
EL PARADIGMA DE LO PURO:
DEL SIMBOLISMO A GREENBERG

MARÍA ELENA MUÑOZ

I UN MODELO PARA COMPRENDER

El pensamiento del crítico norteamericano Clement Greenberg constituye -en lo que respecta al arte moderno- un modelo de comprensión consistente y eficiente. No pretendo afirmar que Greenberg haya tenido la intención explícita de configurar un modelo, pero sí que su pensamiento se tornó modélico a la hora de contar con unos parámetros para definir la modernidad artística. No para sus seguidores, contrario a lo que se pudiera pensar, sino para aquellos que, presenciando la crisis o declinación de la modernidad, se apresuraron en contar con un paradigma para poder definir el presente tardo (o post) moderno como su opuesto. De sus apreciaciones se desprende una caracterización del modernismo artístico que con el tiempo se volvió extremadamente operativa. En ese sentido, se puede decir que la elevación del relato greenberiano a la condición de modelo, es una construcción de la post modernidad.

El modelo que se desprende de Greenberg fue el que, de algún modo, cerró la tradición modernista y se ha tornado fundamental a la hora de establecer las distinciones entre arte pre-moderno y arte moderno, y entre arte post o tardo-moderno o post-histórico¹. El grueso de las teorías acerca de lo post-moderno (especialmente las provenientes desde EEUU) ha sido elaborado en respuesta a sus teorías sobre la modernidad artística. Si es que ha habido algo así como un consenso en describir a lo post-moderno como diverso, plural, inorgánico, impuro, ha sido precisamente a la luz de

1 Según la denominación propuesta por Danto (1999)

la confrontación de estas cualidades con las que Greenberg atribuía al arte moderno. La nitidez (o aparente nitidez) de su modelo es lo que provocó una reacción en un escenario donde justamente, toda nitidez era rechazada o a lo menos, puesta en entredicho. Lo que se ha llamado (Danto) «la era de después del fin del arte», sólo pudo configurarse teóricamente a la luz del relato construido por Greenberg, relato teleológico que anunciaba el ineluctable término –la conclusión- del arte de la era moderna.

Hablar de modelos de comprensión (el simbolista, el greenberiano) involucra la idea –en este punto, casi irrefutable-, de que la modernidad artística o modernismo, en un sentido anglosajón,² no puede ser descrita lisa y llanamente como un quiebre o ruptura con la tradición –a pesar de que el aspecto de las obras modernas así lo sugiera- y además, que la misma no constituye un bloque histórico o un período (pese a estar inscrito dentro de un rango temporal y espacial), sino una actitud frente al arte y el mundo. Una actitud que no puede perfilarse, ni describirse, sino es a partir de modelos: no hay una modernidad, sino modelos para su comprensión. Los modelos operan tanto a nivel de la producción de arte como de la producción crítica, teórica e historiográfica que estudia y narra esas producciones. La condición modélica del relato greenberiano –que insisto, no obedece a su intención, sino a un devenir posterior-, se ha concentrado particularmente en su idea o defensa de la «pureza» o esencialidad del medio. Quien atribuye a esta defensa el carácter de paradigma, es Arthur Danto con el fin de definir a su vez lo contemporáneo (post histórico) como lo producido bajo el paradigma de lo «impuro». Dado que para Danto el relato tipo hegeliano de Greenberg define una evolución histórica, lo producido bajo el signo de lo impuro (lo que no cabe en este relato) es lo que queda fuera del linde de la historia.

En el «modelo Greenberg» se puede rastrear una hebra que viene del pensamiento simbolista y, antes que éste, al de Baudelaire. La formación de Greenberg contempla una parte autodidacta en filosofía (aprendió alemán con el fin de leer y traducir a Kant) y una parte formal en literatura. La literatura fue en efecto su primero objeto de atención; no obstante, fueron sus juicios sobre la pintura los más originales, los que arriesgaron en apreciaciones más firmes y categóricas. El aprendizaje de Greenberg respecto de la

2 Modernismo en sentido anglosajón indica una actitud para con el arte que presta atención fundamental a las formas y medios de producción. En el caso de la pintura que es lo que le interesa a Greenberg, el modernismo representa una indagación pictórica en la propia naturaleza del medio.

3 Roger Fry tradujo al inglés un texto fundamental de Maurice Denis, crítico de arte y pintor Nabis, sobre Cézanne en 1910. Ese mismo año organizó la exposición *Manet y los post-impresionistas*, ocasión que le permitió acuñar el término Post-impresionistas, que aunque cuestionado, se utiliza hasta el día de hoy para referirse a la obra de Cézanne, Gauguin y Van Gogh. Fry, quien también era pintor, se había destacado en principio como un estudioso del arte del renacimiento italiano. Precisamente ese interés lo hizo leer los textos sobre el tema publicados por el historiador norteamericano del arte italiano, Bernard Berenson quien a su vez había heredado la tradición de la «pura visualidad» proveniente de Fiedler, von Hildenbrand y von Marées. Lo que Berenson defendía era la distinción entre lo ilustrativo y lo decorativo. Lo ilustrativo era lo relativo al tema, a la narración, a la descripción; era esa parte de lo artístico que estaba sujeto a los cambios, a la moda. Lo decorativo, lo que tenía más valor en este binomio, tenía que ver con las cualidades formales: forma, movimiento, composición, color. Por cierto, Berenson, también estuvo entre sus lecturas de Greenberg.

4 Años más tarde, Paul Valéry describió el simbolismo como lo que sigue: «Lo que fue bautizado como Simbolismo se resume muy sencillamente en la común intención de varias familias de poetas (por lo demás enemigas entre sí) de «apropiarse de los bienes de la música». El secreto de este movimiento no es otro». Citado por Todó (1987:127).

5 Jean Móreas (seudónimo de Giannis Padiamantopulos) fue un poeta y el autor del Manifiesto Simbolista publicado en *Le Figaro Littéraire* en 1886. Albert Aurier otro poeta del mismo círculo, escribió un artículo sobre Van Gogh a partir del cual describió las características del simbolismo pictórico.

pintura, proviene fundamentalmente de las lecturas que hizo de los críticos ingleses Roger Fry y Clive Bell vinculados al círculo de Bloomsbury, los principales promotores en el mundo anglosajón de la pintura de Cézanne y del post-impresionismo en general. A su vez, éstos derivaban sus interpretaciones sobre aquellos temas de las lecturas enmarcadas dentro del simbolismo que a fines de siglo habían devenido modelo dominante de comprensión del arte³. Entre las premisas que el simbolismo defendía se encontraba la de la autonomía del lenguaje poético y pictórico, la cual contaba con el ejemplo de la música, un arte en esencia a-referencial⁴. El simbolismo literario proclamado por Jean Móreas en 1886 y el simbolismo pictórico indicado por Albert Aurier en 1890⁵, tomaban la herencia fundamental de poetas como Baudelaire, Mallarmé en un aspecto que se les revelaba como fundamental: la renuncia de la poesía (y de todo el arte por extensión) a considerar a la naturaleza como referente. Hacia 1890 los pintores luego conocidos como post-impresionistas (Cézanne, Gauguin, Van Gogh) eran reconocidos por los abogados del simbolismo como figuras totémicas del nuevo movimiento; la generación que les seguía fue la que conformó los grupos de Pont Aven y los Nabis, donde participaron pintores como Serusier, Vuillard, Bonnard, Bernard y Denis, estos últimos responsables de interpretar y difundir la obra y el pensamiento de Cézanne al que consideraban el gran superador del impresionismo. El simbolismo pictórico se manifestaba como lo opuesto a toda forma de naturalismo, como la alternativa de escape de una pintura que parecía condenada nada más que a reproducir los fenómenos sensibles. La idea de modernidad artística (*modernism*) albergada por Greenberg hunde sus raíces en la noción de pureza formal emanada de aquellas fuentes, las que conjuga con la idea kantiana de la crítica pura.

II AUTOCRÍTICA Y PUREZA

Recordemos que un cuadro, -antes de ser un caballo de batalla, un desnudo de una mujer, o cualquier otra anécdota-, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores agrupados con un cierto orden. Maurice Denis⁶

Podría considerarse esta sentencia formulada por Denis en las postrimerías del siglo diecinueve, como uno de los más nítidos paradigmas en defensa de la forma pura⁷. Esta noción de pureza provenía, en efecto, del ideario simbolista, cuya nomenclatura Greenberg -en principio un estudioso literario-, manejaba muy bien⁸. Su visión se había formado también desde las lecturas de los críticos ingleses, que asimismo defendían el arte, o más precisamente, la forma pura en el arte, independiente, autónoma, libre de contaminaciones literarias, históricas y, por cierto, libre de imperativos miméticos.

Para Greenberg, sin embargo, la cuestión no es tan simple. No declara moderno al arte sólo por negar la función representativa sin más. Tampoco afirma que la modernidad constituya una ruptura con las formas tradicionales de representación. Greenberg sabía lo suficiente y era lo suficientemente lúcido como para entender que no se puede hablar de modernidad y tradición como dos polaridades marcadas por el apego o desapego al principio de imitación; la modernidad no es «la transición desde la pintura mimética a la no mimética» (Danto), así nada más. Vale tener en cuenta que desde los inicios de la pintura occidental -identificada con la tradición del cuadro-, la pintura ha deambulado por derroteros muy diversos, y nadie que posea un mediano conocimiento de historia del arte podría afirmar que, durante casi cinco siglos, los pintores no hicieron otra cosa que reproducir las apariencias del mundo fenoménico, o que, desde el siglo XV en adelante, no esperaban más que dar cuenta de la realidad visible⁹. Aunque no voy a detenerme en ellos, la historia de la pintura está llena de argumentos que pueden rebatir aquello¹⁰. Que la pintura haya querido incuestionablemente reproducir las apariencias, es un objetivo que se ha definido y

6 Maurice Denis, definición de neo tradicionalismo (1890) en su libro *Teorías*. Es interesante notar que Denis, así como Greenberg varios años después, no percibe un quiebre entre arte moderno y «tradicional». Más bien entiende el nuevo arte como una nueva forma de tradicionalismo o de clasicismo.

7 Roger Fry inicia su texto fundamental, *An essay in aesthetics* con la cita a este párrafo escrito por Denis en 1890. Elogia la capacidad de síntesis y la precisión del francés para elaborar tal definición de la pintura.

8 La única educación formal la recibió durante la obtención de su Bachillerato en Letras de la University of Syracuse (N.Y.). El resto de su formación es auto-guiada.

9 Ese es el tipo de reducción que hace Arthur Danto cuando afirma que «el modernismo marca un punto en el arte antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo pintando personas, paisajes y eventos históricos tal como se les presentaban o hubieran presentado al ojo». Danto (2001:29). Según este autor, la pintura desde Vasari ha sido comprendida como una evolución marcada por la adecuación a la mimesis. Greenberg, en cambio estaría trazando un relato evolutivo también pero uno que va en la dirección contraria: de lo más a lo menos mimético.

10 Ni las tentativas más «realistas» de la pintura occidental pueden identificarse con ese objetivo: el cumplimiento de la mimesis literal, la mera imitación, el realismo mecánico, rara vez ha constituido una meta para los productores de imágenes. Hacia mediados del siglo diecinueve pareció imponerse la realidad sin afeites, sin desvíos, como gran referente, pero aún así, la reproducción mecánica no era el fin buscado, cuando más esa misión se le podía asignar (incluso sin mucho éxito) a la fotografía incipiente.

asignado fuera de ella; no ha sido éste el propósito de la pintura (o la de los pintores, más bien) sino el que han supuesto algunos de los que acerca de ella han pensado, desde Vasari en adelante¹¹.

Lo que sí se puede sostener es que, amén de toda su diversidad, la pintura occidental operaba bajo el siguiente supuesto: de que al interior del espacio delimitado por el marco se desplegaba una imagen (una ficción) que, de una manera u otra, se vinculaba con el mundo fuera de ella: ya sea porque apoyara la función de evangelizar, promover comportamientos, elevar causas políticas, enaltecer personajes y sus proezas, o porque esperaba expresar los ánimos subjetivos del artista, la pintura necesitaba de un correlato con el mundo, fuese este el mundo físico, el político, el religioso, en fin. En un sentido kantiano, se podría decir que la pintura necesitaba, o era objeto, de un juicio empírico. Ello no quiere decir que los artistas no estuvieran preocupados de las características y condiciones del medio con el cual trabajaban, sino que ponían este medio al servicio de un asunto otro. Los medios pictóricos se adecuaban a necesidad del artista o del comitente para referir al mundo. Ahí estaba la gran diferencia con lo que los artistas modernos anhelaron. Cuando buscaba establecer la singularidad de la pintura moderna, Clement Greenberg señaló:

11 No obstante es necesario remarcar que Vasari o, antes que él, Cennini, Alberti o Leonardo, si bien hablaban del arte como imitación de la naturaleza, no lo hacían como sinónimo de copia de lo aparente, sino más bien pensaban en la naturaleza como fuente de conocimiento. El objetivo era la belleza y el cumplimiento de la belleza en una obra de arte se lograba en virtud de un estudio de la naturaleza. La armonía (la belleza) no es algo que esté simplemente ahí, sino que ha de descubrirse y traducirse merced una actividad mental del artista (dotado de genio) aplicado al estudio del natural.

La esencia del modernismo yace, según yo lo veo, en el uso de los medios característicos de una disciplina para criticar la misma disciplina, no con el fin de subvertirla, sino para fortalecerla más firmemente en su área de competencia. Kant usó la lógica para establecer los límites de la lógica y mientras él retiraba muchos elementos de su vieja jurisdicción, la lógica permaneció más segura aún con lo quedó de remanente¹².

12 *Modernist Painting*, en Greenberg (1993: 85). Traducción propia.

La esencia del modernismo es la autocrítica; así lo señala Greenberg teniendo como referente el modelo kantiano. El giro autocrítico, sin embargo, estaba definido por una determinación histórica, que naturalmente tenía sus raíces en la autoconciencia promovida por la Ilustración. La evolución pictórica hacia el modernismo (que no es necesariamente confundible con progreso) es consecuente con la era de la autocrítica. Eso es lo que marca la distancia entre arte moderno y pre moderno, y no el progresivo desalojo del principio de imitación. El arte moderno no se puede identificar lisa y llanamente con el abandono de la

mímesis (representación de lo visible, no mero registro) y del modelo. El abandono de la mímesis es más bien una condición secundaria que se da como una consecuencia de otra cosa. La gradual desaparición de los rasgos miméticos apreciables en la pintura moderna obedece a un proceso de depuración ontológica, es decir, relativa al ser de la propia disciplina:

La pintura moderna en su fase más tardía no ha abandonado la representación de objetos reconocibles en principio. Lo que ha abandonado, en principio, es la representación del tipo de espacio que esos objetos reconocibles habitan. La abstracción o lo no figurativo, no ha probado por sí misma ser absolutamente necesaria en el momento de la autocrítica de la pintura, incluso cuando ha habido eminentes artistas como Kandinsky y Mondrian que lo han pensado así. Todas las entidades reconocibles (incluidas las pinturas mismas) existen en un espacio tridimensional, y la más mínima sugerencia de una entidad reconocible es suficiente para llamar a nuestra mente a hacer asociaciones con aquel tipo de espacio. La silueta fragmentaria de una figura humana, de una taza de té, pueden lograr eso, y haciéndolo pueden alienar el espacio pictórico de las dos dimensiones literales que garantizan la independencia de la pintura como arte. Ya que, como ya he dicho, la tridimensionalidad es la provincia de la escultura. Para alcanzar la autonomía, la pintura tiene por sobre todas las cosas, que despojarse de todo lo que pudiera compartir con la escultura, y en su esfuerzo por lograrlo –y no en un afán de excluir lo representacional– es que la pintura se hace a sí misma abstracta¹³.

Greenberg no estaba en contra de la representación icónica. A su juicio, el rasgo que distingue al arte moderno del arte del pasado, no yace en la relación del arte con el mundo, sino en la delimitación entre un arte y otro. Asimismo, no se limita a hacer la defensa de la pureza, o de la síntesis, sino que hace algo que sus predecesores no habían hecho: explica su origen, su por qué, y con ello le da forma, le brinda consistencia teórica a esa opción. Hay arte puro cuando se ha desarrollado históricamente una conciencia crítica, una conciencia sobre las formas y los medios de producción. El origen de la pureza está en el ejercicio de la autocrítica; es ella la que ofrece, como correlato, la descontaminación y la especificidad disciplinar y de esa manera se inscribe el arte en el amplio programa de la modernidad.

13 *Modernist Painting* en Greenberg (1993: 89) Traducción propia.

El arte puro –puesto que es obra de la autocrítica- es el arte que *corresponde* a la modernidad: es el que cumple con su mandato histórico: un arte puro sólo es pensable desde luego en el marco de la sociedad burguesa. Corresponde, como la autonomía, a un estadio de la historia y por lo mismo es, según Greenberg, inevitable. La diferencia entre lo que Greenberg planteaba y el credo de pureza de raíz simbolista, radica en que Greenberg le da a esa pureza un sentido histórico. Que el arte haya avanzado hacia la pureza significa que actúa en cumplimiento con una determinación histórica. Lo puro es lo propiamente moderno porque su origen radica en la autocrítica, y la autocrítica es lo que define globalmente a la modernidad. Por lo tanto lo puro, a diferencia de lo que sostenían Denis y compañía, no correspondía a la adecuación del arte a unos valores de tipo universal, sino a una situación histórica.

14 *Partisan Review* fue fundada por William Phillips el año 1933 y en principio estuvo conectada con el círculo de John Reed y el Partido Comunista norteamericano. Después del año 1937, se desliga completamente de esa filiación y se transforma en la voz de los intelectuales de izquierda que se oponían al estalinismo. Luego de un breve flirteo con las ideas trotskistas, la revista se constituye en la promotora de una nueva izquierda independiente que quería preservar una perspectiva de renovación socialista. En sus páginas escribieron figuras como Dwight Mc Donald, Harold Rosenberg, Hannah Arendt, T.S. Eliot, Meyer Shapiro, entre otros. Por su esfuerzo en establecer conexiones entre arte y sociedad, se podría decir que *Partisan Review* estableció una nueva tendencia distintiva de la crítica, base de lo que hoy se denomina extensivamente crítica cultural.

15 Greenberg citado por de Duve (2005:50).

Las primeras declaraciones de Greenberg en favor de la descontaminación del arte se pueden leer en *Towards a Newer Laocoon*, artículo publicado en *Partisan Review*¹⁴ en 1940. Ahí deja establecido que la preocupación artística que le corresponde a la modernidad, consiste en la delimitación progresiva de las fronteras que contienen a cada una de las artes. El énfasis está puesto en el medio, en la dimensión «opaca» del arte (en oposición a la transparencia ofrecida por el cuadro-ventana). Este énfasis, esta negación de la profundidad ilusionista, saca de juego –al mismo tiempo- a la «literatura» y a la imitación de las artes visuales:

La pureza del arte consiste en la aceptación, una aceptación voluntaria, de las limitaciones del medio de cada arte específico [...] Las artes han sido devueltas pues a sus medios, y una vez allí se las ha aislado, concentrado y definido. Cada arte es único y estrictamente él mismo en virtud de su medio específico. Al fin de recuperar la identidad de un arte se ha de acentuar la opacidad de su medio.

La historia de la pintura de vanguardia es la historia de una rendición progresiva a la resistencia que le opone su medio, la cual consiste mayormente en repeler todo esfuerzo por atravesar la superficie plana del cuadro para conseguir un espacio con perspectiva realista. Al rendirse no sólo la pintura se libera de la imitación –y con ello de la «literatura», sino también de la consecuencia de la imitación realista, es decir, la confusión entre pintura y escultura¹⁵.

Más adelante, una vez orientado casi exclusivamente al análisis de la visualidad, Greenberg llegó a ser más preciso para explicar sus fundamentos. Lo que convierte a una disciplina en moderna es su capacidad de autocrítica. Greenberg toma este concepto de la crítica de Kant (según él el primer moderno) y la define como la disposición y capacidad de una disciplina para poner en crisis sus propios supuestos. El objetivo de la (auto) crítica no es la negación de una disciplina específica, sino su fortalecimiento; es ella la que posibilitó en el mundo moderno la especificidad de los saberes y la consecuente emancipación disciplinar desde los tiempos de la Ilustración. Sólo una crítica venida desde dentro puede, admite Greenberg, ser eficiente en la configuración y solvencia de un área del saber específico:

Rápidamente emergió como evidencia que lo único y específico de cada área de competencia coincidía con aquello que era único y específico en la naturaleza de su medio. La tarea de la autocrítica devino la eliminación de los efectos específicos de cada arte de todo aquello que pareciera haber sido tomado prestado otro medio artístico. Así, cada arte permanecería «puro» y en su pureza encontraría la garantía en torno a sus estándares de calidad e independencia.»Pureza» significa auto-definición y la empresa de la autocrítica en el arte devino una autodefinición.¹⁶

En el caso de la pintura, este vuelco introspectivo se habría iniciado durante el siglo XIX, específicamente con Manet, cuyos cuadros parecían declarar franca y explícitamente, la planitud (*flatness*) de la superficie. Con Manet, parecía iniciarse una modalidad pictórica donde la superficie plana ya no era algo que debía ocultarse en función del ilusionismo tridimensional, sino que quedaba expuesta como condición esencial del medio pictórico. La superficie se imponía sobre el cuadro-ventana o cualquier otra forma de «profundidad» o contaminación (literaria, ideológica, sentimental). De cualquier forma, lo que es importante aquí es que la planitud no tiene que entenderse como un objetivo de la pintura, sino como la consecuencia de la introspección autocrítica.

El arte realista o naturalista había manipulado el medio, usando el arte para ocultar el arte; el modernismo usó el arte para llamar la atención sobre el arte. Las limitaciones que constituyen el medio-pintura –la superficie plana, la forma

16 *Modernist painting* en Greenberg (1993:86) Traducción propia

del soporte, las propiedades del pigmento- fueron tratados por los viejos maestros como factores negativos que podían ser reconocidos sólo de manera implícita o indirecta. Bajo el modernismo, aquellas mismas limitaciones empezaron a considerarse como factores positivos y fueron reconocidos abiertamente¹⁷.

La planitud de la pintura es una condición que la modernidad pictórica simplemente admite como tal. Esta cuestión queda revelada por el proceso autocrítico. Así el arte, según Greenberg, podía llamarse moderno cuando ponía a prueba sus propios métodos y procedimientos y de ese modo, podía liberarse de las contaminaciones provenientes de otras disciplinas, especialmente las que más la amenazaban; la literatura y la escultura. El énfasis en la superficie garantizaba, en el caso de la pintura, la inmunidad frente a todo cruce con otras disciplinas e impedía toda intrusión de materiales y medios ajenos a su esencia¹⁸ y, por cierto, mantenerse a salvo del *kitsch*. La autocrítica moderna permitió a la pintura afianzarse en su propio campo, de tal manera que para su apreciación no dependiera de factores externos extra-pictóricos: como si se tratara de una proposición analítica, la obra deviene completamente autosuficiente, un objeto sin finalidad, con existencia propia. Se cumple así, aunque Greenberg no lo diga, la absoluta autonomía a la que el arte podía aspirar.

Así, lo que el artista produce no es un sucedáneo, un símil, sino algo cuya existencia se auto-valida. Concentrado sobre sí mismo, el arte avanzado ha dejado de imitar a la naturaleza; no porque el objetivo sea liberarse de una vez por todas de la mimesis, sino porque a eso lo ha llevado su proceso autocrítico, su camino a la depuración. Antes bien, el arte se forja como la imitación del imitar, esto es, como imitación de la potencia creadora, de tal forma, el artista opera como una especie de demiurgo que, en lugar de imitar a la naturaleza y sus aspectos, imitaría a Dios, «creando algo que sea válido exclusivamente por sí mismo, de la misma manera que la naturaleza misma es válida, o es estéticamente válido un paisaje, no su representación; algo dado, increado, independiente de significados, similares u originales. El contenido ha de disolverse tan enteramente en la forma que la obra de arte o literatura no pueda ser reducible, en todo o en parte, a algo que no sea ella misma».¹⁹ El arte no tiene que significar, dice Greenberg, sino *ser*.

17 *Modernist Painting* en Greenberg (1993: 86) Traducción propia.

18 «Esta es una crítica interna, y significa, en el caso del arte, que bajo el espíritu modernista es auto cuestionador en todos sus aspectos. El arte entonces es su propio sujeto y, en el caso de la pintura, que esencialmente importa a Greenberg, el sujeto de la pintura fue ella misma. El modernismo fue un tipo de indagación colectiva desde la pintura hacia la pintura en el esfuerzo de exhibir qué es la pintura misma». Danto (1999: 89)

19 Greenberg citado por Danto (1999:93)

III TRADICIÓN Y MODERNIDAD VS KITSCH

Una de las cuestiones más originales del pensamiento greenberiano es que establece que el modernismo, visto allende el Atlántico en la época en que se imponía gloriosa la industria cultural norteamericana, no constituye una forma de desafío o de ruptura contra la tradición, sino más bien, una suerte de evolución de la misma. La modernidad artística no se opone al arte culto, al arte de los grandes maestros: la modernidad se opone a la baja cultura. Baja cultura que es propia de los procesos modernos de industrialización. Dicho de otro modo: el enemigo del arte moderno no es la tradición sino la cultura vulgar, espuria, sucedánea. Es esa cultura vulgar la que rompe con la continuidad del gran arte, no la vanguardia.

En ningún momento de su carrera como crítico Greenberg declaró que el arte moderno haya venido a romper con el arte anterior o «el de los viejos maestros», mucho menos que se pudiera hablar de un programa con dichos objetivos. «La modernidad no se define a largo plazo como un «movimiento», y mucho menos como un programa, sino como una especie de sesgo o tropismo: en la dirección del valor estético, el valor estético como tal y como valor último. La especificidad de la modernidad reside en que es un tropismo extremadamente acusado a este respecto»²⁰. Greenberg desechó la noción de ruptura para referirse a las transformaciones artísticas, antes bien defendía la idea de una evolución, de un movimiento teleológico que, en lo que concierne a la pintura, se agilizó en la medida en que avanzaba el siglo diecinueve francés.

Nada puede estar más lejos de arte auténtico de nuestros tiempos que la idea de una ruptura con la continuidad. El arte es —entre otras cosas— continuidad y es impensable sin ella.²¹

El concepto de continuidad, sin la cual el arte es impensable según Greenberg, le permite hablar del desarrollo artístico en términos de evolución²². Evolución no significa progreso si por ello entendemos superación, mejoramiento, sino mantención de la grandeza y la calidad de otrora, pero con nuevos métodos. Por una exigencia histórica —que podemos identificar aquí con el cumplimiento de la autonomía en la sociedad burguesa— esta evolución suponía el

20 Greenberg *Necessity of Formalism* (1971) citado por de Duve (2005:51).

21 *Modernist Painting* en Greenberg (1993: 93) Traducción propia.

22 Muchos años más tarde de haber redactado sus textos canónicos, Greenberg siguió insistiendo en este punto. «La vanguardia no rechazó las convenciones, sino que forcejeó, lidio con ellas y, puede que terminara suprimiéndolas, pero no sin forcejeo, no sin lucha. No se trató sólo de rechazarlas. No había unos objetivos revolucionarios en la forma de trabajar de un Manet, la forma de trabajar de los impresionistas, sino más bien había esta idea: ¿cómo podemos conseguir que la pintura sea tan buena como queremos? Lo que tenían en mente era algo así como ¿Qué haremos para pintar tan bien pero no igual que los maestros antiguos? ¿Cómo mantendremos los estándares del pasado? Debate público con Clement Greenberg (1987) en de Duve (2005:125).

giro gradual respecto de la prioridad dada a la superficie; anteriormente los artistas imponían «trucos» para crear una ilusión tridimensional en lo que sabían era una superficie plana, de tal modo que dicha planitud pasara a segundo plano, o más se hiciera «indetectable» para el espectador; los artistas modernos quisieron establecer lo contrario:

Los viejos maestros habían presentado que era necesario preservar lo que era llamada la integridad del plano pintura: esto es, significar la persistente presencia de la superficie plana abajo y encima de la más vívida ilusión de espacio tridimensional [...] Los modernistas no evadieron ni resolvieron esta contradicción; más bien, lo que hicieron fue revertir sus términos. Uno es advertido de la bidimensionalidad de la superficie antes, no después, de ser advertido sobre lo que la superficie contiene. En el caso del arte de los viejos maestros, uno ve lo que la pintura contiene antes de ver la pintura misma, en una pintura modernista uno ve la pintura como pintura primero. Esta, por supuesto, es la mejor manera de ver una pintura, sea de los viejos maestros o modernista, pero el Modernismo la impone como la única y necesaria manera y el éxito del Modernismo haciendo eso es precisamente el éxito de la autocrítica.²³

23 Greenberg, *Modernist Painting* en Greenberg (1993: 87)
Traducción propia

24 Greenberg (2002:15-34)

25 *Kitsch*, en el momento en que escribe Greenberg, eran los productos de la cultura de masas como la música de Tin Pan Alley o la cubierta del *Saturday Evening Post*, realizada por Norman Rockwell, así como las películas de Hollywood y los avisos publicitarios. Los espectáculos populares, entre ellos el más importante, el cine de entretenimiento, los music halls, las revistas de comics y en general publicaciones de fácil digestión, junto con el alcance que llega a tener la radio y la difusión de la música popular, eran expresiones baratas y accesibles con las que un público en gran parte deso subempleado, podía escapar de los problemas del día a día. La industria cultural para las masas se transformó en aquellos años en el negocio más lucrativo; una forma en que el capital sacó ventaja de la necesidad de evasión (dispersión) del gran público.

Greenberg marca una diferencia entre el arte de los viejos maestros y el arte moderno, pero no marca una oposición, un conflicto. Dados los tiempos que corrían, con la creciente industrialización y despliegue de los medios masivos, la verdadera oposición se da entre modernismo y baja cultura. En el primero de sus artículos publicados, a mi juicio fundamental, se hace cargo de esta oposición. El artículo era *Vanguardia y kitsch*²⁴ publicado en 1939 por la revista *Partisan Review*. En dicho texto, Greenberg contraponía la vanguardia artística del viejo mundo, con la entonces emergente cultura industrial norteamericana. Ésta última corresponde al fenómeno que designa con el término alemán *kitsch*, y es consecuencia directa del proceso de industrialización y del crecimiento de los niveles de alfabetismo de las masas urbanas. Es decir con la ampliación del acceso a la cultura y, en el caso, de Estados Unidos habría que agregar, con la proliferación del espectáculo y los *mass media*. Los años treinta correspondieron a los años de la post-depresión norteamericana, un tiempo en que despegó la producción industrial de cultura (industria cultural será luego llamada). Una producción que no emanaba de las

masas como el arte popular o más precisamente, como el arte del pueblo, sino que estaba dirigida a ellas en función de las leyes de la demanda, la cual naturalmente era manipulada por los medios de comunicación, que estaban entonces también en expansión. Estas producciones de la cultura de masas, eran fruto de una cultura sucedánea, espuria, que lejos de enriquecer la experiencia, lejos de estimular la capacidad crítica de los receptores, la disminuía, por no decir que la anulaba totalmente. Greenberg veía con temor cómo estas nuevas formas culturales emanadas de procesos industriales, cautivaban incluso a aquellos sectores que antes exhibían una sensibilidad para el arte culto, el arte verdadero: ese que era antes el de los viejos maestros, y hoy el arte de vanguardia.

El *kitsch*²⁵ estaba conquistando los espacios antes ocupados por el arte culto porque se apropiaba del efecto producido por el arte verdadero, mediante la estrategia de apropiación de sus simulacros academicistas y degradados. «El kitsch es experiencia vicaria y sensaciones falseadas»²⁶ que no pide nada a sus consumidores sino la pasiva aceptación. Significativamente, para Greenberg, también era *kitsch* la tendencia oficial de los gobiernos totalitarios de Alemania, Italia y Rusia, «El estímulo del *kitsch* no es sino otra manera barata por la cual los regímenes totalitarios buscan congraciarse con sus súbditos. Como estos regímenes no pueden elevar el nivel cultural de las masas –ni aunque lo quisieran– mediante cualquier tipo de entrega al socialismo internacional, adulan a las masas haciendo descender la cultura hasta su nivel»²⁷. Más adelante agrega, «En realidad, el principal problema del arte y la literatura de vanguardia, desde el punto de vista de fascistas y estalinistas, no es que resulten demasiado críticos, sino que son demasiado «inocentes», es decir, demasiado resistentes a las inyecciones de una propaganda eficaz, cosa a la que se presta mucho mejor el *kitsch*. El *kitsch* mantiene al dictador el contacto más íntimo con el *alma* de su pueblo. Si la cultura oficial se mantuviera en un nivel superior al general de las masas, se correría el riesgo del aislamiento»²⁸. Por el contrario, el arte avanzado, el arte de vanguardia, no era ni podía ser funcional a los regímenes totalitarios, porque su independencia era incompatible con la voluntad propagandística y porque esa misma independencia, la prevenía de buscar la complacencia del gran público. A diferencia del *kitsch*, el

26 Greenberg (2002: 22).

27 Greenberg (2002: 31).

28 Greenberg (2002: 34)

29 Evidentemente, para Greenberg el modernismo no se refiere a un período histórico necesariamente, sino a las características de aquel arte que cumplía con el avance de la historia, en el sentido teleológico hegeliano del término, que se movilizaba, lineal y progresivamente, hacia un fin. Modernista era el arte del último Monet, el de Cézanne, el de Picasso cubista, el de Mondrian. En literatura, el de Mallarmé, el de Valery, el de Eliot, el de Joyce. Con el tiempo, Greenberg va a afirmar que ese arte iniciado en Europa en la segunda mitad del siglo XIX tiene su culminación en el arte abstracto norteamericano de la post guerra, la Escuela de Nueva York (fundamentalmente Pollock, por sus logros con la pintura *all over*) primero, y la Abstracción post- pictórica después.

«All over» es un término acuñado por Greenberg para referirse a un tipo de pintura no ilusionista y sobre todo carente de jerarquía compositiva, de modo que todos los elementos en el cuadro tienen el mismo peso e importancia.» Esta tendencia aparece en el cuadro «polifónico», «descentralizado», repetitivo all over, que se basa en una superficie estructurada a base de elementos idénticos o muy parecidos que se repiten sin variación apreciable desde un extremo a otro. Es una clase de cuadro que aparentemente renuncia a tener un comienzo, una mitad y un final» Greenberg, *La crisis de la pintura de caballete* en (2002:178).

Abstracción Post-pictórica es un término que acuñó Clement Greenberg para referirse a la pintura de artistas como Elworth Kelly, Frank Stella, Louis Morris, Jules Olitski, la cual se caracterizaba por el énfasis dado a la superficie, a los planos de color, por la renuncia a la composición, a la imagen y a cualquier condición susceptible de ser interpretada en términos de sentido. Se trata de una pintura que se propone como tautología: «Lo que se ve es lo que es» (según Frank Stella).

30 A partir de «*Modernist paintings*» Greenberg empezó a utilizar sistemáticamente el término de «modernismo» para designar lo mismo que antes había designado con el término «vanguardia», salvo por una diferencia fundamental (que para él en realidad no es una diferencia, sino una explicación que la evolución reciente del arte ha hecho necesaria): mientras que vanguardia es un término general que no diferencia entre las artes, la modernidad sólo se puede aplicar a la pintura o la escultura (o, finalmente a la música, a la poesía, etc), pero no hay una modernidad para el arte en general, pues «la esencia de la modernidad reside en el uso de los métodos característicos de una disciplina para criticar esa misma disciplina» y por «disciplina», Greenberg entiende las convenciones de un medio específico. El arte en general, no tiene especificidad.

arte de vanguardia no era funcional a la demagogia, ni al facilismo.

El ideológicamente connotado término de vanguardia (*avant-garde*), usado en esta primera publicación, es reemplazado luego en el discurso greenbergiano y en el de crítica norteamericana por extensión por el de modernismo (*modernism*)²⁹. El cambio en la terminología coincide con el progresivo abandono de las ideas de orientación marxista que animaban sus primeras reflexiones, y señala también un cambio en la percepción de Greenberg sobre este tipo de arte. Cuando todavía emplea el término de vanguardia (*avant-garde*), parece estar preocupado por los efectos sociales y políticos que el arte puede provocar en las masas; su análisis es más un análisis de un fenómeno cultural, que lo hace pensar en la relación entre arte y sociedad. En cambio, cuando empieza a hablar de modernismo, se vuelca de manera casi exclusiva a la pintura, y a los recursos formales de la misma, con un tono políticamente neutro³⁰. Más tarde explicará que su atención a la forma, no indica una suerte de preferencia de ésta por sobre el contenido, sino que indica que la dimensión formal es la única que se presta a la elaboración discursiva. No es que no haya contenido, o que el contenido no sea importante; lo que ocurre es que sobre el contenido no se puede hablar.

Entre sus reflexiones sobre el *kitsch* y sus textos posteriores hay menos distinción de la que en un principio se puede creer. No es que el primer Greenberg de orientación marxista, preocupado por el deve-

nir de la cultura se haya tornado luego en un formalista irrestricto, desinteresado por este mismo devenir. Tiendo a suponer más bien que el énfasis que coloca en la especificidad del medio (que se nota ya desde 1940) no es una suerte de disociación respecto de sus preocupaciones sociales y culturales, sino una priorización formulada precisamente en beneficio del valor del arte en el contexto social. El arte moderno nos ofrece nutrir nuestra experiencia, es acaso el único antídoto para combatir los efectos nefastos implicados en la propagación de la baja cultura y del empobrecimiento de la experiencia que ésta implica. Es el efecto que tiene el arte en la sociedad la preocupación fundamental de Greenberg y es por eso mismo que defiende la pureza del medio y al mismo tiempo la fortaleza de la tradición. La defensa de la autonomía es al mismo tiempo, para Greenberg, la defensa de la tradición ya que sólo inquiriendo el arte sobre su propia naturaleza, comprometiéndose con sus condiciones esenciales, puede la modernidad artística alcanzar la grandeza de los viejos maestros.

Hacia fines de los años cuarenta, cuando la institucionalidad artística neoyorquina estaba firmemente afianzada, y los aparatos de circulación y venta estaban establecidos, esto es, cuando EEUU estaba en control de todas las formas de promoción posibles del arte moderno, el paradigma de lo puro proveniente del simbolismo, filtrado por el formalismo inglés, pasado por Alfred Barr³¹ y perfeccionado por Greenberg, se tornó eficaz cultural y políticamente, sobre todo porque, su modelo evolutivo, si bien reconocía los orígenes europeos de la modernidad artística, colocaba la culminación de este proceso precisamente en el último arte producido en EEUU. Es en ese contexto que el paradigma de pureza se torna consistente, artística y políticamente y —a pesar del propio Greenberg— funciona como correlato de un orden social modernizador. Su modelo de comprensión adquiere estatus canónico, sin embargo, cuando las propias expresiones artísticas empiezan consistentemente hacia fines de los cincuenta a producirse al margen del paradigma de lo puro, fuera del linde de la historia. Su relato evolutivo se muestra como ejemplo de explicación monolítica y categórica coincidente con las formas más lineales de construcción historiográfica; además de formalista se lo sindicó como historicista y se convierte en blanco de los discursos que abogaban por la des limitación de las fronteras entre las

31 Alfred Barr Jr. Fue el primer director del Museo de Arte Moderno de Nueva York y el responsable de las políticas que por más de cuarenta años regularon la forma en que el arte moderno era presentado para su difusión.

artes, entre arte y vida política, a fin de cuentas de todo el sector que aboga por la crítica de la autonomía. La condición paradigmática alcanzada por el discurso greenberiano es, paradójicamente, la que atenta contra el justo reconocimiento que se puede tener hacia uno de los más lúcidos y sensibles críticos que el arte moderno haya tenido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DANTO Arthur. 1999. *Después del fin del arte*. Buenos Aires, Paidós.
- DE DUVE, Thierry. 2005. *Clement Greenberg entre líneas*. Buenos Aires, Acto Ediciones.
- GREENBERG, Clement. 1993. *The Collected Essays and Criticism: Affirmations and refusals 1950-1956*. Volumen 3. University of Chicago Press.
- 1995. *The collected Essays and Criticism: Modernism with a vengeance 1957-1969* Volumen 4. University of Chicago Press
- GREENBERG Clement. 2002. *Arte y Cultura*. Buenos Aires, Paidós.
- TODÓ, LLuís. 1987. *El simbolismo: el nacimiento de la poesía moderna*. Madrid, Montesinos.