

“Vanguardia y kitsch” en el universo del totalitarismo

Pedro de Llano

Universidad de Santiago de Compostela

Fecha de recepción: 12 de septiembre de 2013

Fecha de aceptación: 19 de octubre de 2013

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 25, 2013, pp. 75-91

ISSN. 1130-551

RESUMEN

Clement Greenberg (1909-1994) fue uno de los críticos más importantes del siglo XX. Es el autor de una de las teorías de la Modernidad más influyentes en el campo de las artes visuales. Sus textos desempeñaron un papel clave en la migración de la vanguardia de París a Nueva York. Fue el primer intérprete y defensor de un artista clave en aquella época, Jackson Pollock. Antes de eso, en la década de los 30, formó parte de un grupo de intelectuales judíos neoyorquinos que se aglutinaron en torno a las páginas de la revista izquierdista *Partisan Review* y propusieron un intenso debate sobre las relaciones entre arte y política, en el periodo comprendido entre el “crack” de 1929 y el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Su famoso ensayo “Vanguardia y kitsch” (1939), que se contextualiza y analiza pormenorizadamente en el siguiente artículo, fue una de las contribuciones más relevantes y valiosas a ese debate.

PALABRAS CLAVE

Clement Greenberg (1909-1994). Vanguardia. Kitsch. Marxismo. Realismo Social. Leon Trotsky (1879-1940). Bertolt Brecht (1898-1956).

ABSTRACT

Clement Greenberg (1909-1994) was one of the most important critics in the 20th Century. He is the author of one of the most influential theories of modernity in the visual arts. His texts played a relevant role in the migration of the Avant-Garde from Paris to New York. He was the first interpreter and apologist of a key artist in his time; Jackson Pollock. Before, in the 1930s, he was part of a group of jewish intellectuals in New York City which gathered around the pages of the leftist magazine *Partisan Review*, proposing an intense discussion regarding the relations between art and politics, in the period in between the 1929 crack, and the beginning of the Second World War. His famous essay “Avant-Garde and Kitsch” (1939), which is contextualized and analyzed into detail in the following paper, was one of the most important and worthy contributions to this debate.

KEY WORDS

Clement Greenberg (1909-1994). Avant-Garde. Kitsch. Marxism. Social Realism. Leon Trotsky (1879-1940). Bertolt Brecht (1898-1956).



Fig. 1: Los editores de *Partisan Review* en 1940. Sentados, Fred Dupee y William Phillips; de pie, George L. K. Morris, Phillip Rahv y Dwight Macdonald.

“Aquellos que están en contra del fascismo, sin estar en contra del capitalismo, que se lamentan de la barbarie originada por la barbarie, se parecen a aquellas personas que quieren comer su ración de ternera, pero sin que haya que degollarla”.

Bertolt Brecht, 1934¹

“Según salieron las cosas, la guerra hizo más por la cultura moderna en los Estados Unidos

que todos los esfuerzos de *Partisan Review* juntos”.

Serge Guilbaut, 1983²

“La década roja” concluyó en los Estados Unidos, en 1939, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Diez años antes, en 1929, el país había entrado en la mayor depresión económica de su historia. El periodo que transcurrió entre medias fue uno de los más complejos y apasionantes de los Estados Unidos. Clement Greenberg (1909-1994), el crítico de arte que teorizó la Modernidad en las décadas de los 50 y 60 en ese país y la propagó por todo el mundo, con la ayuda del Departamento de Estado, creció y se formó en ese contexto.

Nacido en 1909 en el seno de una familia de emigrantes llegados de la región fronteriza entre Polonia y Lituania, Greenberg fue uno de los intelectuales que protagonizaron el tránsito y la integración de la cultura judía en Norteamérica. En 1936, junto a otros autores que se aglutinaron en torno a las páginas de la influyente revista izquierdista *Partisan Review* –un conjunto heterogéneo y diverso compuesto por editores, como Phillip Rahv y William Phillips, críticos culturales, como Dwight Macdonald, escritores, como Mary Macarthy, Lionel Trilling, Lionel Abel o Delmore Schwartz, filósofos, como Sidney Hook y críticos de arte, como Harold Rosenberg o Meyer Schapiro (fig. 1)–, Greenberg consiguió abandonar el *ghetto* en que permaneció la generación de sus padres para formar parte de una comunidad de pensadores revolucionarios, en un primer momento, pero que gradualmente pasó a formar parte del *establishment* y de los círculos de poder más consolidados de la vida cultural en los Estados Unidos.

El contexto social y político en que se fraguó su trayectoria estuvo marcado por un debate en el que el arte, la sociedad y la política tenían fronteras inciertas. Las dis-

cusiones a propósito de las diferentes posiciones de la izquierda eran comprometidas y profundas en aquel tiempo. El partido comunista tenía un enorme poder, así como medios de comunicación a su disposición para difundir sus ideas. En 1936 contaba con nada menos que un millón de afiliados en los Estados Unidos. Pero los “Juicios de Moscú” y la guerra civil española cambiaron drásticamente el panorama. De la esperanza en el potencial revolucionario del socialismo, como un fenómeno universal, se pasó a una situación fragmentada, en la que distintos grupos cuestionaban las decisiones y la orientación del partido y criticaban su política en relación a esos dos acontecimientos.

La alternativa que tuvo mejor acogida y que fue capaz de enfrentarse a la doctrina autoritaria del Partido Comunista fue, como ocurrió en otros países, la que ofrecía el pensamiento de Leon Trotsky (1879-1940). Cuando Trotsky llegó a México escapando del estalinismo, algunos intelectuales norteamericanos afines a sus ideas lo ayudaron y le invitaron a publicar en sus revistas. Fueron precisamente estas ideas las que Trotsky desarrolló en su primera aparición en *Partisan Review*, en septiembre de 1938, en el artículo titulado “Art and Politics in Our Epoch”, en el que afirmaba que, la creación artística, como la ciencia, “tiene sus propias leyes –incluso cuando sirve conscientemente a un movimiento social”³, para defender, a continuación, que “la verdadera creación intelectual es incompatible con la mentira, la hipocresía y el espíritu conformista”. En su opinión, “el arte se puede convertir en un gran aliado de la revolución”, solo, “si permanece fiel a sí mismo”. Poetas, pintores, escultores y músicos, recalca Trotsky, “encontrarán por sí mismos su propio método, si la lucha por la libertad de las clases oprimidas y de los pueblos disipa las nubes del escepticismo y del pesimismo que cubren el horizonte de la humanidad”⁴.

Estas ideas, que suponían una alternativa a la doctrina del Realismo Socialista, propugnada por el Partido Comunista, arraigaron con fuerza entre los jóvenes más inconformistas y críticos, entre los que se encontraba Clement Greenberg. Lo que ofrecían era una versión sofisticada de la teoría estética derivada del materialismo histórico, en la que la modernidad y la crítica social iban de la mano. Otro referente crucial, en este sentido, para Greenberg, fue el “primer” Bertolt Brecht (1898-1956). Porque, si bien es cierto que Brecht era un crítico acérrimo del formalismo, y que, por tanto, podría resultar sorprendente relacionarlo con Greenberg, también es verdad que fue muy consciente de que la tradición moderna de la autocritica era fundamental para configurar un arte que estuviese al servicio del cambio social, algo con lo que el autor de “Vanguardia y kitsch” estaba de acuerdo⁵. Greenberg consideraba a Brecht “como el más importante escritor en lengua germana

desde Goethe”⁶, y llegó a publicar una interesante reseña sobre su obra *La ópera de los tres peniques* (1928), en *Partisan Review*, cuando se estrenó en Nueva York, a finales de los 30. El texto “Popularity and Realism”, escrito por Brecht en 1938, fue uno de los que más influyó en el joven crítico. En él, el dramaturgo traza de manera sintética los principales elementos del enfrentamiento que mantuvo con el teórico del arte marxista György Lukács (1885-1971). Un conflicto complejo que se dirimió, fundamentalmente, entre aquellos, como Brecht, que defendían la necesidad de incorporar las nuevas formas de la vanguardia al arte comprometido y, otros, como Lukács, que abogaban por mantener los códigos más tradicionales del realismo⁷. De ahí, también, que algunas de las características de su teatro, como el anti-ilusionismo, el gusto por los materiales degradados, la crítica del orden burgués, el método dialéctico y el concepto de *verfremdung* (distanciamiento), se convirtiesen en referentes clave para él en sus primeros años como escritor. Más adelante, cuando Brecht regresó a Alemania y se aproximó al Partido Comunista, sus caminos se separaron.

Junto a su pasión por autores como Trotsky o Brecht, Greenberg no pudo evitar sentirse atraído por otro autor clave en la década de los treinta, aunque muy distinto ideológicamente: T. S. Eliot (1888-1965). De su trabajo le interesaba, sobre todo, y a pesar del conservadurismo social y político que lo caracterizaba y de sus opiniones antisemitas, el firme compromiso con la modernidad artística y literaria. T. S. Eliot empezó a escribir crítica literaria en 1919 y, poco más tarde, con la ayuda de Ezra Pound, se convirtió en editor de la influyente revista *Criterion* –a la que Greenberg se suscribió en 1930– y que pronto se erigiría en el referente fundamental del grupo de Bloomsbury. En 1922, *annus mirabilis* de la literatura del siglo XX con la publicación de *Ulises* de James Joyce o del *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein, apareció también el poema que haría a Eliot mundialmente célebre, *La tierra baldía* (*The Waste Land*). Casi de inmediato, Eliot publicó el texto “The Function of Criticism”, en el que sostenía que “lo primordial en todo crítico es su aptitud para seleccionar el buen poema y rechazar el malo; reconocer el buen poema *nuevo* que responde propiamente a las *nuevas* circunstancias es la mejor prueba de su aptitud”⁸, una apreciación sobre la “objetividad del gusto” con la que Greenberg se mostró de acuerdo desde el principio, junto a otros valores como los de la “experiencia” o la “tradición”, una serie de afinidades más intuitivas que conscientes, cuando comenzó a escribir, pero que, con el paso de los años, al efectuar el “giro idealista” y conservador que se produjo en su pensamiento después de la Segunda Guerra Mundial, se convertirían en claves de su posicionamiento crítico maduro.

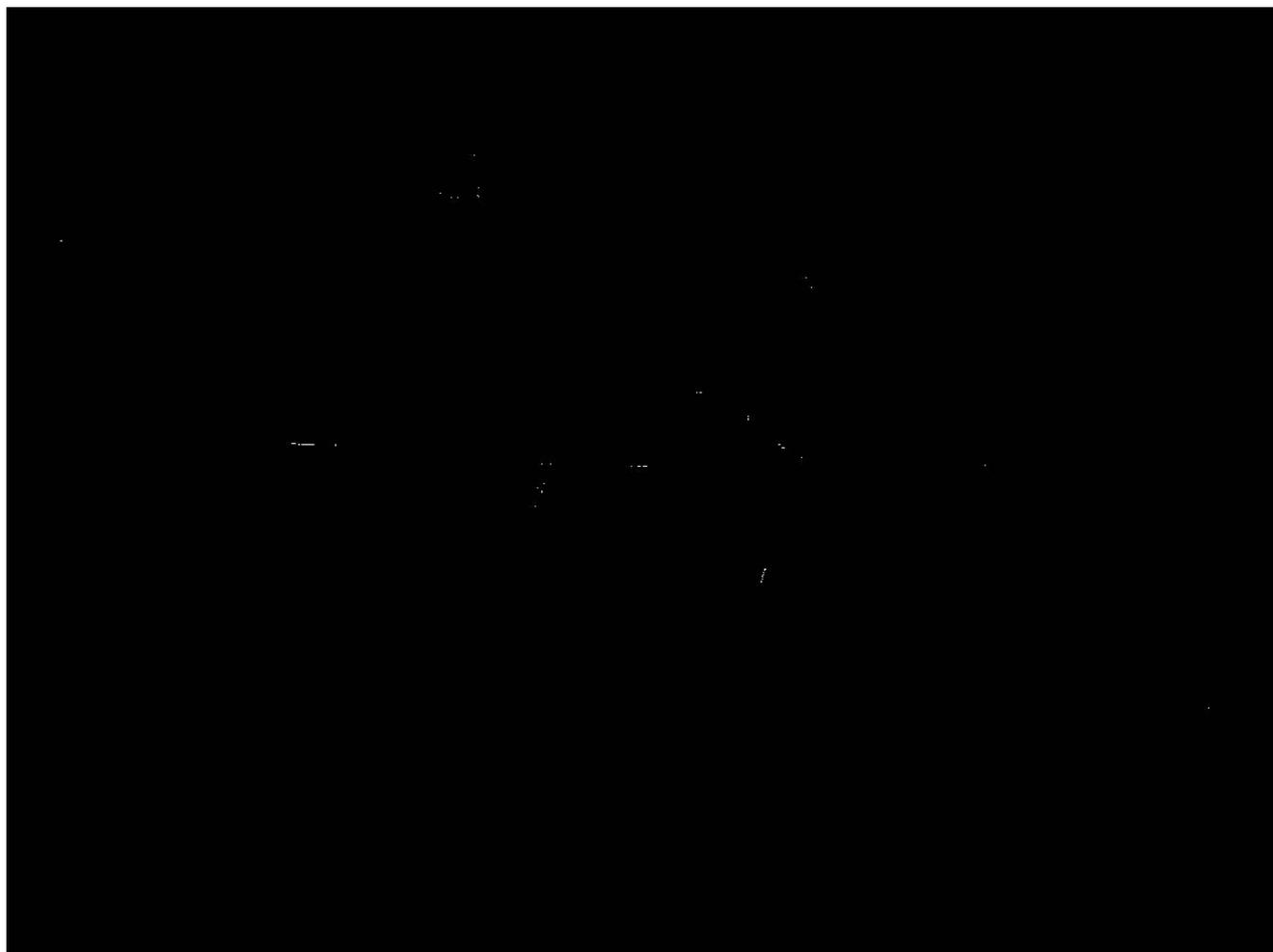


Fig. 2: Grant Wood, *The Birth Place of Herbert Hoover*, 1931.

No cabe duda de que la política y la literatura fueron, por este orden, los temas que más preocuparon a Greenberg en la década de 1930. Sin embargo, ¿qué sucedía en los estudios de los artistas mientras que el crítico en ciernes y sus colegas partisanos discutían sobre el estalinismo, el trostkismo, el compromiso artístico y la inminente contienda mundial? Al final de la década de los 30, la escena artística neoyorquina funcionaba como un conjunto heterogéneo de artistas locales y exiliados, críticos y mecenas, que competían entre sí por establecer diferentes programas político-estéticos. Lo único que los unía era la incompreensión y el desinterés de la mayor parte de la sociedad estadounidense, una situación que, en realidad, se remontaba varias décadas en el siglo, hasta la polémica edición del Armory Show de 1913, por lo menos, y que sólo comenzó a cambiar a partir de 1930, con la inauguración del MoMA y otras instituciones y galerías de arte.

En esa época el arte más apreciado seguía siendo un realismo con matices regionalistas (fig. 2) que fue sustituido, en plena depresión, por el Realismo Social, que entró con fuerza en la escena artística gracias al apoyo del gobierno de

Franklin Delano Roosevelt, la política del *New Deal* y la creación –en 1935– de la Works Projects Administration (WPA), un organismo público destinado a dar empleo a los artistas y cuyo papel fue decisivo en la constitución de la vanguardia norteamericana⁹. De hecho, casi todos los artistas del expresionismo abstracto trabajaron para ella y se conocieron en aquellos años. Los que no lo hicieron, como Barnett Newman, confesaban años después las dificultades que pasaron por no haber estado en el lugar indicado en el momento preciso: “Pagué un duro precio por no estar en el “proyecto” con los otros; a sus ojos, no era un pintor, no llevaba la etiqueta”¹⁰ (fig. 3).

A pesar de cumplir una función clave desde el punto de vista formativo, el Realismo Social recibió críticas muy duras desde el principio. Para muchos artistas neoyorquinos del momento, no era más que una forma de pintar que había sustituido unos asuntos por otros (la naturaleza y el paisaje por la ciudad y la industria), pero, que, en el fondo, mantenía las convenciones ilusionistas, trasnochadas y provincianas del Regionalismo. Un estilo que evitaba, en definitiva, todo contacto con las transforma-

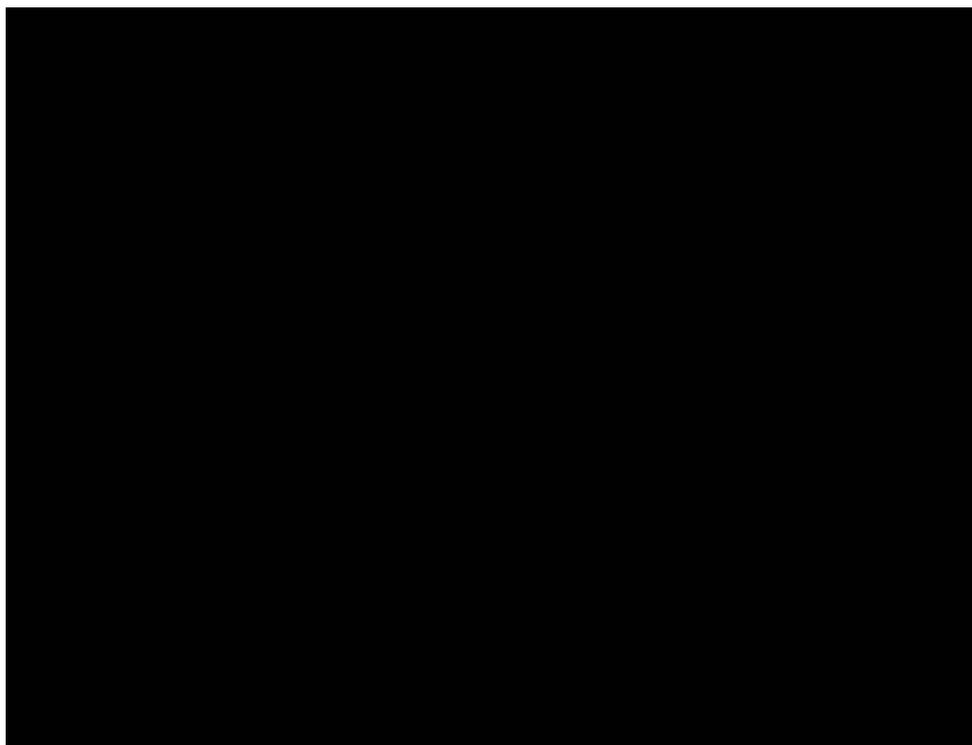


Fig. 3: Charles Sheeler, *American Landscape*, 1930.

ciones que la modernidad europea había efectuado en el terreno artístico. Por eso, en 1936, un grupo de artistas fundaron una asociación de artistas abstractos, la *American Abstrac Artists* (AAA), que tenía como objetivo contrarrestar el poder y la influencia del Realismo Social en el sistema artístico norteamericano¹¹. Para este grupo, cuyo pintor de referencia era Piet Mondrian, “comprender el arte abstracto [...] ya no [era] un problema mayor que el de comprender cualquier otro tipo de arte”, porque pensaban que solo dependía de la capacidad del individuo para captar los elementos esenciales; para percibir lo que se consideraba “universalmente significativo”¹².

* * *

El debate que se produjo en la década de los treinta entre el Realismo Social y la abstracción fue paralelo a las luchas políticas que se produjeron entre el Partido Comunista y los revolucionarios trostkistas. *Partisan Review*, Leon Trotsky, Bertolt Brecht y T. S. Eliot fueron algunos de sus principales protagonistas. Todos estos factores contribuyeron a crear las condiciones necesarias para que Clement Greenberg escribiese su primera pieza importante, “Vanguardia y kitsch”¹³, un texto decisivo para la teoría del arte del siglo XX, que llama todavía más la atención por ser la obra de un debutante. Porque lo cierto es que, hasta ese momento, Greenberg no había hecho demasiado como para sentirse orgulloso de sí mismo. Había trabajado poco, había abandonado

a su mujer y a un hijo y casi no había publicado. Sin embargo, en 1939 sus opiniones y confianza eran sorprendentemente firmes. Había llegado a un punto de inflexión en su vida y era consciente de ello. A partir de entonces, las cosas serían muy diferentes.

Su encuentro en 1939 con Dwight Macdonald, periodista y escritor que formó parte del grupo fundador de *Partisan Review*, fue uno de los factores clave a la hora de tomar la decisión de escribir profesionalmente. “Vanguardia y kitsch” es, de hecho, el resultado de un intercambio de cartas entre los dos escritores, una incidencia que el propio Greenberg comentaba a su antiguo amigo de la universidad, Harold Lazarus, con el que mantuvo una correspondencia epistolar constante que permite seguir la evolución intelectual del crítico en la década de los treinta, el 27 de marzo de 1939:

Estoy escribiendo una pieza [“Vanguardia y kitsch”] sobre la base de una carta a Macdonald. Me rechinan los dientes y temo meter algún que otro desvarío. Pero calculo terminarla hacia el final de esta semana¹⁴.

Un poco más tarde –antes de comenzar un viaje por Europa– le volvía a comunicar: “He enviado el artículo largo a PR. Creo que es bueno, pero no lo suficientemente amplio. Probablemente lo rechazarán, y mis obras inéditas se incrementarán”¹⁵. Tras entregar a Macdonald la primera versión de “Vanguardia y kitsch”, en el primer semestre de 1939, Greenberg dejó el trabajo que tenía en la Oficina de Aduanas para embarcarse hacia Inglaterra

con un poco de dinero que tenía ahorrado y alguna ayuda familiar. A pesar del inicio de la guerra, pasó dos meses en Europa (abril y mayo) y volvió a Nueva York el 20 de junio. Durante su estancia se encontró con intelectuales europeos gracias a los contactos que le facilitaron sus compañeros de *Partisan Review*. Jean Arp, Hans Bellmer, Paul Éluard, Georges Hugnet, Jean Paul Sartre o Inazio Silone fueron algunas de las figuras que conoció.

Como Greenberg aguardaba, cuando regresó a Nueva York, Macdonald le anunció que el texto había sido rechazado porque era “demasiado vago, sus argumentos demasiado grandes y un poco carente de sustancia”¹⁶. Macdonald se ofreció a reescribirlo con él, pero Greenberg declinó la oferta. Según la biografía de Greenberg, Florence Rubinfeld, éste se sintió intimidado e incapaz de trabajar junto a un intelectual de la talla de Macdonald. Pero, como confesaba en otra carta a Lazarus, su negativa a la oferta de Macdonald también se debía al enfado que le había causado el rechazo: “Dwight Macdonald me llamó para decirme que está muy descontento con mi pieza por sus generalizaciones amplias y carentes de fundamento. Me puse furioso. Esta gente, con sus mejores intenciones, hace tanto por ocultar la cultura americana como la iglesia romana. Hábitos, hábitos. Macdonald tiene una noción periodística de la perfección; su única noción de lo perfecto”¹⁷.

A pesar de su disgusto, durante el verano de 1939 el crítico replanteó el artículo y el resultado fue “Vanguardia y kitsch”, que se publicó, finalmente, en *Partisan Review* en el otoño de 1939. En él, Greenberg comenzaba preguntándose cómo es posible que una misma sociedad produzca a T. S. Eliot y a Tin Pan Alley. Es decir, un producto de alta cultura y otro popular. Como es obvio, las respuestas que Greenberg encontró estaban relacionadas, básicamente, con la realidad social: “En mi opinión”, escribía, “es necesario examinar más atentamente y con más originalidad que hasta ahora la relación entre la experiencia estética [...] y los contextos históricos y sociales en los que esa experiencia tiene lugar”¹⁸.

A continuación, Greenberg se refería al nacimiento de la vanguardia y, tras hacer un breve repaso a sus orígenes en el siglo XIX, en el contexto de la burguesía y como respuesta al *alejandrismo*, afirmaba que “[la vanguardia], en cuanto consiguió “distanciarse” de la sociedad, viró y procedió a repudiar la política, fuese revolucionaria o burguesa”¹⁹. En su opinión, la génesis de lo abstracto estaba relacionada por tanto con que “al desviar la atención del tema nacido de la experiencia común, el poeta o el artista la fija en el medio de su propio oficio”²⁰, un argumento que reforzaba con ejemplos concretos al referirse a que “artistas como Picasso, Braque, Mondrian [...] tienen como principal fuente de inspiración el medio en que trabajan”²¹.

No obstante, el problema que detectaba el crítico era que esa vanguardia había llegado a un grado tal de “espe-

cificidad” que “la había malquistado con muchas personas que otrora eran capaces de gozar y apreciar un arte y una literatura ambiciosos, pero que ahora no pueden o no quieren iniciarse en sus secretos de oficio”. Y era así, según él, cómo la clase dirigente “a la que la vanguardia siempre ha pertenecido” se retiraba de ese terreno dejando a los artistas en un espacio peligroso. Porque, como él mismo señala, “donde hay vanguardia generalmente encontramos también una retaguardia”²², una afirmación que lo condujo directamente a la definición del kitsch, el término que se opone de manera dialéctica a la vanguardia. El kitsch es, según Greenberg, la cultura que se creó en el siglo XX para los campesinos alfabetizados que llegaron a las ciudades con la industrialización, una nueva forma que está a medio camino entre la cultura de la ciudad y la cultura popular, una cultura sucedánea destinada a aquellos que, “insensibles a los valores de la cultura genuina, estaban hambrientos de distracciones que solo algún tipo de cultura puede proporcionar”²³. Greenberg tomó el término “kitsch” del lenguaje “yiddish”, una mezcla de alemán, hebreo y otras lenguas, empleada por los judíos centroeuropeos. Su artículo contribuyó a popularizar el término más allá de estos círculos (fig. 4)²⁴.

Para matizar la anterior aseveración, Greenberg planteaba como hipótesis la reacción de un campesino soviético ante una obra de Picasso o de Repin²⁵. ¿Cuál preferiría?, se preguntaba. Para él la respuesta estaba clara. El campesino prefiere a Repin porque en sus obras no hay discontinuidad entre arte y vida. Porque no tiene que hacer el esfuerzo de aceptar las convenciones del lenguaje. Porque la comunicación se vuelve transparente. O, como ha señalado Jonathan Crary, porque se establece, desde finales del siglo XIX, una “forma rutinaria de percepción”²⁶. Mientras, la vanguardia actúa al revés. Separa el arte de la vida, señala las convenciones del lenguaje y convierte la comunicación en una compleja red de significados que opta por la interpretación, en lugar de la comunicación. Por eso Greenberg cerró esta parte con una afirmación rotunda: “allí donde Picasso pinta *causa*, Repin pinta *efecto*”²⁷.

En el siguiente epígrafe, Greenberg trataba de explicar las razones por las que el campesino prefería el kitsch antes que la vanguardia. Su tesis tenía que ver con que esta elección se produce porque existe un “intervalo social”, porque siempre ha habido, por un lado, “la minoría de los poderosos –y, por tanto, de los cultos” –, y por otro “la gran masa de los pobres y explotados y, por tanto, de los ignorantes. La cultura formal ha pertenecido siempre a los primeros y los segundos han tenido siempre que contentarse con una cultura popular rudimentaria, o con el kitsch”²⁸, una realidad que Greenberg constataba y que lo dirigía, finalmente, a establecer una relación entre el fascismo y el kitsch, conclusión que, a la larga, se ha revelado como la gran aportación de su artículo al conectar lo que sucedía en el arte con los acontecimientos políticos más relevantes del momento.

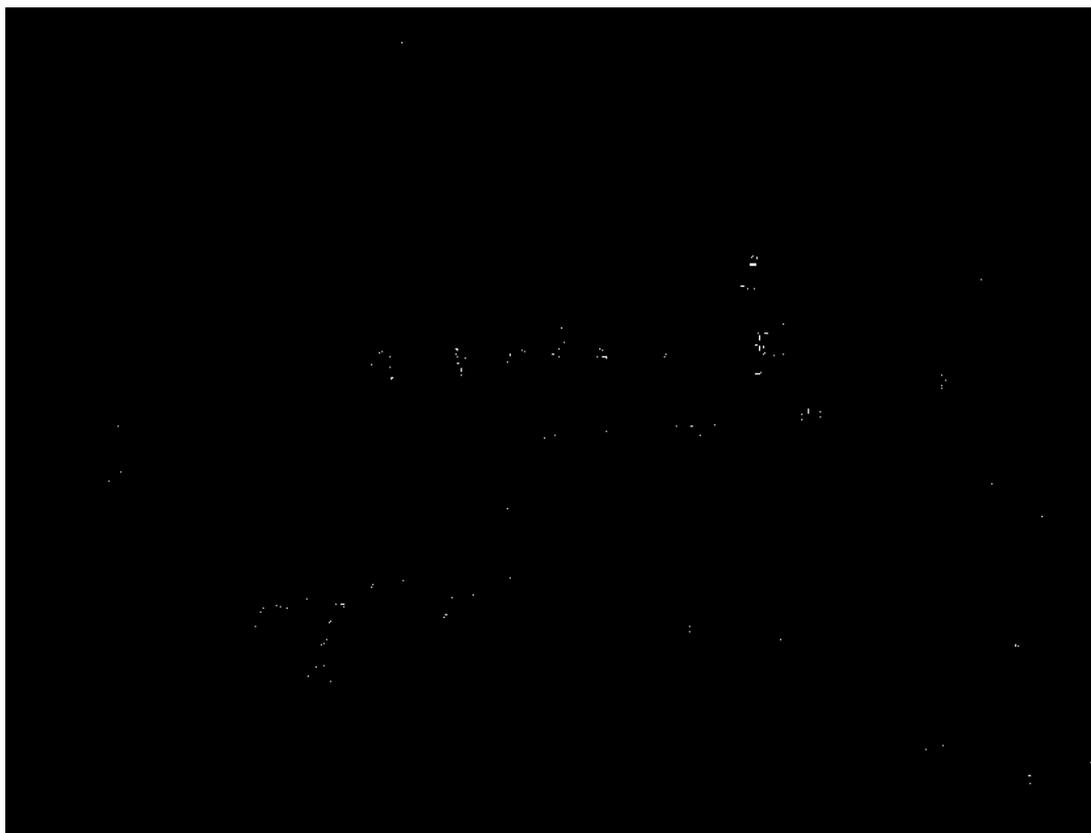


Fig. 4: Berenice Abbott, *News Stand*, 1935.

De este modo, Greenberg culminaba su artículo alertando (con lo que ocurría en la Unión Soviética y en la Alemania nazi en mente) que “allí donde un régimen político establece hoy una política cultural oficial, lo hace en bien de la demagogia”²⁹. Por eso, desde su punto de vista, el estímulo del kitsch “no es sino otra manera barata por la cual los regímenes totalitarios buscan congraciarse con sus súbditos”³⁰, una forma de adular a las masas haciendo que la cultura descienda hasta su nivel. Así, insistía en que, en aquel contexto, “era necesario crear, con un estilo mucho más grandilocuente que en las democracias, la ilusión de que las masas gobernaban realmente. Había que proclamar a los cuatro vientos que la literatura y el arte que les gustaba y entendían eran el único arte y la única literatura auténticos y que se debía suprimir cualquier otro”³¹. Después de esto, Greenberg terminaba “Vanguardia y kitsch” señalando que “mientras los problemas de la producción no se hayan resuelto”, en un sentido socialista, “el estado está indefenso en esta cuestión y seguirá así”³² (fig. 5).

* * *

“Vanguardia y kitsch” fue un artículo contradictorio porque, al mismo tiempo que alababa la tradición elitista

del arte “elevado”, ensalzaba a Marx y sus ideas del arte como parte integrante del proceso revolucionario. Sea como fuere, lo cierto es que la paradójica unión de valores que se consagraba en este texto dominó la vida intelectual norteamericana durante buena parte de la posguerra. Irónicamente, el hombre que es conocido por haber promocionado un tipo de arte elitista, en las décadas de los 60 y 70, fue, también, el primero en articular y en poner sobre la mesa las cuestiones propias del arte popular en la sociedad de masas. Como señala Irving Howe:

Antes de la guerra, había un gran interés en la crítica de la cultura de masas. Sin embargo, nadie habla de esto hoy en día, posiblemente porque no saben qué decir. Nosotros, en cambio, teníamos un punto de vista bastante simple pero efectivo, y la pieza de Clem fue uno de los mayores puntos de arranque³³.

“Vanguardia y Kitsch” catapultó a Greenberg desde el anonimato del servicio de aduanas del puerto de Nueva York al centro del escenario del grupo de “estrellas” de los que hoy son conocidos como los “New York Intellectuals”³⁴. El éxito de la pieza fue tal que solo seis meses después de aparecer en *Partisan Review*, la revista londinense *Horizon* lo reimprimía poniendo su nombre en circulación por Europa. Greenberg fue consciente de que

algo se ponía en marcha, tal y como le confesaba a Lazarus en una carta fechada el 29 de noviembre de 1939:

Mi pieza ha sido un “éxito”, según los editores de *Partisan Review*. A todo el mundo le gusta. James Burham dice que es uno de los mejores artículos que han publicado. Van Wyck Brooks escribió una nota para decir que le había parecido muy bien. A Louise Bogan le gusta. Delmore Schwartz piensa que es “un maravilloso trabajo” y que debería imprimirse en itálicas, y todo eso. A mí no me sorprende que digan que es buena, sino que digan que les “gusta”. De hecho, mucha gente dice que “disfrutó” con ella. Ahora, PR quiere que escriba más artículos para ellos, lo que me agrada y me hace sentir muy gratificado³⁵.

Unas sensaciones en las que se reafirmaba en otra misiva escrita pocos días después, el doce de diciembre de 1939:

Querido Harold:
Dwight Macdonald me dice que ningún artículo de los que se han publicado en PR ha provocado tanta polémica o ha sido tan universalmente ensalzado. La única nota discordante vino de Meyer Schapiro, que dice que tomé prestadas algunas de sus ideas. Las alabanzas me agradan, pero me temo que me ha faltado una audiencia crítica; la pieza está llena de huecos y omisiones de los que nadie parece haberse dado cuenta³⁶.

Con todo, la recepción de “Vanguardia y kitsch” no se reduce a estas palabras autocomplacientes porque, en la misma medida que se considera como uno de los textos básicos de la teoría del arte del siglo XX, también ha sido duramente criticado. En primer lugar, por su propio autor, como se pone de manifiesto en esta última carta a Lazarus (figs. 6 y 7).

* * *

A continuación nos centraremos en estudiar las diferentes interpretaciones de las que ha sido objeto este artículo, en orden cronológico. Para ello, repasaremos una serie de textos que, desde finales de la década 70, lo han analizado desde múltiples perspectivas. En unos casos, para señalar sus características innovadoras y, en otros, para descubrir los “huecos” a los que se refería el propio autor. En general, todos responden a la curiosidad por conocer más en detalle cómo habían sido los primeros pasos de Greenberg en la crítica, una investigación que, además de permitirnos acceder a una mejor comprensión de “Vanguardia y kitsch”, tiene otro objetivo fundamental: profundizar en un tema clave y escasamente estudiado, es decir la relación de Greenberg con el materialismo marxista, un vínculo que facilita, de manera dialéctica, la comprensión de su segunda fase de crítica “idealista”; la que comienza alrededor de 1950.

Los primeros en interesarse por “Vanguardia y kitsch” de manera retrospectiva fueron los historiadores norteamericanos Cecile y David Schapiro³⁷. Su texto, “Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting”, publicado en 1977 –dos años antes de que la traducción española estuviese disponible–, tenía como objetivo revisar los lazos del expresionismo abstracto con la política. Los Schapiro consideraban que “Vanguardia y kitsch” se trataba de “una respuesta directa y un ataque, tanto en lo estético como en lo político, a las escuelas de arte vigentes en Norteamérica en aquella época, particularmente al Realismo Socialista”, una afirmación que, en realidad, estaba relacionada con la gran pregunta del momento, tal y como la quisieron plantear Fred Orton y Griselda Pollock un poco más tarde, en 1981, en otro artículo importante³⁸: “¿Cómo podrían los escritores revolucionarios forjar una nueva sensibilidad a partir de la ideología marxista y de la experimentación formal o artística?”. ¿Cómo reconciliar arte y política sin correr el riesgo del que Trotsky alertaba a Macdonald en la carta de 1938, en la que preparaba la publicación de “Art and Politics in Our Epoch”, es decir, sin que el arte se encerrase en una torre de marfil?³⁹. Pero también, por supuesto, sin que el arte se convirtiese en propaganda, como ocurría en el Realismo Social.

“Vanguardia y kitsch” fue, según Orton y Pollock, la respuesta que ofreció Greenberg a este dilema, “su toma de posición frente a la vanguardia materialista y su modo de acceder al grupúsculo de la *intelligentsia* de *Partisan Review*”⁴⁰. Para ello, Greenberg llegó a la conclusión de que el capitalismo era la razón que subyacía a la proliferación del kitsch y que el socialismo, como escribió Anette Cox, “ofrecía la única esperanza para la preservación de una cultura seria o para mejorar la vida cultural de la masas”⁴¹, opinión que influyó en muchos pintores, escribía esta historiadora norteamericana en 1982, que pensaban, como Greenberg, que la separación entre el “modernismo” y la política que propugnaban los estalinistas y los fascistas no se correspondía con la realidad porque ambos elementos formaban parte de un mismo sistema⁴².

Los artículos de los Schapiro, de Orton y Pollock y de Anette Cox fueron, por tanto, los primeros en poner de manifiesto la relación que existía entre “Vanguardia y kitsch” y cierta cultura materialista neoyorquina de finales de la década de los 30. Sin embargo, T. J. Clark –uno de los historiadores del arte “social” más influyentes y maestro de autores como Guilbaut o Crow⁴³– llegó más lejos a la hora de relacionar el formalismo del primer Greenberg con el tipo de pensamiento marxista que se identificaba con autores como Trotsky o Brecht, en oposición al que practicaban los artistas del Realismo Social. Clark comentaba en su texto “Clement Greenberg’s Theory of Art” que, en aquel momento, “había una considerable y variada cultura marxista en Nueva York; que quizá no fuese robusta, ni profunda, pero tampoco frívola o insubstancial [...]”⁴⁴. Para

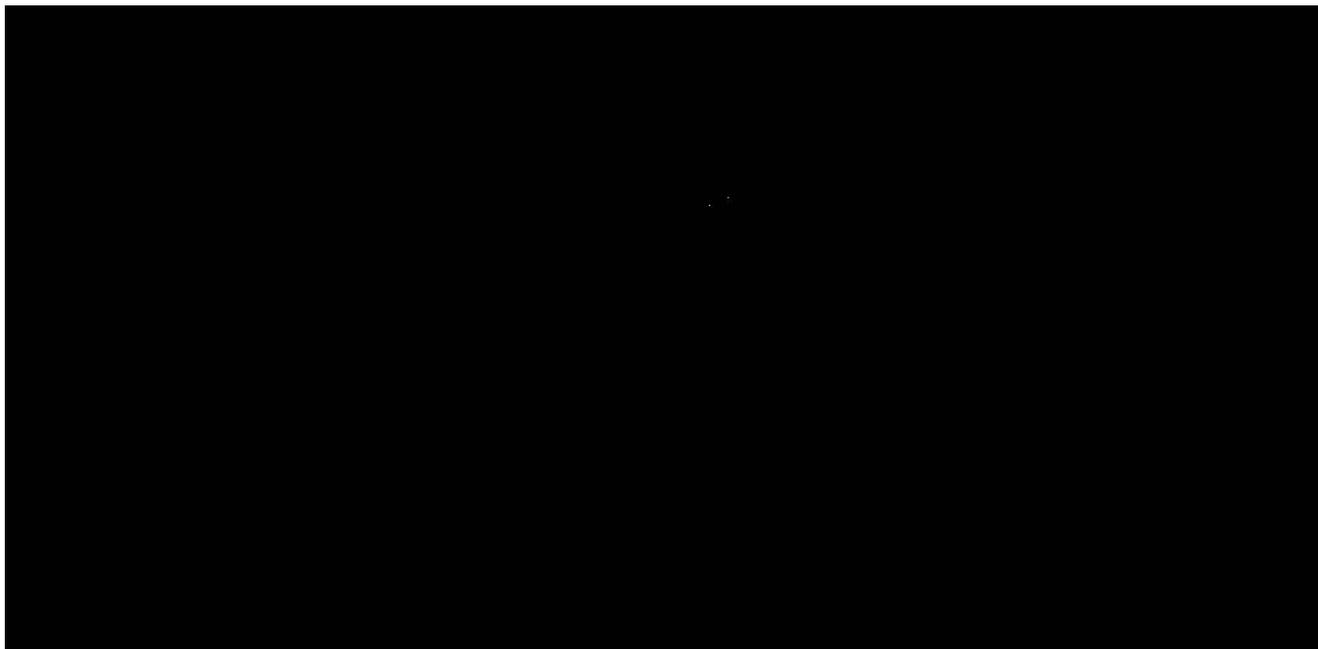


Fig. 5: Isaac Brodsky, *Lenin en el Smolni*, 1930.

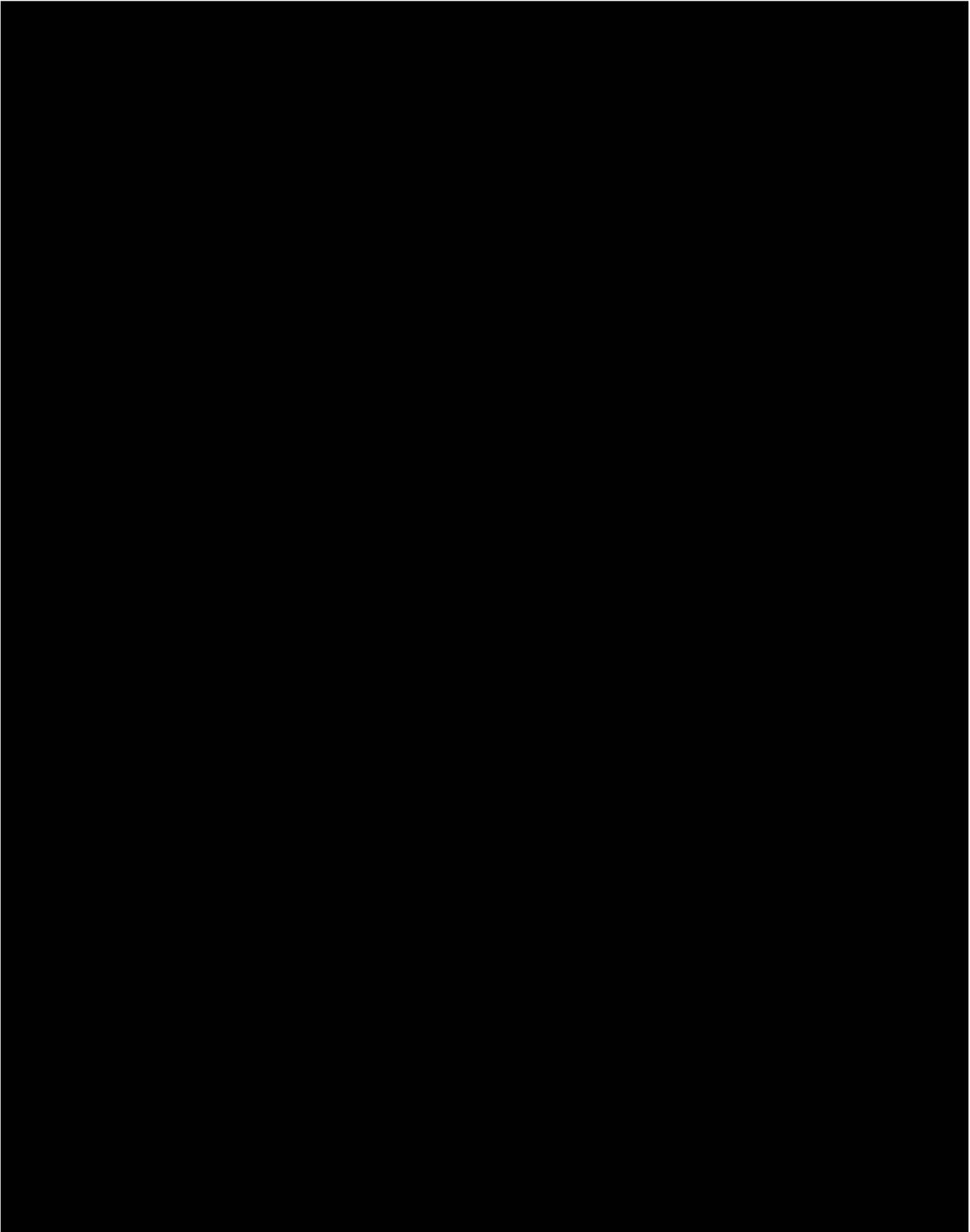
demonstrarlo, Clark repasaba, en primer lugar, el contexto editorial en el que apareció “Vanguardia y kitsch” y mencionaba algunos artículos que, igual que el de Greenberg, enfocaban la situación política y artística desde el heterodoxo punto de vista del materialismo trostkista⁴⁵.

Por otro lado, Clark reparaba también en la influencia que ejercía Bertolt Brecht sobre Greenberg en aquel tiempo: “el ejemplo de Brecht”, decía este historiador, “fue especialmente vívido para Greenberg alrededor de 1940, porque representaba, como él mismo quería, un difícil y poderoso contra-ejemplo para todos los críticos que deseaban verlo como la línea principal de la vanguardia: permaneciendo activo en la batalla ideológica, sin apartarse de ella, y sugiriendo al mismo tiempo que esa batalla no era necesariamente incompatible con el trabajo en el medio teatral, haciendo ese medio explícito y opaco en la mejor manera vanguardista”⁴⁶. Estas palabras nos dirigen de nuevo al principal objetivo de Greenberg en aquella época, al debate que recorre “Vanguardia y kitsch” acerca de la tensión que existe entre la concentración formal y la intención política de la obra. Una relación paradójica entre ésta y su contexto, determinada por un “cordón umbilical invisible”, según el cual el arte moderno –decía Clark parafraseando a Greenberg– “mantiene su capacidad creadora y de resistencia, justo cuando la burguesía dejaba de apoyar a la vanguardia”, con la crisis del capitalismo y el comienzo de la guerra en Europa.

Un poco más tarde, Paul Hart siguió profundizando en esta conexión que existe entre el Greenberg de “Vanguardia y kitsch” y el marxismo en su artículo “The Essential Legacy of Clement Greenberg from the Era of Stalin and

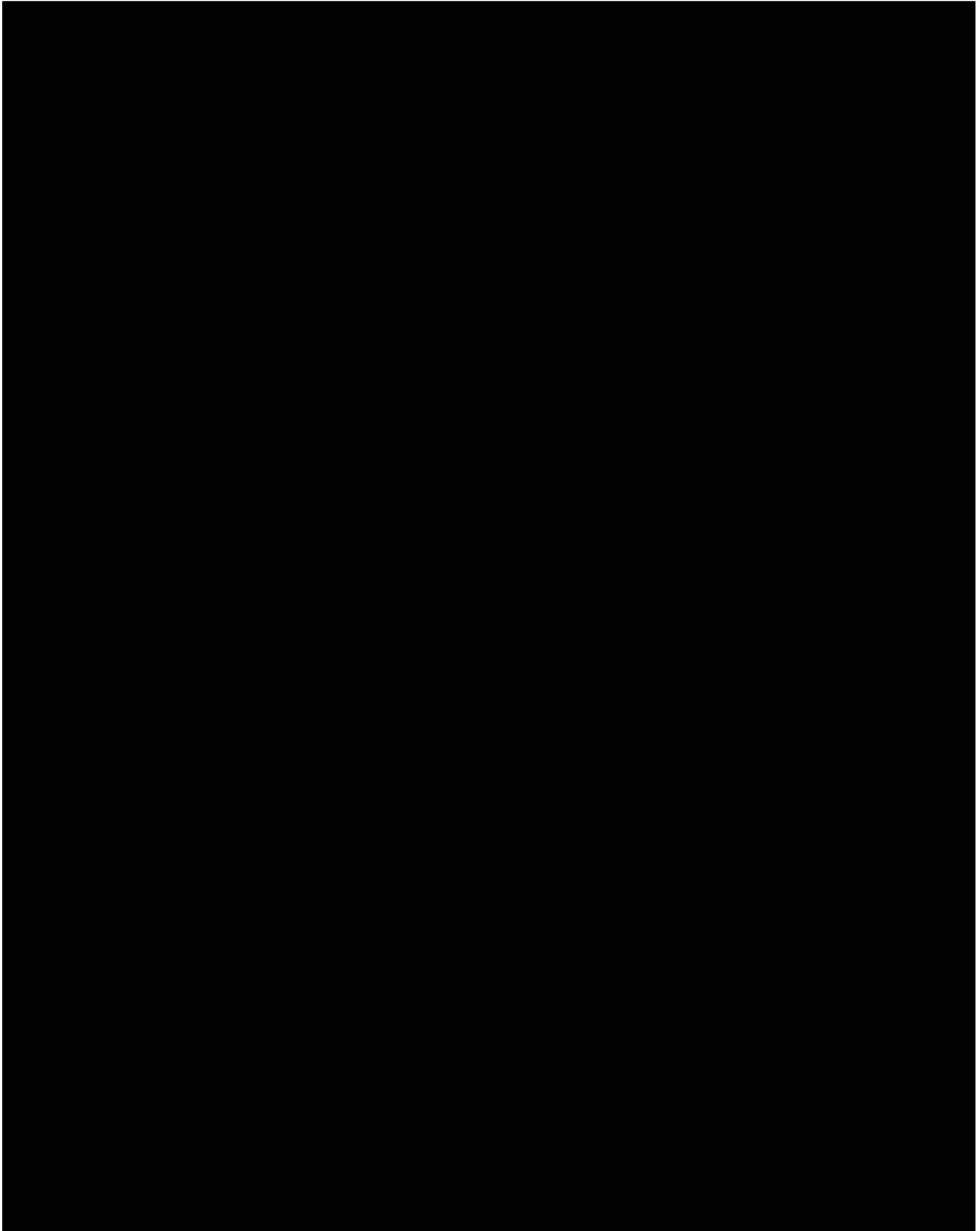
Hitler”, publicado en 1988⁴⁷. En primer lugar, Hart señalaba, como Clark y otros autores, que “a partir de sus lecturas de la poesía, de las obras de teatro y de las teorías estéticas de Brecht, Greenberg creyó que era posible construir una teoría y una práctica que combinaran la calidad estética con el valor emancipativo como parte de las condiciones necesarias para establecer una sociedad genuinamente socialista”⁴⁸. Lo más interesante de su texto, sin embargo, no fue su insistencia en la influencia de los referentes citados, sino que explicaba estas elecciones a partir de un modelo hegeliano o dialéctico de la Historia. De hecho, según Hart, Greenberg escogió la interpretación del materialismo de estos autores porque pensaba que la vanguardia debía ser entendida como parte de un conjunto y nunca separada de las infraestructuras que le daban sentido. De esta manera, este historiador planteaba que, para Greenberg, “la genuina refutación [del orden existente] debe penetrar en la fortaleza de su oponente para encontrarse con él en su propio terreno, ya que no hay ventaja alguna en atacarlo donde no se encuentra. La única refutación posible debe consistir, por tanto, y en primer lugar, en reconocer su posición como algo esencial y necesario para, a continuación, proceder a elevar esa misma posición a otra más elevada a través de su dialéctica inmanente”⁴⁹. Lo que indica que, para el Greenberg marxista de 1939, la forma más efectiva de derrotar al capitalismo para alcanzar el socialismo era criticándolo desde su interior. Es decir, llevando el proyecto de la vanguardia hasta el límite.

* * *



Figs. 6 y 7: Comienzo de la carta en la que Clement Greenberg contaba a Dwight Macdonald el argumento de su artículo “Vanguardia y kitsch”, el 6 de febrero de 1939. *Clement Greenberg Papers*, 1928-1995, Getty Research Institute, Los Angeles. Research Library, Special Collections and Visual Resources, Accession no. 950085, box 24, folder 8, pp. 1-2.

Permiso de copyright facilitado por Janice Van Horne, representante del legado de Clement Greenberg, Nueva York.



Figs. 6 y 7: *Continuación.*

Sin embargo, no todos los autores que han revisado esta etapa primera de Clement Greenberg están de acuerdo con afirmaciones como las anteriores. Otros, como Serge Guilbaut, Susan Noyes-Platt o Robert Storr dudan de su compromiso con el marxismo en esta fase inicial que representa “Vanguardia y kitsch”. Para Guilbaut, por ejemplo, “el delicado equilibrio entre el arte y la política que Trotsky, Breton o Schapiro habían intentado mantener, falta por lo general en los artículos de Greenberg”⁵⁰. Por eso, y aunque reconoce que siguió usando ciertos elementos de análisis marxista, Guilbaut sostiene que Greenberg, más bien, estaba poniendo las bases de un modernismo elitista. Una postura, decía, que “formalizaba, definía y, en cierto sentido racionalizaba una postura intelectual que ya había sido adoptada de una forma confusa por muchos pintores”⁵¹.

Desde su punto de vista, “Vanguardia y kitsch” era, en realidad, el resultado de una interpretación equivocada de las teorías de Trotsky y Breton, un error que se convirtió en uno de los factores claves de la “des-marxización” que experimentó la vanguardia norteamericana desde 1936⁵², de tal modo que los artistas, animados por posturas como la suya, recuperaron conceptos como los de “alienación” o “anonimato” dentro de su práctica. O dicho de otra manera: dejaron de trabajar para las masas y volvieron a hacerlo para la élite. La lectura que hace Guilbaut del marxismo de Greenberg es, entonces, más ortodoxa que la de su mentor; el situacionista T. J. Clark. Para él, en realidad, no hubo ningún Greenberg marxista, ya que al situar el inicio de la des-marxización en 1936, Guilbaut identificó el marxismo con la *doxa* comunista, en lugar de con disidentes como Trotsky o Brecht.

Una apreciación con la que coincidía, un poco más tarde, Susan Noyes Platt en su artículo “Clement Greenberg in the 1930s: A New Perspective in his Criticism”⁵³, en el que acusaba a Greenberg de haber utilizado el carácter “oposicional” de la vanguardia con fines puramente estéticos, más que políticos o revolucionarios. Según ella, Greenberg relegó el arte, de nuevo, a una posición eminentemente elitista que tenía más que ver con la teoría estética de T. S. Eliot que con el trostkismo. De esta manera, para Noyes Platt, “Vanguardia y kitsch” fue un texto “reaccionario”, en tanto en cuanto trató de “preservar” los valores de la alta cultura en un momento de crisis. Para ella, el socialismo era entonces una mera mancha en el vocabulario de Greenberg, “diseñada para darle acceso a las politizadas páginas de *Partisan Review*”⁵⁴. En otras palabras, una estrategia que adoptaba el tono combativo de la revista, pero solo en la forma, nunca en el fondo.

“En último término”, señalaba Noyes-Platt, “la formulación de una vanguardia estético-política, con un ligero toque socialista, que Greenberg planteaba en “Vanguardia y kitsch”, buscaba crear una atmósfera de esperanza. Pero, irónicamente, “[esa vanguardia] solo podría

salvarse si voluntariamente se recluyese en el *ghetto* de la abstracción”. “De hecho”, prosigue la historiadora, “ese *ghetto* estético se estableció a causa de una guerra mundial, con una paciencia limitada para el gran arte, y con tiempo y energía para la obvedad del realismo y la incluso mayor evidencia del kitsch, exclusivamente”⁵⁵.

La acusación que se desprende de los textos de Serge Guilbaut y de Susan Noyes-Platt de que el marxismo de Greenberg era una pose que se esfumó en cuanto le empezó a causar problemas profesionales, aparece también en un artículo de Robert Storr de 1990⁵⁶. Según sus cálculos, todo se inició con el fracaso del comunismo que se confirmó en 1938, con el “Pacto de Múnich”, un golpe muy duro para todos los intelectuales que se habían educado en la década de los 30 bajo la sombra de la Gran Depresión. Desde entonces, señalaba Storr, muchos autores perdieron las esperanzas en la revolución. Tal y como le pasó al historiador Herbert Read, por ejemplo, que, en 1939, escribía:

En nuestra sociedad decadente [...] el arte debe entrar en una fase monástica [...]. Debe convertirse en una actividad individualista, hermética incluso. Debemos renunciar, como a la más pueril desilusión, a que el arte pueda volver a representar nunca una función social⁵⁷,

declaración que explicaba también el tono apocalíptico del ensayo de Greenberg que, como señala Storr, “reflejaba con claridad la angustiada incertidumbre que había calado en la otrora segura de sí misma *intelligentsia* izquierdista”⁵⁸. Por estos motivos, Storr piensa que el marxismo del que hacía gala Greenberg en 1939 no era más que una versión simplificada de las ideas que aparecieron en *Partisan Review* en los años anteriores, una teoría circunstancial que respondía a una serie de estímulos exteriores pero que no ahondaba en las auténticas causas de lo que planteaba. Una opinión que, por otro lado, coincide con la visión que Greenberg tenía de sí mismo en su vejez:

Cuando lo leo ahora [“Vanguardia y kitsch] hay cosas que me revuelven el estómago. Su marxismo era muy simplista y quizá demasiado bolchevique. En realidad, solo estaba siguiendo la moda. Muchos de mis amigos eran trostkistas, o casi. El artículo era confuso y estaba mal escrito, como de principiante⁵⁹.

Una confesión, a posteriori, que llevó a Storr a concluir que, “ante estos datos, la retórica revolucionaria de Greenberg suena vacía”⁶⁰.

* * *

Por lo que hemos visto hasta este punto, algunos autores piensan que “Vanguardia y kitsch” es un texto marxista, mientras que otros lo niegan. Para Clark, Frascina o Hart, se trata de una pieza singular, que mezcló las

influencias de Trotsky, de Brecht y de Schapiro, y dio lugar a una teoría del arte que trató de equilibrar la experimentación formal con el compromiso social. Para Guilbaut, Noyes-Platt o Storr, en cambio, “Vanguardia y kitsch” no era una apuesta arriesgada y original, sino un simple disfraz, un maquillaje pseudo-revolucionario, diseñado para obtener unos objetivos profesionales muy determinados: acceder a las prestigiosas páginas de *Partisan Review*.

¿Quién tiene la razón? Desde luego, es difícil responder porque tanto unos como otros ofrecen argumentos consistentes para afirmar una cosa y la contraria a la vez. Por eso, quizá sea oportuno retomar por un momento el texto de T. J. Clark en el que trata de ofrecer una perspectiva híbrida en la que Greenberg se presenta, simultáneamente, como un oportunista y como el exponente de una estética marxista alternativa. Para ello, Clark partía de la base de que ciertas lecturas retrospectivas fueron excesivamente rigurosas. Es decir, que interpretaron el marxismo de Greenberg según los cánones del comunismo, en lugar de otras opciones más heterodoxas, como la trostkista o, más en particular, la brechtiana. Según esta propuesta de Clark, las teorías del primer Greenberg se podrían encuadrar dentro de lo que se podría denominar como un “punto de vista ultra-izquierdista”. En sus propias palabras:

Yo creo que una versión de un punto de vista como ese es correcto, y que, por tanto, desearía tratar la teoría de Greenberg como si fuese un marxismo decentemente elaborado de tipo ultra-izquierdista; uno que se puede basar en algunas cuestiones erróneas (que yo critico) pero que podría todavía proporcionar, una vez subsanados esos errores, una buena ventaja sobre la historia de nuestra cultura⁶¹.

Y lo que podría aportar una revisión de este tipo sobre la obra de Greenberg, a juicio de Clark, es el concepto de “negatividad”, una idea esencial en la estética del siglo XX, que está presente en la teoría estética de Leon Trotsky o de Bertolt Brecht, pero que este historiador deriva, sobre todo, de la filosofía de Theodor Adorno. Así, Clark define la negatividad estética, de la que piensa que la obra temprana de Greenberg es un buen ejemplo, como la característica esencial de la vanguardia. “La negatividad”, dice Clark, “es el signo dentro del arte de esta descomposición más amplia: es un intento de capturar la falta de sentidos consistente y duraderos en la cultura, de capturar esa carencia y de convertirla en forma”⁶².

Dicho esto, Clark sostiene también que la negatividad es, como defendía Greenberg, un rasgo del arte de la burguesía en “la fase de su descomposición”, y que la autorreferencia del arte desde mediados del siglo XIX es un signo de esta negatividad como resistencia frente a la nueva industria audiovisual del entretenimiento, lo que representó, en realidad, un gesto político. Una postura

que, por otro lado, es similar a la de Paul Hart, cuando señalaba el carácter dialéctico o hegeliano de “Vanguardia y kitsch” en tanto que crítica interna de la vanguardia sobre sí misma⁶³.

Finalmente es Thomas Crow, compañero de Serge Guilbaut en sus años de formación en la universidad de UCLA, en Los Ángeles, a mediados de la década de los 70, cuando ambos eran los discípulos aventajados de T. J. Clark, quien ofrece el que, en nuestra opinión, pasa por ser el análisis más profundo de “Vanguardia y kitsch” en su ensayo “Modernidad y cultura de masas en las artes visuales”⁶⁴, texto publicado en 1980 en el que pretendía hacer frente a la impostura de ciertos autores posmodernos que pasaron por alto la influencia evidente de la cultura popular en el arte de vanguardia. De este modo, y tras repasar dicha dialéctica en diferentes episodios de la historia cultural y artística desde el siglo XIX (impresionismo, cubismo, Mondrian, Greenberg, Schapiro, Benjamin y Adorno), Crow llegaba a la siguiente conclusión:

“La negación modernista –que es la manifestación del modernismo en sus momentos más vigorosos– procede de una confusión productiva dentro de la jerarquía normal del prestigio cultural. Los artistas avanzados repetidamente hacen ecuaciones perturbadoras entre lo alto y lo bajo, que dislocan los términos aparentemente fijados de esta jerarquía en configuraciones nuevas y persuasivas, cuestionándolas así desde dentro”⁶⁵.

Con ello, Crow incidía en la importancia del papel de la “negatividad” de la que hablaba Clark en el arte avanzado y, más en concreto, en el artículo de Greenberg, al tiempo que denunciaba el rigor con el que este autor usaba esa herramienta. Por un lado, Crow reconocía el papel esencial de la autorreferencia pero, por otro, advertía que los mejores resultados de esa estrategia moderna habían llegado solo cuando se usaba en combinación o como contraste de la cultura popular. Desde su punto de vista, “Vanguardia y kitsch” mantenía este equilibrio precario en tanto en cuanto su propio autor rechazaba de plano el marco limitado de la estética formal en los primeros párrafos del texto: “Me parece necesario examinar más de cerca y con más originalidad que hasta ahora la relación entre la experiencia estética del individuo concreto y específico –no el producto de una generalización– y los contextos históricos y sociales en que se inscribe tal experiencia”. El problema llegó cuando esa tensión se relajó, poco a poco, en sus escritos ulteriores, hasta llegar al punto de olvidar por completo estas palabras y prescindir de toda comunicación entre el contexto y la obra de arte. “El modernismo”, decía Crow en la última frase de su ensayo, “vive en la tensión entre estos dos movimientos opuestos. Y la vanguardia, portadora de la enseña del modernismo, ha tenido éxito cuando ha encontrado una ubicación social donde esta tensión es visible y puede obrar”⁶⁶.

Sin duda, el artículo de Greenberg de 1939, junto con los escritos de Meyer Schapiro, fue uno de los primeros textos que aludió a dicha ubicación, a la relación entre la obra de arte, su infraestructura y la cultura popular. Otro artículo que también se refirió a los vínculos entre la sociedad y la obra de arte con gran perspicacia en aquel momento, y que no podemos dejar de citar a pesar de que no hubo ningún tipo de relación entre Greenberg y su autor, fue “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” (1936), de Walter Benjamin⁶⁷, un texto que propuso un punto de vista de la estética marxista muy diferente al de los norteamericanos (y al de Adorno) y que solo comenzó a ser reevaluado a finales de la década de los 70, en el campo artístico, con la llegada del “apropiacionismo” y el auge de la fotografía. En esencia, el artículo de Benjamin se distinguía del de Greenberg por su crítica del “aura”, concepto que el norteamericano, no obstante, rechazaba. De este modo, mientras que el alemán defendía un arte que extraía su radicalidad política de su condición múltiple, fundamentalmente, el norteamericano pensaba que los viejos soportes de la pintura y de la escultura todavía podían cuestionar el sistema a través de una autocritica radical, como más tarde se encargaría de demostrar en otros artículos del periodo 1943-48⁶⁸. Se diría, pues, que aun compartiendo su curiosidad por un mismo fenómeno —la posición de la obra de arte en la sociedad industrial—, Benjamin y Greenberg hablaban, en realidad, de cosas diferentes, ya que no hay que olvidar que, en 1939, tanto la fotografía como el cine, a pesar de que eran frecuentemente usadas por muchos artistas de la vanguardia, permanecían al margen todavía de las categorías tradicionales de las bellas artes.

No obstante, la existencia de un sustrato común en sus reflexiones, procedente de la Modernidad, ofrece también la posibilidad de contemplar sus afinidades. En este sentido, es importante remarcar que ambos pensaban que la posible “eficacia” política de una obra de arte dependía, fundamentalmente, del grado de intensidad con el que se efectuaba la crítica del “medio específico”: a través de la abstracción de la pintura, en el caso de Greenberg, y de la narratividad, la reproductibilidad y el montaje, en la fotografía y el cine, respectivamente, en el de Benjamin⁶⁹. Algunos autores han señalado que “este” Benjamin es el producto de la revisión a la que Adorno sometió el texto original y que, en realidad, el

filósofo alemán fue mucho más directo en su apoyo a la presencia de un contenido “radical” en la obra de arte. Sea como fuere, y tal como apunta Caroline Jones, “el *Benjamin* de Adorno (el que atrajo a los posmodernos neoyorquinos en los 80) era, en cierto modo, un Benjamin greenberguiano”⁷⁰. Así pues, bajo esta óptica Benjamin y Greenberg no serían tanto autores contrapuestos, como frecuentemente se los presenta, sino complementarios: uno incidiendo en la capacidad revolucionaria de los nuevos medios de la sociedad de masas, y el otro en la misma cualidad de los soportes tradicionales.

Todos estos argumentos sitúan a “Vanguardia y kitsch” como uno de los textos fundamentales de la crítica de arte y cultural del siglo XX. Su valor no sólo reside en haber sido capaz de relacionar dos conceptos antagónicos y centrales en el debate intelectual de su época, sino también en haber desbordado las fronteras de su disciplina para insertarse en un debate de mucho mayor calado, de naturaleza social y política, en un momento crucial: en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. La urgencia de este texto alcanza sus mayores cotas en momentos particulares, como, por ejemplo, cuando vincula el auge del fascismo a la proliferación del kitsch, como una forma cultural deturpada, corrupta. Greenberg consiguió además popularizar una palabra de uso común en nuestros días, que ha ido evolucionando hasta alejarse gradualmente de esa afinidad ominosa con el totalitarismo. El kitsch es visto hoy en muchos casos con una mezcla de simpatía y condescendencia, pero raramente se condena con la contundencia y claridad de Greenberg. A diferencia de aquel tiempo, en el que el kitsch era una manifestación nítida de incultura y falta de educación, derivadas de una condiciones sociales injustas, la posmodernidad aprendió a tolerarlo e incluso a estudiarlo como un fenómeno más de la cultura popular. Con todo, las preguntas y denuncias que el crítico neoyorquino lanzó en su etapa “materialista”, un periodo que a menudo se soslaya cuando se habla sobre él, centrandó la atención en su posterior y mejor conocida crítica “formalista”, no han perdido su vigencia. Porque el kitsch que Clement Greenberg combatió, como una forma degradada, indeseable y manipuladora de la cultura, no ha desaparecido en modo alguno, como tampoco lo han hecho las circunstancias que lo alimentan, sino que se ha transformado y crecido junto a otros conceptos centrales de nuestro tiempo, como el de “espectáculo”.

NOTAS

- ¹ Bertolt BRECHT, “El arte de hacer la verdad manejable como un arma” (1934), incluido en el libro Bertolt BRECHT, *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Barcelona, 1973 (Frankfurt, 1967), p. 161.
- ² Serge GUILBAUT, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, 1990, p. 77.
- ³ Leon TROTSKY, “Art and Politics in Our Epoch”, *Partisan Review*, otoño de 1938. A partir de la carta a Dwight MacDonald fechada el 17 de junio de 1938 en Coyoacán, México. Citado en Alan M. WALD, *The New York Intellectuals: The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 80s*, Chapel Hill, 1977, p. 145: “[Art] has its own laws ?even when it consciously serves a social movement”.
- ⁴ *Ibidem*, p. 144; “Truly intellectual creation is incompatible with lies, hypocrisy and the spirit of conformity. Art can become a strong ally of revolution only insofar as it remains faithful to itself. Poets, painters, sculptors and musicians will themselves find their own approach and methods, if the struggle for freedom of the oppressed classes and peoples scatters the clouds of skepticism and pessimism which cover the horizon of mankind”.
- ⁵ “La lucha contra el formalismo en literatura”, escribió Brecht, “es de la mayor importancia. No es en absoluto cosa de una “fase”. Debe ser combatido hasta el fin en toda su amplitud y profundidad, no solo “formalmente”, a fin de que la literatura pueda desempeñar su función social. En todo empeño de cierta importancia para la liquidación de formas vacías, de mitos que nada dicen, es importante que las formas en ningún momento sean separadas de las funciones sociales, aisladas de ellas, aceptadas o rechazadas por ellas”; en Brecht 1967-73, p. 228.
- ⁶ Clement GREENBERG, *The Harold Letters. 1928-1943, The Making of an American Intellectual*, Washington, 2000, p. 161: “I read an article in a German Communist magaz. that called Brecht the greatest master of the German language since Goethe. On the basis of the prose in “Dreigroschenroman”.
- ⁷ György LUKÁCS, “Tendency or Partisanship”, publicado originalmente en *Die Linkskurve*, Berlín, vol. 4, n.º 6, 1932, pp. 13-21 y recogido en Charles HARRISON y Paul WOOD, *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Londres, 1992, pp. 413-417.
- ⁸ T. S. ELIOT, “The Function of Criticism” (1922), en el libro *Selected Essays, 1917-1932*, Londres, 1999. Traducido en María Luisa BURGUERA (ed.), *Textos clásicos de teoría de la literatura*, Madrid, 2004, p. 275.
- ⁹ F. V. O’CONNOR, *Art for the Millions: Essays from the 1930s by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project*, Greenwich, Conn., Nueva York, 1973; Greta BERMAN, *The Lost Years, Mural Painting in New York City under de WPA Federal Art Project 1935-1943* (Columbia University PhD, 1975), Nueva York, 1978 y Erika Doss, *Benton, Pollock and the Politics of Modernism. From Regionalism to Abstract Expressionism*, Chicago y Londres, 1991.
- ¹⁰ Declaraciones a Thomas B. Hess recogidas en el libro *Barnett Newman*, Nueva York, 1969.
- ¹¹ La AAA fue creada, además, porque estos artistas estaban en desacuerdo con los criterios que manejaban sobre la abstracción museos como el MoMA y el Whitney. Al primero le achacaban que prescindía de los artistas americanos con demasiada frecuencia, en favor de los europeos, mientras que, al segundo, le criticaban su gusto por el Regionalismo y por el Realismo Social.
- ¹² Según los editores del catálogo para la exposición anual de la AAA en 1938; véase Irving SANDLER, *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*, Madrid, 1996 (Nueva York, 1970), p. 46.
- ¹³ La primera traducción al castellano de “Vanguardia y kitsch” es la que realizó Justo G. Beramendi en 1979: C. GREENBERG, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, 1979 (Boston, 1961). La editorial Paidós reeditó la traducción de Beramendi en 2002: Clement GREENBERG, *Arte y cultura*, Barcelona, 2002. Félix Fanés volvió a traducir y editar “Vanguardia y kitsch” en 2006: Félix FANÉS, *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, 2006.
- ¹⁴ Greenberg 2000, p. 198: “I am writing a piece [“Avant-Garde and Kitsch”] on the basis of my letter to Macdonald. It cracks my teeth, and I am afraid of my own flights of spun theory. I should have it finished by the end of this week”.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 199: “I’ve submitted the longish piece [“Avant-Garde and Kitsch”] to the PR. I think it’s good, but not ample enough. They’ll probably turn it down, and my oeuvres inédites will mount”.
- ¹⁶ Florence RUBENFELD, *Clement Greenberg. A life*, Nueva York, 1997, p. 53.
- ¹⁷ GREENBERG 2000, p. 203: “Dwight Mcdonald called up to tell me he’s very dissatisfied with my piece [“Avant-Garde and Kitsch”] because of its unsupported and large generalizations. I became furious. These people with the best intentions do as much to smother American culture as the Roman church. Habits, habits. Macdonald has a journalistic notion of perfection; his only notion of perfection” (27 de junio).
- ¹⁸ Greenberg 1961-79, p. 12.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 14.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 15.
- ²¹ *Ibidem*, p. 15.
- ²² *Ibidem*, p. 17.
- ²³ *Ibidem*, p. 16.
- ²⁴ La genealogía discursiva del “kitsch” cuenta con aportaciones de algunos de los teóricos de la cultura más influyentes del siglo XX. A modo de recordatorio, sirva citar: Theodor W. ADORNO, *Teoría Estética*, Madrid, 1980 [Frankfurt am Main, 1970]; Peter BÜRGER, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, 1997 [Frankfurt, 1974]; Hermann BROCH, *Kitsch, vanguardia y arte por el arte*, Barcelona, 1970; Matei CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch y posmodernismo*, Madrid, 1991; Gillo DORFLES (ed.), *El Kitsch. Antología del mal gusto*, Barcelona, 1973 [Milán, 1968]; Abraham MOLES, *El kitsch. El arte de la felicidad*, Barcelona, 1996 [1973]; Susan SONTAG, “Notas sobre lo Camp” (1964), en el libro *Contra la interpretación*, Madrid, 1996; y Robert VENTURI, Steven IZENOUR y Denise SCOTT BROWN, *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* [traducción de Justo G. Beramendi], Barcelona, 1978.
- ²⁵ Ilya Repin fue un pintor academicista ruso del siglo XIX.
- ²⁶ Jonathan CRARY, “Olafur Eliasson: Visionary Events”, en *Olafur Eliasson*, catálogo de la exposición, Kunsthalle Basel, 1997, p. 9.
- ²⁷ Greenberg, 1961-79, p. 22.
- ²⁸ *Ibidem*, p. 23.
- ²⁹ *Ibidem*, p. 25.
- ³⁰ *Ibidem*, p. 25.
- ³¹ *Ibidem*, p. 26.
- ³² *Ibidem*, p. 25.
- ³³ Rubenfeld 1997, p. 58: “In the era before the war, there was a great interest in the criticism of mass culture. No one talks about this today, possibly because no one quite knows what to say about it. At the time we had a pretty simple but effective kind of critical view on the subject, and Clem’s piece was a major initiating point”.
- ³⁴ *Ibidem*, p. 58.
- ³⁵ Greenberg 2000, p. 211: “My piece [Avant-Garde and Kitsch] has been a “success”, according to the editors of *Partisan Review*. Everybody likes it. James Burham says it’s one of the best articles they’ve published. Van Wyck Brooks wrote a note to say he thought it very fine. Louise Bogan likes it. Delmore Schwartz thinks it’s a “wonderful piece of work” and should be printed in italics, and so forth. I’m not surprised that it’s good but I am surprised that people “like” it. In fact, many people say they “enjoyed” it. Now, the PR wants me to write more articles for them, and I feel very warm and gratified”.
- ³⁶ *Ibidem*, p. 212: “Dear Harold, Dwight Mcdonald tells me that no article printed in the PR ever stirred up so much comment as mine and received such universal praise, etc. The only dissent came from

- Meyer Schapiro, who says in addition that I borrowed some of his ideas. The praise warms me, but I'm afraid I lack a critical audience; the piece is full of loopholes which no one seems to have noticed [...]. Clem”.
- ³⁷ Cecile y David SCHAPIRO, “Abstract Expressionism. The Politics of Apolitical Painting”, *Prospects*, n.º 3 (ed. Jack Salzman), 1977, pp. 175-214. Reimpreso en Francis FRASCINA (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate*, Londres y Nueva York, 1999, pp. 181-196.
- ³⁸ Fred ORTON y Griselda POLLOCK, “Avant-Gardes and Partisans Reviewed”, *Art History*, vol. 4, n.º 3, septiembre de 1981, pp. 305-327. Reimpreso en Frascina 1999, pp. 211-226.
- ³⁹ Orton y Pollock 1981, p. 214: “How could revolutionary writers forge a new sensibility out of a reconciliation with Marxist ideology with formal or artistic experimentation?”.
- ⁴⁰ Orton y Pollock 1981, p. 218.
- ⁴¹ Annette COX, *Art-as-Politics: The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*, Ann Arbor, 1982, en el capítulo titulado “The Facts of Culture: The Art Criticism of Clement Greenberg”, pp. 145-46: “Greenberg concluded that capitalism was the underlying reason for the proliferation of kitsch and that socialism offered the only hope for the preservation of serious culture or for the improvement of the cultural life of the masses”.
- ⁴² *Ibidem*, p. 162.
- ⁴³ Pedro DE LLANO, “Luchar con los archivos: entrevista a Serge Guilbaut”, *Exit Book*, n.º 10, 2009, p. 7: “Durante mi segundo año estábamos buscando un profesor nuevo y fui parte del comité de búsqueda. T. J. Clark, que estaba en Inglaterra en esa época, solicitó el puesto y, como miembro del comité de búsqueda, leí todos sus libros y me quedé anonadado por la profundidad y la originalidad de su investigación, así como por la inteligencia de su escritura. UCLA lo contrató después de venir y de dar una conferencia impresionantemente brillante. Fue amor instantáneo entre los estudiantes. Más tarde se acercó mucho a nosotros, ya que algunos estábamos interesados en su pasado situaciónista en los 60. Inmediatamente se convirtió en un polo de atracción”.
- ⁴⁴ T. J. CLARK, “Clement Greenberg’s Theory of Art”, *Critical Inquiry*, n.º 9, septiembre de 1982, p. 141: “There was a considerable and various Marxist culture in New York at this time; it was not robust, not profound, but not frivolous or flimsy either, in the way of England in the same years”.
- ⁴⁵ Entre ellos: “Nacional Defense: The Case for Socialism”, de Dwight Macdonald; “The Marxist Dialectic”, de Edmund Wilson (otoño de 1938); “Manifiesto: Towards a Free Revolutionary Art”, de Andre Breton y Diego Riviera, (otoño de 1938); y “The Twilight of the Thirties” o “What is Living and What is Dead”, ambos de Phillip Rahv.
- ⁴⁶ Clark 1982, p. 143: “The example of Brecht was specially vivid for Greenberg in the year around 1940, representing as he did a difficult, powerful counterexample to all the critics wished to see as the main line of avant-garde activity: standing for active engagement in ideological struggle, not detachment from it, and suggesting that such struggle was not necessarily incompatible with work on the *medium* of theatre, making that medium explicit and opaque in the best avant-garde manner”.
- Junto a Clark, John O’Brian y Francis Frascina también han señalado la influencia del marxismo en los planteamientos del primer Greenberg. Ambos coinciden en señalar que “Vanguardia y kitsch” es un texto “brechtiano”, una realidad que Frascina relaciona con el tipo de análisis sobre el capitalismo que Greenberg hacía, aunque, según matiza, sus conclusiones fuesen diferentes; véase Francis FRASCINA, “Greenberg and the Politics of Modernism”, *Art Monthly* 111, noviembre de 1987, p. 9 y C. GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism. Perceptions and Judgements, 1939-1944*, edición de John O’Brian, Chicago y Londres, 1986, 4 vols., p. xxii.
- ⁴⁷ Paul HART, “The Essential Legacy of Clement Greenberg from the Era of Stalin and Hitler”, *Oxford Art Journal*, vol. 11, n.º 1, 1988, pp. 76-87.
- ⁴⁸ *Ibidem*, p. 77: “From his reading of Brecht’s poetry, drama, and aesthetic theories, Greenberg believed that it was possible to construct a theory and practice which combined aesthetic quality and emancipatory value as part of the necessary preconditions for making a genuine socialist society”.
- ⁴⁹ *Ibidem*, p. 80; “The genuine refutation must penetrate the opponent’s stronghold and meet him on his own ground; no advantage is gained by attacking him somewhere else and defeating him where he is not. The only possible refutation of [the MoMA] must therefore consist, in the first place, in recognising its standpoint as essential and necessary and then going on to raise that standpoint to the higher one through its own immanent dialectic”.
- ⁵⁰ Guilbaut 1990, p. 55.
- ⁵¹ *Ibidem*, p. 56.
- ⁵² *Ibidem*, p. 54.
- ⁵³ Susan NOYES-PLATT, “Clement Greenberg in the 1930s: A New Perspective on his Criticism”, *Art Criticism*, Vol. 5, n.º 3, 1987, pp. 47-64.
- ⁵⁴ *Ibidem*, p. 56: “[...] designed to give him access to the politicized pages of the *Partisan Review*”.
- ⁵⁵ *Ibidem*, pp. 56-57: “Ultimately, Greenberg’s formulation of an artistic/political avant-garde, with a shallow link to socialism, sought ?for all its conservative aspects? to create an atmosphere of hope. He, in effect, attempted to save high culture from social catastrophe [but, ironically] it could only be saved if it voluntarily went in to the ghetto of abstraction. In fact, this aesthetic ghetto was established by a world at war, with limited patience for high art, and with the time and energy only for an obvious realism and an even more obvious kitsch”.
- ⁵⁶ Robert STORR, “No Joy in Mudville, Greenberg’s Modernism, Then and Now”, en Kirk VARNEDOE y Adam GOPNIK (eds.), *High and Low: Modern Art and Popular Culture*, catálogo de la exposición, Museum of Modern Art, Nueva York, 1990.
- ⁵⁷ *Ibidem*, p. 184: “In our decadent society [...] art must enter into a monastic phase [...] Art must now become individualistic, even hermetic. We must renounce, as the most puerile delusion, the hope that art can ever again perform a social function”.
- ⁵⁸ *Ibidem*, p. 164: “clearly echoed the anguished uncertainty that had suddenly beset the once confident radical intelligentsia”.
- ⁵⁹ *Ibidem*, p. 186: “When I read it [*Avant-Garde and Kitsch*] now there are things about it that churn my stomach. Its Marxism as too simplistic and maybe to Bolshevistic. I was going along with the times, being trendy. Most of my friends were troskytes, or nearly. The piece was smug and badly written; sophomoric”. Citado en Saul OSTROW, “Avant-Garde and Kitsch, Fifty Years later: A Conversation with Clement Greenberg”, *Arts Magazine*, diciembre de 1989, p. 57.
- ⁶⁰ *Ibidem*, p. 166: “Against this background, Greenberg’s revolutionary rhetoric rings hollow”.
- ⁶¹ Clark 1982, p. 186: “I believe, as I say, that a version of some such view is correct, and would therefore wish to treat Greenberg’s theory as if it were a decently elaborated Marxism of a ultraleftist kind; one which issues in certain mistaken views (which I criticize) but which need not so issue, and which might still provide, cleansed of those errors, a good vantage for a history of our culture”.
- ⁶² *Ibidem*, p. 184; “Negation is the sign inside art of this wider decomposition: it is an attempt to capture the lack of consistent and repeatable meanings in culture ?to capture the lack and make it over into form”.
- ⁶³ En este sentido es importante recalcar que “Vanguardia y kitsch” se publicó en un momento en el que Bertolt Brecht era el máximo referente de Greenberg, en mayor medida, si cabe, que el propio Trotsky. Dos textos como “Attention to Brecht”, que nunca llegó a ver la luz pero en el que trabajó a lo largo de la década de los 30, así como “Bertolt Brecht’s Poetry”, publicado en *Partisan Review* en el número de marzo-abril de 1941, así lo atestiguan; Clement GREENBERG, “Attention to Brecht”, *Clement Greenberg Papers, 1928-1995*, Getty Research Institute, Los Ángeles. Research Library, Special Collections and Visual Resources, Accession no. 950085, box 24, folder 6, pp. 18, y Clement GREENBERG, “Bertolt Brecht’s Poetry”, recogido en el libro Greenberg 1986, pp. 49-62.
- ⁶⁴ Thomas CROW, “Modernidad y cultura de masas en las artes visuales” (1980), incluido en Thomas CROW, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, 2002 (Yale, 1996).
- ⁶⁵ *Ibidem*, p. 40.
- ⁶⁶ *Ibidem*, p. 43.
- ⁶⁷ Walter BENJAMIN, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, 1973 [Frankfurt am Main, 1972].

⁶⁸ En concreto, “Review of Exhibitions of Marc Chagall, Lionel Feininger and Jackson Pollock”, *The Nation*, 27 de noviembre de 1943 (Greenberg 1986, vol. 1, pp. 164-166), “Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock”, *The Nation*, 1 de febrero de 1947 (*Ibidem*, vol. 2, p. 125), “The Situation at the Moment”, *Partisan Review*, enero de 1948 (*Ibidem*, vol. 2, p. 193), “Review of Exhibitions of Worden Day, Carl Holty, and Jackson Pollock”, *The Nation*, 24 de enero de 1948 (*Ibidem*, vol. 2, p. 201), “The Crisis of the Easel Picture”, *Partisan Review*, abril de 1948 (*Ibidem*, vol. 2, pp. 221-225) y el inédito “The Agony of Painting”, *Clement Greenberg Papers*, 1928-1995, Getty Research Institute, Los Angeles. Research Library, Special Collections and Visual Resources, Accession no. 950085, box 26, folder 2, 27 páginas mecanografiadas, sin fecha.

⁶⁹ Greenberg no conoció el texto de Benjamin hasta mucho después de haber sido publicado. La historiadora Caroline A. JONES ofrece un excelente estudio comparativo de ambas piezas en el último capítulo de su

libro *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago y Londres, 2006, pp. 364-374. Según Jones, el énfasis que tanto Greenberg como Benjamin hicieron en la crítica del medio (la pintura en un caso y el cine y la fotografía, en otro) como resorte revolucionario los relaciona de una manera mucho más estrecha de lo que ciertos autores posmodernos querrían reconocer. Sin embargo, también es cierto que las diferencias entre uno y otro son considerables. En cualquier caso, el contexto natural de esta comparación no es, aunque resulte paradójico, la década de los 30, en la que los autores ni siquiera tenían conocimiento uno del otro, sino la de los 80, un momento en el que la crítica de la pintura de caballete y el desarrollo de la fotografía y el cine ya habían pasado por una serie de fases necesarias que hicieron posible la comparación y el enfrentamiento entre ambas posiciones. Es por este motivo, y por la necesidad de mantener el hilo histórico y geográfico del argumento, por lo que renunciamos a un estudio en profundidad de este punto crucial en nuestro estudio.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 372.