitoriosos. O cânone iguala o desigual, ao gerar um panteão dos imortais”.

Mesmo assim, mas a partir de tal análise, pode-se inferir a posição de uma obra de arte ou de um artista com relação às questões do seu tempo, analisando-se os fatores que atuam sobre tão ampla capacidade de leitura cultural:

O motivo pelo qual brilhantes desenhistas de moda, uma raça notoriamente não analítica, às vezes conseguem prever as formas dos acontecimentos futuros melhor que os profetas profissionais é uma das mais obscuras questões da história; e, para o historiador da cultura, uma das mais fundamentais. É sem dúvida fundamental para quem queira entender o impacto da era dos cataclismos no mundo da alta cultura, das artes da elite, e sobretudo na vanguarda. Pois aceita-se geralmente que essas artes previram o colapso da sociedade liberal-burguesa com vários anos de antecedência (HOBSBAWM, 1995, p. 178).

A Teoria Crítica da arte figura uma perspectiva específica do campo da Estética, visto que as mais diversas definições do que seja arte trazem conjuntamente contribuições e lacunas à discussão. Ainda mais porque o período do conflito americano-soviético, bem como suas origens, abrange um tempo de mais de sete décadas, a que corresponde uma sucessão grandiosa de teorias estéticas igualmente importantes para a compreensão da arte, cujos

primeiros sinais vão mais aquém: Teoria Reflexiva da arte (séc. XVIII), Teoria Psicológica (séc. XIX), Teoria Formalista (1910-20), Teoria Crítica (1920-30), Teoria Expressionista (1930-40), Teoria da Indefinibilidade (1960-70), Teoria Institucional (1960-70), Teoria Simbólica (1970-80) (CAMARGO, 2009).

Em suas origens, tanto o Expressionismo Abstrato nos EUA como o Realismo Socialista na URSS inserem-se no âmbito das discussões sobre a arte moderna e suas experiências de vanguarda de fins do século XIX e início do XX. O chamado Modernismo, por sua vez, caracteriza o apanhado cultural do fenômeno mais amplo da modernidade.

Atentando às contribuições da Escola de Frankfurt e sua Teoria Crítica da arte, fundamental entre os teóricos da arte moderna, segue-se que foi justamente no âmbito das discussões marxistas, tanto nos EUA como na URSS, que se estruturaram o que Cardoso (2002) chamou de os dois grandes paradigmas<sup>11</sup> da arte no século XX: o paradigma do Modernismo, no Ocidente e, sobretudo, nos EUA, e o paradigma do Realismo Socialista, na URSS e países satélites de Moscou. Nesse contexto, a arte expressou a disputa ideológica da Guerra Fria a partir da formulação teórica e produção artística destas duas estéticas concorrentes, que conquistaram hegemonia e conseqüentemente potencial político dentro de suas esferas de influência.

A partir de sua utilização como arma na diplomacia cultural, cada bloco do sistema bipolar de forças buscou legitimar suas convicções ideológicas no desprezo do paradigma concorrente, através do proveito das formulações teóricas da crítica e de mecanismos de incentivo à arte que produziam.

### **3.1 Arte moderna: o discurso da autonomia da arte e o ataque ao Realismo Socialista nos Estados Unidos**

O conceito de modernidade fora-nos apresentado de forma iluminadora por Walter Benjamin, a partir de sua discussão da obra do poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867), cuja referência social essencial remete às massas empobrecidas e anônimas das cidades. Mas do homem moderno exige-se uma postura heróica ante às adversidades desproporcionais da modernidade (miséria, anonimato, pragmatismo), postura esta motivada por incompreensões e inconformismos cujos resultados, quando não o amolentam, o conduzem à crítica sob uma

---

<sup>11</sup> Conceito transposto para a análise da história da arte a partir da definição de Thomas Kuhn, que por paradigma “entende um modelo ou padrão aceito e partilhado por uma comunidade científica, o qual, ao delimitar um campo para a investigação, define os problemas admissíveis e as soluções legítimas para os problemas considerados pertinentes” (p. 16).

forma peculiar de resistência, o suicídio. A modernidade se situaria, assim, distante da perspectiva positivista que anima grande parte do pensamento intelectual no século XIX (PARADA, 2014, p. 28-29).

O Modernismo, por sua vez, caracteriza a postura moderna nas artes, filosofia, história, ciências, etc. Nas artes, seu nascimento data do século XIX na França, compreendendo o citado contexto moderno urbano e industrial. Afora os limites conceituais e temporais do termo “moderno”, a gênese do Modernismo nas artes insere-se num movimento que abarca o romantismo, o realismo e o impressionismo (que representam as primeiras reações ao academicismo através de inovações formais e conteudistas, cada um destes movimentos reagindo contra seu antecessor). Mas, de fato, o movimento ganha corpo com as vanguardas do início do século XX (na pintura, a consciência da tela plana e a superação da tentativa de representar ilusionisticamente a realidade conferem ao trabalho de Monet (1840-1926) a dianteira das inovações que marcarão a arte moderna – Greenberg). Para Peter Gay, a heresia (descontinuidade, rompimento) e a subjetividade (representações do mundo) caracterizam a atitude moderna (PARADA, 2014, p. 30-31).

A Revolução Francesa de 1789 inaugurara um período de densas transformações políticas, econômicas, sociais e culturais que se afirmou com o advento das repúblicas liberais e das ciências do materialismo. Refletindo tais transformações em sua arte, os artistas se perguntavam: “o que representar? Se os ídolos desabam pelo fio da navalha, se há dúvida a respeito da existência de Deus, se os “deuses” republicanos não inspiram confiança, se a velocidade assusta e distorce a percepção. O que fazer com a liberdade que os artistas têm nas mãos?” (SERPA, 2009, p. 4). O Impressionismo, o Expressionismo e as imagens pós-impressionistas estão carregadas de reflexos típicos dos questionamentos da modernidade, depurando a visão naturalista que se nutre da copia “das aparências” do objeto. Para superar os problemas levantados pelo impasse figura e fundo, dissolvem o personagem e a narração, perdendo-se o contorno e o “foco” único. Finalmente nos deparamos com a cor pela cor e uma série de rupturas que provocariam uma profunda alteração na arte do século XX (SERPA, 2009).

O século XX testemunha as rupturas definitivas com o advento das vanguardas. Para Parada (2014), a atitude vanguardista não se restringe à esfera artística, compreendendo um movimento de mudança social (sociedade urbana e industrial, revolução tecnológica nos meios de comunicação e transporte) e uma revolução estética (novo repertório de linguagens e formas). Porém, mesmo as vanguardas mais ruptoras (cubismo, fauvismo, dadaísmo, futurismo, surrealismo), não escapam totalmente ao fulcro ideológico, na medida em que não

podem se colocar acima de seus condicionamentos históricos. Ideologicamente marcados, o Expressionismo alemão é pessimista, e o Futurismo italiano é “pró-ação” que serve ao programa fascista. Nesse sentido, alerta Kothe (2014, p. 29-30), numa perspectiva marxista, que aquilo que se apresenta como vanguarda na mídia é o que convém ao *stablishment*, que admite nos limites em que serve à hegemonia. A “vanguarda” é uma expressão do mercado, não a negação do capitalismo. Este precisa de inovações na técnica e nos produtos para vencer a concorrência e aumentar a taxa de mais-valia, sua razão de ser.

Pautado por tais experiências vanguardistas anteriores à I Guerra, o Modernismo passará pela perseguição do nazifascismo e atingirá posição hegemônica na arte na segunda metade do século XX. Politicamente, confirmará a supremacia mundial dos EUA quando, após a II Guerra, Nova York assumir a centralidade da produção artística mundial, que antes pertencera a Paris. Para Cardoso (2002), a afirmação do Modernismo nos EUA configura a emergência de um novo paradigma que dominará a historiografia da arte no século XX:

[...] a transição na disciplina da História da Arte para um paradigma modernista se fez entre uma situação pré-paradigmática existente anteriormente – na medida em que não existia um paradigma abrangente e dominante, mas antes várias propostas de abordagem historiográfica da produção artística – para uma situação paradigmática, e não entre dois paradigmas. Para além disso, devemos sublinhar que a metodologia formalista empregue por Alfred Barr e, posteriormente, por Clement Greenberg, já havia sido utilizada anteriormente na análise da arte moderna pelos críticos e historiadores de arte britânicos Roger Fry (1866-1934) e Clive Bell (1881-1964) (p. 19).

Nos anos 1930, a questão da criação de uma arte e literatura proletárias obteve importante atenção do debate marxista nos EUA. Em 1935, a administração Roosevelt lança um programa especificamente voltado para as artes no âmbito do *New Deal*, denominado *Works Progress Administration* (WPA). Neste programa, no qual participaram a maioria dos futuros nomes relevantes da cena artística nova-iorquina do pós-guerra (incluindo Jackson Pollock e Arshile Gorky), foram subsidiados projetos de decoração de edifícios públicos com murais, com temáticas sociais e políticas da atualidade (CARDOSO, 2002, p. 35). Stuart Davis, do Sindicato dos Artistas, identifica o artista com a classe revolucionária, posto que está sujeito às leis do mercado (que desmascarou o sistema de patronato das artes). De modo especial, os artistas americanos inserem-se em tal perspectiva, pois a arte americana se desenvolveu em torno do gosto das classes médias, uma arte sobrepujada à experiência mediana (JESUS, 2013), o que a relaciona à ideologia em sua forma cotidiana.

Também em 1935 é realizada a III Internacional, que no debate marxista sobre as artes nos EUA redireciona as forças para a luta contra o fascismo, que ataca a liberdade de expressão. A Frente Popular propõe uma aliança de todas as forças políticas – de esquerda,

liberais, democráticas – que se oponham ao fascismo. Disto resulta uma sublimação da anterior tônica na revolução comunista mundial e no fim inevitável do capitalismo, sublimação estendida, em termos culturais, à idéia de uma revolução cultural<sup>12</sup>: “o resultado do encontro entre um poderoso movimento social democrata – a *Popular Front* – e o moderno aparato cultural de entretenimento e educação” (DEENNING, 1997 apud JESUS, 2013, p. 240).

Em 1936 iniciam-se os julgamentos-espectáculo de Moscou e a Guerra Civil Espanhola. Quando a estas desilusões se juntarem outras – a derrota da República na Guerra Civil Espanhola, o pacto germano-soviético e a invasão soviética da Finlândia, em 1939, ou a divulgação das críticas de Trotsky a Stalin –, a dissidência de artistas e intelectuais relativamente à linha do PCEUA atingirá um ponto de não retorno. Tal movimento encaminha a progressiva desmarxização da *intelligentsia* americana e o rompimento da revista *Partisan Review*<sup>13</sup> com o PCEUA em 1937, com suspensão de sua publicação (CARDOSO, 2002, p. 43).

Apesar da fecundidade do debate marxista (numa tendência antistalinista e trotskista) sobre os rumos das artes nos EUA nos chamados *Red 30's*, a posição de Greenberg e de outros intelectuais dos anos 1960 tende a situar tal discussão dentro do panorama maior de consolidação do Expressionismo Abstrato (JESUS, 2013). De fato, isto constitui certa deformação na análise da arte no período da Grande Depressão nos EUA, em grande medida devido a motivações políticas. Também alvo da crítica greenberguiana, o próprio Realismo Social aflorara e se desenvolvera neste momento, caracterizando-se por ser um estilo de pintura que continha mensagem social e política que denunciava as injustiças. Suas obras representaram tanto a classe trabalhadora (geralmente em situações trágicas) quanto a solidão da vida moderna (obras de Edward Hopper). Na década de 1940, a temática passou a ser a II Guerra Mundial, quando os personagens apareciam com feições otimistas, com o intuito de criar um forte senso de nacionalismo ou patriotismo (FORTE, p. 5), recebendo predileção no âmbito da WPA. No entendimento de Guilbert (2000 apud CARDOSO, 2002, p. 28), o fenômeno de radicalização da *intelligentsia* de esquerda norte-americana nos anos 30 não deve ser visto como uma consequência direta da Grande Depressão, pois as questões culturais

---

<sup>12</sup> A literatura passa, por exemplo, de voz da revolução à guardiã dos ideais liberais e democráticos. De modo geral, a esquerda americana passa o olhar com menos empolgação para a URSS, com o endurecimento do stalinismo.

<sup>13</sup> Fundada em 1934, é nesta posição de dissidência relativamente ao marxismo mais ortodoxo e simplificado, característico do PCEUA e da sua revista *New Masses*, que a *Partisan* começa a adquirir notoriedade.

essenciais já estavam estabelecidas desde a década de 1920 (I Guerra e Revolução Bolchevique), sendo que a crise econômico-social apenas catalisou estas questões.

Em 1936, Alfred Barr Jr., atuante intelectual da cena artística nova-iorquina, organiza sua exposição *Cubism and Abstract Art* no MoMa (Museum of Modern Art, de Nova York). Para além de reformulações marcantes no que tange a estrutura de uma exposição, como a introdução do paradigma do “cubo branco” (espaço de exposição o mais neutro possível), Barr legou-nos sua teoria estética da arte moderna que se propõe a explicar fundamentalmente a história da arte das vanguardas europeias, a qual, “só poderia deixar de ser considerada anômala e passar a ser compreendida pela História da Arte se esta reformulasse o seu paradigma avaliador da produção artística” (CARDOSO, 2002, p. 19). Entre os elementos estruturantes que passarão a constituir o paradigma historiográfico modernista para Barr, estão: a importância primordial dos elementos formais na análise da pintura em oposição aos possíveis conteúdos ou mensagens; uma noção de “pureza” da arte abstrata, pela primazia dos elementos formais; o caráter de vanguarda e de elite dessa arte abstrata; a reafirmação da autonomia da arte através da teoria da *arte pela arte* (CARDOSO, 2002, p. 20). A ilustração do catálogo da exposição acima citada demonstra o esforço de Barr na formulação de uma “genealogia” da arte abstrata, sobretudo do Expressionismo Abstrato, resultante de uma “convergência” de todos os movimentos de vanguarda (Figura 1):

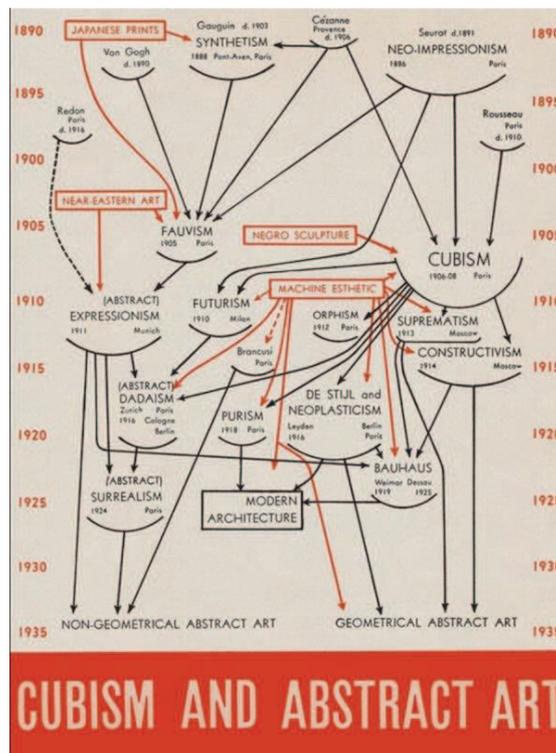


Figura 1 – Desenho para o catálogo da exposição *Cubism and Abstract Art*, de Alfred Barr Jr., 1936.

Fonte: Site *Wikipedia* (2016).

Em dois ensaios, *The Social Basis of Art* (1936) e *The Nature of Abstract Art* (1937), o marxista Meyer Schapiro define sua posição distinta da de Barr. No primeiro, defende que o individualismo que isola os artistas e que os faz se reduzirem a problemas subjetivos, autônomos, formais, (uma concepção da arte moderna como a realização de uma história eterna que evoluiu em determinado sentido, conforme Barr) nada mais é do reflexo de sua condição social. Desse modo, a análise marxista denuncia o desconhecimento pelo artista de sua realidade na medida em que ele se isola nos problemas formais, o que traduz as concepções individualistas da ideologia liberal, burguesa, conforme assinalado. Adiante, Schapiro compreenderá o papel da arte abstrata como crítica à sociedade moderna; depois, se aproximará do trotskismo e, mais adiante, de um antistalinismo decidido.

Em *The Nature of Abstract Art*, em contraposição à “genealogia” da arte abstrata de Barr, Schapiro conclui que os movimentos que se sucedem na História da Arte consistem respostas dos artistas às condições históricas de sua situação (como o aprofundamento do isolamento do indivíduo na sociedade moderna) e às oposições ideológicas entre a mente e a natureza, o indivíduo e a sociedade. O posicionamento ideológico de Schapiro acarreta um posicionamento estético evidente: condenando uma arte moderna que julga desadequada ao momento histórico presente, defende um ideal de artista política e esteticamente interventivo na sociedade. Schapiro identifica como valores subjacentes à arte abstrata a crescente importância concedida à personalidade, ao sentimento e à sensibilidade formal na sociedade moderna, valores estes que são condicionados pela experiência contemporânea. Serge Guilbaut defende que neste artigo Schapiro abre uma brecha para a conciliação entre o Abstracionismo e os ideais de esquerda, uma vez que defende que qualquer arte, mesmo a abstrata, está socialmente condicionada pelas suas condições de produção, podendo os artistas sentir-se livres para desse modo exprimir a sua consciência social (CARDOSO, 2002, p. 48-52).

É no clima de desilusão de parte da esquerda com o comunismo e de descrédito nas soluções estéticas propostas pela Frente Popular que a *Partisan Review* volta a ser editada em dezembro de 1937, assumindo progressivamente como programa: a luta por uma europeização da cultura americana, oposta ao nacionalismo proposto pelos comunistas da *League of American Writers*, fiel à política da Frente Popular; a progressiva insistência na separação entre a arte e a política; o início da construção da figura do artista ou intelectual alienado da sociedade – e não nela imerso, como anteriormente – como o verdadeiro radical (base essencial para se compreender mais tarde a ascensão de Greenberg). Em 1938, o

manifesto trotskista “*Towards A Free Revolutionary Art*”, assinado por Diego Rivera e Andre Breton, sugere uma alternativa entre a autonomia da arte e a arte instrumentalizada por um partido.

A partir das discussões na *Partisan*, Clement Greenberg sistematiza sua teoria estética sobre o Modernismo norte-americano num texto que, segundo Jesus (2013), tornou-se canônico, *Avant-Gard and Kitsch*, de 1939, prosseguindo com suas ideias em *Rumo a um mais novo Laocoonte*, de 1941. Situados os artistas e o público entre as pressões políticas e os ditames da indústria cultural, o processo cultural chegara a uma bifurcação: de um lado as manifestações artísticas produzidas para a elite culta e, de outro, as manifestações destinadas ao público em geral, a massa dos habitantes das cidades:

A modernidade engendra por um lado o *kitsch*, a “experiência por procuração”, uma representação não problemática e massificada da cultura, voltada para o entretenimento e para fins comerciais. A *vanguarda*, por sua vez, provém do mesmo mundo moderno, mas é responsável por representar uma experiência histórica genuína e crítica (JESUS, 2013, p. 253, grifo nosso).

Em *Avant-Gard and Kitsch*, Greenberg defende: a principal ameaça à cultura não está no totalitarismo, mas na proliferação do *kitsch*, produtos de baixa-cultura ligada à sociedade industrializada e de massas; a vanguarda é ameaçada pela proliferação e pela experiência estética facilitada pelo *kitsch*, já que as massas não seguem mais os padrões estéticos das classes dirigentes, e pela maior facilidade e eficácia com que o *kitsch* veicula mensagens em geral e conteúdos políticos em particular. Greenberg defende a libertação dos mecanismos de mercado de uma sociedade industrializada que causam rebaixamento do nível e deterioração cultural (CARDOSO, 2002, p. 60-61).

O movimento teórico greenberguiano tende a substituir a noção trotskista de “arte revolucionária” pela de “vanguarda”. Esta se define por oposição à sociedade burguesa, mas, uma vez distanciando-se dessa sociedade, despolitiza-se, repudiando tanto as políticas revolucionárias como as burguesas. Para assegurar a continuidade do desenvolvimento da cultura, a vanguarda tende a eximir-se ideologicamente, pois se a arte se destaca da sociedade em que se insere, a sua prática só pode ser compreendida pelas suas leis internas ou específicas. Greenberg desemboca, assim, em uma explicação determinista: surgindo a concepção da *arte pela arte*, a prática artística tenderá a evitar, “como uma praga”, todas as temáticas, buscando a “expressão de um absoluto”. Deste modo, faz coincidir a noção de vanguarda com a prática da abstração:

A gênese da arte abstracta estaria na atenção do artista se desviar das temáticas da experiência comum e se concentrar no meio da sua prática artística, o que, no caso da pintura, significaria a “pura preocupação com a invenção e composição de espaços, superfícies, formas, cores, etc., e na exclusão de tudo o que não está

implicado nestes factores”. Esta especialização da vanguarda no seu campo disciplinar justificaria assim, teórica e historicamente, o Abstraccionismo, ao qual faz corresponder uma noção de “pureza”, na medida que essa mesma especialização significaria a exclusão da “contaminação” de aspectos específicos de outras artes. A partir de então, a pesquisa plástica tornar-se-ia completamente auto-referencial (CARDOSO, 2002, p. 63)

Após a II Guerra, os Estados Unidos assumem a “dianteira” na posição de centro irradiador de cultura. O Modernismo manteve os vínculos institucionais com os canais oficiais da cultura e apostou na forma crítica atrelada ao primado da pintura e da escultura (JESUS, 2013, p. 256). A política cultural tende a situar-se na órbita das instituições privadas, como o *Rockefeller Brothers Fund* e o MoMa. Nelson Rockefeller<sup>14</sup> era um defensor entusiástico do Expressionismo Abstrato, ao qual se referia como a “pintura da livre empresa”. O Expressionismo Abstrato serviu involuntariamente ao propósito da veiculação de uma imagem do gesto e da ação da liberdade americana. Em sua circulação internacional, intensificada no final da década de 1940 através de feiras de arte e bienais, foi inserido na lógica da Guerra Fria, sendo exportado para a Europa com dinheiro da CIA e do *Rockefeller Brothers Fund*. Para Cardoso (2002), o paradigma historiográfico modernista, representado no Expressionismo Abstrato, absorveu valores basilares formuladores de uma identidade nacional a partir da oposição aos valores execráveis do mundo socialista: liberdade, individualismo, democracia, tolerância, inconformismo, espontaneidade e rebeldia em afirmação da sua superioridade face à obediência, intolerância, conformismo e repressão característicos do paradigma do Realismo Socialista.

Os expressionistas abstratos eram um grupo de pintores de Nova Iorque cujos pontos de coesão eram a rejeição ao realismo e uma posição política “à esquerda” no final da década de 1940 e início da década de 1950. Alguns deles haviam sido filiados ao PCEUA, o que bastou para que os macartistas os considerassem agentes de Moscou. Um deles, relata Saunders (2008 apud UMES), chegou a argumentar que “os quadros abstratos eram, na verdade, mapas que assinalavam fortificações estratégicas dos Estados Unidos”, acusando a arte moderna de servir, inclusive, à espionagem. O Expressionismo Abstrato será promovido pelo Departamento de Estado, com a ajuda da grande mídia, como a arte oficial do “Ocidente livre”, num movimento que exclui do cânone nacional obras que não estejam de acordo com a ideologia implícita em sua estrutura. Segundo Saunders (2008), Barr convenceu Henry Luce, da Time-Life, a alterar sua política editorial para com a nova pintura,

---

<sup>14</sup> Ao longo dos anos, só a sua coleção particular acumulou 2.500 obras. Milhares de outras cobriam as entradas e paredes dos prédios que pertenciam ao Chase Manhattan Bank, de propriedade de Rockefeller (SAUNDERS, 2008 apud UMES, p. 281).

argumentando que ela deveria ser especialmente protegida, e não criticada como na URSS, pois se tratava da “arte da livre iniciativa artística”. Eva Cockroft, citada por Saunders, explica que em termos de propaganda cultural, as funções do aparelho cultural da CIA e dos programas internacionais do MoMa eram similares e apoiavam-se mutuamente.

Internamente, por outro lado, a liberdade formal da arte será associada a um regime de visibilidade condicionado pelas paredes dos museus, pelo “cubo branco”, garantida pela força institucional cujo modelo é o não-lugar da arte moderna de Barr e do MoMA. Ainda assim, as pinturas de Pollock, Still, Rothko, Gottlieb, mesmo protegidas pela teoria modernista e abrigadas pelas instituições oficiais, serão discutidas nos canais de comunicação de massa, como por exemplo, nas páginas da revista semanal *Life*, ou nos editoriais de moda da revista *Vogue*, em um contexto que enuncia o fracasso greenberguiano da luta da vanguarda contra o *kitsch* (JESUS, 2013, p. 256).

Nos anos 1960, nas sociedades democráticas ocidentais, a arte engajada não aparece mais atrelada aos ideais socialistas, mas a críticas à indústria cultural e a movimentos políticos. As vanguardas dos anos 1960, atacadas pela repressão política das ditaduras, dialogaram e, em certa dose por este motivo, transitaram na ótica do mercado, expondo o artista engajado a um constrangimento. O binômio arte-revolução passa a expressar-se no binômio mercadoria-rebelia:

As tensões entre arte-revolução, transfiguradas nos termos paradoxalmente similares – “mercadoria-rebelia” – anunciavam uma nova configuração global das sociedades capitalistas, em que pese a permanência de velhas contradições socioeconômicas. Essa transfiguração acabou cedendo espaço às perspectivas de “liberação individual”, do “corpo”, do “desejo” e de outras categorias que nortearam a experiência estética e as utopias revolucionárias das sociedades de massa e, cedo, se constituíram em ícones de consumo (NAPOLITANO, 1997, p.18).

A atmosfera contestatória dos anos 1960 e o advento da Nova Esquerda nos EUA repercutem nas formulações teóricas greenberguianas até então dominantes: “A prática artística revelará a coerção a que a teorização a sujeita através da rede conceptual que sobre ela lança para lhe inventar um sentido, acabando por rompê-la quando esta se demonstra incapaz de acompanhar a sua proliferação, diversificação e reestruturação” (CARDOSO, 2002, p. 533). A chamada *Pop Art* descortina justamente o ambiente de compreensão confusa desta sociedade de consumo. Andy Warhol é o principal artista do “movimento” (é questionável uma definição de movimento a este grupo). Em sua obra, compreendeu a sociedade americana, reconhecendo seus mecanismos de comunicação-propagação de informação, da criação de sua imagem de artista e na dessacralização das imagens pelos métodos de reprodução industriais (SERPA, 2009).

### 3.2 Realismo Socialista: o discurso da arte social e o ataque ao formalismo na União Soviética

Voltada para a religião desde a cristianização da região no século X, a arte russa passa ao contato com o Ocidente no século XVIII, com as reformas de Pedro, o Grande (1682-1725). Dos produtos culturais desta reforma resulta uma reorganização na formação dos artistas na Rússia com a criação da *Academia de Belas Artes de São Petersburgo*. Assim, a arte russa passa a conhecer e a realizar em elevado nível obras de estilos importados do Ocidente como o Barroco, o Classicismo e o Romantismo, configurando a chamada *Arte de Salão*, que passará a conviver com a tradicional arte cristã. No século XIX, a *intelligentsia* russa faz circular sua crítica à ocidentalização que situaria a Rússia no âmbito do nocivo desenvolvimento industrial capitalista, com sua conseqüente degradação social. Tais intelectuais pleiteiam uma modernização alicerçada nos valores da solidariedade e da igualdade ainda presentes na estrutura social da Comuna Rural, numa apologia aos ideais socialistas (GRECO, 2008). As vanguardas russas nascem no âmbito desta crítica que imputa às correntes do Modernismo ocidental uma vaga coloração ideológica (ARGAN, 1992, p. 324).

O Realismo surgiu na Europa na segunda metade do século XIX. Como sucessor do Romantismo, destacou-se como uma reação às visões emotivas e subjetivas características dos artistas românticos. Conceitualmente, responde ao fenômeno da industrialização crescente que convencia a sociedade européia de sua posse inexorável da ciência e da técnica no domínio da natureza. Na arquitetura, desenvolve-se a ciência da urbanização e da construção de espaços como fábricas, estações ferroviárias, armazéns, lojas, bibliotecas, escolas, hospitais, moradias, novos ambientes citadinos que suplantam as exigências anteriores de construção de templos e palácios. A escultura realista, a partir da recriação objetiva dos seres, rejeita a idealização da realidade. A politização evidenciar-se-á na pintura, pela rejeição aos temas mitológicos, bíblicos, históricos e literários e pelo teor crítico do artista ante a precarização do trabalho e as condições de miserabilidade nas cidades em flagrante contraste com o enriquecimento da burguesia. O Realismo Social ganha notoriedade com o pintor Gustave Courbet (1819-1877), pela sua representação dos tipos pobres da sociedade do século XIX (PROENÇA, 2007).

As vanguardas russas, ao contrário de suas congêneres na Europa Ocidental, desenvolveram-se numa realidade revolucionária que as compactuava com o próprio conceito de questionamento mais amplo proposto pelas vanguardas. Num primeiro momento, predominou uma vertente populista, remetendo ao “patrimônio icônico e estilístico da antiga

arte eslava” (ARGAN, 1992, p. 324). Mas o primeiro movimento organizado é o Raóismo, liderado por Michel Larionov (1881-1964), que trabalha com o tema “órfico”, e Natalia Goncharova (1881-1962), onde predomina o tema “futurista”. Busca a experiência formal na construção de um espaço sem objetos, absoluto, constituído apenas por movimento e luz (ARGAN, 1992, p. 324).

Um grupo de pintores ditos *suprematistas* circulava em torno de Kazimir Malevitch, no Instituto Estadual de Cultura Artística (GinKhuK), localizado em Leningrado. Reunia-se também no âmbito do Comitê Neo-Futurista LEF, de Moscou, que congregava artistas e escritores como Vladimir Mayakovski, Aleksandr Rodchenko e Sergei Tretyakov, entre outros (FORTE, p.1). O Suprematismo busca “a identidade entre idéia e percepção, fenomenização do espaço num símbolo geométrico, abstração absoluta” (ARGAN, 1992, p. 324). O suprematismo dialoga com o momento revolucionário, apesar de não precisar seus pressupostos ideológicos. Mas, de toda forma, nos explica Argan (1992, p. 324):

A verdadeira revolução não é a substituição de uma concepção de mundo decadente por uma nova concepção: é um mundo destituído de objetos, noções, passado e futuro, uma transformação radical em que o objeto e o sujeito são igualmente reduzidos ao “grau zero”.

Pois, para os suprematistas, não adianta produzir um objeto para substituir outro. O quadro aparece como um signo, um instrumento mental, e não um objeto. Uma concepção da realidade sem objeto é uma concepção proletária, pois implica a não-propriedade (ARGAN, 1992, 325).

A mais influente vanguarda russa talvez seja o movimento construtivista. Apoiado formalmente em elementos geométricos, o Construtivismo preconiza a interação entre a técnica artesanal e a produção industrial, numa concepção de arte a serviço da utilidade que acompanhe a transformação social. Para Wladimir Tatlin (1885-1953), grande expoente do movimento, a arte deve servir à revolução, deve prestar-se à fabricação de coisas para a vida do povo. A pintura e a escultura são também construções, e não representações; não deve haver hierarquia entre as artes, posto que todas devem caracterizar-se por uma funcionalidade, que desenvolve as faculdades inventivas, criativas, transformadoras, a percepção visual da revolução. O que põe termo aos movimentos de vanguarda na URSS é o resultado dos debates acerca de uma identidade soviética e de uma cultura a ela correspondente, debates que serão progressivamente interditados na ótica da centralização do PCUS nos anos 1930.

A Revolução de Outubro de 1917 catalisou os anseios de muitos artistas ligados às vanguardas russas. Como bem salientou NAPOLITANO (1997, p. 7) “o processo revolucionário esteve no centro de um turbilhão de acontecimentos do campo artístico que,

desde o início do século XX, expressavam a “crise da consciência europeia”. Uma revolução cultural na Rússia deveria, ademais, apoiar os esforços político-econômicos pretendidos. Assim, em 1918 e 1919 foram assinados os decretos *Sobre a Mobilização* e *A Liquidação do Analfabetismo*, instituindo a alfabetização de todos os cidadãos, sendo que aos empregados seriam cedidas duas horas de trabalho sem desconto na remuneração. Nesse sentido, ao *Narkompros*, o Commissariado do Povo para Instrução Pública, incumbia a missão propagandística da revolução a partir da cooptação das mentes em torno dos novos ideais socialistas. Para Greco (2008, p. 5, grifo do autor),

Para essa propaganda revolucionária não existia superfície que não pudesse ser trabalhada: barcas, trens, edifícios, utensílios domésticos [...] sendo o trabalho e o serviço militar temas bastante difundidos nos cartazes durante os penosos anos de Guerra Civil. Em relação aos *affiches* (cartazes), a arte gráfica foi sempre uma tônica na Rússia e, após a revolução, encontrou ainda mais espaço, já que, através dela, o novo governo propagava e reavivava a ideologia revolucionária em todos os russos.

Uma polêmica inicial em torno do poder da cultura na modelação do socialismo se concretiza na oposição de opiniões entre Lênin e Bogdanov. O primeiro enfatiza que “o campo cultural não teria autonomia para a criação de uma consciência proletária global, sobretudo dentro das contradições enfrentadas pela sociedade russa” (NAPOLITANO, 1997, p. 8). Já Bogdanov entende que a luta pelo socialismo não se reduz à guerra contra o capitalismo, mas perpassa a criação de elementos novos de socialismo no próprio proletariado, de modo a formar a cultura proletária.

Enquanto esteve à frente do *Narkompros*, Anatoli Lunatcharski buscou conciliar e fomentar o trabalho de correntes tradicionalistas e vanguardistas, expandindo também o acesso à arte. Lunatcharski não promoveu, de imediato, a adesão a uma cultura proletária, mas também não sucumbiu à aceitação de uma cultura burguesa. As artes passaram a apoiar-se no Estado, seu mais novo subsidiário depois da nacionalização das coleções particulares, em detrimento de segmentos que desejavam aglutinar-se em torno de um órgão autônomo (realidade dos *Ateliês Artísticos Livres – Svomas*, que substituíram instituições como a Academia de Belas Artes de São Petersburgo), que faria ponte com outros países (GRECO, 2008, p. 6). Mais adiante, Lunatcharski estimularia as chamadas *Exibições Livres Estatais*, exposições sem julgamento para a aceitação de obras de arte. Com a complexão do *Narkompros* em órgãos, departamentos, seções, instituições, o Commissariado assume a educação artística do nível básico ao técnico e superior, o que repercute em seu orçamento, sobretudo com o advento da NEP. Fora da estrutura do *Narkompros*, o *Proletkult*<sup>15</sup>, que

<sup>15</sup> Os *proletkults*, responsáveis por estimular a criação de uma cultura proletária que fosse construída pelos próprios operários, foram criados em várias cidades, a partir de 1917, e ofereciam acesso livre às massas. Em

recebe atenção de Lunatcharski, passa a sofrer com a crescente centralização governamental, que visava conter possíveis desvios do programa do Partido. Com a contenção de despesas em torno da NEP em 1921, os artistas vanguardistas serão protelados em relação aos artistas ligados ao Estado, que passa a estimular cada vez mais a representação naturalista na pintura, mais pedagógica, disciplinada e dedicada à educação das massas, especialmente importante naqueles tempos difíceis de coletivização dos campos. A partir da 47ª *Exposição dos Ambulantes*, aberta ao público em 1922 e que expunha obras realistas de forte teor político, nasce a *Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária (AKhRR)*, passando a chamar-se *Associação de Artistas da Revolução (AKhR)* em 1928. Concentrando artistas cujos cânones situam-se no figurativismo do século XIX, com representações de eventos revolucionários, a Associação se destacará nos embates com a vanguarda soviética.

No mesmo ano de 1922, cerca de 160 artistas e intelectuais são expulsos do Partido. Entre 1925 e 1932, os naturalistas exerceram a hegemonia na *RAPP (Associação Pan-Russa de Escritores Proletários, criada em 1925)*, ofuscando o movimento proletkultista. Tal tendência endossava teoricamente a aceitação da tradição do naturalismo literário burguês em detrimento da possibilidade da inovação no campo artístico, como defendiam os proletkultistas (NAPOLITANO, 1997). Era a separação entre a “técnica neutra” e os fins burgueses. Representou, ademais, um enfrentamento ao esquerdismo e ao formalismo, e um aprofundamento nos princípios “de organização e técnica do trabalho implantados na União Soviética, apropriadas da racionalidade capitalista “avançada” (LINHART, 1983 apud NAPOLITANO, 1997, p. 10). Napolitano nos descreve o encaminhamento teórico que definiria o descarte das experiências de vanguarda e o consequente sucesso dos grupos afinados com o Partido:

O conflito entre o Partido e as vanguardas crescia na mesma proporção em que alguns princípios se tornavam “doutrina” de criação: a) a consolidação de um método naturalista; b) a manutenção da “herança burguesa” (ligada ao realismo literário do século XIX); c) a busca de referenciais nacionais, quando não folclóricos para informar o artista na comunicação com as “massas”. Estes princípios convergiam para um “romantismo” revolucionário, cuja forma e conteúdo era tudo aquilo que as “vanguardas históricas” rejeitavam. O embate era inevitável.

No entanto, se o debate corria na Rússia no sentido da progressiva repressão dos movimentos que perspectivavam alternativas à tutela do Estado nas artes, importantes intelectuais livres do alcance direto de Moscou conseguiram manter um profícuo debate que

---

1920, contavam com 400 mil membros, sendo 80 mil ativos frequentadores dos estúdios e clubes de arte, além dos 20 jornais. No entanto, entre 1920 e 1921, foram atacados sob a acusação de serem machistas, uma filosofia considerada burguesa, e contra os ideais do marxismo. Com esse fato, a iniciativa entrou em declínio (FORTE, p. 1). Ademais, um dos fundadores do *Proletkult* fora Alexandre Bogdanov, cujas concepções divergiam das de Lênin (GRECO, 2008).

relacionava arte, revolução e Modernismo, até como uma espécie de contraponto ao debate fechado no âmbito do totalitarismo. Preocupavam-se essencialmente com as condições de produção da obra de arte na sociedade capitalista e a relação social que fundamenta a experiência estética, inclusive sobre problemas formais, o que os coloca fora do âmbito do Realismo Socialista (Benjamin, Adorno, Brecht, Lukács) (NAPOLITANO, 1997). Para Adorno, por exemplo, a arte de massas produzida no âmbito do capitalismo não poderia produzir consciência revolucionária, posto que, como fetiche, estaria submetida ao mercado, onde seu valor de troca se sobrepunha a seu valor de uso. Assim, a teoria frankfurtiana e a teoria realista socialista representaram, a partir de um mesmo guia ideológico (o marxismo), visões distintas acerca das potencialidades inerentes ao binômio arte-revolução (NAPOLITANO, 1997, p.16-17).

Com a morte de Lênin e a renúncia de Lunatcharski, Litkens assume o *Narkompros*, submetendo-o cada vez mais ao programa do Partido, cujos intelectuais ligados à arte denunciarão os desvios burgueses, reacionários ou formalistas de seus pares, que desse modo prestavam um desserviço à revolução. Segundo Forte, o ano de 1936 assinala o endurecimento do regime com seus opositores, tanto na esfera política como na artística. Confirma-o a criação do *Comitê de Relações Artísticas* em janeiro daquele ano, com o intuito de supervisionar as artes visuais, além da música, do teatro e do cinema. A partir deste momento, o Estado passa à sua investida decisiva de controle da produção cultural. Em 1932, Stalin, junto com o Comitê Central, concebem a *União de Todas as Cooperativas de Trabalhadores da Arte Representativa*, substitutiva de todos os grupos artísticos do país, agora dissolvidos. Em 1934, é apresentada a doutrina do Realismo Socialista no *I Congresso dos Escritores Soviéticos*, com sua formulação no âmbito da estética literária a partir dos discursos de Andrej Jdanov e Maxim Gorki, mas que se estenderá às restantes artes sem nenhuma modificação substancial (CARDOSO, 2002, p. 68).

Conforme assegura em seu discurso, para Jdanov, principal idealizador do movimento, a URSS dispões das condições propícias ao desenvolvimento de uma educação estética voltada à construção permanente do socialismo. O principal articulador da política cultural do Estado assegura que as dificuldades essenciais para a construção do socialismo haviam sido superadas e a URSS havia se tornado o país da cultura socialista de vanguarda, restando somente eliminar os resquícios do capitalismo presentes nas mentalidades. Sendo um projeto atrelado a um projeto maior de construção do novo homem (a cultura como a vanguarda do combate ideológico definido pela esfera política), a nova mentalidade soviética deveria preconizar valores como a vitalidade, a seriedade (oposta à frivolidade burguesa), a ação, a

disciplina e o espírito coletivo. Assim, Jdanov prossegue seu discurso constatando o êxito da literatura soviética em relação à burguesa: o sucesso econômico da URSS oferece à sua literatura uma riqueza de conteúdos (modelos a emular: os proletários, os *kolkhozes*<sup>16</sup>, os membros do Partido, os administradores, os engenheiros, os jovens comunistas e os pioneiros) ausente na literatura burguesa, pela falta de entusiasmo própria da sociedade capitalista, que nada mais reflete senão a própria decadência do sistema. Neste ponto, Jdanov engendra uma crítica ao Modernismo no sentido deste privilegiar os juízos estéticos na arte em detrimento da concepção de uma arte que identifique uma alternativa à sua crise de matriz crônica. Já o Realismo Socialista representa o presente e o futuro, mas um futuro científico, discernível pelo materialismo histórico, um romantismo materialista em oposição ao romantismo idealista. Assim, Jdanov sistematiza uma crítica à concepção de Barr na medida em que não entende a História da Arte como uma sucessão de movimentos artísticos coerentes do ponto de vista formal, mas como uma luta de classes que em cada momento histórico opôs uma arte progressista a uma reacionária (CARDOSO, 2002).

Segundo Cardoso (2002), para Maxim Gorki, o Realismo Socialista na literatura consistiria em sua forma na assimilação crítica do realismo do século XIX, com suas técnicas de descrição e crítica da realidade. Em seu conteúdo, consistiria na exposição de um romantismo revolucionário, materialista, que aludisse ao futuro promissor para o qual pioneiramente caminhava a sociedade soviética. Gorki identificará o individualismo recorrente na literatura burguesa com o desespero que a envolvia como sintoma de sua incapacidade de fuga de uma realidade degradante, que a condenava à percepção de uma concepção vazia na teoria estética, a da *arte pela arte*:

Segundo Gorky, a literatura burguesa divide-se entre uma literatura de entretenimento e o “realismo crítico”. A “trivialidade” da primeira cumpre sensivelmente as mesmas funções que Greenberg atribuirá cinco anos depois à cultura de massas; a segunda, pelo seu potencial emancipatório das massas e pelo incitamento à reflexão que suscita, cumpre as funções da vanguarda. Deste modo, enquanto que Greenberg indexa a noção de vanguarda a uma prática artística baseada na autonomia da arte, Gorky indexa essa mesma noção a uma arte social e politicamente comprometida (CARDOSO, 2002, p. 83).

A ideologia soviética teria algo de forjado, construído filosófica, científica e artisticamente a partir de valores basilares que animavam os corações de seus concebedores, dentre os quais se destacava o valor da igualdade<sup>17</sup>. Tal concepção explica a adoção (ou

<sup>16</sup> Tipo de propriedade rural coletiva, típica da URSS, em que os camponeses formavam uma cooperativa de produção agrícola. Os meios de produção eram fornecidos pelo Estado, ao qual era destinada uma parte fixa da produção.

<sup>17</sup> De um modo simples, poderíamos dizer que a ideologia capitalista se define pelo primado da liberdade, enquanto a socialista, pelo da igualdade.

seleção) de alguns elementos fundamentais na elaboração do Realismo Socialista, como o agenciamento do folclore, entendido por Gorki como “as composições não escritas do homem de trabalho” (GORKI apud CARDOSO, 2002, p. 32), e dos mitos geradores dos novos heróis literários soviéticos. Ainda em seu discurso, Gorki assevera que o homem novo soviético formado pelo Realismo Socialista seria o cidadão útil, diferente do homem supérfluo da literatura burguesa ou o parasita que ainda poderia subsistir na sociedade soviética em torno da questão do trabalho (CARDOSO, 2002).

Conforme definição de Aleksander Gerasimov, o estilo oficial do Estado soviético resumia-se por ser realista na forma (figurativa e descritiva) e socialista no conteúdo. Esta premissa passa a determinar os cânones estéticos na arquitetura, escultura e pintura. Porém, encontra mormente ampla realização na arte do cartaz, pela primazia de sua função pedagógica junto às massas. Conceitual e teoricamente, o Realismo Socialista obedecia à trinca *ideinost* (conteúdo da obra), *partiinost* (diretrizes do Partido) e *nadornost* (espírito coletivista e acessibilidade às massas) na afirmação de seus princípios. Nas linhas da nova doutrina estética, a forma que o Realismo Socialista deveria assumir permanece ampla, podendo-se escolher entre os estilos, gêneros e formas da literatura do passado, excluindo-se as vanguardas, que deveriam ser ignoradas. Cardoso (2002) aponta ainda para a carga ideológica do paradigma do Realismo Socialista, que consubstanciou valores como arte coletivista, democrática, acessível e politizada em oposição ao individualismo, elitismo e apolitismo imputados ao formalismo burguês, numa clara definição identitária, necessária ao embate da Guerra Fria. O Realismo Socialista diferencia-se ainda de outro movimento marxista nas artes desenvolvido no sentido do âmbito maior da práxis socialista, qual seja, o Realismo Proletário. Comportando certa diversidade interna, este movimento não se refutava às demandas sociais, refletindo igualmente o heroísmo revolucionário, mas sem omitir os fracassos e as desilusões próprias da luta dolorosa da construção do socialismo.

A arte do cartaz representa a união de duas linguagens, a textual e a visual, sempre associadas a um contexto. Graças a sua alta capacidade de reprodução, assegura a comunicação dos conteúdos do horizonte social revolucionário, como paisagens industriais e agrícolas. Formalmente, emprega elementos geométricos simples e linguagem icônica. Na arquitetura, os planos de racionalização no urbanismo e na construção de edifícios residenciais e comerciais passam à execução pelo Estado, sobretudo após a II Guerra, com a expansão geográfica do comunismo e a vigorosa recuperação econômica da URSS. Na pintura, predominam o academicismo, do ponto de vista formal, e, do ponto de vista do conteúdo, a figuração de importantes episódios históricos da revolução. Também são comuns

temas que retratam o trabalho e o desenvolvimento social do povo soviético a partir de seus personagens típicos, o operário, o camponês, as massas envolvidas no trabalho ou em momentos cívicos. Apesar do pouco reconhecimento por parte da crítica de arte, algumas obras e pintores se destacaram na estética realista socialista, como a obra “Celebrando a Colheita” (1951), de Alla Zaimai, e “Retrato de Stalin” (1949), de Aleksander Ivanovich, como também os pintores Juri Ivanovic, Yuri Pimenov (1903-1977), Alexander Deineka (1899-1969) e Nikolai Paulguk.

O questionamento do modelo estético realista socialista surge na URSS com o processo de desestalinização comandado pelo novo líder do PCUS Nikita Krushev. Primeiramente, expressa-se nos trabalhos dos artistas não-oficiais nos anos 1950 e 1960, sob a tônica de um “renascimento leninista”. Tais artistas apresentavam certo gosto pelo formalismo que, de certo modo, não oferecia grande afronta ao cânone oficial, já que suas obras restringiam-se a um público elitizado, inclusive da burocracia do Estado. Em seguida, assiste-se a uma tendência ao nacionalismo cultural em partes da URSS durante o governo de Leonid Brejnev, em especial com Soljenitsin (1918-2008), numa tônica ortodoxa e eslavófila na Rússia, e mítico-medievalista na Armênia. Estes artistas recorrem a referências tradicionais e conservadoras locais, melancólico refúgio da imposição do partido (HOBSBAWM, 1995, p. 488).

Mas não foi somente no campo da teoria e crítica da arte que as ideologias dominantes nos EUA e na URSS, antagônicas entre si, puderam se expressar e encaminhar as diretrizes oficiais da política cultural. Também no trabalho dos artistas imersos nestas distintas configurações histórico-sociais é possível a identificação de tensões ideológicas concordantes ou discordantes. Neste sentido, torna-se imperativo dialogar com questões que apontam para os limites da desideologização da arte. Assim, pretende-se investigar até que ponto a arte, em sua dimensão subjetiva que opera uma objetividade, é capaz de escapar de seus contornos ideológicos.

#### 4 ARTE E IDEOLOGIA NOS ESTADOS UNIDOS E NA UNIÃO SOVIÉTICA

Quando se investiga o alcance da ideologia na produção artística pode-se inferir de sua capacidade de superação das distorções ideológicas. Por outro lado, ao se atribuir um papel crítico às obras de arte, de certo modo acaba-se por associá-las às questões históricas às quais responderia de forma difusa. Tais questões dizem respeito, sobretudo, à forma como o artista responderá às tensões psicológicas relacionadas à configuração social em que se insere. A chamada modernidade introduziu uma série de modificações nos termos de sua organização política, econômica, cultural, etc., que naturalmente repercutiram nos meios técnicos e recursos de linguagem postos à disposição dos artistas. Mas Konder (2002) sintetizará a questão central em dois questionamentos: “nas obras de arte bem sucedidas há sempre uma superação da ideologia? Os grandes artistas realizam uma eliminação da distorção ideológica?” (KONDER, 2002, p. 218). Para o autor, obras de arte bem sucedidas operam, em certa dose, uma *desideologização*, na medida em que impõem uma autocrítica. Porém, toda obra de arte tem um enraizamento histórico que influencia a subjetividade do artista. Ademais, incorre-se no erro de uma fetichização da criação artística à proporção que se admite que ela supera a ideologia, conferindo-nos um conhecimento puro e objetivo da realidade, o que também negaria o próprio caráter subjetivo da expressão artística. Desse modo, tanto a teoria da autonomia da arte, centrada no formalismo, como a teoria da arte social, centrada no conteudismo, podem servir à representação de bandeiras ideológicas, apesar de ambas buscarem a realização de missões atribuídas à arte, como nos define Cardoso (2002, p. 89): no caso da arte formalista, fruição estética e especulação estético-cognitiva; no caso da arte do Realismo Socialista, modelação das mentalidades, do novo homem soviético e antevisão da sociedade comunista. Nestes termos, confirma Kothe (2014, p. 1):

A própria teoria estética pode ser ideologia, não apenas sendo a propaganda manifesta de uma convicção religiosa, moral ou política, mas também na estrutura profunda: a obra ser considerada arte serve para disfarçar o repasse de crenças e valores, a propaganda de uma escola, nação ou época.

Assim, a distorção ideológica se manifesta na arte de diversas maneiras: no plano político, através da imposição de simplificações propagandísticas, censura ou discriminação publicitária que resultam em esquematizações empobrecedoras do quadro da realidade oferecido ao artista; no plano sociológico, quando teóricos impõem restrições ao pleno reconhecimento do poder da arte de engendrar o novo, reduzindo-a à explicitação das condições de sua realização; no plano econômico, a distorção ideológica se efetiva na

dinâmica utilitária do mercado, atendendo primordialmente a demandas de consumo em detrimento da exibição da plena criatividade do artista (KONDER, 2002, p. 219-221).

Inseridas no mesmo contexto de luta e consolidação do processo revolucionário soviético, os movimentos de vanguarda russa e a estética oficial do Realismo Socialista acolherão artistas e suas obras de modo diverso. A atividade artística vanguardista “engajada” se desenvolverá no calor dos primeiros acontecimentos políticos e definições sócio-econômicas da revolução. Tal constatação contraria a idéia da necessidade de uma submissão da esfera cultural à política para que uma arte possa ser considerada “comprometida”, especificamente nos moldes da tônica do Realismo Socialista a partir de 1934. A “invenção” da arte abstrata, inclusive, deve-se a um russo, Vassili Kandisky.

Neste sentido, El Lissitzky (1890-1941), famoso designer, fotógrafo, tipógrafo e arquiteto russo, pertencente ao movimento construtivista, conceberá em 1919 o famoso cartaz “Bata nos brancos com a cunha vermelha” (Figura 2) no âmbito do conflito civil que consolidou a vitória do bolchevismo na Rússia. Argan (1992) explica que “para os construtivistas, a ação artística é uma ação governamental e se desenvolve principalmente na planificação urbanista, no projeto arquitetônico, no desenho industrial”, acrescentando que, para El Lissitzky “a teoria da forma é a teoria da comunicação visual. Não há contradição entre operação estética e tecnologia industrial, pois na URSS a indústria não responde a demandas capitalistas. A arte industrial será a verdadeira e nova arte popular” (ARGAN, 1992, p. 329). Esta composição, de índole abstrata e suprematista, representa a ação revolucionária dos bolcheviques vermelhos que atinge o centro da contra-ofensiva branca dos social-democratas (que tentavam a retomada do poder na Rússia com o auxílio de potências capitalistas ocidentais). Os elementos geométricos representam de forma minimalista, mas de fácil compreensão, os acontecimentos ligados à guerra civil. A divisão do retângulo em preto e branco demarca a oposição das forças em conflito. Os elementos geométricos, auto-referenciais, são dispostos de forma dinâmica. Quando a cunha vermelha atinge violentamente o cerne dos brancos, os estilhaços causados pela investida revolucionária denunciam a convulsão social que antecede a consolidação do poder.



Figura 2 – Cartaz *Bata nos brancos com a cunha vermelha*, El Lissitzky, 1919.  
Fonte: Site *Wikipedia* (2016).

Denotando a relação entre arte e poder, Wladimir Tatlin (1885-1953, pintor, escultor e arquiteto ucraniano) projetará sua torre “Monumento à Terceira Internacional” (Figuras 3 e 4), sua “torre Eiffel proletária” (ARGAN, 1992, p. 326), numa síntese precisa das premissas construtivistas. O movimento advoga a supressão das barreiras entre todas as artes: o projeto é, ao mesmo tempo, arquitetura (espiral inclinada e assimétrica de treliça metálica), estrutura provisória, escultura gigantesca, funcionalidade técnica e sistema de comunicação (funcionava como uma antena emissora de notícias e sinais luminosos). O grande número de projetos e pesquisas no campo da arquitetura construtivista almejava o serviço da revolução, como uma realização palpável aos olhos e ao uso da sociedade: “Numa sociedade revolucionária, as construções, com a precisão e os movimentos de suas formas, constituem o símbolo visível da edificação do socialismo” (ARGAN, 1992, p. 283). Assim, nem sempre a relação entre arte e poder aparece reduzida à mera propaganda, como atesta-nos Kothe (2014, p. 21) quando menciona a Torre Digital de Brasília, projetada por Oscar Niemeyer, que cumpre suas funções práticas, mas igualmente revela-se como uma escultura monumental, que ganha força quando há neblina noturna: “ela transcende o governo que a encomendou”.



Figura 3 – Desenho de Tatlin para a torre *Monumento à Terceira Internacional*.  
Fonte: Site *Icon* (2016).



Figura 4 – Representação tridimensional do projeto para a torre *Monumento à Terceira Internacional*.  
Fonte: Site *Turbosquid* (2016).

Do mesmo modo, Kazimir Malevitch (1878-1935) conceberá sua arte de vanguarda afinada com a construção da nova ideologia socialista. Sua arte suprematista o fará a partir de um nível conceitual que, à primeira vista, não parece dialogar com a dinâmica histórica revolucionária, já que defende a liberdade artística. Denunciando o conhecimento relativo e parcial do mundo, tende à defesa de um conhecimento do mundo como não-objetivo. Em suas obras, o espírito exerce supremacia sobre o objeto, o que repercute no primado da pureza das formas<sup>18</sup> e das cores, em composições livres da lei da gravidade (GRECO, 2008, p. 292). Em “Quadrado branco sobre branco”, de 1918 (Figura 5), o branco transparece a sensação de infinitude do espaço, onde se insere o quadrado, fruto da criação mental (espiritual) que alude a uma arte do mundo das idéias, dos sentimentos: “O quadrado (a vontade humana, talvez o homem?) solta a sua materialidade e funde-se com o infinito. Um tênue vestígio de sua existência é tudo o que resta” (SCHARF, 2000 apud GRECO, 2008, p. 293). Num referencial mais dialogal com o contexto revolucionário, destaca-se a composição “Quadrado Vermelho. Realismo Pictórico de uma Camponesa em Duas Dimensões”, de 1915 (Figura 6), cujo vermelho (em russo, *krasni*, também significando “belo”, “feliz”), símbolo de poder e revolução, aparece na forma quadrada irregular, rompendo com toda a rigidez das imposições do passado e prenunciando o futuro de liberdade, banhado pelo sangue da revolução (GRECO, 2007, p. 126).

<sup>18</sup> As formas puras representadas por quadrados, círculos, cruzes.

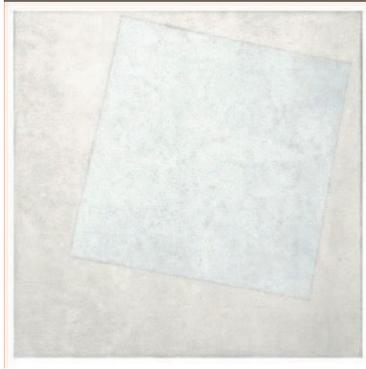


Figura 5 – *Quadrado branco sobre branco*, Kazimir Malevitch, 1918.  
Fonte: Site *The Art Story* (2016).



Figura 6 - *Quadrado Vermelho. Realismo Pictórico de uma Camponesa em Duas Dimensões*, Kazimir Malevitch, 1915.  
Fonte: Site *Abstract-art.com* (2016).

A arte suprematista foi estendida ao domínio da escultura, ou seja, a concepção malevitchiana de síntese do sujeito com o objeto é realizada no plano tridimensional. Para tanto, juntamente com El Lissitzky, concebe os *Arquitekton*, projetos arquitetônicos construídos com gesso e madeira, e passa a idealizar espaços de exposição em que as obras pudessem dialogar entre si e com os espectadores. Mais tarde, com a centralização stalinista, a arte de Malevitch passará a representar, ainda numa leitura suprematista, o povo russo imerso numa realidade coletiva desencantadora, de trabalho e cerceamento de liberdade. Este momento da obra de Malevitch pode ser apreendido de sua “Cabeça de Camponês”, de 1927 (Figura 7), cujo céu é cinzento e os camponeses se perdem no anonimato coletivo e na mudez solitária:

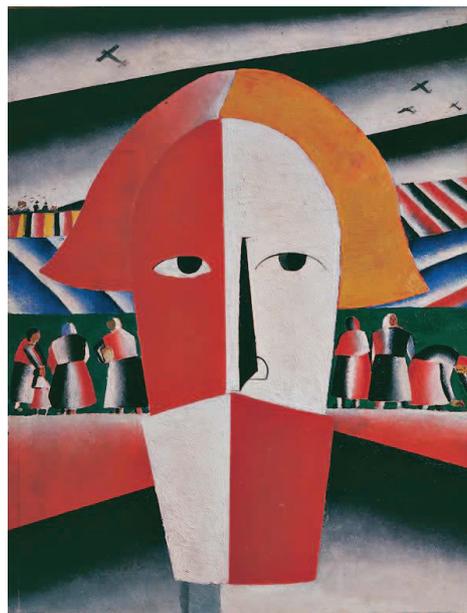


Figura 7 – *Cabeça de Camponês*, Kazimir Malevitch, 1927.  
Fonte: Site *Terra* (2016).

É de altíssima consideração o valor da vanguarda russa para as artes. As grandes obras se contrapõem à mera mimese e constituem um horizonte irreduzível à propaganda de uma região, de um partido ou país. Mesmo que operacionalizem ideologemas, são arte à medida que transcendem o horizonte deles, sem que se reduzam à postulação de outro (KOTHE, 2014, p. 4)

A doutrina do Realismo Socialista realizou em profundidade a missão propagandística oficial a qual se destinou, já que se definiu originariamente como braço cultural de um programa político mais abrangente. Como denuncia Kothe (2004, p. 9), “movimentos políticos e sociais procuraram se estetizar, para auratizar seus princípios. O estético causa aí comoção nos adeptos como se arte fosse. Ele é um belo embrulho para presentear o que ele não é. Serve para beatificar o que santo não é”. Criticando Lukács e os teóricos do Realismo Socialista, Adorno escreveu:

A teoria marxista da ideologia, em si mesma ambivalente, é falsificada por meio de uma teoria da ideologia total, no estilo de Mannheim, indevidamente transposta para a arte (ADORNO, 1974 apud KONDER, 2002, p. 86).

Os cartazes do período de égide do Realismo Socialista primarão pela referência política, econômica e social da construção do socialismo, realizando com eficiência suas funções informativas, pedagógicas e propagandísticas. Tanto as proezas do governo como o culto personalista (Figura 8) eram temas freqüentes durante o stalinismo. O cartaz “O desenvolvimento dos transportes” (Figura 9) foi criado pelo artista gráfico Gustav Klutssis (1895-1938) em 1929. Utilizando-se de elementos fotográficos, sua diagramação evoca o dinamismo, a velocidade e o desenvolvimento, propósito de sua mensagem afinada com a ascensão de Stalin ao poder e a execução do plano quinquenal, focado no crescimento da indústria pesada e da infra-estrutura. O tamanho e a robusteza da locomotiva, adornada pela estrela vermelha símbolo do comunismo, contrasta com a imagem do sujeito que monta o camelo, cujo conjunto remete ao atraso e ao passado. As linhas em diagonal reforçam a idéia de movimento progressivo, reiterado pelas palavras de ordem.



Figura 8 – Cartaz com estética realista socialista.

Fonte: Blog *Visualplus* (2016).

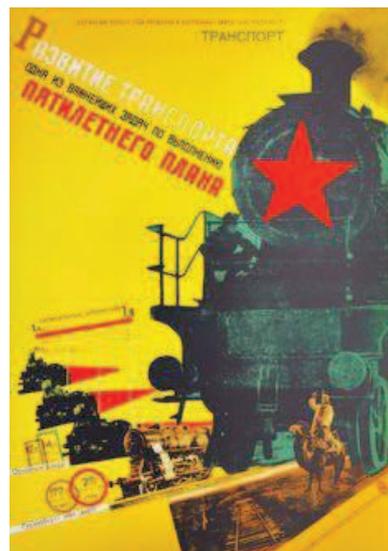


Figura 9 – Cartaz *O desenvolvimento dos transportes*, Gustav Klutsis, 1929.

Fonte: Site *Democracy and Class Struggle* (2016).

A este mesmo propósito servirá a pintura do período, cujo princípio da alegoria adotado pelo regime (segundo Wolfgang Holz) pode ser determinado pelas seguintes características: ilusão de progresso instantâneo, através da representação de pessoas caminhando para a frente, com os cabelos esvoaçando, em um ponto fora do quadro; o uso intenso do vermelho, com trabalhadores e camponeses em representações estereotipadas; a imagem do “homem novo” soviético como o tipo ideal para a produção; o uso de símbolos religiosos (as insígnias da foice e do martelo, como uma cruz) como a tela iluminada por uma misteriosa luz do sol; e finalmente, o uso de funções que integram o espectador com a obra, indicando não uma experiência única, mas uma experiência possível, real (FORTE, p. 3). Como exemplos dessa representação alegórica do povo podemos citar a pintura “O lançador de peso”, de Alexander Samokhvalov, de 1933 (Figura 10), onde Wolfgang Holz chama a atenção para a aliteração de *Devushka* (menina), *dirizhabl* (zeppelin) e *dinamo* (referência ao clube desportivo Dínamo Moscou) para essa letra *D*, para condensar a nova pessoa socialista representada na atleta em uma máquina de corpo, dentro do qual a alma e o corpo físico comportam o ritmo dinâmico da sociedade organizada. Outra pintura que segue os mesmos ditames é a obra “Alto e mais alto”, de Serafima Ryangina, de 1934 (Figura 11), que mostra um casal socialista trabalhando numa torre elétrica, com os rostos iluminados e os cabelos ao vento, cujo fundo da tela e a diagonal dinâmica da torre em que se postam enaltece a altura e o movimento ascendente ao qual se eleva o casal. Para Holz, o conjunto representa a “oscilação entre o ‘ser’ da realidade atual e o ‘será’ de metas de produção coletivos”,

representado pelo olhar seguro da mulher para um ponto fixo, numa compreensão maior das ambições dos planos quinquenais.

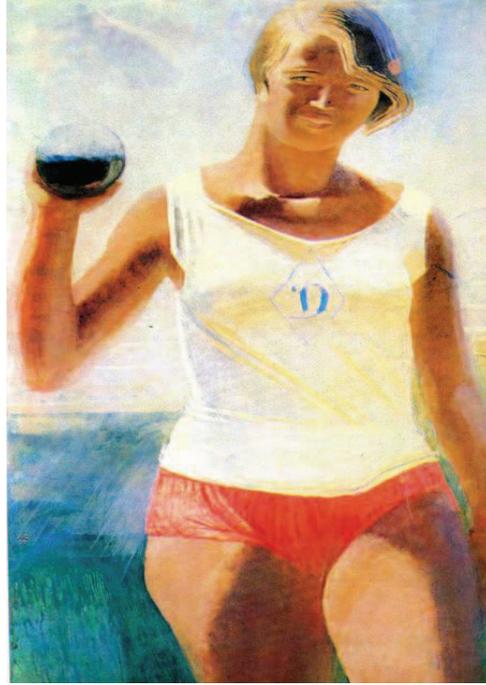


Figura 10 – *O lançador de peso*, Aleksander Samokhvalov, 1933.  
Fonte: Site *Art of the Russias* (2016).

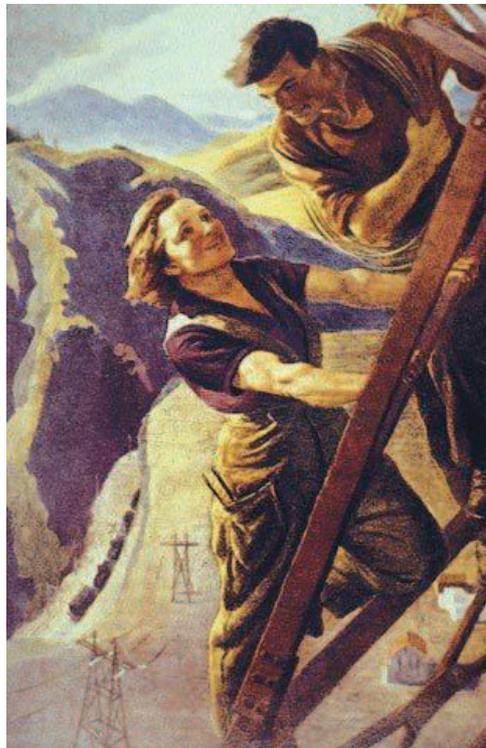


Figura 11 – *Alto e mais alto*, Serafima Ryangina, 1934.  
Fonte: Site *Art of the Russias* (2016).

As pinturas de Yuri Pimenov (1903-1977), embora escapem à representação formal realista, sendo dotadas de uma aura impressionista, e figurativamente não aludam, numa perspectiva pedagógica, aos feitos heróicos da construção do socialismo, são referendadas no âmbito da estética oficial na medida em que refletem romanticamente a nova sociedade cuja modernização pode ser contemplada. Em sua “Nova Moscou” (Figura 12), de 1937, Pimenov conecta o espaço monumental e dinâmico (pedestres, limusines, ônibus) do centro de Moscou, nas proximidades do Teatro Bolshoi e da Praça Sverdlov, com a ideia de um espaço urbano refinado, acolhedor, que nada deve às metrópoles ocidentais, num trabalho de paletas primoroso, onde leves tons vermelhos situam o socialismo numa aura paradisíaca. Quando a mulher se move, do clássico ao neoclássico das arquiteturas stalinistas, a distância que ela cobre significa a distância percorrida por sua sociedade desde a Revolução.



Figura 12 – *Nova Moscou*, Yuri Pimenov, 1937.  
Fonte: Site *Art of the Russias* (2016).

A pintura e a escultura realista socialista se notabilizarão mormente pela homenagem aos heróicos personagens da revolução, como em “Stalin e Voroshilov no Kremlin” (Figura 13), de 1938, pintado por Aleksander Gerasimov (1881-1963). Também representarão modelos de homens e mulheres comuns, trabalhadores construtores da nova sociedade, como exemplificado na escultura em bronze feita pela russa Vera I. Mukhina, “Operário e Kolkhoznitsa”, de 1936 (Figura 14), cujas dimensões medem 1,58m X 1,06m X 1,12m. O

conjunto representa um casal, um operário erguendo um martelo e uma camponesa ostentando uma foice, numa postura que denota empenho, trabalho e determinação.



Figura 13 - *Stalin e Voroshilov no Kremlin*, Aleksander Gerasimov, 1938.  
Fonte: Site *How Creatives Works* (2016).



Figura 14 - *Operário e Kolkhoznitsa*, Vera I. Mukhina, 1936.  
Fonte: Site *Pinterest* (2016).

A pretendida arquitetura monumental do regime de Moscou nunca chegou à plena realização, embora fossem numerosos e ambiciosos os projetos. Concretizou-se sobremaneira na construção de edifícios governamentais, administrativos e residenciais, dentro de um plano

mais amplo de racionalização urbana, caracterizada pela escolha de elementos estéticos austeros, prezando todo o conjunto sobretudo pela funcionalidade.

A arte americana durante o conflito americano-soviético conheceu os trabalhos do realismo social, que fora paulatinamente relegado ao obscurecimento com a consolidação do Expressionismo Abstrato, o que reflete a acidez das premissas ideológicas em jogo. Kothe (2014, p. 6) ironiza tal movimento de exclusão numa sociedade dita democrática, asseverando que a partir do momento em que finge-se que uma parte seja o todo e que o que ficou de fora não tem valor efetivo, sob a aparência de erudição institui-se a injustiça.

Edward Hopper (1882-1967) foi um dos principais pintores realistas americanos deste período. Denunciou, inclusive, o monopólio abstracionista nas instituições culturais. Sua obra, que reflete solidão e melancolia, representa sua visão da vida moderna americana. Seus temas incluem paisagens urbanas, mas desertas, e seres que não se comunicam: “A luz fria que banha a solidão das figuras de Hopper, seus quadros de pequenas cidades desertas, os flagrantemente de escritório, hotel, cinema, balcão de café, não eram adequados, certamente, aos objetivos da CIA e do *stablishment*” (UMES). Em “Automat”, de 1927 (Figura 15), a crítica Margaret Iversen observou que "os olhos da mulher estão lançados para baixo e seus pensamentos virados para dentro", o que denota melancolia e introspecção. O quadro evoca solidão, pelo ambiente vazio e pelo desacompanhamento da personagem.

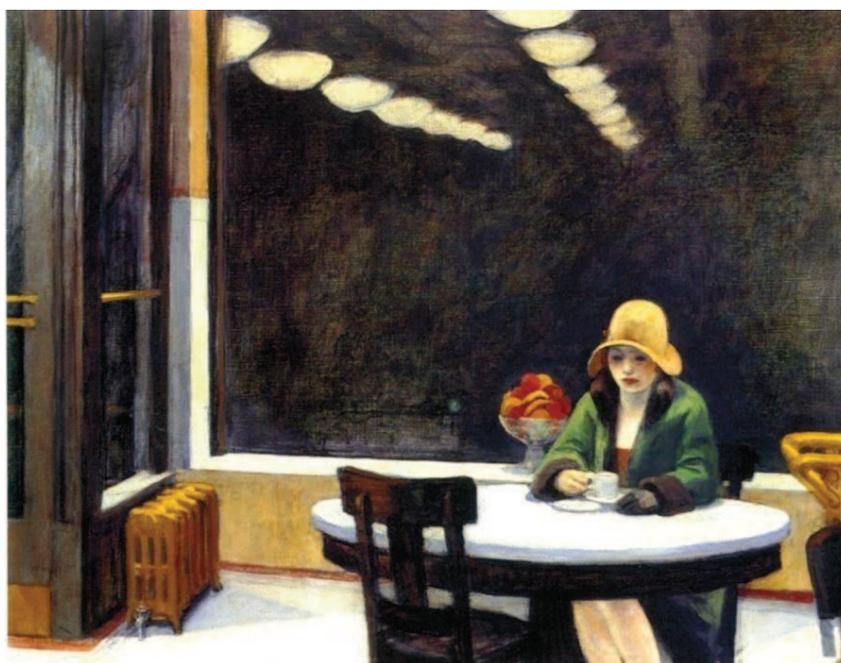


Figura 15 – *Automat*, Edward Hopper, 1927.  
Fonte: Site *Jornal GGN* (2016).

Como já visto, após a recuperação da Grande Depressão e a solidificação das teorias de Barr e Greenberg no meio artístico nova-iorquino, o Expressionismo Abstrato (apoiado pelo governo, pela CIA, pela mídia e, principalmente, pelo incentivo privado da elite econômica) passa a representante oficial da arte livre ocidental no mundo. Como explica Saunders (2008): “para eles, o expressionismo revelava especificamente uma ideologia anticomunista, a ideologia da liberdade, da livre iniciativa. Sendo não figurativo e politicamente silencioso, ele era a própria antítese do Realismo Socialista”.

Nos anos 1930, os mais agudos na definição dos caminhos da arte americana, Walter Benjamin analisou as novas distorções ideológicas que vitimavam os consumidores (conforme Adorno denunciara em seu conceito de *indústria cultural*), examinando seus efeitos na arte que, entre tantos, anulava a subjetividade:

A arte reflete com nitidez essa modificação. O século XX consumiu um processo iniciado no século XIX, promovendo o ingresso da produção artística na “era da reprodutibilidade técnica” [...] A *aura* que existia em torno das obras de arte originais (como manifestação de uma realidade distante, mesmo quando próxima) tende a desaparecer. No lugar dela, cresce o “valor de exposição”, ligado à possibilidade de que as criações artísticas reproduzidas em ampla escala sejam postas imediatamente ao alcance de um número enorme de pessoas (KONDER, 2002, p. 97, grifo do autor).

Tal tendência ligada ao monopólio abstracionista, que acabou por empobrecer os museus americanos e transformar a arte em mera mercadoria, escandalizou até mesmo Peggy Guggenheim, famosa pelo patrocínio de vanguardistas.

A arte de Jackson Pollock (1912-1956), principal representante do Expressionismo Abstrato, capta a tensão da modernidade, podendo-se afirmar que, longe de representar uma postura afinada com a ideologia burguesa, por outro lado só poderia exprimir-se no âmbito estético da arte moderna:

Com o capitalismo houve um desenvolvimento extraordinário dos meios técnicos e recursos de linguagem postos à disposição dos artistas, mas as condições psicológicas geradoras de fortes tensões impulsionaram os criadores estéticos na direção de uma postura contestadora: a arte tem sido, predominantemente, expressão de insatisfação, de questionamento, frequentemente de revolta, em face do modo como está organizada a sociedade (KONDER, 2002, p. 217-218).

Tal postura, presente e necessária às inovações conceituais trazidas pelas vanguardas, serão um ponto em comum nas expressões artísticas no Ocidente, já que na URSS o debate interno fora silenciado.

Como em “Trilhas Onduladas”, de Pollock, de 1947 (Figura 16), a *action painting* americana representa uma descarga de tensão acumulada no artista, ou seja, representa uma “ação não projetada numa sociedade em que tudo é projetado” e o “momento do mal-estar e da revolta numa sociedade da ordem e do bem-estar” (ARGAN, 1992, p. 622). Subverte a

técnica, no uso de telas e tintas de forma instintiva e autônoma, afastando o acaso, embora o artista seja excitado o tempo todo pelo ritmo da pintura. A teoria da autonomia da arte atinge realização elevada no trabalho de Pollock na medida em que o artista busca a libertação dos ditames sociais e, ainda mais, dos ditames políticos: “Não há uma chave de leitura, uma mensagem a decifrar na pintura de Pollock: da experiência da pintura, nada pode ser retirado e utilizado na ordem social, assim como nada da ordem social pode passar para a pintura” (ARGAN, 1992, p. 623).



Figura 16 – *Trilhas Onduladas*, Jackson Pollock, 1947.  
Fonte: Site *Canal Contemporâneo* (2016).

Mark Rothko (1903-1970), assim como Pollock, não projeta sua ação artística, desvendando-a pacatamente (ao contrário da *action painting* de Pollock, acelerada) em sua paleta de cores de pouco empaste, sem brilho, alterando a situação ambiental a partir da tinta (ARGAN, 1992, p. 623), como demonstrado nas obras “Centro Branco (Amarelo, Rosa e Lavanda), de 1959 (Figura 17) e “Laranja e Amarelo”, de 1956 (Figura 18)<sup>19</sup>. Também como Pollock, representa o ideal da arte pela arte, num movimento autônomo preocupado unicamente com os aspectos formais da obra, bem como com o caráter individual da fruição estética, consoante as teorias dominantes no cenário artístico norte-americano: “Não há, para Rothko, coisas a serem pintadas. Sua pintura é que pretende tornar-se coisa. [...] Suas formas

<sup>19</sup> Clement Greenberg definiu seu estilo como *Colorfield Painting* (pintura do campo de cor).

‘não têm associação direta com nenhuma experiência específica visível, mas nelas reconhecemos o princípio e a paixão dos organismos’” (ROTHKO, 1996 apud DUARTE, 2014, p. 172).



Figura 17 – *Centro Branco (Amarelo, Rosa e Lavanda)*, Mark Rothko, 1959.  
Fonte: Site *Taringa* (2016).



Figura 18 – *Laranja e Amarelo*, Mark Rothko, 1956.  
Fonte: Site *The Painter's Keys* (2016).

Para Proença (2007), a arquitetura moderna, representada pela estrutura metálica da torre Eiffel, em Paris, representa uma nova relação com o passado, na medida em que, longe de comemorar feitos gloriosos da história francesa, apresenta o que está por vir com as máquinas e a industrialização moderna. Nos EUA, o uso de novos materiais, como metal e

vidro, possibilitará a criação típica americana dos “arranha-céus”, enquanto Louis Sullivan iniciará a arquitetura funcional moderna norte-americana.

Apesar do reconhecimento de mediações ideológicas na produção artística do Modernismo e do Realismo Socialista, torna-se importante salientar que o julgamento das referências em uma obra, sua necessidade ou desnecessidade, só pode orientar-se por um critério estético, e não por possíveis valores atrelados à história política e social: “O que conta mesmo não é o que já existe quando o artista se lança ao trabalho: é o que ele faz, é o que passa a existir quando se conclui a fatura da obra” (KONDER, 2002, p. 223). Julgar por outros critérios pode denunciar os limites ideológicos do crítico. Ainda, com relação ao papel da crítica de arte,

A distorção ideológica, no plano da posição dos valores estéticos no campo da teoria do conhecimento, tanto pode *fetichizar o imediato*, cultuando-o, como pode subestimá-lo e *atribuir poderes desmesurados às interpretações científicas e ao discurso “racional” sobre a arte*. Ou ainda: tanto pode desqualificar a imaginação e a fantasia como pode endeusa-las, transformando-as em divindades inacessíveis, incumbidas de combater a razão (KONDER, 2002, p. 222, grifo do autor).

Embora haja uma tendência à regionalização da arte, o artista que é dominado por uma ideologia não percebe que é ideologia o que o domina. Só quem não crê nela consegue ver sua limitação. Não há liberdade na crença: ela expressa a falta de liberdade interior (KOTHE, 2014, p. 4). As artes nos EUA e na URSS no tempo do conflito ideológico entre as duas superpotências expressaram o caráter de suas configurações histórico-culturais e o teor das ideias dominantes em seus meios sociais e políticos. Porém, suas obras, não se restringiram, na maioria dos casos, a mera peça portadora de uma de total autonomia criativa ou de uma invasiva propaganda política. Referendaram-nos, ao invés disto, a importância da expressão artística na leitura que concebe dos homens e suas criações no tempo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artista, não obstante o terreno da objetividade onde se situam suas obras (configuração política, econômica, social, cultural), exprime valores de sua subjetividade presentes em sua psicologia individual. Assim, a arte associa-se ao mediato na medida em que é portadora e comunicadora de saberes (mesmo que não consigamos defini-los na órbita filosófica ou científica, até mesmo porque traduz outra forma de conhecimento) e na medida em que é passível de sistematizações teóricas. Por outro lado, associa-se a arte ao imediato na medida em que se traduz por uma subjetividade expressa na sensibilidade do artista. Desse modo, a arte dialoga com a sua realidade exterior, mesmo que deseje erradicá-la de sua expressão. Em outros casos, a concepção de arte funda-se justamente na representação dessa realidade exterior, com vistas a um objetivo definido. Em qualquer um dos casos, a arte reflete parcialmente o mundo e a mente que a conceberam, expressos em uma ideologia dominante.

O termo ideologia surgiu atrelado a uma concepção fisiológica que o definia associado às faculdades sensíveis. Nestes termos, poderia indicar uma relação óbvia com a expressão artística se tal concepção não representasse uma conceituação bruta e incipiente de seu significado. Com os positivistas e os marxistas, o termo adquire o sentido de uma conceituação negativa que obstaculiza o conhecimento científico. Os marxistas trarão importante contribuição a seu estudo, na missão de teorizar a superação da distorção ideológica. A Escola de Frankfurt desvelará a indústria cultural, fundamental na compreensão do debate sobre arte nos EUA a partir dos anos 1930, enquanto Gramsci aponta saídas na capacidade do sujeito de atuar conscientemente em seu contexto. Paul Ricoeur enfatiza um caráter não-negativo do termo, no sentido da ideologia cumprir um papel na formação de uma rede simbólica integradora de um grupo.

A esfera política, a partir do momento em que define e promove, implícita ou explicitamente, determinadas “missões” às chamadas artes superiores, denuncia a tônica ideológica que a governa. Assim, o papel das artes superiores interessa à política na medida em que serve a representações, ratificações e propósitos oficiais pretendidos pelo Estado na imagem que deseja construir e propagar de si mesmo e de seu povo. O nazismo, por exemplo, foi em grande medida concebido no campo da arte, a partir de uma concepção wagneriana de arte total e embelezamento do mundo (daí a consecução de um programa abrangente que, mais do que estimular a produção do “belo”, visava eliminar o “feio” de seu horizonte estético), cujas realizações muitas vezes anteciparam as decisões políticas levadas a cabo pelo

*Führer*, como teoriza o diretor Peter Cohen em *Arquitetura da Destruição*, filme sueco de 1989. O Expressionismo Abstrato, nos EUA, e o Realismo Socialista, na URSS, cumpriram funções semelhantes no sentido de exprimir esteticamente os valores ideológicos hegemônicos característicos dos Estados americano e soviético durante o conflito bipolar que desenhou o quadro das relações internacionais no século XX.

Nos EUA, a arte moderna é digerida inicialmente no âmbito da intelectualidade marxista preocupada com a democratização no campo cultural. Tal discussão fora fomentada em grande medida pelo contexto dos *Red 1930's*, os anos vermelhos, marcados pela Grande Depressão e pela ação política, econômica e social do Estado no sentido de minimizar a crise. A partir do momento em que o stalinismo opera a mutação da utopia socialista em totalitarismo, cresce a influência dos pensadores liberais e o constrangimento da esquerda norte-americana, que passa a apoiar-se no trotskismo. Nas artes superiores, tal movimento representará a emergência e a consolidação do Expressionismo Abstrato como a arte da democracia, da liberdade, do individualismo, da livre empresa e do inconformismo, valores que os EUA desejariam exportar para um mundo em Guerra Fria, como resposta à degeneração ideológica do comunismo. Com o apoio político oficial (Departamento de Estado, CIA) e os recursos econômicos privados necessários à sua promoção, o Expressionismo Abstrato elevou as obras de nomes como Jackson Pollock e Mark Rothko à condição modelar de sua *teoria da autonomia da arte*. Sistematizada por intelectuais como Barr e Greenberg, esta teoria configura o paradigma modernista que se tornará hegemônico na arte do Ocidente, mesmo que as pinturas de Pollock e Rothko representem também a tensão a que eram submetidos. Por conseguinte, tal tensão só poderia ser artisticamente concebida num cenário democrático, onde o inconformismo pode exprimir-se.

A Rússia revolucionária abriga um vigoroso movimento de vanguarda artística nos primeiros anos da Revolução, assimiladas no âmbito da política cultural de Lênin e de seu comissário Lunatcharski. O que se segue à ascensão de Stalin ao poder é a definição da arte como vanguarda do combate ideológico definido pela esfera política, ou seja, a arte como subsidiária da política na construção do socialismo. Nestes termos, não deve haver teoria ou produção artística que desafie com o discurso oficial do PCUS. Assim, a arte pós-1934 adota o cânone do Realismo Socialista como o mais adequado às pretensões de construção do novo homem e da nova sociedade. As obras dessa estética oficial deveriam prezar pelo conteúdo em sua *teoria da arte pelo social*, sistematizada por intelectuais como Jdanov e Gorki, em aversão à arte burguesa individualista, desesperada e vazia, representante dos sintomas de sua sociedade decadente. Em contraposição, as obras do Realismo Socialista demonstravam o

vigor, a alegria e o coletivismo da construção do socialismo, didaticamente preocupadas com seus limites formais.

Enquanto que no ocidente as artes ditas superiores aproveitaram o espaço da pluralidade política, combinado a um determinado estágio da história da arte, para justamente negar uma relação com a política e, mais do que isso, perseguir o caminho da autonomia da criação artística, no mundo socialista a arte serviu propositada e sistematicamente a um projeto político que, por sua lógica conceitual e modo de ação, não seria mais eficiente senão na direção da conquista das massas.

## REFERÊNCIAS

ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Academia Brasileira de Letras, Realismo Socialista. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/artigos/realismo-socialista>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

Art in Russia, Socialist Realism. Disponível em: <<http://artinrussia.org/socialist-realism/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

Art of the Russias, Category Archives: Yuri Pimenov. Disponível em: <<https://artoftherussias.wordpress.com/category/russia-2/yuri-pimenov/>>. Acesso em 21 abr. 2016.

BIAGI, O. L. O imaginário da guerra fria. **Revista de História Regional**. Ponta Grossa, n. 1, 2001. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2119>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

BLACKBURN, S. **Dicionário Oxford de filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BUTKUS, V. Clement Greenberg pelo avesso. Disponível em: <[http://coral.ufsm.br/lav/noticias1\\_arquivos/Artigo%20H.pdf](http://coral.ufsm.br/lav/noticias1_arquivos/Artigo%20H.pdf)>. Acesso em: 22 mar. 2016.

CARDOSO, L. **História da arte e guerra fria**. Lisboa, 2002. 597p. Tese (Doutorado em História da Arte Contemporânea). Universidade Nova de Lisboa, 2002.

CHAUÍ, M. **O que é ideologia**. 2. Ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

DUARTE, P. A conquista espacial de Mark Rothko. **Revista Dois Pontos**. Curitiba, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/doisPontos/article/view/32810>>. Acesso em 22 abr. 2016.

FERREIRA, J. URSS: mito, utopia e história. **Revista Tempo**. Rio de Janeiro, n. 5, 1998. Disponível em: <[http://www.historia.uff.br/tempo/artigos\\_dossie/artg5-3.pdf](http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg5-3.pdf)>. Acesso em: 10 mar. 2016.

FONSECA JR, G. O sistema internacional durante a guerra fria. **Revista USP**, São Paulo, SP, n. 26, p. 128-137, ago. 1995.

FORTE, G. N. Arte e Poder: o Realismo Socialista. Disponível em: <[http://www.academia.edu/7546586/Arte\\_e\\_Poder\\_O\\_Realismo\\_Socialista](http://www.academia.edu/7546586/Arte_e_Poder_O_Realismo_Socialista)>. Acesso em 22 mar. 2016.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. São Paulo: LTC, 2000.

GONÇALVES, R. Clement Greenberg, o Expressionismo Abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria. In: **Cultura Visual**, n. 19, julho/2013, Salvador: EDUFBA, p. 101-114.

GRECO, P. D. Arte e Revolução na Rússia bolchevique. **Revista ContraCultura**. Rio de Janeiro, n. 2, 2008. Disponível em: <<http://www.uff.br/revistacontracultura/Arte%20Revolucao%20Greco.pdf>>. Acesso em 22 jun. 2015.

GRECO, P. D. **Kazimir Malievitch: novos conceitos, outras revoluções**. Niterói, 2007, 219p. Dissertação. (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, 2007.

HOBBSBAWN, E. **A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JESUS, T. M. de. A frente popular, o trotskismo e a arte pela arte: a reconfiguração do Modernismo nos Estados Unidos (1935-1941). **Saeculum – Revista de História**. João Pessoa, n. 28, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/article/view/18199>>. Acesso em 22 mar. 2016.

KARNAL, L. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2015.

KONDER, L. **A questão da ideologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KOTHE, F. R. Arte e ideologia. **Revista Estética e Semiótica**. Brasília, n. 2, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/view/12659>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

Lindsay: Russian Art, Socialist Realism. Disponível em: <<http://www.russianartdealer.com/socialist-realism/>>. Acesso em 20 abr. 2016.

MCMAHON, R. **Guerra fria**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

MAGNOLI, D. **O mundo contemporâneo**. São Paulo: Atual, 2004.

MARI, M. Serge Guilbaut: a esquerda e a política governamental para as artes nos Estados Unidos (1930-1940). **Revista Aisthe**. Rio de Janeiro, n. 8, 2011. Disponível em: <<http://aisthe.ifcs.ufjf.br/vol%20V/Mari.pdf>>. Acesso em: 23 mar. 2016.

NAPOLITANO, M. Arte e Revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968). **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba, n. 8, 1997. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/rsp/article/view/39315>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

PARADA, M. **Formação do mundo contemporâneo: o século estilhaçado**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

PROENÇA, G. **História da arte**. São Paulo: Ática, 2007.

SANTOS, L. S. dos. **Construtivismo russo: a arte e o design gráfico dos cartazes soviéticos**. Lajeado, 2014, 113p. Monografia. (Graduação em Design). Centro Universitário Univates, 2014.

SERPA, L. Arte Europa – América: da modernidade ao mundo contemporâneo. **Revista Nupeart**. Florianópolis, n. 7, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/3059>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

SILVA, M. H. Pintura realista russa no século XX: a construção da realidade proletária. **Revista Fênix**. Uberlândia, n. 4, 2008. Disponível em: <[http://www.revistafenix.pro.br/PDF17/ARTIGO\\_12\\_%20MARCOS\\_%20HENRIQUE\\_SILVA\\_FENIX\\_OUT\\_%20NOV\\_DEZ\\_2008.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF17/ARTIGO_12_%20MARCOS_%20HENRIQUE_SILVA_FENIX_OUT_%20NOV_DEZ_2008.pdf)>. Acesso em 16 mar. 2016.

UMES, De como a CIA patrocinou os abstracionistas na Guerra Fria. Disponível em: <<http://www.umes.org.br/index.php/2013-01-30-18-19-45/nossas-bandeiras/34-movimento-estudantil/nossas-bandeiras/em-defesa-da-cultura-popular-brasileira/165-cia-abstracionismo-carlos>>. Acesso em 12 dez. 2015.

## ICONOGRAFIA

Figura 1:

BARR JR, Alfred. (1902-1981). **Diagramma di Barr** (Desenho para o catálogo da exposição Cubism and Abstract Art). 1936. Imagem colorida. Altura: 1180 pixels. Largura: 869 pixels. 134Kb. Formato JPEG. Disponível em: <[https://it.wikipedia.org/wiki/Diagramma\\_di\\_Barr](https://it.wikipedia.org/wiki/Diagramma_di_Barr)>. Acesso em: 17 abr. 2016.

Figura 2:

LISSITZKY, El. (1890-1941). **Artwork by El Lissitzky 1919** (Cartaz Bata nos brancos com a cunha vermelha). 1919. Imagem colorida. Altura: 566 pixels. Largura: 488 pixels. 41Kb. Formato JPEG. Disponível em: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Artwork\\_by\\_El\\_Lissitzky\\_1919.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Artwork_by_El_Lissitzky_1919.jpg)>. Acesso em: 17 abr. 2016.

Figura 3:

TATLIN, Wladimir. (1885-1953). **Tatlin's tower** (Desenho de Tatlin para a torre Monumento à Terceira Internacional). Desenho. Altura: xxx pixels. Largura: xxx pixels. xxKb. Formato JPEG. Disponível em: <<http://www.iconeye.com/opinion/icon-of-the-month/item/4180-tatlins-tower>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

Figura 4:

TORRE Monumento à Terceira Internacional – representação tridimensional do projeto de Wladimir Tatlin. Imagem colorida. In: **Site Turbosquid – 3D models for professionals**. Altura: 1200 pixels. Largura: 1090 pixels. 160Kb. Formato JPEG. Disponível em: <<http://www.turbosquid.com/3d-models/monument-tower-tatlin-s-3d-model/890974>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

Figura 5:

MALEVITCH, Kazimir. (1878-1935). **White square on White (1917-18)** (Quadrado branco sobre branco). 1918. Imagem colorida. Altura: 400 pixels. Largura: 398 pixels. 22Kb. Formato JPEG. Disponível em: <[http://www.theartstory.org/movement-suprematism-artworks.htm#pnt\\_6](http://www.theartstory.org/movement-suprematism-artworks.htm#pnt_6)>. Acesso em: 17 abr. 2016.

Figura 6:

MALEVITCH, Kazimir. (1878-1935). **Red Square: Painterly Realism of a Peasant Woman in Two Dimensions, 1915** (Quadrado vermelho. Realismo pictórico de uma camponesa em duas dimensões). 1915. Imagem colorida. Altura: 400 pixels. Largura: 403 pixels. 12Kb. Formato JPEG. Disponível em: <[http://www.abstract-art.com/abstraction/l2\\_grnfthrs\\_fldr/g030\\_malevich\\_peasnt\\_woman.html](http://www.abstract-art.com/abstraction/l2_grnfthrs_fldr/g030_malevich_peasnt_woman.html)>. Acesso em: 17 abr. 2016.

Figura 7:

MALEVITCH, Kazimir. (1878-1935). **Cabeça de camponês**. 1927. Imagem colorida. Altura: 789 pixels. Largura: 600 pixels. 68Kb. Formato JPEG. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/istoe-temp/edicoes/2055/imprime129790.htm>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

Figura 8:

CARTAZ com estética realista socialista. Imagem colorida. In: **Blog Visualplus**. Altura: 591 pixels. Largura: 800 pixels. 88Kb. Formato JPEG. Disponível em: <[http://visualplus-forceza.blogspot.com.br/2010/10/el-cartel-entre-el-arte-y-la-propaganda\\_955.html](http://visualplus-forceza.blogspot.com.br/2010/10/el-cartel-entre-el-arte-y-la-propaganda_955.html)>. Acesso em: 17 abr. 2016.

Figura 9:

KLUTSIS, Gustav. (1895-1938). **A Soviet plan for communications** (Cartaz O desenvolvimento dos transportes). 1929. Imagem colorida. Altura: 640 pixels. Largura: 448 pixels. 121Kb. Formato JPEG. Disponível em: <[http://democracyandclasstruggle.blogspot.com.br/2012\\_02\\_01\\_archive.html](http://democracyandclasstruggle.blogspot.com.br/2012_02_01_archive.html)>. Acesso em: 17 abr. 2016.

Figura 10:

SAMOKHVALOV, Aleksander. (1894-1971). **The shot-putter** (O lançador de peso). 1933. Imagem colorida. Altura: 800 pixels. Largura: 451 pixels. 140Kb. Formato JPEG. Disponível em: <<https://artoftherussias.wordpress.com/category/landscape/page/3/>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

Figura 11:

RYANGINA, Serafima. (1891-1955). **Higher and higher** (Alto e mais alto). 1934. Imagem colorida. Altura: 480 pixels. Largura: 311 pixels. 48Kb. Formato JPEG. Disponível em: <<https://artoftherussias.wordpress.com/category/landscape/page/3/>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

Figura 12:

PIMENOV, Yuri. (1903-1977). **New Moscow** (Nova Moscou). 1937. Imagem colorida. Altura: 593 pixels. Largura: 736 pixels. 112Kb. Formato JPEG. Disponível em: <<https://artoftherussias.wordpress.com/category/landscape/page/3/>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

Figura 13:

GERASIMOV, Aleksander. (1881-1963). **Stalin and Voroshilov in the Kremlin** (Stalin e Voroshilov no Kremlin). 1938. Imagem colorida. Altura: 555 pixels. Largura: 733 pixels. 68Kb. Formato JPEG. Disponível em: <<https://howcreativeswork.com/category/design/>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

Figura 14:

MUKHINA, Vera. (1889-1953). **Worker and collective farm worker** (Operário e Kolkhoznitsa). 1936. Imagem colorida. Altura: 862 pixels. Largura: 564 pixels. 56Kb. Formato JPEG. Disponível em: <[https://br.pinterest.com/pin/570972058985061027/?from\\_navigate=true](https://br.pinterest.com/pin/570972058985061027/?from_navigate=true)>. Acesso em: 17 abr. 2016.

Figura 15:

HOPPER, Edward. (1882-1967). **Automat**. 1927. Imagem colorida. Altura: 501 pixels. Largura: 640 pixels. 116Kb. Formato JPEG. Disponível em: <<http://jornalgggn.com.br/blog/jota-a-botelho/hopper-e-o-cinema-por-jota-a-botelho>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

Figura 16:

POLLOCK, Jackson. (1912-1956). **Trilhas onduladas**. 1947. Imagem colorida. Altura: 448 pixels. Largura: 314 pixels. 56Kb. Formato JPEG. Disponível em: <[http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/2004\\_03.html](http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/2004_03.html)>. Acesso em: 17 abr. 2016.

Figura 17:

ROTHKO, Mark. (1903-1970). **White Center – yellow, pink and lavender on rose** (Centro branco – amarelo, rosa e lavanda). 1959. Imagem colorida. Altura: 1000 pixels. Largura: 685 pixels. 120Kb. Formato JPEG. Disponível em: <<http://www.taringa.net/posts/arte/12956315/Las-pinturas-mas-caras-subastadas.html>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

Figura 18:

ROTHKO, Mark. (1903-1970). **Orange and yellow** (Laranja e amarelo). 1956. Imagem colorida. Altura: 1036 pixels. Largura: 801 pixels. 120Kb. Formato JPEG. Disponível em: <<http://clicks.robertgenn.com/artists-names.php>>. Acesso em: 17 abr. 2016.