

**FILÓNNOV FRENTE A  
PICASSO**

**Oriente vs Occidente en el Arte  
de Propaganda**

LAURA FRANGANILLO LOBATO  
II TALLER EXPERIMENTAL INVESTIGACIÓN SOBRE PICASSO.  
FUNDACIÓN PICASSO CASA NATAL

## 1. INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente trabajo es la visión del arte de propaganda entre Oriente y Occidente, los diferentes regímenes y la versión personalizada entre los artistas Pablo Picasso y Pável Filonov. Para su comprensión será necesario verlo en su contexto social, histórico: que sucedía en sus países de origen y en otros regímenes totalitarios, incluidos sus antecedentes y consecuentes. Se abordará el arte de propaganda, así como el arte oficial y la respuesta subversiva hacia este tipo de arte. Se tocará el cartelismo como consecuencia de este arte de propaganda, en el que, a su manera, tanto Picasso como Filonov, lo abordarán de manera fructuosa, o no, según vayamos analizando.

## 2. LA PROPAGANDA

El hecho propagandístico como tal existe desde tiempos inmemoriales. Ya en el Imperio Romano se hacían estas prácticas, estando el arte al servicio de la política<sup>1</sup>. Se utilizaba el arte monumental como medio de exaltar, glorificar, difamar o intimidar a los enemigos; e incluso existían unos espacios en las ciudades destinados a estas victorias (como los Arcos de Triunfo).

El término *propaganda* es mucho posterior. El primero en utilizarlo será el Papa Gregorio XV en 1622 cuando promulgó su '*Congregatio de Propaganda fide*' en la que se describía cómo propagar creencias, valores y prácticas en una misión contraria a la reforma luterana. Luego se amplió el término recogiendo anuncios comerciales en el XVIII y XIX. Con la Primera Guerra Mundial se empieza utilizar el término de manera despectiva. Los regímenes y gobiernos en guerra se aprovechan de los medios de comunicación de masas ya que necesitaban de la opinión pública como medio de reclutamiento de soldados. Es cartelismo, cine y prensa de bajo coste. Se aplicó la censura, la manipulación informativa a lo que se unió la guerra psicológica.<sup>2</sup> No será hasta el XVIII cuando el artista empezará este tipo de arte por propia voluntad: Jacques Louis David en la Revolución Francesa pintó retratos de sus dirigentes y diseñó sus desfiles.<sup>3</sup>

El arte de propaganda depende de su emplazamiento, su función, el público, etc. La forma de llevarla a cabo es muy variopinta: teatro, música, arquitectura, pintura, deportes, indumentaria... tanto Lenin como Hitler llegarán a decir que el cine es un medio de persuasión más eficaz que la propia pintura. Ambos dos vieron en el arte una misión claramente política y cultural. Pero sólo podía verse en

---

1 CLARK, T. '*Introducción*' en '*Arte y propaganda en el siglo XX*'. Ed. Akal. Madrid, 2000 pág. 9

2 Op cit. Pág. 7

3 Op cit. Pág. 10

la forma de hacer arte tradicional, que serían la única forma viable de transmitir alta cultura.<sup>4</sup>

La exposición *'Arte y poder: Europa bajo las dictaduras, 1930-1945'* fue de las primeras en acercar este tema en 1995-1996. Se hizo en Londres, Barcelona, Berlín. Se expuso el arte fascista y estalinista. Tuvo mucha oposición porque se consideraba que se reactivaban sus ideales. Pero la subversión también existió en estos regímenes, como se puede observar en la obra de Willi Baumeister donde pintó una cara encima de una foto de *"El vengador"* de Arno Breker (1941-fig. 1), el escultor favorito de Hitler.<sup>5</sup> Era una forma de crítica al heroísmo (se basaban en el ideal griego) del arte oficial. Esto nos demuestra que el tema a tratar es necesario verlo desde todos los frentes.



Fig. 1. Crítica de Baumeister al régimen nazi: pintada sobre postal con *el vengador* de Arno Breker, escultor favorito de Hitler.

¿Pero qué pintan Filonov y Picasso en todo esto? Realmente Picasso fue un artista que tomó tardíamente el cartelismo, en torno a 1945, aunque recibiera encargos de propaganda, como el propio *Guernika*. Filonov, en cambio, encomendado por su círculo cercano, responderá, a su manera, al arte de propaganda del régimen soviético en sus diferentes vertientes: cartel, la idea del trabajo, etc.

---

4 Op cit. pp 13-14

5 Op cit. Pág. 11

### 3. CONTEXTO HISTÓRICO

#### 3.1. Antecedentes de las Vanguardias Rusas

Como podremos comprobar, las filiaciones Oriente-Occidente y viceversa son continuas. En octubre de 1898, sale el primer número de la revista *Mir Iskusstva* (Mundo del arte), en la que escriben en ella jóvenes artistas, atraídos por la pintura de los simbolistas y los posimpresionistas, en particular los nabis, que se sienten muy próximos a la sensibilidad del Art Nouveau.<sup>6</sup> Otro importante estímulo lo constituyen ciertos coleccionistas rusos, entre ellos Iván Morozov y Sergei Schoukine, que se llevan a su país un gran número de obras de Matisse, Picasso... estas pinturas mostrarán a los jóvenes rusos la evolución del arte contemporáneo. Por otro lado, no hay que olvidar que Picasso formó parte de la segunda generación de artistas que participó en los ballets rusos de Sergèi Diághilev, que fue cofundador del *Mir Iskusstva* y que, como vemos, son muestra de las sinergias constantes entre oriente-occidente.



Fig. 2. Escenografía Picasso para los ballets rusos. Fuente: El Mundo

En 1904 *Mir Iskusstva* finaliza su publicación y heredan otras revistas como *Las Medidas*, *La vía nueva*, *Los años antiguos*, *Apollon* y el *Vellón de oro*, que organiza tres grandes exposiciones en Moscú: una en 1908 y dos en 1909. Esta última se dedica a Mihjail Larionov y Natalia Goncharova, quienes lanzan el estilo primitivo que engloba las tradiciones populares rusas, los iconos, los afilegranados siberianos y las estampas populares.

---

<sup>6</sup> Entre sus principales colaboradores, se encuentra Sérgui Diághilev, promotor de los Ballets Rusos, Alexander Nikolaevich Benois, León Bákst, Mihjail Vrùbel, Valentin Serov y Victor Borisov Moussatov, vinculados al grupo de *La rosa azul*. Los artistas organizan diversas exposiciones, la última de las cuales, en 1906, se presenta también en el Salón de Otoño de París, testimonio de sus estrechos intercambios con los intelectuales y los pintores que en esa época trabajaban en la capital francesa.

En 1909 se traduce al ruso el *Manifiesto del futurismo*, publicado por Marinetti en *Le Figaro*. Sus proclamas suscitan un gran revuelo y posibilitan el nacimiento de un movimiento análogo que incluye a los hermanos David y Vladimir Burliuk, Vladimir Maiakovski, Alexsei Kruchenykh, Elena Guro y Viktor Khlebnov. En 1910 se organizan dos exposiciones en San Petersburgo: la primera comisariada por el grupo *Unión de la Juventud*; la segunda, por la sociedad *Caras de bronce*. Durante unos años ambas muestras unen a los artistas rusos que trabajan en San Petersburgo y Moscú y las principales ciudades europeas. Además, hay que tener en cuenta que los artistas muchas veces pasan estancias fuera: Francia, Italia, Austria y Alemania, donde participan activamente en la vida artística y cultural. Por ejemplo, Kandinsky forma parte en Múnich de la fundación del *Neue Künstlervereinigung* (Nueva asociación de artistas) junto con Alexei Jawlensky. Estos mismos, dos años después junto con Natalia Goncharova, Malèvich y los hermanos Burliuk estarán entre los principales exponentes del *Der blaue reiter* (El Jinete Azul). Un año después participarán algunos de ellos en la exposición del grupo *Cola de asno*: Malèvich, Tatlin, Goncharova, Chagall y Larionov<sup>7</sup>.

Además esta influencia del futurismo será clave, no teniendo respeto por las convenciones sociales, caracterizándose por una adhesión a la filosofía marxista y su visión poética de la máquina (que retomará el *Constructivismo*). La exposición de la *Sota de diamantes* (1910) será fundamental ya que empieza a vislumbrarse como quieren liberarse de las influencias occidentales.

Entre 1910 y 1913 Larionov y Goncharova elaboran un nuevo estilo, llamado *Rayonismo*: una síntesis entre *Futurismo*, *Cubismo* y *Orfismo*. Entre otras cosas se debe a que vienen en 1906 de los ballets rusos que estaban en París con ideas nuevas.<sup>8</sup> Descomponen el espacio como los cubistas y recogen de los futuristas el interés por el movimiento. Para ello emplean líneas de color que crean una retícula de rayos dispuestos según una serie de criterios<sup>9</sup>.

En 1911 se publica el *Manifiesto Rayonista* donde Maiakovski define este movimiento como una interpretación cubista del impresionismo. Su influencia fue considerable a nivel europeo, siendo la base del Constructivismo y el Suprematismo. El manifiesto se traducirá al italiano en la exposición

---

<sup>7</sup> Larionov será quien de nombre al grupo al leer en un periódico una anécdota en la que unos artistas franceses ataron un pincel a la cola de un asno, acercaron al animal a la tela y luego expusieron la obra, a la espera de que decían tanto críticos como público.

<sup>8</sup>BERNARD, E. Y MARTÍN ANGLADA, M. *‘Las revoluciones a través de la forma: la vanguardia rusa’* en *‘Las vanguardias (1905-1945)’* Ed. Larousse, España, 2008. Pág. 64

<sup>9</sup> CREPALDI, G. *‘Las vanguardias en Rusia’* en *‘El arte moderno. 1900-1945: la época de las vanguardias.’* Ed. Electa, España, 2006. Pág. 106

*Radiantisme*.<sup>10</sup> Las obras de Málevich, sustituirán en los años 20 el *Rayonismo* de los dos anteriores. Málevich adopta el estilo de ambos, y la temática. Al combinar los colores del *fauvismo* con el estar comprometido del *Die Brücke*, crea una temática del trabajo muy personal de personajes macizos con gran significación simbólica.

En 1912 participa Filonov en una exposición de *La cola de asno*. Ese mismo año, publica *El canon y la ley*, un manifiesto anti-cubista, considerándose partidario de la fragmentación, pues la vida es movimiento constante que se realiza de lo particular a lo general. Todo lo contrario será Picasso, promotor del Cubismo. Con esto vemos, que no todo son filiaciones, sino que hay diferencias entre los artistas que nos ocupan. El grupo de Filonov publica en San Petersburgo el manifiesto *Taller íntimo de pintores y dibujantes Cuadros Acabados, una declaración de arte analítico* dos años después.

### 3.2. Una nueva realidad.

Nos encontramos, tiempo más tarde, en el debate Suprematismo-Constructivismo. Además, en la década de 1920 muchos artistas entendieron que se avecinaban grandes cambios, en los que la abstracción no satisfacía las necesidades propagandísticas, pues se necesitaba que tanto el proletariado como el campesinado entendiesen el mensaje que se les enviaba desde el régimen. Por ello, intentaron simultanear ambos trabajos Aleksandr Deineka, Kliment Redkó y muchos otros. Sin embargo, Filónov no era uno de ellos pues por un lado, no quería vender obra para poder legarla al Estado (al contrario que Picasso que vendió obra toda su vida); y por otro, no quería aceptar dinero de sus alumnos. Por tanto, fue la necesidad la que le condujo a aceptar encargos.<sup>11</sup> Pero, ¿cómo entender esta realidad?

El arte del período de entreguerras, especialmente a partir del *Crack del 29*<sup>12</sup>, y la *Gran Depresión*, junto con la Segunda Guerra Mundial y la posterior etapa de la Guerra Fría, fue un arte que adquirió una postura política y social en sus correspondientes contextos artístico-culturales.<sup>13</sup> Este *Crack del 29* conllevó a una crisis económica mundial, ya que hubo un descenso de la producción,

---

10 BERNARD, E. Y MARTÍN ANGLADA, M. *Las revoluciones a través de la forma: la vanguardia rusa* en *Las vanguardias (1905-1945)* Ed. Larousse, España, 2008. Pág. 66

11 PETROVA, Y. *“Pável Filonov en el contexto del realismo socialista”* en AA.VV. *Testigo de lo invisible. Pável Filónov de la Colección del Museo Ruso*. Ed. Palace Editions Europe. Italia, 2015. pág. 17

12 Llamada así, la caída de la Bolsa de Nueva York en 1929 que ocasionó una depresión económica después. En los últimos cuatro años se veía la economía de forma optimista con una superproducción y la especulación. El aumento de la producción industrial internacional tras la última guerra mundial y el incremento de la producción agrícola no se acompañó de un crecimiento en el consumo. Aún, así se produjo una inflación del crédito, por lo que la superproducción una especulación insana llevó a la caída de la bolsa.

13 *‘Introducción’* en CABAÑAS BRAVO, M. *‘Tomo XLVIII: El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929’* (Colección Summa Artis). Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2001. Pág. 10

despidos masivos y miseria social. Los bancos norteamericanos intentaron salvarse repatriando capitales lo que harán que se hundan los austríacos y alemanes. Por ello, esta crisis se exporta a los países europeos a partir de 1930.<sup>14</sup>

Los años 30 se basarán en la depresión económica y los fascismos. Todo esto se extenderá hasta llegar a la Segunda Guerra Mundial, la cual redefinirá el panorama internacional así como los intereses nacionales. <sup>15</sup>En este período de los años 30 del siglo XX, se produce una reactualización de los lenguajes tanto abstractos como constructivos (pensar en Lissitzky o Rodchenko), teniendo varios focos, entre ellos: Francia, Inglaterra y Alemania. También será clave la fundación del MOMA de Nueva York en esta etapa en el terreno artístico, lo que catapultará los logros vanguardistas. De estas instituciones se carecía en Europa en este momento.<sup>16</sup> Cabañas Bravo propone la siguiente periodización en el panorama artístico internacional: de 1929-33, la llamada etapa de la *Gran Depresión* y el *Período de los virajes hacia la guerra* (1934-39). La primera se caracterizaría por el *Rappel de l'ordre* (la vuelta al orden), donde el constructivismo se opone al Surrealismo y al academicismo. La segunda se caracteriza por una crisis que lleva a la violencia política de los regímenes fascistas donde hacían una apología de la guerra y defendían una política expansionista. Esto provocará el conflicto entre las naciones europeas.<sup>17</sup>

Es ineludible el hecho de que emergieran los regímenes totalitarios con gran fuerza. Se destacan el régimen nazi, el italiano y la Unión Soviética. ¿Cómo puede ser que los fascismos tuvieran tanto éxito?

En los años anteriores se había ido conformando como una alternativa aprovechando que la miseria social se había producido por una especulación del capital, con lo que supondría una amenaza para la democracia parlamentaria. En los fascismos existían unos líderes con carisma con proclamas y actitudes totalitarias que encontraron eco en este contexto.

---

14 'Los años treinta y primeros cuarenta' en CABAÑAS BRAVO, M. 'Tomo XLVIII: El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929' (Colección Summa Artis). Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2001. . pág 30

15 Op. cit. Pág. 34

16 Op cit. Pág. 32

17 Op. cit. pp. 45-46

### **Situación en Alemania**

Este país tenía el lastre del pago de las indemnizaciones de la Primera Guerra Mundial. Las medidas económicas que se quisieron imponer con el gobierno de 1930 se encontraron con el rechazo del Reichstag, por lo que se disolvió y convocó elecciones. De estas, saldrá elegido líder Adolph Hitler como líder del nacionalsocialismo alemán. Se produjo como hemos dicho una retirada de los fondos americanos por lo que los bancos entraron en quiebra. Esto, junto con la deuda bélica será el perfecto campo de cultivo para el dirigente nazi.<sup>18</sup>

Precisamente el hecho de verse más perjudicada que Francia, recrudeció el nacionalismo alemán y alimentó la política radical que había tomado el poder en 1933.

### **Situación en Italia**

Esta nación se encontraba ya desde 1922 sumida en este tipo de gobierno. Era una dictadura fascista que se había venido imponiendo gradualmente en esta década de los 20. Su economía dependía del exterior, y además había un exceso demográfico por lo que tuvieron que emigrar para atraer divisas. Se basaba en el intervencionismo, en el control estatal y en una estructuración corporativa, que se entrometía en lo político y lo social.

Aparte de la depresión económica, Mussolini se encontró con el conflicto con Etiopía a mediados de los 30.

### **Situación en la Rusia Soviética**

En los años 20 estaba en medio de una guerra civil y en un sistema confederado. En 1924 se aprueba la nueva Constitución que conforma un Estado Federal, de sufragio indirecto y basado en los *Soviets* que sustituían a los partidos políticos. Ante la difícil situación económica procedente de la Revolución de 1917, el gobierno adopta en 1921 una nueva política económica llamada NEP que se basaba en abandonar las ideas de colectivización para volver transitoriamente hacia un capitalismo controlado. Trotsky se opone a esta medida. Tiene éxito, por lo que Leon Trotsky será expulsado de la Unión Soviética en 1929 entre otras razones (como ser el principal opositor a Stalin). Se había conseguido normalizar el nivel de producción, reabsorbiéndose el paro y aumentando los sueldos. La industria recibe un empuje hacia su modernización. Stalin dirige la construcción del Estado Soviético, es un dirigismo del Estado, basado en los ideales de la revolución. Los planes quinquenales fijarán unas

---

18 Op. cit. pp 34-35



directrices económicas que conllevarían la colectivización agraria y el control de la industria. Termina Stalin con la oposición de derechas: es la *Tercera revolución rusa*<sup>19</sup>.

Paralelamente quisieron regular el mundo artístico: por un lado, Trotsky veía una idealización en los defensores de la vanguardia; y por otro lado, Lenin defendía el Realismo social, que renovaría las cosas. En 1922 aún se mantenía el debate entre los Constructivistas productivistas que se basaban en la reconstrucción de la sociedad lo que supeditará el arte a este terreno (industria y diseño industrial), y el Realismo comprometido. Se pusieron en marcha iniciativas privadas para crear mercado y se revisó la herencia artística previa. Pero, más adelante, cambiarán las tornas: se pondrán unas reglas artísticas siendo el realismo el género dominante, siendo el oficialmente aceptado en 1934<sup>20</sup>. Todo ello lleva a una debacle de la vanguardia junto al hecho de que se fueron exiliando los artistas poco a poco en los anteriores diez años<sup>21</sup>.

### **La respuesta a los fascismos: los frentes populares**

El triunfo alemán e italiano fascista provocó una marea de grupos activistas franceses, británicos y españoles.<sup>22</sup> La tensa situación hizo que se aliaran socialistas y comunistas para prevenir el auge de los fascismos. En Francia, por ejemplo, se reconstruyó el Cartel de Izquierdas. La solidez de sus instituciones democráticas junto con la mediana crisis, hicieron que no emergiera el fascismo. Aquí eran muy conscientes de la necesidad de pactar para evitar este tipo de movimiento (de hecho, en 1934 se consideró una alianza franco-soviética). El frentepopulismo triunfó en España, pero el alzamiento de los nacionales provocó una guerra civil. Esta situación de alianzas se reprodujo en la Segunda Guerra Mundial con los Aliados y los fascistas junto a Japón.<sup>23</sup>

### **Intentos de reconstrucción**

En 1933 la acentuación de la crisis llevó a reunirse a las grandes potencias en una conferencia en Londres. Intentaron buscar soluciones al problema del comercio y el ahogo por los sistemas de pago. Hubo falta de acuerdo junto con una inflexibilidad por parte de Estados Unidos, lo que provocó que cada uno tomara unas medidas propias para salir de la crisis. Se apreció la insolidaridad entre

---

19 Se produce la colectivización en masa y de manera forzosa las tierras, que se inicia en 1929 con la destrucción de los *kulaks*, y la industrialización a cualquier precio, por lo que tendrá que reforzar el poder central.

20 '*Los años treinta y primeros cuarenta*' en CABAÑAS BRAVO, M. 'Tomo XLVIII: El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929' (Colección Summa Artis). Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2001. pp 28-29

21 Se va Pugnoy, Chagall, Kandinsky, Gabo, Pevsner....

22 '*Los años treinta y primeros cuarenta*' en CABAÑAS BRAVO, M. 'Tomo XLVIII: El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929' (Colección Summa Artis). Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2001. Pág. 44

23 Op. cit. pág. 45

naciones. Todo lo contrario a lo que parecía el pacto de Locarno de 1925<sup>24</sup>. Aparte se dirigieron hacia el desarme en 1928 con el pacto Briand-Kellog, en el que 60 naciones se declaraban fuera de la ley ofensiva, lo cual quedó en papel mojado.

En 1932 el presidente norteamericano, Franklin D. Roosevelt aplicó el ‘New Deal’, ayudando a los bancos. De esta manera se aplicó una medida económica en tres frentes: finanzas, industria y sistema agrario. Además, prestó ayudas a los artistas. Destacaron los que se colocaron en la línea de la corriente muralista naturalista, creada bajo el Realismo social motivado por la mala situación económica.<sup>25</sup>

Todo este clima insolidario junto a las diversas hostilidades y recelos, condujo esta década amarga de los 30 que llevaron a la Segunda Guerra Mundial.

#### **4. LA IDEA DE LA VUELTA AL ORDEN DE LOS AÑOS 20 COMO PRECEDENTE DE LOS AÑOS 30.**

Consiste en una mirada hacia la realidad, retomando la tradición figurativa y las cualidades clásicas y se intentó realizar una nueva síntesis de objeto y estilo, es decir una vuelta al realismo pero con una intención subjetiva. Para algunos artistas esto se toma como una nostalgia historicista, y en otros como una actualización crítica del pasado artístico.

En cada país se plantea de forma distinta según su situación. En Alemania, se trata de un realismo basado en la agresiva crítica social; en cambio, en Italia se veía como una forma de crear un nuevo orden de posguerra. Mientras que en Francia se buscaba el orden y pureza, en Alemania se trataba de un arte comprometido con su tiempo, ahondando en las razones que habían desencadenado la guerra, y cómo se había llegado a ella. Así tenía reformulaciones más intimistas, emocionales y críticas. Como ejemplo, la obra de Georges Grosz, *Pilares de la sociedad* de 1926.

Aunque en Italia tienen actitudes aparentemente similares luego este retorno al orden es distinto. En Alemania se encuentra la *Nueva Objetividad*.<sup>26</sup>; en Italia, en cambio, es una vuelta al Renacimiento

---

24 La convicción de la necesidad de contar con Alemania, reconciliándola con Francia, para que Europa pudiera salir de la posguerra, lleva a firmar a Alemania, Bélgica, Francia, Gran Bretaña e Italia el acuerdo de Locarno, mediado por la Sociedad de Naciones.

25 ‘Los años treinta y primeros cuarenta’ en CABAÑAS BRAVO, M. ‘Tomo XLVIII: El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929’ (Colección Summa Artis). Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2001. pp 39-40

26. Tiene tres focos: el ‘Realismo mágico’ (Franz Roh) de Múnich, el Realismo crítico de Berlín, o *verista* (George Grosz u

clásico basándose en el reclamo de los valores tradicionales.<sup>27</sup> Orientaban el arte hacia una configuración del estilo monumental que se interpretará de forma oficial con los valores de raza, y los de la Italia fascista. Pero aquí, no se perseguirá las posturas vanguardistas tan fuertemente como en el régimen alemán.

Todas estas ideas se ven de una forma revisionista con el pasado de la que luego se darán cuenta de que no tienen porqué perder el ritmo de la modernidad. Así lo que se dará en los años 30 se verá muy vinculado a cada tradición local, viéndose principalmente dos focos: Europa y América. El primero de ellos será el que nos interese a nosotros.

Así, mientras se veía en torno al foco de París la consolidación del Surrealismo y la continuidad de los lenguajes cubistas y constructivos, en Alemania, Italia y la Unión Soviética se daban otro tipo de artes. Pero hay que tener en cuenta un hecho, que cuando hablemos de realismo no será uno único, sino hay que hablar de “realismos.” En este momento será una oposición a los lenguajes abstractos y constructivos, distinguiendo dos corrientes: el constructivismo ruso y el internacional.<sup>28</sup>

## 5. CARACTERÍSTICAS COMUNES A LOS RÉGIMENES TOTALITARIOS

Normalmente se produce la determinación según el pueblo o la raza y siendo alcanzado mediante una acción revolucionaria, con una organización rígida y un líder carismático.

El arte que se produce en Europa en este tipo de régimen, es una corriente realista, monumental y ensalzadora valiéndose de la instrumentación de la propaganda del Estado. Esta coalición entre arte y poder se da en más países que en estos sistemas que nos ocupan. Lo que ocurre es que no tuvieron la suficiente fuerza como para tener la necesaria entidad quedando en simples tentativas. Esta asociación se lleva al extremo en los totalitarismos como la Rusia de la Unión Soviética en la época de Stalin o la Alemania nazi. Estas dos son las que mejor ejemplifican las dos maneras de ver esta vinculación.<sup>29</sup> Aunque no son los únicos, también estaba el régimen fascista de Mussolini desde 1922, y también existen otros comunistas hoy en día como sabemos.

Otto Dix), y el Realismo de Colonia, más constructivista y social (Anton Räderscheidt);

27Se encontraba la *pintura metafísica* (con el grupo *Valori Plastici*. Encarnado por Giorgio de Chirico, Carlo Carrá) y el *Novecentismo* (1922-29), con Mario Sironi por ejemplo con la obra *Soledad* de 1925, estos querían prescindir de las vanguardias y volver al arte naturalista y las tradiciones clásicas italianas.

28 ‘*Los años treinta y primeros cuarenta*’ en CABAÑAS BRAVO, M. ‘Tomo XLVIII: El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929’ (Colección Summa Artis). Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2001. pp 50-52

29 ‘*Introducción*’ en CABAÑAS BRAVO, M. ‘Tomo XLVIII: El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929’ (Colección Summa Artis). Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2001. Pág. 13

¿Cómo se llega a todo esto? Se ha producido un lento proceso de desmercantilización del arte, ligándose cada vez más a las instituciones públicas. Esto se debe a que los estados se dieron cuenta del poder propagandístico del arte y su capacidad difusora de ideas. Curiosamente, fueron los propios artistas según Cabañas Bravo, los que reclamaron esta implicación del estado. Se aprecia en el arte procedente de la revolución rusa, y en la Bauhaus financiada por la República de Weimar. Pero los resultados de los años 20 no tienen que ver con los de años 30.<sup>30</sup>

### **La idea del cartelismo**

El cartelismo tuvo un gran auge hasta la primera mitad del siglo XX. Ya desde los impresionistas se desarrollaron las técnicas de base para este sistema de difusión. Con la primera guerra mundial y la revolución rusa entra de lleno el cartelismo en la política. Aunque también en este período de entreguerras se desarrolla el cartel comercial, pero éste no viene al caso. El cartel va a ser un medio de propaganda de idearios, actuaciones...y también crítica social. Los años 30 del siglo XX van a ser la cumbre de este arte, con las nuevas técnicas y tendencias, los regímenes totalitarios ruso y alemán...se empezará a hacer propaganda política de guerra, que con el tiempo harán lo mismo en la Guerra Fría.

En la Primera Guerra Mundial se produce el tipo de cartel por antonomasia, los *I want you* de Montgomery Flagg, con el retrato del tío Sam que dice que la armada te necesita. Durante la primera guerra mundial se hicieron más de 10000 carteles. En Estados Unidos se hará el off set.

La revolución rusa también trajo consigo la abundancia de carteles políticos, con la originalidad de las tiras educativas del ROSTA (el servicio de telégrafos ruso) que no se parece a nada de lo conocido hasta entonces. Son viñetas de cuatro o más dibujos ilustrando la educación, la sanidad o la política. De la vanguardia soviética, de su constructivismo, tratando de expresar la ideología marxista y la lucha de clases. Mostraba a la clase trabajadora en el campo, la ciudad, las fábricas, el ejército... empezaron a hacer fotomontaje, lo cual fue muy imitado por la guerra civil española. Lo que termina plasmando es más la realidad industrial más que ideas revolucionarias. El fin del cartel constructivista (como el de Klutskis '*Under Lenin's banner for socialist construction*'-fig.3) acabará con la llegada de Stalin. Este impondrá el Realismo Socialista y sólo sobrevivirá la Asociación de Artistas Revolucionarios.

---

30 '*Los años treinta y primeros cuarenta*' en CABAÑAS BRAVO, M. 'Tomo XLVIII: El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929' (Colección Summa Artis). Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2001. Pág. 308



Fig. 3. Klutskis 'Under Lenin's banner for socialist construction'

Si contrastamos con el encargo que recibe gracias a las gestiones del marido de su hermana para el Plan Estatal de Electrificación de Rusia promovido por Lenin (*Goelró*, 1931-fig.4), la diferencia es abismal. Por más que también presida la gran cabeza del dirigente, Filonov siempre hace las cosas a su manera, pues aparece una especie de telaraña, que representa la red de electricidad. Filonov, al ser un pintor filosófico e histórico, no encaja dentro del imaginario del realismo socialista pues conjuga figuración y abstracción. Pero si uno lo piensa fríamente, ¿qué podría tener de malo este cartel-*lubok* si aparecía la burguesía, los obreros de Occidente, combatientes a favor del socialismo y la propia cabeza de Lenin? Según lo que le dijeron en una editorial, no era “comprensible para las masas” y, más adelante el propio *Poltprosvet* (Departamento de Educación Política) lo rechaza. Pero, puede que no tenga que ver tanto que ver con el cartel sino con que se acercaba Stalin.<sup>31</sup>

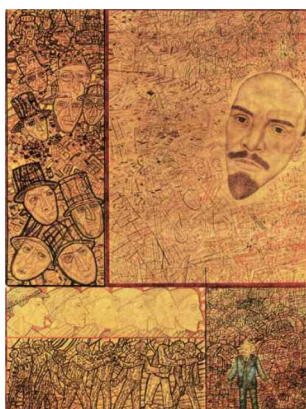


Fig.4. *Goelró*. Fuente: Catálogo Pável Filónov. Museo Ruso

El cartel de entreguerras se basó en la intención de superar la miseria de la Gran Guerra. Aunque en Alemania e Italia se están produciendo los movimientos políticos emergentes que se componen de excombatientes. Los carteles del nazismo previos a su gobierno (en la república de

31 PETROVA, Y. “Pável Filonov en el contexto del realismo socialista” en AA.VV. *Testigo de lo invisible. Pável Filónov de la Colección del Museo Ruso*. Ed. Palace Editions Europe. Italia, 2015. pág. 18

Weimar) ya expresaron con posturas radicales lo que iba a venir después.

Por otro lado, el cartelismo nazi se caracteriza por los mismos ideales de los que se componían las otras artes: el ideal de hombre griego, con cuerpos robustos y bellos. Es la idea de monumento, de las arquitecturas grandiosas que muestran el esplendor del estado ante el hombre de a pie; y a la vez es la uniformidad, donde no se trata del individuo sino el acto de masa acompasado entre sí. Lo contrario al ideario del cartelismo socialista. El italiano se parece al alemán, sólo que tuvo influencia futurista<sup>32</sup>. La respuesta a esto la dio John Heartfield y su crítica desde el exilio.

### **El cartelismo en Picasso. El curioso caso de “La Paloma de la Paz” y su politización.**

En octubre de 1945 Picasso conoció en París al impresor Fernand Mourlot, el cual le presta un estudio para realizar grabados, labor a la que el artista malagueño había tenido que renunciar debido a la guerra. En tres años llegó a realizar más de 200 litografías. Además, se imprimen también carteles, en principio con fines expositivos, para más adelante, con su afiliación al partido comunista, iniciar una campaña de propaganda en favor de la paz mundial. La paloma no era la primera vez que la utilizaba, pues era símbolo de los deseos de su hijo Pablo. En 1949 realiza el cartel para el Congreso Mundial de la Paz celebrado en París (fig. 7), idea sugerida por Louis Aragon.<sup>33</sup>

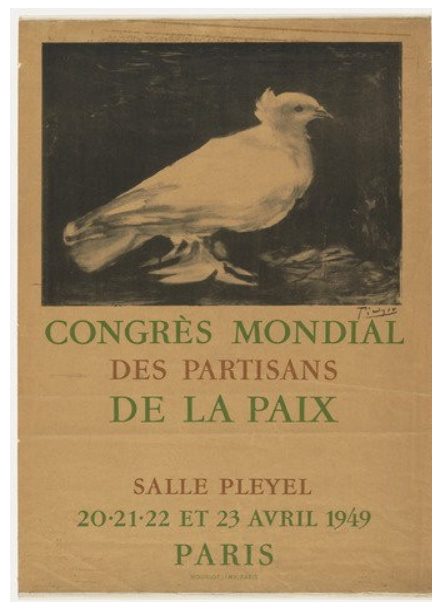


Fig. 7. Cartel para el Congreso Mundial de Partidarios de la Paz, Picasso (1949). Fuente: MOMA.

32 BLACKSMITH, M. 'Arte y propaganda en la guerra civil española' en ([www.sb hac.net](http://www.sb hac.net))

33 "Picasso cartelista" en WALTHER, I.F. *Pablo Picasso 1881-1973. El genio del siglo*. Ed. Taschen. Alemania, 2007. p.65

Si antes de la guerra Pablo Picasso era símbolo de revolución, a partir de ahora será la politización, sobre todo a partir de la entrevista que le hizo el crítico Denglade de por qué había ingresado en el partido comunista.<sup>34</sup> De 1949 a 1954, será ampliamente criticado, sobre todo por la propaganda rusa. En el período stalinista más duro afirmaba Kamenov: “*Picasso no crea sus obras enfermas repugnantes con el fin de criticar las contradicciones de la realidad y para despertar el odio a las fuerzas de reacción en su público, y con el fin de ejercer apología del capitalismo*”. En aquel tiempo, al artista malagueño se le identificaba en los países comunistas del Este con la “La Paloma de la Paz”, galardonada en 1950. Fue, según dice el historiador Pável Stepanek “*uno de esos hábiles manejos de los gobiernos comunistas respecto a los intelectuales de izquierda, de todo el Oeste, para apoyar a las dictaduras comunistas, entonces en auge.*” Desde que fuese Picasso a Polonia se adopta como símbolo que había de aparecer en todas las reuniones y asambleas por la paz. Es curioso que algo que en un principio se apoyó desde el comunismo, más adelante fuera rechazado. En los años 50, en vida de Stalin ni siquiera se permitió escribir artículos defendiendo el arte moderno, pues era atacado por el realismo socialista. Como a Filonov, el movimiento se le puso en contra cuando vino Stalin. Su retrato del dictador junto a la *Matanza de Korea* fue criticado. Como ejemplo de ello, en Checoslovaquia tardarían diez años en poder escribir sobre arte moderno.<sup>35</sup>

Mourlot no fue el único contacto con el cartelismo, aunque ya no politizado. El impresor Arnerá le instó a a trabajar el linóleo, siendo una excepción a la hora de elegir esta técnica dentro de los artistas del siglo XX. Más adelante, en las décadas de 1950 y 1960 utiliza en abundancia el tema del macho cabrío y los toros, siendo claro ejemplo *Exposición de Vallauris* (1952) o *Toros en Vallauris* (1960). Como se puede apreciar el contacto con el cartel de Picasso con fin propagandístico fue casual y no buscado pues ya estaba hecho el diseño, al contrario que Filónov que respondía a un encargo.<sup>36</sup>

## 6. CARACTERÍSTICAS COMUNES EN LOS REGÍMENES FASCISTAS

El término *fascismo* según Mark Toby no se refiere a un cuerpo estable de doctrinas. Este tipo de movimientos aparecieron en Italia, Alemania y España como sistema de gobierno, y de forma constante ha estado en muchos países: Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos, Japón y Sudáfrica. El modelo es la tradición política y la cultura local.

Reivindican la unión de nacionalismo con el socialismo, combinándolas entre sí. Se unen las

---

34 STEPANEK, P. *Picasso en Praga*. Ed. CSIC Press. 2005. p. 44

35 Op.cit. pp.46-50

36 “*Picasso cartelista*” en WALTHER, I.F. *Pablo Picasso 1881-1973. El genio del siglo*. Ed. Taschen. Alemania, 2007. pp.65-66

diferentes clases sociales en un ideal colectivo de subordinación hacia los intereses afines de la nacionalidad y la raza.

El fascismo implica que la burguesía no vea posible su actuación, su proyecto político se había malogrado; asimismo, el proletariado tenía que haber asumido su fracaso en la revolución. Así, la sociedad acabaría aceptando un sistema basado en la disciplina y en la propagación de la cultura y estilo propios.<sup>37</sup>

En los fascismos hablan a la masa como si fuera un todo espiritual, como si contaran un mito cuando hablan de sus ideas. Pero, ¿cómo consiguen llegar a todos? Según Hitler (el líder del régimen nazi) hay que apelar a lo que siente cada uno, porque se trata de un público heterogéneo. Así a unos, les impulsa la lucha contra los rusos (contra la Revolución Bolchevique), a otros les hablan del valor de la tierra (a las ciudades se las relacionaba con la industrialización, algo que se detestaba, porque se relacionaba con la Primera Guerra Mundial de la que habían salido muy mal parados), a otros de una promesa de trabajo...todo según que clase social se fuera. Eso sí, el régimen alemán puso como el “mal de los males” a los judíos que los calificaban de usureros (por su demanda del capital era por lo que entonces lo estaban pasando mal), lo cual no era cierto. Por ello hacen una propaganda en su contra quitándoles derechos y realizando tanto películas como exposiciones, tal como *El judío errante*. Así utilizan una especie de propaganda de Estado para llegar a todos. El arte funcionaba en estos regímenes como una herramienta más de su programa pero lo vieron como una manera de llevar a cabo una misión cultural, con el uso de símbolos e imágenes en la legitimización del status.<sup>38</sup> Como bien dice el historiador Toby Clark, les preocupaba mucho la estética, la apariencia y sobre todo desarrollaron la idea de teatralidad<sup>39</sup>. Realizaban grandes concentraciones de multitudes donde daban discursos. Es la idea de arropamiento que venía avalada por un sentimiento común como la de la película *El triunfo de la voluntad* de 1935 (o documental como lo llamaba ella) de Leni Riefensthal.<sup>40</sup> Este ideario junto con los símbolos se puede apreciar en el régimen nazi. Por ejemplo, en el cartel *‘La gran Alemania, sí,*

---

37 Op. cit. Pág. 44

38 CLARK, T. *‘Arte, propaganda y fascismo’* en *‘Arte y propaganda en el siglo XX’*. Ed. Akal. Madrid, 2000 pp 48-49

39 Incluso Hitler ensayaba delante de un espejo las muecas y gestos.

40 *"Poco después de su llegada al poder, Hitler me mandó llamar y me explicó que quería un filme acerca de un Congreso del Partido y que quería que yo lo hiciera. Mi primera reacción fue decir que yo no sabía nada acerca del modo en que funcionaba una cosa así o acerca de la organización del Partido, de modo que fotografiaría las cosas equivocadas y no complacería a nadie, aun suponiendo que pudiera hacer un documental, lo que nunca había hecho antes. Hitler dijo que era por esto exactamente por lo que quería que yo lo hiciera: porque cualquiera que supiera todo acerca de la importancia relativa de las personas y grupos y demás podría hacer un filme pedante y exacto, pero que esto no era lo que él quería. Él quería un filme que mostrara el Congreso desde un ojo no experto que seleccionara sólo lo que fuera artísticamente satisfactorio; en términos de espectáculo, supongo que se puede decir: Él quería un filme que movilizara, atrajera, impresionara a una audiencia que no estaba necesariamente interesada en la política."* -- Leni Riefenstahl



*el 10 de abril'* pone de relieve las manos en alto de un sistema unificado del saludo nazi. Es la idea de la masa unificada que impulsa el país hacia delante. Lleva los colores nazis: rojo, blanco y negro.

### **Diferencias con el comunismo**

Los fascistas insistieron mucho en las diferencias entre su socialismo y el de los comunistas. Se debe ver por ejemplo que en el fascismo se admitía la irracionalidad, rechazando el racionalismo como visión de la modernidad burguesa. Según ellos, el nacionalsocialismo era un culto a la acción y el fervor emancipado de las pautas de la doctrina. Robert Brasillach, fascista francés, lo veía como una “poesía” de fe y emoción. Según Hitler a las masas “*siempre es una devoción lo que las inspira, y a menudo un tipo de histeria el que las conmina a actuar.*” A pesar de su éxito, nunca prometieron bienestar económico sino que abogaban por reintegrar al pueblo en su nación, un sentir puro junto a la inmediatez física. Esto se conseguiría aboliendo el materialismo.

En cambio, el comunismo hablaba de objetividad científica a pesar de su convicción emotiva y apelaban a la razón.

## **7. LA IDEA DE LA PROPAGANDA MONUMENTAL**

El monumentalismo con la arquitectura como reflejo de lo que debía ser la gran nación, existe tanto aquí como en la Unión Soviética, como en Italia. En cambio, el muralismo no se da tanto en Alemania, y sí más en la Unión Soviética, México y Estados Unidos.

Donde se vio más la idea de propaganda monumental será en la *Exposición internacional de París* de 1937. Aquí se verá la clara diferencia entre el concepto de monumento que tenían tanto la Unión Soviética como en Alemania. En Alemania, encarnado en Albert Speer, se veía el *pabellón alemán* donde se veía el neoclasicismo grandilocuente y artificioso, con cincuenta y cuatro metros de altura, remataba en un agran águila, símbolo de Alemania. En cambio el encarnado en el *Pabellón de la URSS*, obra de Boris Jofan y que se encontraba enfrente, remataba con la gran figura del pueblo sus treinta y tres metros de altura. Es una pareja enérgica que eleva la hoz y el martillo, símbolo del proletariado.

Lo curioso de esta exposición universal es el pabellón español realizado por Jose Luis Sert que en el contexto de la guerra civil, la vanguardia se decantaba por la república española, como forma de denuncia social y de propaganda política. Era de índole realista, donde se recogía el *Guernica* de Pablo

Picasso (Fig. 5) que denunciaba los horrores de esta guerra civil. Esta obra da buena cuenta de cómo se puede convertir una obra en un referente universal, un emblema. Tanto la obra de Picasso como la de Filónov dan cuenta de los relatos sobre la guerra pero desde la distancia: Pável pinta *Después de un ataque aéreo* (1937) o *Composición* (1938-Fig.6) y Pablo el *Guernika*, cambiando el lenguaje pictórico —uno más cruento que otro—, pero ambos en busca del pro del partido comunista. Filónov buscaba realizar una exposición para recaudar fondos y Picasso ser un referente de denuncia de las atrocidades de la guerra en España.



Fig. 5 y 6. *Guernika*, Picasso. Fuente: Artcreha. *Composición*, Filónov. Fuente. Catálogo Exposición Pável Filónov. Museo de Arte Ruso.

## 8. EL ARTE DE PROPAGANDA EN RUSIA Y SU RELACIÓN CON EL ARTE DE SU TIEMPO. RELACIÓN CON EL FUTURISMO ITALIANO. DIFERENCIA CON LOS REGÍMENES FASCISTAS.

Una de las máximas del *Futurismo* fue el atacar a los valores establecidos y proponer programas nuevos destinados a incorporar a Italia a la Europa del progreso. Esto pretendían hacerlo mediante una agresividad verbal y cultural “sana”: con la apología de las ciudades, de la era de la máquina y de la velocidad. El futurismo fue un movimiento de índole nacionalista que influye a Rusia en su segunda etapa (1918-1944), cuando tome el mando Filippo Tommaso Marinetti, su teórico que intenta en vano en la península itálica convertirlo en arte oficial. El *Manifiesto futurista* de Marinetti publicado en 1909 en *Le figaro*, aparece en ruso poco tiempo después. Su ideología nacionalista, intervencionista y más tarde fascista, así como su apología de la guerra, suscita desconfianzas y duras críticas.

El programa de Marinetti, se expande como la pólvora hasta llegar a Rusia, para realizar conferencias según su método de ataque verbal, incluye tanto la vida de los artistas como a las disciplinas artísticas. Llegan a decir que: “*la belleza nace de la lucha.*” Lo que provocará no será una copia, sino un potencial estético.

El futurismo llegará a ser arte oficial pero en arquitectura, pues Musollini adoptará al arquitecto Sant'Elia. El éxito de la revolución rusa parecía en apariencia que era la supervivencia del futurismo en una segunda fase. Se producirá una ruptura con Rusia cuando Marinetti se declare abiertamente fascista<sup>41</sup>. El futurismo causará gran impacto en este país, en las vanguardias rusas. Algunos dicen incluso que en Filónov, aunque el artista lo niegue.

La vanguardia rusa se desarrolla en torno a las revoluciones de 1905-07, y más tarde de 1917-1925.<sup>42</sup> Se producirán una serie de innovaciones que cuando llegue Stalin, que es nombrado secretario del partido comunista en 1922, se perderán. Hasta entonces habían existido las dos tendencias, las de los que veían que la única forma de hacer arte revolucionario era mediante formas de Vanguardia (como el Constructivismo o Eisenstein en cine, que se agrupaban en torno al Lef – Frente de Izquierdas de las Artes—) siendo un imposible adscribirse al realismo; y los del Realismo socialista que se terminará imponiendo. Dijo Maiakovsky, persona en torno a la que se formaba el Lef, a la vuelta de una visita en París (1923):

*“Por vez primera, una palabra nueva en el arte, el constructivismo, no procede de Francia sino de Rusia. Incluso asombra que este término se halle en el léxico francés. No ya el constructivismo de los artistas que transforman el excelente y necesario alambre y la lata en estructuras útiles sino el constructivismo que entiende la elaboración formal del artista sólo como ingeniería, como un trabajo indispensable para dar forma a toda nuestra vida práctica. En esto los artistas franceses deben venir a nuestra escuela [entiéndase el Instituto de Cultura Pictórica de Moscú—INHUK—]. En esto no valen las conjeturas estrambóticas. Para construir una cultura nueva se necesita un terreno virgen. Se necesita la escoba de octubre [la revolución de Octubre]. Pero, ¿cuál es el terreno del arte francés? El parquet de los salones parisienses”*

(Maiakowsky, *Opere*. 1923)<sup>43</sup>

Los artistas desde entonces tendrán que adscribirse obligatoriamente a un ámbito político, hasta

---

41 BERNARD, E. Y MARTÍN ANGLADA, M. 'Las revoluciones a través de la forma: el futurismo' en 'Las vanguardias (1905-1945) Ed. Larousse, España, 2008. pp 58-60

42 DE MICHELI, M. 'Capítulo 9: la regla del abstraccionismo' en 'Las vanguardias artísticas del siglo XX.' Ed. Alianza. Madrid, 1992. Pág. 262

43 Op. Cit. Pág. 271

que sea frenada por unas nuevas directrices. La *Asociación de los artistas proletarios* promulga que el arte debe estar al servicio del partido, y en 1934, el *Realismo socialista* es impuesto a todos. Para poder pintar, es necesario formar parte de la *Unión de los artistas*, y que a su vez para el ingreso es necesario haber glorificado el socialismo con rigor realista y figurativo. Muchos artistas en consecuencia huyen para poder crear.<sup>44</sup>

El arte socialista, en el que intentaba encajar solamente Filónov en contadas ocasiones de forma infructuosa y para subsistir (pues aquí subyace su importancia como artista al que no se le puede encasillar) fue criticado por los artistas de De Stijl en el *III manifiesto* (1921): *La formación de un nuevo mundo*:

*“Las ridículas I, II y III Internacionales Socialistas sólo fueron exterioridad, hechas de palabras. La intención del espíritu es interior e intraducible a palabras. Lejos de ser una redundancia de vocablos, se compone de actos plásticos y de fuerza vital interior. Fuerza espiritual. Así, se esquematiza el nuevo plan del mundo. No hacemos llamamientos a los pueblos del tipo ¡Uníos! O ¡Uníos a nosotros!; no hacemos ningún llamamiento a los pueblos. Nosotros sabemos que quienes se unan a nosotros ya pertenecen al nuevo espíritu. Sólo junto a ellos será posible modelar el cuerpo espiritual del mundo. ¡Actuad!”*<sup>45</sup>

Aunque encontramos los dos polos, también es de recibo ver cómo existen modos de hacer en Rusia que no están totalmente sometidos al “realismo socialista”. Como ejemplo, el ‘*retrato de Stalin*’ (1935) de Rubliev, donde se presenta a Stalin sentado en un sillón leyendo el periódico con expresión seria. El espacio sólo se vislumbra, presentando un retrato amable, casi irónico.<sup>46</sup> ¿Qué podía hacer Filónov?

Aparte de lo mencionado anteriormente con el cartel de Lenin, intentó la plasmación del tema obrero, las plantas industriales. En 1931 contacta con la Editorial de Bellas Artes (IZOGIZ) para realizar dos retratos de trabajadores de choque (*udárniki*). En este caso, realizó bocetos a Yelena Vasilieva, aduciendo a su intelecto (pues en Filónov la mirada es clave, donde se ve el pensamiento). Lo rechazan por “falta de solemnidad”. Pero aún así, la pinta para sí mismo. También tiene dificultades cuando va a pintar, pues conserva su “sello”, es decir, como él mismo lo veía. Lo que le lleva a afirmar

44 CREPALDI, G. ‘*Las vanguardias en Rusia*’ en ‘El arte moderno. 1900-1945: la época de las vanguardias.’ Ed. Electa, España, 2006. Pág. 103

45 DE MICHELI, M. ‘*Capítulo 9: la regla del abstraccionismo*’ en ‘Las vanguardias artísticas del siglo XX.’ Ed. Alianza. Madrid, 1992. Pág. 261

46 DE DIEGO, E. ‘*apéndice de imágenes*’ en ‘Arte contemporáneo II’ Ed. Historia 16, Madrid 1996. Lámina IV

que no puede aceptar encargos.<sup>47</sup>

## 9. CONCLUSIONES.

Filónov y Picasso son meros referentes de las formas de hacer de Oriente contra Occidente. Por mucho que por Filónov tenga un rechazo a Occidente, de manera fehaciente se comprueba que influyó en la sociedad de su época, creando sinergias entre los distintos países en ambas direcciones: Rusia-Francia, Rusia-Alemania, Rusia-España, etc.

El contexto influye en parte a la hora de determinar el pensamiento de un artista. El artista ruso veía la ciudad como algo maligno, todo lo contrario que el artista malagueño. Según Filónov había que volver a la tierra, al origen, que enlaza en temática, aunque no en el trasfondo, con los Macchiaioli. No es de extrañar que una serie de artistas rusos se opusieran a Occidente por la sensación de ser “invadidos”, pero también los rusos iban a París y a Alemania.

Ambos dos vivieron varias guerras: Picasso vivió ajeno a ellas, excepto por encargo; en cambio, Filónov combatió en el frente, lo que le dotaba de una visión más cruenta de la guerra. Uno era alegato, el otro era más visceral e íntimo.

La personalidad de ambos denota un cierto aire de egocentrismo: Pável se considera “juez” en su visión del mundo (es mi sistema el único que puede servir) y Picasso como genio, sólo que el carácter del primero es más retraído que el segundo.

El arte de propaganda, de una forma u otra, rozó a ambos artistas. Entre otras cuestiones, no pintaron por experiencia propia la Guerra Civil Española, pues fue por noticias con lo que realizaron sus obras. Pero ambos dos, fueron pacifistas.

El coleccionismo de la obra de Picasso es una de las diferencias más notorias. La red que creó el marchante Kahnweiler, junto a sus estrategias de mercado, no tienen nada que ver con el ideario del artista moscovita, pues pensaba que su arte debía servir a un bien común y terminó legándolo al Estado para realizar un museo.

---

47 PETROVA, Y. “Pável Filonov en el contexto del realismo socialista” en AA.VV. *Testigo de lo invisible. Pável Filónov de la Colección del Museo Ruso*. Ed. Palace Editions Europe. Italia, 2015. pág. 19

Por tanto, existen más filiaciones que las diferencias que se pudieran pensar en un principio entre Oriente y Occidente.

## 10. BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Testigo de lo invisible. Pável Filónov de la Colección del Museo Ruso*. Ed. Palace Editions Europe. Italia, 2015.
- ADAM, P. 'Arte del Tercer Reich'. Ed Tusquets. Barcelona, 1992.
- BERNARD, E. Y MARTÍN ANGLADA, M. 'Las vanguardias (1905-1945) Ed. Larousse, España, 2008.
- BONELL, V. E. 'Iconography of Power: Soviet political posters under Lenin and Stalin' Ed. California. Estados Unidos, 1999
- BOZAL, V. 'Estudios de Arte Contemporáneo I: la mirada de Cézanne, la indiferencia de Manet, la ironía de Klee y otros temas de arte contemporáneo' ed. La balsa de la medusa. Boadilla del Monte (Madrid) 2006
- CABAÑAS BRAVO, M. 'Tomo XLVIII: El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929' (Colección Summa Artis). Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2001
- CLARK, T. 'Arte y propaganda en el siglo XX'. Ed. Akal. Madrid, 2000
- CREPALDI, G. 'El arte moderno. 1900-1945: la época de las vanguardias.' Ed. Electa , España, 2006.
- DE DIEGO, E. 'Arte contemporáneo II' Ed. Historia 16, Madrid 1996.
- DE MICHELI, M. 'Las vanguardias artísticas del siglo XX.' Ed. Alianza. Madrid, 1992.
- GOLDING, J. 'Caminos a lo absoluto.' Ed. Turner y Fondo de cultura económica. Madrid, 2003.
- HINZ, B. 'Arte e ideología del nazismo'. Ed. Fernando Torres editor. Valencia, 1978
- MICHAUD, E. 'La estética nazi: un arte de la eternidad.' Ed. Adriana Hidalgo editora. Argentina, 2009
- STEPANEK,P. *Picasso en Praga*. Ed. CSIC Press. 2005
- WALTHER, I.F. *Pablo Picasso 1881-1973. El genio del siglo*. Ed. Taschen. Alemania, 2007

### Artículos

- BLACKSMITH, M. 'Arte y propaganda en la guerra civil española' en <http://www.sbhac.net/arte/Carteles/ArteYPro.htm>

## Recursos electrónicos

- Crack del 29, documental: ([bolsasistemas.com/](http://bolsasistemas.com/))
- Catálogo completo de la Entartete Kunst: ([kunst.gymnasium.de](http://kunst.gymnasium.de))
- Video extraído de *The yellow star. The persecution of the jews in Europe, 1933-45* en el que se ve la exposición de arte degenerado. ([fcit.coedu.usf.edu/](http://fcit.coedu.usf.edu/) )
- Arte degenerado en (Peter Harrington – [www.peterharrington.co.uk](http://www.peterharrington.co.uk))
- United States Holocaust Propaganda Museum ([www.ushmm.org](http://www.ushmm.org))
- MOMA ([www.moma.com](http://www.moma.com))