


LA PINTURA MODERNA y otros ensayos

Clement Greenberg

Edición de Fèlix Fanés

A **Clement Greenberg** se le considera el crítico de arte más influyente de la segunda mitad del siglo XX. Nació en Nueva York en 1909, hijo de judíos lituanos. Sus ideas políticas le llevaron a participar desde 1939 en la *Partisan Review*, donde al principio escribió sobre temas culturales y literarios. En 1942 empezó a colaborar como crítico de arte en la revista izquierdista *The Nation*, con la que rompió en 1951 por divergencias políticas. Abandonado el artículo mensual, continuó publicando en diversos periódicos; unos más especializados —*Art News*, *Arts Magazine* o *Art International*— que otros —*New York Times Book Review*, *New York Times Magazine* o *Art Digest*—. Su nombre se asocia con los expresionistas abstractos, que después de la Segunda Guerra Mundial desplazaron el centro del arte de París a Nueva York: Jackson Pollock, Arshile Gorky, Mark Rothko, Robert Motherwell o Willem de Kooning. En 1948 publicó una monografía sobre Joan Miró, en 1953 otra sobre Matisse y en 1961 una tercera sobre Hans Hofmann (artistas que admiraba). El proyecto de un cuarto libro sobre Pollock no llegó a materializarse. Greenberg falleció en 1994.


Universitat Autònoma de Barcelona
Servici de Biblioteques
Edicions de la Biblioteca Azul

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

Títulos originales: *Avant-Garde and Kitsch*, *The Crisis of the Easel Picture*, *Cézanne and the Unity of Modern Art*, *American-Type Painting*, *Sculpture in Our Time*, *The Pasted-Paper Revolution* y *Modernist Painting*

Colección dirigida por Juan Antonio Ramírez

Diseño gráfico: Gloria Gauger

© The Estate of Clement Greenberg

© De la selección, introducción, traducción y notas, Fèlix Fanés

© Ediciones Siruela, S. A., 2006

c/ Almagro 25, ppal. dcha.

28010 Madrid

Tel.: +34 91 355 57 20

Fax: +34 91 355 22 01

siruela@siruela.com

www.siruela.com

Printed and made in Spain

Índice

Prólogo

Fèlix Fanés 9

Nota sobre esta edición 19

LA PINTURA MODERNA y otros ensayos

Vanguardia y kitsch 23

La crisis de la pintura de caballete 45

Cézanne y la unidad del arte moderno 51

Pintura de tipo americano 65

La escultura de nuestro tiempo 93

La revolución de los papeles pegados 103

La pintura moderna 111

Notas 121

Prólogo

Clement Greenberg nació en Nueva York (en el barrio del Bronx) en 1909, hijo de judíos lituanos. Sus ideas políticas —primero comunista, después trotskista— le llevaron a participar desde 1939 en la *Partisan Review*, donde al principio escribió sobre temas culturales y literarios. En 1942 empezó a colaborar como crítico de arte en la revista izquierdista *The Nation*, con la que rompió en 1951 por divergencias políticas. Como otros compañeros de generación, y a causa de la Guerra Fría, Greenberg fue adoptando posiciones políticas cada vez más moderadas. Abandonado el artículo mensual, continuó publicando en diversos periódicos, unos más especializados —*Art News*, *Arts Magazine* o *Art International*— que otros —*New York Times Book Review*, *New York Times Magazine* o *Art Digest*—. Su nombre se asocia al grupo de artistas que después de la Segunda Guerra Mundial desplazaron el centro del arte de París a Nueva York; es decir, Jackson Pollock, Arshile Gorky, Mark Rothko, Robert Motherwell, Willem de Kooning, etc. A estos pintores, conocidos con el nombre de expresionistas abstractos, Greenberg los había descubierto, seguido y analizado hasta lanzarlos a la fama, primero en los Estados Unidos, después en el resto del mundo. La firmeza, por ejemplo, con que defendió a Pollock —un pintor cuya obra, incluso cuando ya gozaba de renombre, no era fácilmente aceptada—, le granjeó un aura de crítico clarividente, que muy pocos de sus colegas, durante el siglo XX, llegaron a poseer. En 1948 publicó una monografía sobre Joan Miró, en 1953 otra sobre Matisse y en 1961 una tercera sobre Hans Hofmann (artistas que admiraba). El proyecto de un cuarto libro sobre Pollock —también en 1961— se quedó en el tintero.

Desde sus primeros escritos Greenberg ofrece una sólida imagen intelectual. Ya en su segundo ensayo, «Vanguardia y kitsch» (1939), introduce los nuevos términos en que se plantea el debate sobre el arte contemporáneo. La confrontación deja de ser, como sucedía hasta aquel momento, entre «academia» y «vanguardia», para pasar a librarse entre «vanguardia» y «cultura de masas». Con el fin de delimitar el espacio que ocupan estas dos realidades, Greenberg describe con la mayor precisión posible las características de cada una. A diferencia de Adorno y Horkheimer, preocupados en la misma época por temas similares, al colaborador de la *Partisan Review* sólo le interesa el estudio de la «cultura industrial» para poder explicar mejor la naturaleza de la plástica contemporánea. De este modo, el arte de vanguardia acaba siendo definido como un instrumento crítico con el sistema (pese a que sólo puede sobrevivir en el sistema) y al mismo tiempo autocrítico, es decir, autoreferencial, en el proceso de construirse como lenguaje. Dicho, más o menos, a la manera del autor, los artistas de vanguardia «no tienen como fuente de inspiración principal la realidad sino el medio con el que trabajan».

En su siguiente ensayo, «Hacia un nuevo Laocoonte» (1940), Greenberg precisa qué entiende por «medio», un concepto que se convertirá en central en su teoría. Como él lo define, el «medio» se corresponde con la serie de condiciones específicas que distinguen una forma expresiva de otra. Por esta razón, la pureza artística dependerá del grado de aceptación de «las limitaciones del medio de cada arte», puesto que es en virtud de este «medio» que los diferentes artes son «únicos y estrictamente ellos mismos». En el caso de la pintura las «condiciones» indicadas por Greenberg se reducen a tres: la superficie plana del soporte, la delimitación del cuadro mediante el marco y las propiedades del pigmento —la «palpabilidad de la pintura»—. De las tres, descuelga la planitud (*flatness*) de la superficie de la obra, porque esta «condición» ofrece una imagen más nítida que las otras dos de la naturaleza del arte de los pinceles. La historia de la vanguardia sería, según este criterio, la de una progresiva aceptación de las resistencias del medio (al contrario que la pintura tradicional, construida precisamente con la finalidad de hacer invisibles las

mencionadas restricciones). Esta aceptación puede conllevar sometimiento o desafío a los condicionantes impuestos por cada arte. En cualquier caso, la naturaleza del medio quedará en evidencia y se convertirá en protagonista de la obra. En el caso de la pintura, una de las consecuencias de este juego dialéctico fue la abstracción. Esta tendencia, que dominó, no lo olvidemos, la pintura avanzada de Nueva York de la que Greenberg fue el gran promotor, no la contemplaba como una necesidad forzada por el medio ni como una aspiración intelectual de la vanguardia, sino simplemente como un corolario de la planitud del cuadro. Al requerir toda representación de un objeto una forma tridimensional, que rompe inevitablemente con el respeto a la falta de profundidad del plano, la tendencia entre los pintores modernos habría sido prescindir de la figuración. Si el primero en descubrir la exigencia de sometimiento a los límites de la pintura fue Manet, los destructores definitivos del espacio realista, y con él, del objeto, fueron los cubistas; pilares ambos sobre los que —con el añadido de Cézanne— se fundamenta el arte moderno; un arte que culminaría en el expresionismo abstracto de Pollock y compañía.

La manera que tenía Greenberg de aproximarse al arte moderno siempre iba acompañada de una referencia al marco histórico. Para él, la actitud que encarna la vanguardia surgió a mediados del siglo XIX. Si Manet es el pintor que la representa, Baudelaire es el poeta y Flaubert el novelista. Estos pintores y escritores se revelan contra lo que el crítico califica de relajación creciente «de los niveles estéticos en las clases altas». Ante el predominio del mercado y la relativa democratización de la cultura, se adjudican la misión de salvaguardar los valores de la condición artística. En ningún caso aspiran, sin embargo, a romper con el pasado. Por el contrario, el compromiso de recuperar para la pintura, la poesía o la novela la calidad formal de épocas anteriores se convierte en uno de sus objetivos prioritarios. En su análisis del arte moderno, Greenberg excluye toda idea de ruptura con la tradición. El engarce con el arte del pasado, en cambio, constituye una de sus preocupaciones más constantes. Si el análisis de la forma como elemento estructural puede rastrear en la crítica de

arte inglesa de principios del siglo XX (Clive Bell y Roger Fry), la voluntad de mantener los vínculos con la tradición sin, al mismo tiempo, olvidar la modernidad de la época en que se vive parece proceder de T. S. Eliot, por quien los miembros de *Partisan Review* sentían una especial admiración (la broma de T. J. Clark sobre el «eliotano-trotskismo» de Greenberg sería más un calificativo de grupo que una definición particular del crítico). En su influyente ensayo de 1917, «La tradición y el talento individual», Eliot defendía al menos dos ideas. Por una parte, que el poeta debe someter su trabajo continuamente al «sentido histórico» (el conjunto de la tradición literaria) y, por otra, que no debe aspirar a poseer una «personalidad» para expresarse sino tan sólo «un medio», en el cual «las impresiones y experiencias se combinan de un modo inesperado», al margen de cómo lo hacen en la vida real.

Detrás de los planteamientos de Eliot, como de los de Greenberg, subyace el concepto de autonomía artística; una idea que también condiciona la noción de vanguardia del crítico americano. Para el ensayista, el arte «genuino» se halla completamente «desconectado» de la «vida». La «verdad estética» sólo puede surgir del aislamiento. De hecho, a diferencia del resto de actividades humanas, que siempre son un instrumento para conseguir algo, la «experiencia estética», en la medida en que «los valores del arte son autosuficientes», es «un fin en sí mismo». Como consecuencia, cualquier expresión artística nacida de un *ethos* utilitario —sea del tipo que sea— no merece ninguna consideración. Del mismo modo, todos los ensayos creativos en que la autocrítica y la autorreferencia al medio se realicen con un afán negativo —léase dada o surrealismo— serán excluidos de la vanguardia; mejor aún: del campo artístico. Pueden ser actividades intelectualmente interesantes, incluso muy interesantes, pero se sitúan en otro terreno, sin ninguna conexión con la actividad estética.

Durante un período de casi treinta años, y a través de la escritura de más de trescientos artículos, Greenberg elaboró con el fin de resguardarlo de la amenaza de la cultura de masas una «gran narrativa» del arte contemporáneo. En ese proceso, su concepción inicial de la vanguardia como instrumento crítico de la sociedad se fue diluyendo hasta transformarse en un planteamien-

to que veía el arte como algo exclusivamente autorreferencial y encerrado en sí mismo. Mediante una serie de reglas de inclusión y exclusión, sumadas a un constante sometimiento de los hechos al marco histórico y a una notable capacidad para levantar edificios teóricos a partir del análisis de obras concretas, redefinió con notables dosis de claridad y precisión lingüística el arte moderno. De todas las virtudes del crítico, quizás ésta fuera la más notable: su capacidad para escribir sobre pintura o escultura de una manera diáfana y precisa, sin caer por ello en la banalidad. Lejos de la hermética especulación filosófica, Greenberg siempre fundamentaba sus planteamientos generales con ejemplos comprensibles de los fenómenos a los que se refería. Cuando escribía sobre artistas que entonces empezaban su carrera —Pollock y los otros expresionistas abstractos— o ya consagrados —téngase en cuenta que en aquella época todavía se hallaban en activo figuras como Miró, Mondrian, Braque, Picasso o Matisse—, lo que destacaba, más que su capacidad teórica o el conocimiento histórico del que hacía gala, era el don que le permitía transmitir con atractiva fluidez conocimientos casi siempre formales, a veces incluso tan sólo técnicos, sin que la hipotética aridez del razonamiento rebajara un ápice el fulgor apasionado de sus argumentos.

En 1961, del abundante conjunto de artículos impresos, Greenberg eligió unos cuantos representativos de su trayectoria y los publicó con el título, no desprovisto de ambigüedad, de *Art and Culture. Critical Essays*. La selección de textos, algunos revisados en profundidad, debió de llevarla a cabo entre 1958 y 1960 (teniendo en cuenta que los dos ensayos más tardíos recuperados eran de 1957). El escritor, que entonces rondaba el medio siglo, pudo haber emprendido aquella iniciativa movido por el afán de efectuar balance de lo que ya era una voluminosa e importante obra. De todos modos, tampoco sería extraño que la decisión se debiera a otros motivos, menos personales, relacionados con el contexto artístico del momento. El mundo del arte hacia finales de los cincuenta mostraba síntomas incipientes de desafío hacia la teoría crítica de Greenberg.

En 1956 Pollock se había empotrado con su coche contra un árbol y dos años después, mientras el expresionismo abstracto

empezaba a desfallecer, Allan Kaprow publicaba el artículo «El legado de Pollock», en el que en vez de definir el trabajo del pintor desaparecido como una obra de arte «acabada», replegada sobre sí misma, sólo comprensible visualmente, la presentaba como un «ritual», un «acontecimiento», una «acción», que iba «más allá» de la pintura; en otras palabras, definía a Pollock como un precursor del *happening*, que entonces nacía en Nueva York (de la mano de Kaprow, precisamente), y le situaba lejos, por lo tanto, de los límites estéticos, «formales», en los que Greenberg había encasillado al gran pintor. Al mismo tiempo, dos jóvenes artistas surgidos del expresionismo abstracto, Johns y Rauschenberg, con artilugios industriales, objetos de consumo, desperdicios recogidos por la calle y otros materiales innobles, mancillaban el, para Greenberg —y muchos otros—, sagrado territorio de la pintura; y en un gesto menos previsible todavía, Roy Lichtenstein —un amigo de Kaprow, por otra parte— se ponía a pintar con toda seriedad Micky Mouses y Popeyes en las mismas telas que no hacía tanto había estado emborronando con manchas y grandes regueros de pintura (a la manera «heroica» de la generación expresionista); una iniciativa realizada en contacto con gente como Brecht y Watts, cuyos caminos muy pronto se cruzarían en algún piso de Manhattan con el lituano Maciunas, encuentro del que surgiría Fluxus, otro nuevo asalto al canon greenberguiano.

Ante estos primeros embates, el crítico respondió con diversas iniciativas. Lanzó la Abstracción post-pictórica (Louis y Noland) como sucesora del agonizante expresionismo abstracto y empezó una nueva etapa en su carrera de ensayista en la que combinaría el asentamiento del canon estético moderno («La pintura moderna» es de 1960) con textos vigorosamente polémicos («¿Dónde está la vanguardia?», por ejemplo, de 1967). Como antes he insinuado, no sería de extrañar que, ante estos nuevos desafíos, tuviera la tentación de revisar su obra y publicarla en forma de libro. Así, sus seguidores y él dispondrían de un corpus teórico con el que hacer frente a lo que se avecinaba; aunque lo que de verdad se le venía encima, el escritor no hubiera podido de ningún modo imaginárselo.

Los movimientos artísticos de los sesenta y los setenta fue-

ron neodadaístas y neosurrealistas, esto es: decididamente anti-forma. Dicho de otro modo: todo aquello que Greenberg había excluido del canon artístico pasaba a ocupar el centro de la escena, no por dos o tres temporadas, sino más bien por dos o tres décadas, hasta el punto de haber llegado hasta hoy, cierto es que bajo la forma de un cierto manierismo fosilizado. Después de haber sido el crítico al que se leía con mayor respeto (durante veinte años) pasó a ser el hombre más rebatido, menospreciado e incluso injuriado (durante otros veinte años). Nunca, sin embargo, dejó de ser influyente. Cuando estuvo en el candelero su prestigio se manifestaba de un modo directo. Mientras fue denostado su nombre tampoco dejó de estar, como una necesidad psicopatológica, en boca de todos. E incluso durante ese tiempo su pensamiento se había filtrado de una manera tan silenciosa en la mentalidad artística que no era difícil encontrar a gente que, como Mr. Jourdain, hablaban en prosa greenberguiana sin saberlo.

Con la publicación en 1986 del primer volumen de los escritos completos del crítico (una edición en cuatro volúmenes, el último de los cuales apareció en 1993), puede decirse que se cierra el ciclo de su intensa actividad intelectual. De todos modos, una parte importante de sus artículos se halla aún desperdigada por las páginas de las revistas en las que colaboró, especialmente los aparecidos después de 1969 (momento en el que concluye la edición de sus escritos). En 1999, con el título de *Homemade Es-thetics*, se publicó un último libro en el que se recogían, una vez fallecido el autor (Greenberg murió en Nueva York en 1994), las sesiones de un seminario impartido a principios de los setenta en el Bennington College. Durante aquellos años y los siguientes sabemos que Clem —como le llamaban familiarmente sus amigos— desplegó una notable actividad como conferenciante y orador en simposios y seminarios. Podría ser que futuras ediciones recojan aquellas intervenciones del crítico en museos y universidades.

Aparezcan o no nuevos textos, Clement Greenberg ocupa un lugar destacado en la cultura artística del siglo XX. Pese a la transformación profunda de la sensibilidad contemporánea, pese a los altibajos de su cotización en los últimos tiempos, o incluso pese a la posición de personaje fuera del tiempo a la que de bue-

na fe algunos le han querido relegar, lo que propone el crítico —y cómo lo propone— continúa siendo indispensable para la comprensión del arte de nuestra época. Algo que es fácil de comprobar. Sin ir más lejos, en la reciente historia del arte del siglo XX que Rosalind Krauss y sus amigos de *October* han publicado (*Art since 1900*, Nueva York, 2004), Greenberg es la personalidad no artística que, con gran diferencia, aparece citada en más ocasiones.

Lo que se propone este pequeño volumen, *La pintura moderna y otros ensayos*, una vez aplacados los furros «a favor» y «en contra», es incitar a leer al crítico de nuevo. Debe entenderse, sin embargo, que, por sus reducidas dimensiones, la esencialidad antológica a la que esta recopilación pueda aspirar es limitada. De los muchos hilos que componen la tela de araña del trabajo del ensayista, se tenía que optar por un único —e inevitablemente empobrecedor— camino. He elegido el que, como ya he explicado al principio, en mi opinión define mejor el proyecto intelectual del escritor y que puede resumirse así: ante la amenaza de la cultura de masas, la alta cultura (el arte, en este caso) debe construirse un canon artístico potente —formal e histórico, al mismo tiempo— con el que hacer frente al desafío de la degradación cultural que la época propicia. Greenberg es el encargado de explicitar el planteamiento del problema (arte *vs.* cultura de masas), elaborar unos principios rígidos de inclusión y exclusión (la construcción del canon moderno) y, finalmente, darle al conjunto una validación general de carácter filosófico (el canon no es un mero formalismo sino que responde al espíritu de la época: la forma como contenido).

Al objeto de ilustrar este itinerario he seleccionado una serie de artículos, escritos casi todos ellos con voluntad de síntesis, al margen de la actividad crítica diaria. El primero, «Vanguardia y kitsch» (1939), ilustraría la fase inicial del proyecto, mientras que el último, «La pintura moderna» (1960), serviría para ejemplificar la mencionada culminación filosófica. Los cinco estudios restantes explican la manera en que a través de diversos análisis de cuestiones conflictivas concretas (la pintura de caballete, Cézanne, el cubismo y el collage, los problemas de la escultura, el mismo expresionismo abstracto), Greenberg desarrolla no sin con-

tradiciones una argumentación justificativa que le lleva de los inicios del problema hasta su resolución final.

Aunque éste es el esquema que ha guiado la selección de los textos, no tiene por qué ser forzosamente el guión de lectura de los mismos. Los escritos de Greenberg son lo bastante ricos y complejos como para que cada lector, con el fin de sacar sus propias conclusiones, se enfrente a ellos del modo que mejor le parezca. A esto aspira, al menos, el presente trabajo.

Fèlix Fanés



1. Portada del *Saturday Evening Post* realizada por Norman Rockwell (27-IX-1924).

Vanguardia y kitsch

Una misma y única civilización puede producir al mismo tiempo dos cosas tan distintas como un poema de T. S. Eliot y una canción ligera¹, o una pintura de Braque y una portada del *Saturday Evening Post*² [1]. Los cuatro son productos culturales, que forman parte de una misma cultura y han surgido en una misma sociedad. Pero aquí terminan las coincidencias. Un poema de Eliot y otro de Eddie Guest³, ¿qué perspectiva cultural sería lo suficientemente amplia para permitir relacionarlos entre sí? El hecho de que una disparidad semejante en el marco de una única tradición cultural es y haya sido aceptada ¿nos indica que esa disparidad es una parte del orden natural de las cosas? ¿O se trata, por el contrario, más bien de algo completamente nuevo y propio de nuestro tiempo?

La respuesta implica algo más que una investigación estética. En mi opinión, es necesario examinar más de cerca y con mayor originalidad que hasta ahora la relación entre la experiencia estética según es vivida por el individuo concreto —y no en general— y el contexto histórico y social en el que esa experiencia tiene lugar. Además de la pregunta antes formulada, lo que descubramos responderá a otros interrogantes quizás aún más importantes.

I

Una sociedad, en el curso de su desarrollo, va perdiendo la capacidad de justificar la naturaleza inevitable de sus formas particulares. Cuando esto sucede, se ve forzada a abandonar las

nociones aceptadas sobre las cuales artistas y escritores fundamentan su comunicación con el público. Cuesta asumir cualquier certeza. Se cuestionan las verdades de la religión, la autoridad, la tradición, el estilo, y el escritor o el artista ya no pueden calibrar la respuesta de su público ante los símbolos y referencias con los que trabaja. En el pasado este tipo de situaciones desembocaban generalmente en un alejandrino inmóvil, un tipo de academicismo en el que las cuestiones realmente importantes dejaban de tratarse porque provocaban controversia. En aquel academicismo la actividad creativa se reducía al virtuosismo de los pequeños detalles formales, mientras que los problemas más importantes se resolvían invocando las soluciones de los grandes maestros del pasado. Los mismos temas se repetían con variaciones mecánicas en cientos de obras distintas, sin que nada nuevo se produjera. Se puede comprobar en la poesía de Estacio, los versos en mandarín, las esculturas romanas, las pinturas Beaux-Arts, o la arquitectura neo-republicana*.

Que en medio de la decadencia de la sociedad actual algunos de nosotros hayamos rechazado aceptar esta última fase de nuestra propia cultura, debe contemplarse como un signo de esperanza. Con la intención de superar el alejandrino, una parte de la sociedad burguesa occidental ha producido algo totalmente nuevo: la cultura de vanguardia. Una conciencia superior de la historia —más exactamente: la aparición de un nuevo tipo de crítica social, de crítica histórica— lo ha hecho posible. Esta crítica no se ha enfrentado a la sociedad actual con utopías atemporales, sino que ha examinado sobriamente, en términos de historia y causa y efecto, los antecedentes, justificaciones y funciones de las formas que se encuentran en el corazón de cada sociedad. De esta manera se ha demostrado que el actual orden social burgués no es un modo de vida natural y eterno, sino simplemente la última etapa de una sucesión de órdenes sociales. Convertidas en una parte de la conciencia intelectual progresista de los años cincuenta y sesenta del siglo XIX, estas nuevas perspectivas pronto fueron absorbidas por artistas y poetas, aunque en la mayor parte de los casos esto se produjera de forma inconsciente. Así, pues, no fue por casualidad que el nacimiento de la vanguardia

coincidiera cronológicamente —y geográficamente, también— con el primer desarrollo audaz del pensamiento científico revolucionario en Europa.

Es verdad que los primeros miembros de la bohemia —que entonces se identificaba con la vanguardia— mostraron pronto su escaso interés por la política. A pesar de ello, sin las ideas revolucionarias que flotaban a su alrededor, no habrían podido nunca aislar el concepto de «burgués» para poder definir así lo que ellos *no* eran. Del mismo modo, sin la ayuda moral de las actitudes políticas revolucionarias, nunca habrían tenido el coraje de manifestarse tan agresivamente como lo hicieron contra las normas imperantes en la sociedad. Para ello, efectivamente, era necesario coraje, ya que el desplazamiento de la vanguardia desde la sociedad burguesa a la bohemia significaba también el abandono de los mercados capitalistas; mercados a los que artistas y escritores habían sido lanzados una vez hundido el patronazgo aristocrático. (Este abandono significaba morir de hambre en una buhardilla, pese a que, como veremos más tarde, la vanguardia seguiría ligada a la sociedad burguesa, precisamente porque necesitaba su dinero.)

Pero una vez se hubo «desvinculado» de la sociedad, la vanguardia dio un giro y empezó a repudiar la política, tanto la revolucionaria como la burguesa. La revolución se dejó como tarea de la sociedad; una tarea que formaba parte de esa confusa mezcla de luchas ideológicas que el arte y la poesía encuentran tan inapropiada tan pronto como empieza a implicar las «preciosas» creencias fundamentales sobre las que la cultura ha tenido que basarse hasta ahora. A partir de ahí se concluyó que la función verdadera y principal de la vanguardia no era «experimentar» sino hallar una vía que permitiera mantener *en movimiento* a la cultura entre la confusión ideológica y la violencia. Al retirarse completamente de lo público, el poeta o artista de vanguardia buscaba mantener el alto nivel de su arte tanto depurándolo como elevándolo al plano de la expresión de un absoluto en el que todos los relativismos y contradicciones serían o bien resueltos o bien considerados sin sentido. Aparecen el «arte por el arte» y la «poesía pura», y tema y contenido se convierten en algo de lo que hay que huir como de la peste.

ce un crítico francés, la reducción de la experiencia vivida a la pura expresión, siendo ésta mucho más importante que lo expresado.

Que la cultura de vanguardia es la imitación del imitar —el hecho en sí mismo— no requiere nuestra aprobación ni nuestro rechazo. Es cierto que esta cultura posee en sí misma algo de ese alejandrino que pretende superar. Los versos citados de Yeats se refieren a Bizancio, que está muy cerca de Alejandría; y en cierto sentido esa imitación del imitar puede considerarse una forma superior de alejandrino. Entre ambos existe, no obstante, una diferencia esencial: la vanguardia se mueve mientras que el alejandrino permanece inmóvil. Y esta diferencia, precisamente, es la que justifica los métodos de la vanguardia y los hace necesarios, puesto que no existen hoy otros medios para crear un arte y una literatura de alto nivel. Negar esta necesidad repartiendo descalificaciones como «formalismo», «purismo», «torre de marfil», etc., es estúpido y deshonesto. Lo que no quiere decir, sin embargo, que sea una ventaja *social* de la vanguardia que ésta sea como es. Todo lo contrario.

La especialización de la vanguardia en sí misma, el hecho de que sus mejores artistas sean artistas de artistas, sus mejores poetas, poetas de poetas, ha alejado a muchos de los que antes eran capaces de disfrutar y apreciar un arte y una literatura ambiciosos, pero que ahora no quieren ni pueden iniciarse en los secretos de estas prácticas. Las masas siempre han permanecido más o menos indiferentes al desarrollo de la cultura. Pero hoy esta cultura está siendo abandonada por quienes son sus propietarios: nuestra clase dirigente. Porque es a ella a quien pertenece la vanguardia. Ninguna cultura puede desarrollarse sin una base social y sin una fuente de ingresos estables. Y en el caso de la vanguardia, estos ingresos eran asegurados por una elite perteneciente a la clase dirigente de la que los núcleos artísticos avanzados se habían alejado, pero con la que siempre habían mantenido un cordón umbilical de oro. La paradoja es real. Sucede ahora que esta elite disminuye rápidamente. Teniendo en cuenta que la vanguardia constituye la única cultura viva que tenemos, la supervivencia en un futuro próximo de la cultura en general puede deducirse que se halla amenazada.



3. Pablo Picasso, *Muchacha frente a un espejo*, 1932, The Museum of Modern Art, Nueva York.

Sería un error dejarse engañar por fenómenos superficiales y éxitos localizados. Sin duda las exposiciones de Picasso [3] aún atraen multitudes y a T. S. Eliot se le estudia en las universidades; los galeristas especializados en arte moderno todavía no han tenido que cerrar sus negocios y los editores continúan publicando algunos libros de poesía «difíciles». Pero la vanguardia, olfateando el peligro, se ha vuelto, cada día que pasa, más y más timorata. Academicismo y comercialismo aparecen en los lugares menos esperados. Esto sólo puede tener un significado: que la vanguardia se ha vuelto insegura ante el público del cual depende: la gente rica y cultivada.

¿Es la naturaleza misma de la cultura de vanguardia la única responsable del peligro en el que se encuentra? ¿O se trata tan sólo de un peligro potencial? ¿Existen otros factores relacionados, quizás aún más importantes?

II

Donde hay una vanguardia por regla general encontramos también una retaguardia. Al mismo tiempo que aparecía la van-

En esa búsqueda de lo absoluto fue como la vanguardia llegó al arte —y a la poesía también— «abstracto» o «no objetivo». El poeta o el artista de vanguardia, en efecto, intentaba imitar a Dios al crear algo que fuera válido en sus propios términos, de la misma manera que la naturaleza es válida en sí misma o que un paisaje —aunque no su imagen— lo es estéticamente; esto es: algo *dado*, increado, libre de significados, de parecidos o de modelos. El contenido ha de disolverse tan completamente en la forma que la obra plástica o literaria no puede ser reducida en su totalidad o parcialmente a nada que no sea ella misma.

Pero lo absoluto es lo absoluto y el poeta o el artista, dada su condición, aprecia unos valores más que otros. Esos mismos valores en cuyo nombre invoca lo absoluto son los valores estéticos, que son relativos. Y así resulta que se acaba imitando, no a Dios —y aquí utilizo «imitar» en el sentido aristotélico—, sino a las reglas y procesos mismos del arte y la literatura. Ésta es la génesis de lo «abstracto»⁵. Al desviar su atención de los temas surgidos de la experiencia común, el poeta y el artista dirigen su interés hacia el medio de su propio oficio. Lo no figurativo o lo «abstracto», si aspira a tener una validez estética, no puede ser arbitrario o accidental. Por el contrario, debe resultar de la obediencia a alguna limitación o algún principio dignos de interés. Esa limitación, una vez se ha renunciado al mundo de la experiencia común y exterior, sólo puede encontrarse en los procesos o disciplinas mediante los que el arte y la literatura han imitado esa experiencia. Esos mismos medios se convierten en el tema del arte y la literatura. Si —siempre según Aristóteles— el arte y la literatura son imitación, de lo que se trata aquí es de la imitación del proceso de imitar. Para citar a Yeats:

*Nor is there singing school but studying
Monuments of its own magnificence⁶.*

Picasso, Braque, Mondrian, Miró [2], Kandinsky, Brancusi, incluso Klee, Matisse y Cézanne, extraen buena parte de su inspiración del medio que utilizan⁷. Lo que estimula su arte parece relacionarse sobre todo con su interés esencial por la creación y



2. Joan Miró, *Personajes con estrella*, 1933,
The Art Institute of Chicago, Chicago.

el ordenamiento de espacios, superficies, formas, colores, etc., y con el rechazo de todo aquello que no se encuentre intrínsecamente relacionado con estos factores. La atención de poetas como Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Eluard, Pound, Hart Crane, Stevens, incluso Rilke y Yeats, se centra en el esfuerzo por crear poesía y en los «momentos» mismos de la transformación poética, más que en la experiencia vivida que pueda convertirse en poesía. Naturalmente, esto no excluye la presencia de otras preocupaciones en su obra, ya que la poesía se sirve de palabras, y las palabras implican comunicación. Algunos poetas, como Mallarmé y Valéry⁸, son más radicales en estas cuestiones que otros, si exceptuamos aquellos escritores que han intentado componer poesía sólo con sonidos puros. Ahora bien, si la poesía no fuera tan difícil de definir, la poesía moderna sería mucho más «pura» y «abstracta». Respecto a otros géneros literarios, la definición de la estética de vanguardia aquí propuesta no es un lecho de Procrusto: dejando de lado que la mayoría de nuestros mejores novelistas contemporáneos han ido a la escuela de la vanguardia, no deja de ser significativo que el libro más ambicioso de Gide sea una novela sobre el acto de escribir una novela⁹ y que tanto el *Ulysses* como el *Finnegans Wake* de Joyce parezcan ser sobre todo, como di-



4. Portada de la revista *True Story*, años treinta.

guardia, un segundo fenómeno cultural nuevo irrumpía en el mundo occidental industrializado: eso que los alemanes han bautizado con el maravilloso nombre de *kitsch*; un arte y una literatura populares y comerciales con sus cromolitografías, portadas de revistas [4], ilustraciones, anuncios comerciales, publicaciones de papel satinado, novelas de detectives, tebeos, canciones del verano, baile de claqué, películas de Hollywood [5], etc., etc. Por algún motivo esa gigantesca aparición siempre se ha dado por supuesta. Ya va siendo hora de que investiguemos sus causas y motivos.

El kitsch es un producto de la revolución industrial que, al urbanizar las masas de Europa occidental y América, estableció lo que se denomina la alfabetización universal.

Anteriormente, la cultura formal —distinta de la cultura popular— tenía como único destinatario aquellos que, además de poseer la capacidad de leer y escribir, disfrutaban del ocio y el confort necesarios. La cultura formal hasta entonces había estado estrechamente ligada a la capacidad de leer y escribir. Pero con la desaparición generalizada del analfabetismo, esa capacidad se convirtió en una habilidad menor —como conducir hoy un coche—. Saber leer y escribir ya no servía para distinguir las inclinaciones culturales de un individuo, porque había dejado de ser el índice exclusivo de los gustos refinados.



5. Fotograma de la película de la RKO *En alas de la danza*, 1936.

Los campesinos que formarían el proletariado y la pequeña burguesía de las ciudades aprendieron a leer y escribir para mejorar su eficiencia, pero no consiguieron el ocio ni el confort necesarios para disfrutar de la cultura tradicional urbana. Al haber perdido el interés por la cultura popular, cuyo territorio natural era el campo, y al descubrir al mismo tiempo una nueva capacidad para aburrirse, esas recién llegadas masas urbanas reclamaron a la sociedad un tipo de cultura adecuada a su propia necesidad. Con el fin de satisfacer la demanda que acababa de surgir se pensó en una nueva mercancía, un sucedáneo de cultura, el kitsch, destinado a aquellos que, insensibles a los valores de la cultura genuina, estaban hambrientos del entretenimiento que solo la cultura, bajo una forma u otra, puede proporcionar.

El kitsch, al utilizar como materia de base los simulacros degradados y academicistas de la cultura genuina, aprueba y cultiva esta insensibilidad. Es el origen de sus beneficios. El kitsch es mecánico y funciona mediante fórmulas. El kitsch comporta una experiencia indirecta y sensaciones falseadas. El kitsch cambia según el estilo, pero permanece siempre igual. El kitsch ejemplifica todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo. El kitsch no pretende pedir nada a sus clientes, excepto su dinero —nada, ni siquiera su tiempo.

La condición previa del kitsch, sin la cual sería imposible,

es la disponibilidad de una antigua y rica tradición cultural, cuyos descubrimientos, logros y autoconsciencia histórica puedan ser utilizados por el kitsch para sus propios fines. De esa tradición cultural, toma prestados procedimientos, trucos, estrategias, rutinas, temas, que convierte en sistema, y rechaza el resto. Extrae la sangre que le es vital, por así decirlo, de esta reserva de experiencia acumulada. Esto es a lo que se alude cuando se afirma que el arte y la literatura populares de hoy fueron una vez el arte y la literatura, audaces, esotéricos, de ayer. Por supuesto, esta afirmación no es cierta. Sí lo es, en cambio, que cuando ha transcurrido el tiempo suficiente, se saquea lo nuevo para, una vez adulterado convenientemente, servirlo como kitsch. Evidentemente, todo lo kitsch es académico y, a la inversa, todo lo académico es kitsch. Porque lo que se denominaba académico hace ya tiempo que ha dejado de tener existencia propia y se ha transformado en la pretenciosa «fachada» del kitsch. Los métodos industriales desplazan a la artesanía.

En la medida en que puede fabricarse de modo mecánico, el kitsch se ha convertido en parte integrante de nuestro sistema productivo, algo que la verdadera cultura nunca podrá conseguir, si no es por accidente. Ha sido capitalizado con enormes inversiones que reclaman los correspondientes beneficios; y está obligado a expandirse y a mantener sus mercados. Pese a venderse a sí mismo muy bien, para el kitsch se ha creado un dispositivo comercial a gran escala que pretende ejercer una fuerte presión sobre cada miembro de la sociedad. Incluso se tienden trampas en los ámbitos reservados, por así decirlo, a la cultura genuina. Hoy, en un país como el nuestro, no basta con sentir una fuerte inclinación hacia la cultura; se ha de tener, más bien, una verdadera pasión que le dé a uno fuerzas para resistir el alud de falsificaciones que le rodean y le persiguen a todas horas desde que es lo bastante mayor como para echar una ojeada a los periódicos. El kitsch es engañoso. Posee diversos niveles, algunos tan elevados que pueden incluso ser peligrosos para quien busca ingenuamente la luz verdadera. Una revista como *The New Yorker* [6], que es en esencia kitsch de lujo para la clase alta, se apropia, edulcorándolo, de una gran cantidad de material de vanguardia



6. Portada de *The New Yorker* (25-11-1925).

para sus propios fines. No es que cada artículo kitsch carezca de valor. De vez en cuando produce algo meritorio, algo que posee un auténtico sabor popular; y esos casos fortuitos y aislados han conseguido desorientar a gente que se supone debería estar mejor informada.

Los enormes beneficios que genera el kitsch son causa de tentación para la propia vanguardia, cuyos miembros no siempre han sido capaces de resistirla. Artistas y escritores ambiciosos modifican su obra bajo la influencia del kitsch, si no sucumben a ella enteramente. Y entonces aparecen sorprendentes casos extremos como los de los novelistas populares Simenon, en Francia, y Steinbeck, en este país. En cualquier caso, el resultado final siempre es en detrimento de la verdadera cultura.

El kitsch no se ha mantenido confinado en su lugar de nacimiento, las ciudades, sino que se ha dirigido también hacia el campo, donde ha aniquilado la cultura popular. Tampoco ha mostrado el menor respeto por las fronteras geográficas y las culturas nacionales. Como el resto de productos fabricados en serie por la industria occidental, ha emprendido una gira triunfal por el mundo entero. En su camino por los países colonizados ha desplazado

y derrotado a cuantas culturas indígenas le han salido al paso, una tras otra, de manera que ahora está a punto de convertirse en una cultura universal, la primera de este tipo que nunca se haya visto. Hoy, tanto el nativo de China como el indio sudamericano, el hindú y el polinesio, han llegado a preferir las portadas de las revistas, las secciones de huecograbado y las chicas de calendario antes que el arte de su país. ¿Cómo explicar esta virulencia del kitsch, la atracción que ejerce? Naturalmente, al estar fabricado en serie, puede venderse más barato que el producto artesanal indígena, sin olvidar que el prestigio de Occidente también ayuda. Pero ¿por qué el kitsch resulta un artículo de exportación mucho más rentable pongamos por caso que Rembrandt? Al fin y al cabo, tanto el uno como el otro pueden reproducirse a muy bajo coste.

En su último artículo sobre el cine soviético en la *Partisan Review*, Dwight Macdonald¹¹ señala que el kitsch se ha convertido en los últimos diez años en la cultura dominante en la Unión Soviética. Por esta razón crítica al régimen político, al que culpa no sólo de que el kitsch sea la cultura oficial, sino de que sea también la cultura popular dominante. Y cita el siguiente párrafo de *The Seven Soviet Arts* de Kurt London: «[...] la actitud de las masas hacia los estilos artísticos, viejos o nuevos, probablemente depende de un modo esencial del tipo de educación que reciben de sus respectivos estados»¹². A lo que Macdonald añade: «¿Por qué, después de todo, un campesino ignorante debería preferir a Repin (uno de los máximos representantes, en pintura, del kitsch académico ruso) antes que a Picasso, cuya técnica abstracta está como mínimo tan relacionada con su primitivo arte popular como lo pueda estar el estilo realista antes mencionado? No, si las masas se amontonan en el Tretyakov (el museo de arte contemporáneo ruso de Moscú: kitsch), ello se debe en gran medida a que han sido inducidas a evitar el “formalismo” y a admirar el “realismo socialista”».

En primer lugar, y contrariamente a lo que London parece decir, no es un problema de preferencia entre lo meramente viejo y lo meramente nuevo, sino de elección entre lo viejo de mala calidad realizado ahora y lo genuinamente nuevo. La alter-

nativa a Picasso no es Miguel Ángel, sino el kitsch. En segundo lugar, ni en la Rusia retrógrada ni en el Occidente evolucionado, las masas preferirán el kitsch simplemente porque sus gobiernos las empujen a hacerlo. Cuando los sistemas educativos estatales se toman la molestia de mencionar el arte, enseñan a respetar a los grandes maestros del pasado, no al kitsch; y, sin embargo, en vez de Rembrandt o Miguel Ángel, a quien colgamos de nuestras paredes es a Maxfield Parrish¹³ o alguno de sus equivalentes. Por otra parte, y como señala Macdonald, hacia 1925, cuando el régimen soviético alentaba el cine de vanguardia, las masas rusas continuaban prefiriendo las películas de Hollywood. No, las directrices de los gobiernos no explican la potencia del kitsch.

Todos los valores son valores humanos —valores relativos, por lo tanto—, lo mismo en el arte que en todo lo demás. Parece, sin embargo, que a lo largo de los siglos entre la gente cultivada se ha alcanzado un acuerdo más o menos general sobre lo que es arte bueno y arte malo. Los gustos han variado; pero no más allá de ciertos límites. El experto contemporáneo coincide con el del siglo XVIII japonés en que Hokusai era uno de los grandes artistas de su tiempo. También estamos de acuerdo con los antiguos egipcios en que el arte de la Tercera y la Cuarta dinastías era el más adecuado para servir de ejemplo a aquellos que vinieron después. Es posible que prefiramos a Giotto antes que a Rafael, pero nunca negaremos que éste era uno de los mejores pintores de su tiempo. Existe un acuerdo, y ese acuerdo descansa, me parece, en la distinción permanente entre aquellos valores que sólo se encuentran en el arte y aquellos que pueden hallarse en otra parte. El kitsch, gracias a una técnica racionalizada que extrae de la ciencia y la industria, ha borrado en la práctica esta distinción.

Veamos, por ejemplo, lo que sucede cuando un campesino ruso ignorante como el que menciona Macdonald disfruta de una hipotética libertad de elección entre dos cuadros, uno de Picasso, el otro de Repin. En el primero ve, digamos, un juego de líneas, colores y espacios que representan a una mujer. La técnica abstracta del cuadro —si aceptamos la suposición de Macdonald, que me inclino a poner en duda— le recuerda algo de los iconos que ha dejado en el pueblo, razón por la cual siente la atracción

de lo familiar. Vamos a suponer incluso que intuye vagamente alguno de los grandes valores artísticos que la gente cultivada encuentra en Picasso. Después se dirige al cuadro de Repin y contempla una escena de batalla¹⁴. La técnica, como tal técnica, no le resulta tan familiar. Pero eso tiene poca importancia. El campesino descubre de pronto en la pintura de Repin unos valores que le parecen muy superiores a los que está acostumbrado a encontrar en el arte de los iconos; unos valores que proceden de esa misma naturaleza no familiar del cuadro: los valores de lo vívidamente reconocible, de lo milagroso, de lo identificativo. En la pintura de Repin el campesino ve y reconoce objetos de la misma manera que ve y reconoce objetos fuera de los cuadros: no hay discontinuidad entre arte y vida, no hay necesidad de apelar a la convención y decirse a uno mismo este icono representa a Jesús, porque su intención es representar a Jesús, sin importarle incluso que no recuerde mucho a un hombre. Que Repin pueda pintar de una manera tan realista que las identificaciones sean inmediatamente evidentes y no conlleven ningún esfuerzo para el espectador: éste es el milagro. El campesino también se siente complacido por la abundancia de significados evidentes que descubre en el cuadro: «cuenta una historia». En comparación, Picasso y los iconos resultan austeros y áridos. Pero aún hay más: Repin intensifica la realidad y la dramatiza: crepúsculo, explosión de obuses, soldados que corren, que caen. No hay más que hablar de Picasso o los iconos. Repin, tan sólo Repin, es lo que el campesino desea. Es una suerte para este pintor, sin embargo, que el campesino esté protegido frente a los productos del capitalismo americano. En caso contrario, tendría todas las de perder frente a una portada del *Saturday Evening Post* realizada por Norman Rockwell¹⁵.

Finalmente, puede decirse que el espectador culto obtiene los mismos valores de Picasso que el campesino de Repin, ya que de algún modo también es arte, aunque sea de una escala inferior, lo que éste goza cuando, movido por el mismo impulso que el hombre cultivado, acude a contemplar los cuadros del pintor ruso. Pero los valores finales que el espectador refinado extrae

de Picasso son el resultado de un segundo nivel de reflexión que rebasa la impresión inmediata causada por los valores plásticos. Entonces aparecen lo reconocible, lo milagroso y lo identificativo, que no se encuentran de un modo inmediato en la superficie de la pintura de Picasso, sino que han de ser proyectados en ella por ese espectador lo bastante sensible para reaccionar ante las cualidades plásticas de la obra. Estas cualidades pertenecen al efecto «reflejado». En Repin, en cambio, el efecto «reflejado» ya ha sido incluido en el cuadro, listo para que pueda ser disfrutado irreflexivamente por el espectador¹⁶. Donde Picasso pinta la *causa*, Repin pinta el *efecto*. Repin predigiere el arte para el espectador y le ahorra esfuerzos, le abre un atajo al placer artístico que sortea la dificultad que siempre comporta todo arte genuino. Repin, o el kitsch, un arte sintético.

Lo mismo puede decirse de la literatura kitsch: proporciona una experiencia indirecta a la persona falta de sensibilidad, con una inmediatez mucho mayor que la que trasmite la ficción seria. De este modo, Eddi Guest y las *Indian Love Lyrics* resultan más poéticos que T. S. Eliot y Shakespeare.

III

Si la vanguardia imita los procesos del arte, el kitsch, acabamos de verlo, imita sus efectos. La nitidez de esta antítesis no es gratuita: define el abismo que separa esos dos fenómenos culturales simultáneos que son la vanguardia y el kitsch. Ese abismo, que las infinitas variedades de arte «moderno» vulgarizado o de kitsch «modernizado» nunca conseguirán superar, se corresponde a su vez con un abismo social, que siempre ha existido en la cultura formal y, en general, en la sociedad civilizada. Los márgenes de ese abismo convergen y divergen en una relación constante con la creciente o decreciente estabilidad de una sociedad dada. Siempre ha habido, a un lado, la minoría de los poderosos —y en consecuencia, cultivados— y, en el otro, la gran masa de los pobres y explotados —y en consecuencia, ignorantes—. La cultura formal nunca ha dejado de pertenecer a los primeros, mientras que los

segundos se han tenido que conformar con una rudimentaria cultura popular, o con el kitsch.

En una sociedad estable que funciona lo suficientemente bien como para mantener fluidas las contradicciones entre clases, la dicotomía cultural aparece atenuada. Los axiomas de la minoría son compartidos por la mayoría; estos últimos creen supersticiosamente lo que los primeros creen sobriamente. En tales momentos de la historia las masas son capaces de experimentar asombro y admiración por la cultura, por muy elevada que sea, de sus amos.

En la Edad Media el artista plástico se sometía, aunque fuera de un modo formal, a los denominadores comunes más elementales de la experiencia. En cierta medida, esto fue verdad hasta el siglo XVII. Existía una realidad conceptual, universalmente válida y disponible para la imitación, cuyo orden el artista no podía alterar. El tema del arte se hallaba predeterminado por quienes encargaban las obras, que no se realizaban, a diferencia de lo que sucede en la sociedad burguesa, con el fin de especular con ellas. Precisamente porque el contenido de las obras había sido decidido de antemano, el artista disponía de libertad para concentrarse en su medio. No le era necesario ser un filósofo ni un visionario, sino simplemente un artesano. Mientras existió un consenso a la hora de establecer los temas más valiosos, el artista se vio liberado de la necesidad de ser original e inventivo en los contenidos de sus obras y pudo dedicar toda su energía a los problemas formales. Para ese artista el medio se convirtió, en el ámbito privado de su profesión, en el contenido de su arte, del mismo modo que hoy el medio es para el pintor abstracto el contenido público de sus cuadros. A diferencia de ahora, sin embargo, el artista medieval se veía en la obligación de ocultar en público sus preocupaciones profesionales y subordinar al encargo oficial todo lo que de personal tuviera su trabajo. Si como miembro ordinario de la comunidad cristiana el artista experimentaba alguna emoción personal con el tema, esta circunstancia sólo contribuía al enriquecimiento de la significación pública de la obra. No fue hasta el Renacimiento que las inflexiones de lo personal se aceptaron como algo legítimo, y aún entonces siempre

que se mantuvieran dentro de los límites de lo reconocible de un modo simple y universal. Y no fue hasta Rembrandt que empezaron a aparecer los artistas «solitarios», únicos en su arte.

Pero incluso durante el Renacimiento, y mientras el arte occidental se esforzaba en perfeccionar su técnica, las victorias en ese terreno sólo podían valorarse, puesto que no se disponía de otro criterio objetivo, según el éxito conseguido en la imitación realista. De este modo, las masas aún podían descubrir en el arte de sus amos motivos para la admiración y el asombro. Hasta el pájaro que picoteaba la fruta en la pintura de Zeuxis podía aplaudir¹⁷.

Constituye un lugar común afirmar que el arte se convierte en manjar exquisito —y por lo tanto inalcanzable— para el pueblo cuando la realidad que se imita ya no se corresponde, ni de un modo aproximado, con la realidad reconocida por la mayoría. Pero, incluso cuando esto ocurre, el malestar que pueda sentir el hombre común se silencia con el temor reverencial en el que vive ante los patrones que fomentan este arte. Sólo cuando se siente insatisfecho con el orden social que estos patrones administran el pueblo empieza a criticar la cultura que de ellos emana. En ese momento el plebeyo encuentra el valor para expresar por primera vez abiertamente sus opiniones. Desde el concejal de Tammany¹⁸ hasta el pintor de paredes austriaco¹⁹, todo el mundo descubre el derecho a tener su propia opinión. Casi siempre ese resentimiento hacia la cultura anida allí donde la insatisfacción social posee un carácter reaccionario que se manifiesta a través de la nostalgia y el puritanismo, y finalmente del fascismo. En este punto, las pistolas y las antorchas empiezan a sustituir a la cultura. En nombre de la piedad o la pureza de sangre, en nombre de las maneras sencillas y las virtudes sólidas, se inicia la destrucción de las estatuas²⁰.

IV

Volvamos, por el momento, a nuestro campesino ruso y supongamos que, una vez ha elegido a Repin en lugar de a Pi-

casso, el aparato educativo del Estado viene y le dice que se ha equivocado, que debería haber elegido a Picasso, y le explica por qué. No es imposible que el Estado soviético se comporte así. Pero tal y como se encuentran las cosas en Rusia —y en todas partes— el campesino descubre muy pronto que la necesidad de trabajar duro durante todo el día para ganarse el sustento y las circunstancias difíciles e incómodas en las que vive no posibilitan el ocio, la energía y el confort necesarios para adiestrarse en el disfrute de Picasso. Después de todo, para hacerlo se requiere una considerable cantidad de «condicionantes». La cultura superior es una de las creaciones más artificiales llevadas a cabo por el hombre, y el campesino no encuentra una urgencia «natural» en su interior que le conduzca hacia Picasso al coste de tantas dificultades. Finalmente el campesino volverá al kitsch cuando quiera contemplar un cuadro, porque así puede gozar sin esfuerzo. El Estado nada puede en esta cuestión y nada podrá mientras los problemas de la producción no hayan sido resueltos en un sentido socialista. Tal cosa es aplicable, lógicamente, a los países capitalistas. Por ello, hablar de arte para las masas es lisa y llanamente demagogia²¹.

Cuando actualmente un régimen político establece una cultura oficial, lo hace por pura demagogia. Si el kitsch es la tendencia oficial en la cultura de Alemania, Italia y Rusia [7], ello no se debe a que sus respectivos gobiernos estén controlados por gentes que desprecian el arte, sino porque el kitsch es la cultura de las masas en esos países, como lo es en todas partes. El fomento del kitsch es simplemente una de las maneras poco costosas con que los regímenes totalitarios intentan congraciarse con sus súbditos. Esos regímenes, como no pueden elevar el nivel cultural de las masas —incluso si lo desearan— sin rendirse incondicionalmente al socialismo internacional, halagan a estas masas rebajando la cultura a su nivel. Es por esta razón que se prohíbe la vanguardia, y no tanto porque una cultura elevada sea esencialmente una cultura crítica. (Si la vanguardia podría florecer o no bajo un régimen totalitario no es una pregunta pertinente en este momento.) En realidad, el problema principal del arte y la literatura de vanguardia, desde el punto de vista fascista y estalinis-



7. Isaaq Brodsky, *Lenin en el Palacio de Smolny*, 1930, Galería Tretyakov, Moscú.

ta, no es que sean críticos en exceso, sino que son demasiado «inocentes», esto es, demasiado resistentes a la inoculación efectiva de la propaganda. El kitsch, en cambio, es más dócil para este fin. El kitsch mantiene a los dictadores próximos al «alma» del pueblo. Si la cultura oficial fuera superior al nivel general de las masas, existiría un peligro de aislamiento.

Sin embargo, si las masas hubieran pedido arte y literatura de vanguardia, Hitler, Mussolini y Stalin se hubieran apresurado a intentar satisfacer tal demanda. Aunque Hitler es un acérrimo enemigo de la vanguardia, tanto por razones ideológicas como personales, esta circunstancia no impidió que Goebbels entre 1932 y 1933 cortejara tenazmente a artistas y escritores avanzados. Cuando Gottfried Benn, un poeta expresionista, se pasó a las filas nazis, fue saludado con gran fanfarria, y ello pese a que en ese mismo momento Hitler denunciaba el expresionismo como *Kulturbolchevismus*²². Entonces los dirigentes nacionalsocialistas pensaban que el prestigio de que gozaba la vanguardia entre los alemanes cultivados podría serles de utilidad. Consideraciones prácticas de este tipo, teniendo en cuenta la habilidad política de estos dirigentes, siempre han tenido prioridad sobre las inclinaciones personales de Hitler. Con posterioridad, los nazis descubrieron que en los asuntos de cultura era más rentable acceder a los descos de las masas que a los de sus amos, ya que éstos, cuando se planteó la cuestión de preservar el poder, estaban tan dispuestos a sacrificar su cultura como sus principios morales, mien-

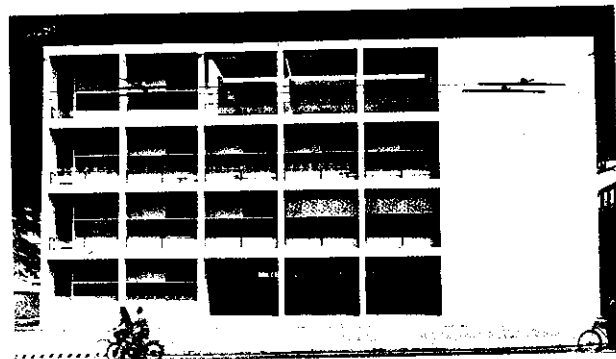


8. Arno Breker,
Disponibilidad, 1939,
Núremberg.

tras que a las masas, precisamente porque les había sido arrebatado el poder, había que engañarlas en todo lo que fuera posible [8]. Era necesario promover, con un estilo mucho más grandioso que el de las democracias, la ilusión de que las masas eran en realidad las que gobernaban. La literatura y el arte que les gusta y entienden iban a ser proclamados el único arte y la única literatura verdaderos y cualquier otro tipo de posibilidad debía suprimirse. En este contexto, gente como Gottfried Benn —no importa con cuanto ardor defendiera a Hitler— se convirtió en un lastre; y no se volvió a oír hablar de él en la Alemania nazi.

Podemos ver entonces que sí, por una parte, la hostilidad personal hacia el arte de Hitler y Stalin no es algo accidental respecto al papel político que desempeñan, desde otro punto de vista, su actitud es tan sólo un factor incidental en la determinación de la política cultural de sus respectivos regímenes. Su incompreensión personal de los problemas artísticos simplemente añade brutalidad y oscurantismo a las políticas que estarían obligados a apoyar de todos modos por la presión de sus restantes estrategias políticas —incluso si se diera la circunstancia de que fueran unos

devotos de la cultura de vanguardia—. Lo que la aceptación del aislamiento de la Revolución rusa obliga a Stalin a llevar a cabo, a Hitler se lo imponen su aceptación de las contradicciones del capitalismo y sus esfuerzos por congelarlas. En cuanto a Mussolini, su caso es un perfecto ejemplo de la *diponibilit * de un político realista en estas cuestiones. Durante años dirigió una mirada benevolente hacia los futuristas y construyó modernas estaciones de ferrocarril y viviendas protegidas [9]. Aún se pueden ver en los



9. Giuseppe Terragni, *La Casa del Fascio*,
Como, 1934.

suburbios de Roma más apartamentos de este tipo que en casi cualquier parte del mundo. Quizás el fascismo quería mostrar su aspecto más actual para esconder su auténtica naturaleza retrógrada; quizás tan sólo aspiraba a adecuarse a los gustos de la acaudalada elite a la que sirve. En todo caso, Mussolini parece haberse dado cuenta últimamente de que le sería más útil satisfacer los gustos culturales de las masas italianas que los de sus amos. Las primeras tienen que ser proveídas con objetos que causen admiración y asombro; los segundos pueden prescindir de ello. Y así nos encontramos con un Mussolini anunciando un «nuevo estilo imperial». Marinetti, De Chirico, *et al.*, son lanzados a las tinieblas exteriores y las nuevas estaciones de tren en Roma ya no serán modernas. Que Mussolini llegara tarde a estas conclusiones, sólo pone de manifiesto una vez más las vacilaciones con que el fascismo italiano se ha enfrentado a las necesarias consecuencias de su papel.

El capitalismo crepuscular siente que cualquier cosa de calidad que aún es capaz de producir se convierte casi invariablemente en una amenaza para su propia existencia. Los progresos culturales, así como los progresos en la ciencia y la industria, corroen a la misma sociedad bajo cuya égida han sido posibles. Sobre éste, como sobre cualquier otro tema hoy en día, se hace necesario citar a Marx palabra por palabra. Hoy ya no nos dirigimos al socialismo con el afán de conseguir una nueva cultura, puesto que ésta aparecerá inevitablemente una vez se haya alcanzado el socialismo. Hoy nos dirigimos al socialismo *simplemente* con el afán de preservar la cultura viva, sea cual sea, que en este momento tenemos.

[*Partisan Review*, otoño 1939]

La crisis de la pintura de caballete

La pintura de caballete o de gabinete —la pintura transportable que se cuelga de una pared— es un producto único de la cultura occidental y posee pocos equivalentes en otros lugares. Su forma se halla condicionada por su función social, esto es, estar colgada en una pared. Para darnos cuenta sólo tenemos que comparar sus principios de unidad con los de la miniatura persa o la pintura colgante china. Ninguno de estos dos casos parece aislarse tanto de su entorno arquitectónico como sucede con la pintura de caballete. Y tampoco muestran tanta independencia de lo que exige la decoración. Tradicionalmente, la pintura de caballete occidental subordina lo decorativo al efecto dramático. Recorren en la pared la ilusión de una cavidad como una caja escénica y, dentro de ésta, organiza las formas, la luz y el espacio, todo ello más o menos según las reglas corrientes de la verosimilitud. Cuando los artistas, siguiendo el ejemplo iniciado por Manet y

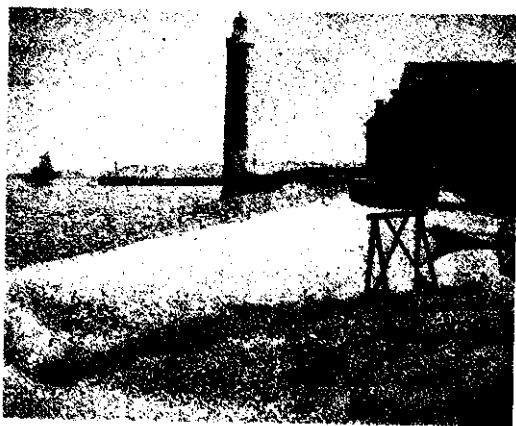


10. Claude Monet, *Efecto de otoño en Argenteuil*, 1873, Courtauld Institute Galleries, Londres.

los impresionistas, allanan esa cavidad a causa de la estructura decorativa y organizan sus elementos en términos de planitud²³ y frontalidad, la pintura de caballete empieza a sentirse amenazada en su misma naturaleza.

Desde Manet hasta ahora, la evolución de la pintura moderna ha sometido el cuadro de caballete tradicional a un proceso ininterrumpido de erosión. Fueron sobre todo Monet [10] y Pissarro, aunque menos revolucionarios en otros aspectos, los que atacaron la esencia de la pintura de caballete al aplicar de un modo riguroso su método de los colores divididos²⁴. Éstos habían de extenderse uniformemente por todo el cuadro, de manera que cada parte de la tela fuera tratada con el mismo énfasis en la pincelada. El resultado era un rectángulo completamente cubierto por una pintura de textura muy densa, que amortiguaba los contrastes y tendía —sólo tendía— a reducir el cuadro a una superficie relativamente indiferenciada.

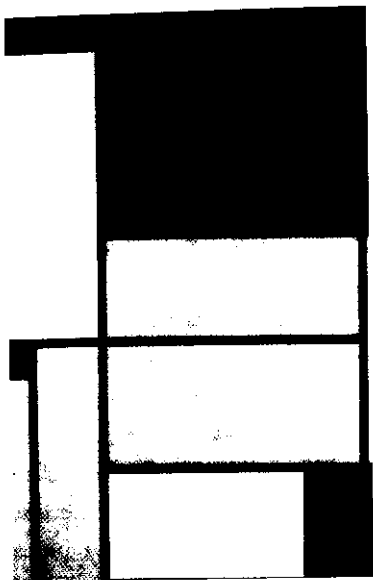
El camino iniciado por Pissarro y Monet no se desarrolló de un modo coherente en su momento. Fue Seurat [11] quien condujo el divisionismo hasta sus conclusiones lógicas al aplicar la técnica de los colores divididos de una manera inflexible y mecánica. Pero su preocupación por la nitidez del dibujo y los contrastes de luz y sombra le llevaron en la dirección opuesta. A pesar de disminuir la profundidad en el cuadro, no borró o disolvió



11. Georges Seurat, *El faro de Honfleur*, 1886, National Gallery of Art, Washington.

el predominio de las formas. Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Matisse y los fauves contribuyeron a la disminución de la profundidad ilusionística en la pintura de caballete, pero ninguno alcanzó nada tan completamente radical en su violación de las leyes tradicionales de la composición como Monet y Pissarro. Por mucho que se aplane la pintura, mientras las formas en la tela aparezcan lo suficientemente diferenciadas y se presenten en un desequilibrio dramático, continuaremos enfrentándonos de un modo bastante claro a un cuadro de caballete. Pero Monet y Pissarro anticiparon muy pronto un tipo de pintura que ahora practican algunos de nuestros artistas más «avanzados»; un tipo de pintura que amenaza la identidad del cuadro de caballete precisamente en los aspectos antes mencionados. Me refiero a la pintura *all-over*²⁵, «descentralizada», «polifónica», que, al tejer sobre una superficie una multiplicidad de elementos idénticos o muy parecidos, se repite a sí misma sin grandes variaciones de un extremo a otro de la tela y prescinde en apariencia del inicio, el desarrollo y la conclusión. Aunque el cuadro *all-over* no deja de ser pintura de caballete, ni dejará de estar colgado dramáticamente de la pared —al menos si tiene éxito—, esta clase de obra se aproxima considerablemente a la decoración —a las formas del papel pintado, que son capaces de propagarse de manera indefinida— y, en la medida que aún sigue siendo pintura de caballete, va a infectar inevitablemente el conjunto de esta noción con una irreparable ambigüedad.

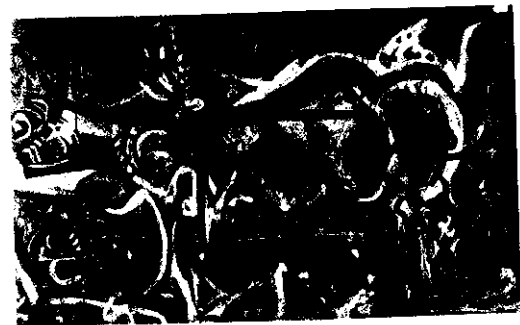
No estoy pensando en concreto en Mondrian [12] en este momento, aunque su ataque a la pintura de caballete es en muchos aspectos el más radical de todos. Mondrian partió de la fase del cubismo analítico a la que habían llegado Picasso y Braque hacia 1912, cuando sus cubos se transformaron en pequeños rectángulos y semicírculos planos que se confundían cada vez más con el fondo y el cuadro era elaborado mediante pequeñas pinceladas inconfundibles de un color uniforme —una especie de puntillismo— que enfatizaba la superficie al liberarla. (Es significativo que los progresos pictóricos más decisivos desde la época de Manet casi siempre se hayan visto acompañados por la tendencia a atomizar la superficie del cuadro mediante pinceladas independientes.) Mondrian descubrió que el cubismo de ese período de-



12. Piet Mondrian,
Cuadro 1, en negro, rojo,
amarillo, azul y azul claro,
1921, Museum Ludwig,
Colonia.

pendía en gran medida de motivos lineales, verticales y horizontales, y fue a partir de este análisis que extrajo las conclusiones que le han llevado a una práctica tan consistente. Sus cuadros son los más planos de toda la pintura de caballete. Sin embargo, todavía persisten formas robustas y dominadoras, surgidas de la intersección de líneas rectas y bloques de color, que hacen que el cuadro, por muy simplificado y equilibrado que sea, aún se presente como una *escena* de formas y no como una única pieza de textura homogénea. El nuevo tipo de pintura «polifónica» a la cual me refiero utiliza oposiciones menos explícitas y se encuentra más cerca de lo anticipado por el cubismo analítico de Picasso y Braque y por Klee, que de lo propuesto por Mondrian.

Sin embargo, y sean cuales sean las reflexiones que podamos hacer respecto a sus orígenes, lo cierto es que muchas y, sorprendentemente, muy diversas tendencias del arte moderno convergen hacia este nuevo tipo de pintura: el expresionismo, el cubismo y Klee, del mismo modo que el impresionismo tardío. Ello nos permite deducir que no nos hallamos ante un fenómeno excéntrico, sino ante una nueva e importante fase de la historia de la pintura. En Francia, Dubuffet, con sus grandes telas, encar-



13. Jackson Pollock, *La loba*, 1943, The Museum
of Modern Art, Nueva York.

na hasta cierto punto la tendencia hacia la pintura «polifónica». También están sus compañeros de la Galerie Drouin²⁶. El excelente pintor uruguayo Joaquín Torres García es otro de sus componentes. Aquí en América esta pintura la practican artistas tan diversos en sus orígenes y capacidades como Mark Tobey, Jackson Pollock [13], el último Arnold Friedman, Rudolf Ray, Ralph Rosenborg o Janet Sobel. Mordecai Ardon-Bronstein²⁷, el pintor palestino cuya obra se vio aquí por primera vez el mes pasado, trabaja en la misma dirección en sus grandes paisajes. Y estoy seguro de que vamos a descubrir a nuevos partidarios de esta tendencia en un futuro próximo.

Para expresar mi pensamiento he pedido prestado deliberadamente el término «polifónico» a los señores Kurt List y René Leibowitz²⁸. Desde el punto de vista del método estético la cercanía entre esta nueva categoría de pintura de caballete y los principios compositivos de Schönberg es sorprendente. Daniel-Henry Kahnweiler, en su importantísimo libro sobre Gris²⁹, ya había intentado establecer un paralelismo entre el cubismo y la música dodecafónica. Pero lo que dice al respecto es tan general que resulta irrelevante. Tan sólo le interesa para restaurar el orden y la «arquitectura» en las artes amenazadas por la falta de forma. La correspondencia que yo veo, en cambio, es más específica y esclarecedora. El concepto de Mondrian de «equivalencia» es aquí importante. Del mismo modo que Schönberg da a cada elemento, a cada voz y nota en la composición, la misma importancia

—diferente pero equivalente—, también esos pintores ejecutan cada elemento, cada parte del cuadro por igual. Y tejen así la obra de arte en una espesa malla cuyo principio de unidad formal es contenido y recapitulado en cada uno de sus hilos, de manera que la esencia de la totalidad de la obra la hallamos en todas y cada una de sus partes. (Véase *Finnegans Wake* y Gertrude Stein para los equivalentes en literatura.) Esos pintores, con todo, van más lejos que Schönberg, puesto que llevan a cabo unas variaciones a partir de la noción de equivalencia tan sutiles que a primera vista, más que percibir en sus pinturas ese equilibrio entre los elementos, lo que encontramos es una uniformidad alucinada.

La noción de uniformidad es antiestética. Y sin embargo las obras de muchos de los pintores antes citados salen indemnes de esta uniformidad, por muy incompresibles o desagradables que las puedan encontrar los no versados. Esta misma uniformidad, esta disolución de la pintura en pura textura, en unidades similares de sensaciones que se acumulan, parece responder a algo profundamente asentado en la sensibilidad contemporánea. Quizás responda al sentimiento de que las distinciones jerárquicas se han acabado, que ningún área o clase de experiencia es intrínsecamente o relativamente superior a otra. Quizás exprese un naturalismo monista que toma el mundo en su conjunto por otorgado y para el que ya no existen las primeras y últimas cosas, puesto que la única distinción válida es la que se halla entre lo más y lo menos inmediato. O tal vez signifique algo distinto, que yo no puedo llegar a explicar. En todo caso, lo que supone para la disciplina de la pintura es claro: el futuro del cuadro de caballete como vehículo del arte ambicioso se ha hecho muy problemático, porque estos artistas, al usar la pintura de caballete como lo hacen —y no pueden evitarlo—, están, de hecho, destruyéndola.

[*Partisan Review*, abril 1948]

Cézanne y la unidad del arte moderno

La abundancia de tendencias discordantes que constituyen el arte moderno suele interpretarse como un síntoma de su decadencia. Las especies cuando declinan proliferan a través de mutaciones gratuitas. Algo hay de verdad en esta impresión, puesto que —desde De Chirico— el academicismo ha recuperado su crédito perdido mediante nuevas versiones vanguardistas de sí mismo como el Surrealismo, la Nueva Objetividad, el Neorromanticismo, el Realismo Mágico —e incluso el Realismo Socialista—. Si dejamos a un lado estas manifestaciones —y las enviamos a las tinieblas exteriores del academicismo en general, que es adonde pertenecen en realidad— la escena aparece más ordenada. Pero no completamente: cuatro o cinco tendencias distintas aún parecen agitarse en conflicto en la pintura y la escultura de nuestro tiempo. La razón de este desacuerdo, sin embargo, debería relacionarse, más que con la decadencia del arte moderno, con su extraordinaria vitalidad.

Contrariamente a las opiniones más avanzadas —que con frecuencia galopan a través de la historia del arte con mayor rapidez que el arte mismo—, los apóstoles del movimiento moderno, de Manet en adelante, no siempre acabaron lo que habían empezado. Los impresionistas y los postimpresionistas, Rodin, incluso Turner, Redon, Monticelli, sin olvidar a Courbet y Daubigny, dejaron tras de sí muchos cabos sueltos que han requerido el esfuerzo de los artistas posteriores, cuyos logros han significado algo más que una rutinaria repetición. Bonnard y Vuillard no se limitaron a imitar o a ejecutar variaciones a partir del impresionismo: lo concluyeron. Parte de lo que Rodin plantó, se demoró en su crecimiento el tiempo suficiente para que madurara

por fin en manos de Maillol, Lehbruck, Despiau, Kolbe, Lachaise y otros. Matisse hizo algo más que sumarse a lo iniciado por Gauguin: llevó a término todo lo que en aquel pintor había sido prematuro; clarificó y ensanchó lo que su visión tenía de nuevo; la hizo menos autoconsciente. En sus recorridos diversos —y menores—, Derain, Vlaminck y Segonzac completaron lo que Cézanne, Manet y Courbet habían bosquejado. Paralelamente, los expresionistas aún no han acabado de concretar lo que Van Gogh anunció, ni han agotado todas las sugerencias que se hallan en el primer estilo de Cézanne.

Que buena parte de la pintura avanzada del primer tercio de este siglo arranque de un tejido de hilos sueltos surgidos en la segunda mitad del siglo XIX, explica su diversidad, que, en todo caso, no debe confundirse con el eclecticismo. Sus múltiples tendencias tienen una raíz común, de manera que unas y otras se complementan. Se trata de las distintas direcciones en que las intuiciones liberadas por una única revolución se despliegan hasta establecer un nuevo orden, no una anarquía. Su diversidad irradia desde un centro común y es el producto de una decidida energía, que es lo opuesto a una disipación. El futuro, sin duda, lo entenderá mejor que nosotros.

Cézanne, como se reconoce generalmente, es la fuente más copiosa de lo que conocemos como arte moderno: el más abundante generador de ideas, la figura más permanentemente instalada en la novedad. La modernidad de su arte, su mismo brío, más que un acontecimiento del pasado, es una realidad que aún hoy prosigue. Por ejemplo, en la manera como su dura pero frágil línea azul separa el contorno de una manzana de su masa sigue habiendo algo indescriptiblemente vivo e inesperado —más vivo que en Dufy, más inesperado que en Picasso o Matisse— [14]. Y sin embargo, desconfiaba de la brillantez, de la celeridad en la ejecución —los atributos que se asocian al brío—. Y se sentía en el fondo inseguro respecto a la dirección que tomaba su obra.

Cercano a la madurez, Cézanne tuvo la revelación crucial de su misión artística. De todos modos, lo que pensó que le había sido revelado contradecía en buena parte los medios que desarrolló bajo el impacto de la revelación. La calidad problemática de



14. Paul Cézanne, *Manzanas y naranjas*, c.1899, Musée d'Orsay, París.

su arte —la fuente, quizás, de su inextinguible modernidad—, que él mismo no ignoraba, nacía de la necesidad ineludible de revisar su concepción de la pintura bajo la presión de un estilo que parecía desarrollarse a la contra de esos objetivos conscientes. Había emprendido el primer —y el último— intento reflexivo para salvar el principio clave de la tradición pictórica occidental: la ambición de representar de un modo amplio y literal la ilusión de la tercera dimensión. Cézanne había observado que los impresionistas, sin darse cuenta, encenagaban la profundidad pictórica. Y es porque intentó tan arduamente reexcavar esta profundidad sin abandonar el color impresionista, y porque su tentativa, bien que vana, fue tan profundamente meditada, que su obra se convirtió en el descubrimiento y el punto de inflexión decisivo que hoy se le reconoce. Al completar la involuntaria ruptura de Manet con la tradición renacentista, Cézanne se transformó en el responsable de un nuevo principio pictórico que aceleró el avance hacia el futuro. Como Manet, y con una falta de interés parecido por interpretar el papel de un revolucionario, cambió el curso del arte en su esfuerzo por devolverlo, mediante nuevos senderos, a sus antiguos caminos.

Su noción de unidad pictórica y el efecto de acabado final del cuadro los tomó de los grandes maestros del pasado.

Cuando afirmaba que deseaba rehacer a Poussin a partir de la naturaleza y «convertir el impresionismo en algo sólido y duradero como la pintura de los viejos maestros»³⁰, aparentemente quería decir que aspiraba a utilizar el método de composición y dibujo propio de los artistas del Renacimiento para aplicarlo al material cromático «puro» proporcionado por la anotación de la experiencia visual de los impresionistas. Las partes, las unidades más pequeñas, serían realizadas hasta donde fuera posible según la técnica impresionista, capaz de una mayor fidelidad a la naturaleza, mientras que su reunión en un conjunto debería efectuarse según los principios tradicionales del arte. Los impresionistas, tan coherentes en su lógica como sabían serlo, habían permitido a la naturaleza dictar la unidad del cuadro al mismo tiempo que sus partes, puesto que, en teoría, rechazaban intervenir conscientemente en sus impresiones ópticas. Es por esto que sus lienzos no estaban desprovistos de estructura, como con frecuencia se ha dicho. En tanto que pinturas logradas, poseían una unidad apropiada y satisfactoria, como ha de suceder en cualquier obra de arte conseguida. (La sobrevaloración de los éxitos de Cézanne, llevada a cabo por Roger Fry³¹ y otros, en lo tocante a la coincidencia exacta entre lo que pretendía hacer y lo que hizo, es la responsable de las mojigaterías sobre la «ausencia de forma» impresionista, que es una contradicción en los términos. ¿Cómo hubiera podido aventurarse el impresionismo en la gran pintura, como lo hizo, si no hubiera tenido «forma»? En todo caso, lo que Cézanne buscaba era un tipo de unidad distinta, más enfática y supuestamente más «permanente»: más tangible en su articulación. Aunque su compromiso era con el motivo natural inmediato, se daba cuenta, pese a todo, de que éste por sí mismo no suponía una base suficiente para obtener la unidad pictórica y que, si quería conseguirla, tenía que leer la naturaleza mediante una mezcla de pensamiento y sensación; un pensamiento que no fuera un asunto de reglas extrapictóricas, sino de consistencia estructural interna, y una sensación que no fuera un asunto de sentimiento, sino de percepción.

Los maestros del pasado asumían que las articulaciones y las partes de una composición pictórica tenían que ser aprehen-

didadas como las de la arquitectura. El ojo era conducido a través de un sistema rítmicamente organizado de concavidades y convexidades, con múltiples gradaciones de valor simulando profundidad y volumen, dispuestas alrededor de destacados centros de interés. Resultaba de todo punto imposible adaptar las formas ligeras y planas producidas mediante los colores divididos del impresionismo a tales esquemas³². Con el fin de avanzar en esta dirección Cézanne tuvo que introducir en sus formas una mayor solidez. Se propuso transformar el método impresionista, fundamentado en el registro de las variaciones de color puramente ópticas, en otro que reflejara las alteraciones de la profundidad y la dirección de los planos *a través* de —más que en atención a— las variaciones de color. La naturaleza todavía ocupaba el primer lugar. Por otra parte, a esta naturaleza, le era indispensable el color directo e inundado de luz del impresionismo. Las gradaciones de luz a sombra y la iluminación controlada de taller propia de los maestros del pasado no era natural —al margen de la grandeza de las obras que habían sido producidas con la ayuda de aquellos instrumentos.

Mediante trazos de pintura autónomos Cézanne registraba casi cada cambio de dirección perceptible —o inferido— con el que la superficie de un objeto define la forma de su volumen. De este modo —ya con los treinta bien cumplidos— empezó a cubrir sus telas con un mosaico de pinceladas. El efecto de red conseguido focalizaba la atención sobre el plano pictórico físico, tanto al menos como lo hacía el espeso tejido de toques de pincel del impresionismo ortodoxo. Las distorsiones del dibujo de Cézanne, provocadas por la exactitud extremadamente literal de su visión, así como por una compulsión en aumento, más o menos inconsciente, por ajustar la representación en profundidad a la forma bidimensional de la tela, contribuyeron a su espontáneo énfasis en el plano desprovisto de profundidad. Buscada o no —y no podemos estar seguros de que lo quisiera—, la ambigüedad resultante fue un triunfo del arte, si no del naturalismo. Un tipo nuevo y poderoso de tensión pictórica hizo su aparición como no se había visto desde los mosaicos murales romanos de los siglos IV y V. Los pequeños rectángulos de pintura solapándose, realizados sin

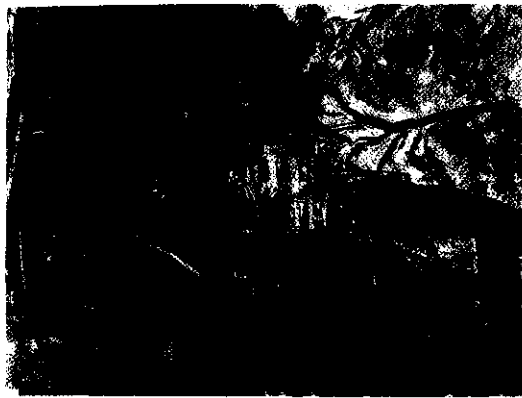


15. Paul Cézanne, *Cupido de yeso*, c.1885,
Courtauld Institute Galleries, Londres.

ninguna voluntad de fusionar sus respectivos bordes, empujaban las formas representadas hacia la superficie, mientras que el modelado y el contorno de estas formas, llevado a cabo mediante los mencionados trazos de pintura autónomos, las hacían retroceder de nuevo hacia la profundidad ilusionística. El resultado es una vibración interminable de la parte frontal a la trasera y de la trasera a la frontal. Los maestros del pasado generalmente evitaban efectos de esta índole. Para conseguirlo fusionaban las pinceladas y cubrían la tela con barnices hasta crear una textura neutra y traslúcida a través de la cual la ilusión podía brillar sin que se llegaran a reconocer los medios utilizados —*ars est artem celare*³³—. No puede decirse, sin embargo, que no prestaran ninguna atención a la superficie del cuadro. Lo hacían. Pero dado que tenían una intención diferente, ponían en ello un énfasis también distinto: menos obvio y menos ambiguo. A pesar de sí mismo, Cézanne intentaba dar a la superficie del cuadro lo que le correspondía como entidad física. Los maestros del pasado, en cambio, la concebían de un modo más abstracto [15].

De entre los pintores de quienes conocemos sus observaciones sobre pintura, Cézanne es uno de los más inteligentes. (Su posible competencia en otros ámbitos se vio velada por su ex-

centricidad y por la ironía profunda y autoprotectora con la que, en el tramo final de su vida, intentó pasar por conformista en todo lo que no fuera arte.) Pero la inteligencia no garantiza un conocimiento preciso por parte del artista de lo que está haciendo o de lo que realmente quiere hacer. Cézanne sobrestimó la fuerza que pudiera tener una concepción intelectual para controlar —o para encarnarse ella misma en— las obras de arte. De manera consciente, buscaba la reproducción más exacta posible de sus sensaciones ante la naturaleza que componía según los preceptos clásicos de la composición. Quizás pensaba que esto garantizaría a la obra una unidad y, en consecuencia, una fuerza análoga a la de la misma naturaleza. Esta fuerza se haría permanente mediante la disposición constructiva, propia de la inteligencia humana. Lealtad a sus sensaciones significaba transcribir la distancia entre el ojo y cada parte del tema hasta el más pequeño plano-faceta analizable por el pintor. Significaba también prescindir de la textura, la tersura o la rugosidad, la dureza o suavidad, el sentido táctil de los objetos, y ver el color exclusivamente como un determinante de la posición espacial, del mismo modo que el impresionismo ortodoxo lo veía exclusivamente como un determinante de la luz. Pero la visión de la naturaleza de Cézanne —con su tendencia a situar los objetos lejanos más cerca de lo que el ojo normalmente los percibe— se adecuaba tan poco a los espaciosos esquemas arquitectónicos de los maestros del pasado como la de los impresionistas. Los antiguos maestros no exploraban cada centímetro de espacio y lo fijaban exactamente, sino que más bien se deslizaban para detenerse tan sólo en aquellos lugares hacia los que apuntaba el ojo del espectador. Si pintaban en las partes intermedias era para conseguir efectos realistas, no para obtener la sustancia óptica o espacial de la realidad. Esto se dejó para los pintores del siglo XIX, la mayoría de los cuales Cézanne menospreciaba. Pero él aún se alejaba más de los maestros del pasado en sus métodos. Su manera de registrar lo que veía era demasiado densa, no en los detalles sino en las sensaciones. Sus cuadros eran compactos en exceso, puesto que, una vez excluido el «interés humano», cada sensación producida por el motivo era igualmente importante. Como sucede a menudo cuando el rectángulo del



16. Paul Cézanne, *Château noir*, 1900-1904,
Nacional Gallery of Art, Washington.

lienzo está densamente pintado, el peso del cuadro se desplaza hacia delante, con sus masas y huecos apretándose entre sí, amenazando con fundirse en una única forma, cuyo contorno coincide con el de la misma tela. En su deseo por dotar de solidez al impresionismo, Cézanne, en el momento de llevarlo a cabo, transformaba la estructura del ilusionismo pictórico en un cuadro configurado como un objeto —como una superficie plana—. Aunque obtuvo la solidez que buscaba, ésta fue en buena parte bidimensional. No podría haber sido de otro modo desde el momento en que abandonó el modelado mediante tonos claros y oscuros, pese a que su uso en los planos en recesión de colores fríos, como el verde y el azul, conserve algo de la esencia de aquel método tradicional. También éste era un factor en el juego de tensiones [16].

El problema real no habría sido entonces de qué manera rehacer a Poussin a partir de la naturaleza, sino cómo conciliar más cuidadosamente cada elemento de la ilusión de profundidad con la forma de la superficie del lienzo, dotada de unos derechos estéticos igualmente válidos. El verdadero objetivo de la búsqueda de Cézanne era enlazar más firmemente la ilusión tridimensional con un efecto de superficie, la integración de plasticidad y decoración. Y es aquí donde su teoría contradice más rotundamente su práctica. Que yo sepa, ni una sola de sus opiniones

muestra interés por cuestiones decorativas, salvo —y sus palabras son aquí quizás más reveladoras porque fueron dichas sin premeditación— cuando se refiere a dos de sus pintores favoritos, Rubens y Veronés, denominándolos «maestros decorativos»³⁴.

No es extraño que se quejara hasta el día de su muerte de su escasa habilidad de «realización»³⁵. El efecto estético hacia el cual le dirigían sus medios no era el mismo que su mente había concebido en su deseo de organizar al máximo una ilusión de solidez y profundidad. Cada pincelada que seguía un plano ficticio en una profundidad ficticia recordaba, por su naturaleza inequívoca de huella ejecutada con un pincel, el hecho físico del medio; al mismo tiempo que la forma y la colocación de esta huella evocaban la forma y la posición del rectángulo plano que era el lienzo original, ahora cubierto por pigmentos que venían de tubos y potes. Cézanne no se anduvo con rodeos sobre la corporeidad del medio, y ahí aparece al completo su materialismo en ese asunto. Dijo: «Se ha de ser un pintor por las mismas cualidades de la pintura, se han de usar materiales baratos»³⁶.

Durante un largo tiempo amontonaba sus lienzos mientras avanzaba a tientas. Temía traicionar por omisión sus sensaciones y ser inexacto al no resultar suficientemente exhaustivo. Muchas de sus famosas obras maestras de los años setenta y ochenta —no todas, desde luego— me parecen demasiado redundantes, comprimidas en exceso, faltas de unidad, porque no tienen suficiente modulación. Se percibe la sensibilidad del pintor en los fragmentos, al igual que en la magnífica ejecución, pero falta ese sentimiento que se precipita como un todo instantáneo. En los últimos diez o quince años de su vida, sin embargo, salieron con mayor frecuencia de su caballete obras de una fuerza tan completa como sorprendente y original. Su práctica, con sus métodos, se realiza a sí misma. La ilusión de profundidad se construye teniendo más vívidamente en la cabeza la superficie plana. Esto no invalida la ilusión pero la controla. Los planos-faceta se desprenden de las imágenes que definen para convertirse en destacados elementos de la forma abstracta que es la superficie del lienzo. Los toques de pintura, separados entre sí y aplicados de un modo más sumario, sobresalen a la manera cubista, dilatándose y temblando en los ex-



17. Paul Cézanne, *La montaña de St. Victoire vista desde Lauves*, 1902-1904, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

tremos [17]. El artista parece haber relajado su exigencia de exactitud en el tono a la hora de pasar de una forma a otra y ya no amontona sus pinceladas y planos-faceta como hacía antes. Una mayor cantidad de aire y luz circula por el espacio imaginado. Cuando Cézanne ahonda en sus formas con azul ultramarino y en vez de fijar sus contornos más firmemente los hace oscilar, el movimiento que se genera desde atrás hacia delante se propaga dentro del cuadro y al mismo tiempo se hace más majestuoso en su ritmo en la medida en que éste se presenta más unificado y envolvente. La monumentalidad ya no se asegura al precio de un espacio reseco y poco aireado. La misma pintura se hace más succulenta y luminosa cuando las pinceladas son aplicadas con mayor amplitud y más mezcladas con óleo. La imagen vive entonces en una atmósfera mucho más intensa, porque es más exclusivamente pictórica y también porque es el resultado de una tensión más elevada entre la ilusión y la abstracción, ajena a los hechos formales. Esa tensión es al mismo tiempo el emblema de un temperamento original y de su maestría. Se encuentra en todo arte logrado, pero lo descubrimos de un modo particular, único, más inmediato quizás, en las obras de vejez de Cézanne.

Si Cézanne hubiera muerto en 1890 su carrera habría si-

do extraordinaria, pero más en innovaciones que en realizaciones. Hasta los últimos años de su vida la unidad plena no coronó la obra del pintor. Se alcanza esta unidad cuando los fines se hallan estrechamente trabados con los medios; cuando todas las partes ocupan su lugar y se reclaman y se reproducen unas a otras, de manera que fluyan inexorablemente hacia la totalidad; cuando se puede —como así era— entender el cuadro como un sonido simple, emitido por diversas voces e instrumentos, que reverbera sin cambiar, delimitado e instantáneo, pero poseedor de una infinita variedad. Ésta es la unidad que alcanza Cézanne y, entonces, ciertamente, su arte consigue algo diferente a lo que decía que pretendía. Pese a que el pintor es capaz de reflexionar extensamente sobre los problemas generales que la pintura le plantea, suele pensar mucho menos en las cuestiones más concretas relacionadas con la ejecución. En contacto con un grupo de jóvenes admiradores que le escuchan respetuosamente, Cézanne expresa sus opiniones, permite tomar nota de sus comentarios, y escribe cartas sobre su «método». Si con sus explicaciones no desorientó a Bernard, Gasquet y los otros³⁷, debemos reconocer que sí nos desconcierta a nosotros ahora. Prefiero, sin embargo, pensar con Erle Loran³⁸ que él mismo se sentía confuso y caía en contradicciones al teorizar sobre su arte. Si se es un revolucionario, tan difícil resulta en arte como en política darse cuenta del sentido de lo que se está haciendo. ¿No se lamentaba Cézanne de que Émile Bernard, con su anhelo constante de ideas, le obligase a teorizar en exceso? (Bernard, a su vez, criticaba a Cézanne por pintar demasiado pendiente de la teoría.)

Hasta el último día de su vida Cézanne continuó insistiendo en la necesidad del modelado y de trasladar al lienzo sus sensaciones espaciales del modo más completo y exacto posible. Explicaba su ideal como un matrimonio entre el *trompe-l'œil* y las leyes del medio y lamentaba haber fracasado en su intento de alcanzarlo. Bajo su mano, su pintura se alejaba cada vez más de la dirección que deseaba. En el mismo mes de su muerte aún se quejaba de su escasa habilidad de «realización». Ante la distancia entre sus últimas obras y las intenciones que había expresado, sorprende realmente oírle decir, como lo hizo, que en ellas había

efectuado «un pequeño progreso»³⁹. Condenó a Gauguin y Van Gogh por pintar demasiado plano: «Nunca he buscado y nunca aceptaré la ausencia de modelado o gradación; es absurdo. Gauguin no era un pintor, sólo hacía imágenes chinas»⁴⁰. También era indiferente, como informa Bernard, a los primitivos del Renacimiento, a quienes aparentemente encontraba asimismo demasiado planos para su gusto. Sin embargo, la senda —de la cual él mismo se consideraba un primitivo, y a través de la cual pensaba rescatar la tradición tridimensional occidental de la bruma impresionista y de la decoración de Gauguin—, esta senda, condujo directamente, tan sólo cinco o seis años después de su muerte, a la pintura más plana que jamás se había producido en Occidente desde la época medieval.

El cubismo de Picasso y Braque, y el de Léger, completó lo que Cézanne había iniciado. El éxito de aquellos despojó a los medios de éste de lo que hubieran podido tener aún de problemáticos y les encontró sus fines más adecuados. Los cubistas recogieron los medios de Cézanne casi completamente confeccionados y los pudieron adaptar a sus propios fines con tan sólo unos pocos ensayos. Como había extraído tan poco de sus propias intuiciones, pudo ofrecerles todas las posibilidades que contenía su hallazgo sin que éstos tuvieran que emplear un gran esfuerzo en descubrirlas. Ésta fue la suerte del cubismo. Así se entiende mejor que, en cuatro o cinco años, entre 1909 y 1914, Picasso y Braque pudieran producir una poco menos que ininterrumpida serie de «realizaciones» —clásicas por su intensidad, por la concordancia entre medios y fines, y por la amplitud, sencillez y certeza de su unidad.

La sinceridad y la constancia de Cézanne son admirables. Decía que la gran pintura debía seguir el camino de Rubens, Velázquez, Veronés y Delacroix, pero como sus sensaciones y capacidades no se correspondían con las de aquellos grandes maestros, sólo se veía obligado a sentir y pintar según su propio camino. Y así lo hizo durante cuarenta años, día tras día, con su *métier* pulcro y aseado, hundiendo el pincel en trementina para limpiarlo entre cada toque, depositando luego con cuidado la porción de pintura en el lugar correspondiente. Que yo sepa, no se han es-

crita novelas sobre la vida de Cézanne una vez desaparecido. Sin embargo, su existencia, pese a las comodidades materiales, fue heroica que la de Gauguin o la de Van Gogh. Piénsese en el esfuerzo de abstracción y en la capacidad de visión necesarios para analizar cada parte de cada motivo en su plano más reducido posible. Estaban además las crisis de confianza que le sorprendían día sí y otro también (fue asimismo un precursor en su paranoia). No se volvió, pese a todo, completamente loco. Se refugió en un ritmo sedentario —causante, por otra parte, de su vejez prematura, su diabetes y su falta de reconocimiento público— y compensó el vacío mezquino que parecía caracterizar su existencia mediante el arte mediante su entrega total a la pintura —incluso si, a propios ojos, ésta no tenía el éxito final esperado—. Se consideraba a sí mismo una persona débil, «un bohemio», amedrentado por las dificultades rutinarias de la vida. Tenía, no obstante, temple y buscó los más temibles desafíos que el arte de su tiempo podía ofrecer.

[*Partisan Review*, mayo-junio 1951]

Pintura de tipo americano

Las pinturas abstractas más recientes han resultado ofensivas para mucha gente, incluso para más de uno que en principio acepta este tipo de arte. La nueva pintura (la escultura es otra cuestión) aún provoca escándalo en una época en que desde hace tiempo ninguna novedad en literatura, o incluso en música, suscita un recibimiento similar. Las razones pueden buscarse en la lenta evolución de la pintura en tanto que arte moderno. Pese a que su «modernización» empezó antes quizás que en las demás artes, al final ha resultado poseer un mayor número de convenciones *superfluas* difíciles de aislar y separar. Estas convenciones, mientras existan y puedan ser detectadas, tienen que seguir siendo atacadas en todas las artes que quieran sobrevivir en las sociedades modernas. Este proceso ha llegado a su fin en la literatura porque el número de convenciones a liquidar sin que se ponga en cuestión su propia esencia, que radica en la comunicación de significados conceptuales, es menor. Las convenciones *superfluas* en música, en cambio, parece que se aislaron mucho antes, razón por la cual su proceso de modernización en el momento actual ha reducido la velocidad, si no es que ha cesado. (Estoy simplificando drásticamente. Espero que se entienda la idea: la tradición no es desmantelada por la vanguardia en una búsqueda a cualquier precio del puro efecto revolucionario, sino con el fin de mantener el nivel y la vitalidad del arte bajo las circunstancias constantemente cambiantes de los últimos cien años. Este desmantelamiento tiene su propia continuidad y tradición.)

Dicho con otras palabras: la vanguardia sobrevive en la pintura porque ésta aún no ha alcanzado el punto de modernización en el que las convenciones heredadas, para seguir siendo un

arte viable, han dejado de existir. En ningún otro país parece que estas convenciones vayan a ser atacadas como lo son hoy en los Estados Unidos, y la conmoción causada por un cierto tipo de arte abstracto americano es una muestra de ello. Este arte lo practican un grupo de pintores que se dieron a conocer en Nueva York hace aproximadamente una docena de años y que desde entonces se les conoce como «expresionistas abstractos» o, de un modo menos generalizado, como pintores «de acción». (Creo que fue Robert Coates⁴¹, de *The New Yorker*, quien acuñó el primer término, que no es completamente preciso. Harold Rosenberg⁴², en *Art News*, inventó el segundo, que en sentido estricto sólo puede aplicarse a tres o cuatro artistas del grupo al que la gente conoce con el primer nombre. En Londres, a este tipo de pintura la denominan en ocasiones «pintura de tipo americano».) El expresionismo abstracto es la primera manifestación del arte americano que provoca una constante protesta, y el primero que en el extranjero se deplora con cierta frecuencia. Pero es también el primero que se ha ganado una atención seria, luego el respeto y finalmente la emulación de una parte considerable de la vanguardia parisense, que admira en el expresionismo abstracto precisamente lo que se deplora en otras partes. París, sea cual sea su pérdida de importancia, aún puede percibir con rapidez lo verdaderamente «avanzado» —pese a que la mayoría de expresionistas abstractos no se han propuesto ser «avanzados»; sólo tienen la intención de pintar buenos cuadros, y, si «avanzan», es en la persecución de unas cualidades análogas a las que admiran en el arte del pasado.

Los cuadros de estos pintores sorprenden porque, para el ojo inexperto, parecen responder sobre todo a accidentes, caprichos y efectos fortuitos. Se diría que una espontaneidad anárquica, cuya única intención es registrar los impulsos inmediatos, interviene decisivamente y que el resultado parece ser tan sólo una confusión de formas borrosas, manchas y garabatos —«oleaginosas» y «amorfas» como las ha descrito un crítico británico—. Pero todo esto es aparente. Hay obras buenas y malas en el expresionismo abstracto. Una vez hecha la distinción entre unas y otras, se descubre que las buenas deben su ejecución a una disciplina se-

vera muy frecuente en el arte contemporáneo; sólo que aquí se explicitan factores que disciplinas anteriores dejaban implícitos, y, al revés, se dejan implícitos factores que antes se explicitaban.

Para producir un arte importante es necesario, como principio, haber asimilado el arte más significativo del período —o períodos— precedente. Esto es verdad hoy y siempre. Una de las grandes ventajas de que han gozado desde el inicio los expresionistas abstractos americanos consiste en que ya habían asimilado a Klee y Miró —diez años antes de que ambos maestros se convirtieran en influencias decisivas en París—. Al mismo tiempo, el ejemplo de Matisse era mantenido vivo en Nueva York por Hans Hofmann y Milton Avery, en un momento en que los jóvenes pintores de otros lugares tendían a olvidarle. Por aquella época, Picasso, Léger y Mondrian ocupaban el primer término de la escena, especialmente Picasso, pero estos pintores no obstruían el camino ni la vista. Que un destacado número de las pinturas abstractas del período inicial de Kandinsky pudiera verse en Nueva York, en lo que hoy es el museo Solomon Guggenheim, fue de una particular importancia. Como resultado de todo ello, una generación de artistas americanos pudo iniciar su carrera completamente al día de su época y con una cultura artística que no era provinciana. Quizás era la primera vez que esto ocurría.

Dudo, sin embargo, que todo esto hubiera sido posible sin las oportunidades para trabajar sin obligaciones que el WPA Art Project⁴³ ofreció a la mayoría de aquellos jóvenes artistas a finales de los años treinta. Y pienso que ninguno de ellos hubiera podido iniciar su carrera tan bien como lo hicieron sin contar con la pequeña, pero relativamente sofisticada audiencia amante del arte audaz, sustentada por los estudiantes de Hans Hofmann. La lejanía respecto a la guerra resultó ser otra ventaja. Y tan esencialmente importante como cualquier otro factor, debe considerarse la presencia en los Estados Unidos durante los años del conflicto bélico de artistas europeos como Mondrian, Masson, Léger, Chagall, Ernst y Lipchitz, junto con un grupo de críticos, marchantes y coleccionistas europeos. Su proximidad y atención dio a los jóvenes pintores expresionistas abstractos autoconfianza y el sentimiento de hallarse en el centro

del arte. En Nueva York pudieron medirse con los europeos con un provecho que nunca hubieran podido obtener como expatriados en París.

La justificación del término «expresionismo abstracto» radica en que la mayor parte de los pintores así denominados siguieron el camino de los expresionistas alemanes, rusos o judíos con el fin de romper, mediante el arte abstracto, con el cubismo tardío. Pero todos ellos arrancaron de la pintura francesa, de la que obtuvieron su sentido fundamental del estilo, y, de hecho, aún mantienen algún tipo de continuidad con esa tradición. Y no menos importante: de la pintura francesa obtuvieron su más vívida noción de un arte ambicioso y grande y de la dirección que éste debía tomar en líneas generales en su época.

Picasso se hallaba muy presente en sus pensamientos, especialmente el Picasso de la primera mitad de los años treinta. Y el problema prioritario al que tuvieron que enfrentarse, si pretendían decir lo que tenían que decir, era la manera de flexibilizar la ilusión de profundidad superficial⁴⁴ —más bien rígidamente fijada— con la que aquél estuvo experimentando en sus cuadros más ambiciosos una vez acabada la etapa del cubismo «sintético». También tenían que liberarse del canon de un dibujo basado en líneas y curvas planas y más o menos simples impuesto por el cubismo y con el que dominó casi todo el arte abstracto desde 1920. Los problemas de esa índole no se podían combatir mediante un programa (ha habido muy poco de programático en el expresionismo abstracto) y, por ello, recibieron la respuesta simultáneamente de varios jóvenes pintores, la mayoría de los cuales celebraron su primera exposición en la galería de Peggy Guggenheim entre 1943 y 1944⁴⁵. El Picasso de los años treinta —a quien conocían más por las reproducciones de la revista *Cahiers d'Art*⁴⁶ que por un contacto directo con su pintura— fue para aquellos jóvenes una incitación y un desafío, además de una enseñanza. Nunca completamente abstracto, el Picasso de ese período les sugería nuevas posibilidades de expresión para una pintura abstracta o casi abstracta como nadie más lo hizo, ni siquiera el enormemente inventivo y fértil, pero igualmente inacabado, Klee de los años 1930-1940. Y digo igualmente inacabado, porque Picasso en aquel

momento cazó tan pocas de las liebres que él mismo había soltado, que su ejemplo aún pudo haber sido más estimulante para ciertos jóvenes, dispuestos por entonces a cazar todo lo que se les pusiera por delante.

Para desprenderse de un precedente abrumador, el joven artista busca a menudo otros modelos en los que apoyarse. Arshile Gorky se sometió a Miró con el fin de liberarse de Picasso. Durante este proceso realizó una serie de cuadros que —ahora lo vemos— poseen unas virtudes independientes, pese a que en su momento —los últimos treinta— no parecían lo bastante originales. Pero el Kandinsky de 1910 a 1918 supuso un efecto aún más liberador y durante los primeros años de la guerra estimuló en Gorky una mayor originalidad. Poco tiempo después, la aprobación personal de André Breton hacia su obra le hizo adquirir una confianza que hasta aquel momento no había tenido. De nuevo, sin embargo, supeditó su arte a una influencia, en esta ocasión a la de Matta Echauren, un pintor chileno más joven que él. Matta era —y quizás continúa siéndolo— un dibujante inventivo y en ciertos aspectos un pintor atrevido, pero también ostentoso y superficial. El oficio más sólido de Gorky, su cultura más profunda como pintor, y su devoción más desinteresada hacia el arte hicieron que muchas de las ideas de Matta parecieran substanciosas en sus manos. En los últimos cuatro o cinco años de su vida transformó hasta tal punto estas ideas y descubrió en sí mismo tantos sentimientos que añadirles que sus apropiaciones de otros pintores dejaron claramente de ser relevantes. Gorky encontró su propio camino para aligerar la presión del espacio picassiano y así, de un modo bastante distinto al de Miró, aprendió a suspender en una precaria estabilidad formas planas sobre un fondo confuso e indeterminado [18]. Sin embargo, siguió siendo un cubista tardío hasta el final, un devoto del gusto francés, un pintor de caballete ortodoxo, un virtuoso de la línea, y un creador de tonos matizados más que un estricto colorista. Creo que ha sido uno de los más grandes artistas que ha tenido este país. En vida, su arte no fue muy valorado. Pero pocos años después de su trágica muerte en 1948, a la edad de cuarenta y cuatro años⁴⁷, su obra era invocada e imitada por los jóvenes pintores en Nueva York que aspi-



18. Arshile Gorky, *Los desposorios II*, 1947,
Whitney Museum of American Art, Nueva York.

raban a recuperar la elegancia y la calidad del arte del dibujo para la pintura abstracta. Gorky, con todo, más que empezar, acabó algo, y lo acabó tan bien que quien quiera seguirle está condenado al academicismo.

Willem de Kooning era un artista maduro mucho antes de su primera exposición en 1948. Su cultura es similar a la de Gorky (de quien era amigo). Como éste, es por encima de todo un dibujante, quizás aún más dotado y sin duda más inventivo. La ambición es un problema importante para él. También lo era para su amigo muerto, pero en un sentido inverso. De Kooning parte de las ventajas y los inconvenientes —quizás mayores que las ventajas— de una aspiración más grande y más sofisticada, hasta cierto punto, que la de cualquier otro pintor vivo, excepto Picasso. En apariencia, De Kooning propone una síntesis de modernidad y tradición y un amplio control sobre los medios de la pintura abstracta que permitiría a ésta manifestarse en un gran estilo equivalente al del pasado. El contorno incorpóreo de las composiciones con desnudos de Miguel Ángel y Rubens acecha en sus pinturas abstractas, aunque el modo en que los regueros de blancos desleídos, grises y negros disponen las figuras en una ilusión



19. Willem de Kooning, *Mujer I*, 1950-1952,
The Museum of Modern Art, Nueva York.

de profundidad superficial —que ni De Kooning ni otro pintor actual puede hacer más profunda sin correr el riesgo de caer en la trivialidad—, esa forma de pintar, recuerda de un modo persistente al Picasso de los primeros años treinta. Pero aún hay más parecidos esenciales entre ambos, pese a que, por parte de De Kooning, éstos tengan poco que ver con la imitación. También añora la *terribilità*, suscitada por un tipo de cultura similar y una nostalgia también similar por la tradición. Como Picasso, no puede renunciar a la figura humana y a su modelado, hacia los que su habilidad para el contorno y el sombreado tan bien le ha dotado. Incluso podría detectarse un mayor orgullo satánico detrás de la ambición de De Kooning: si ésta llegara a realizarse, el resto de la pintura renovadora debería detenerse provisionalmente, porque él habría trazado sus límites, por delante y por detrás, hasta la próxima generación.

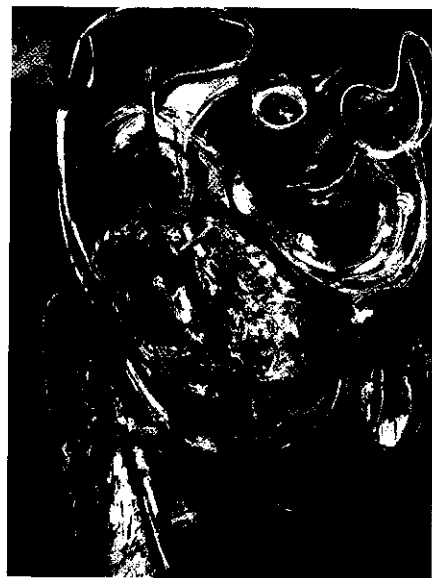
La obra de De Kooning ha conseguido una aceptación más rápida que la del resto de expresionistas abstractos. Esto se debe a que su necesidad de incluir el pasado y anticipar el futuro tranquiliza a la mayoría de la gente. En cualquier caso, continúa siendo un cubista tardío. Está además su línea ingresca, pode-

rosa y llena de sinuosidades. Cuando algunos años atrás abandonó de pronto la abstracción para enfrentarse a la forma femenina con una furia mayor que la de Picasso en los años treinta y cuarenta, los resultados desconcertaron y sorprendieron a los coleccionistas, pese a que los métodos con que se llevaron a cabo estas disecciones salvajes de cuerpos de mujer eran claramente cubistas. De hecho, De Kooning es el único pintor que continúa el cubismo sin repetirlo. En algunas de sus últimas *Mujeres* [19], más pequeñas que las anteriores, la brillantez de los logros demuestra la clase de recursos que esta tradición ha legado, cuando recurre a ellos un artista de genio. Pero De Kooning aún ha de dar la justa medida de su valor en la pintura.

Hans Hofmann es el fenómeno más destacado de la «escuela» expresionista abstracta (no es realmente una escuela) y uno de sus pocos miembros al que se puede ya calificar de «maestro» [20]. Conocido como profesor aquí y en otros países, no empezó a exponer su obra hasta 1944, cuando ya había rebasado los sesenta años de edad, y sólo después de que su pintura llegara a ser definitivamente abstracta. Desde entonces ha desarrollado su actividad dentro de un grupo cuyo segundo miembro de mayor edad es veinte años más joven que él. En consecuencia, no debe extrañarnos que desde el principio fuera el más maduro de todos ellos. Pero más que esta madurez, ha sido su precocidad lo que nos ha ocultado un hecho evidente. Hacia 1947 Hofmann realizaba, a partir de sus ideas, cuadros perfectamente logrados. Estas ideas, sin embargo, explotadas con posterioridad y de un modo esquemático, se convertirían en el principal signo de originalidad de otros artistas. Cuando no hace tanto tiempo yo mismo me quejaba en un artículo de que Hofmann estaba dejando de sacar fruto de sus auténticas posibilidades, era porque no tenía presente todo su trabajo. El conocimiento renovado de algunas de sus primeras obras y la frecuencia y seguridad crecientes en los logros de este pintor me han iluminado al respecto.

Con frecuencia los cuadros de Hofmann, al llevar a cabo acciones que las convenciones de la pintura de caballete rechazan, consiguen tensar tanto estas convenciones que llegan a superarlas, incluso cuando el pintor se esfuerza por someterse a ellas.

20. Hans Hofmann,
Bacanal, 1946,
colección particular.



Por tradición, convención y hábito esperamos que la estructura pictórica se muestre a través de contrastes de luz y sombra, lo que denominamos *valor*. Hofmann, que parte de Matisse, los fauves y Kandinsky tanto como de Picasso, yuxtapone colores intensos y chillones. En su caso, la calidez y la luminosidad uniformemente dispuestas de los colores no sirven tanto para oscurecer los contrastes de valor como para hacerlos disonantes. Y cuando éstos son demasiado obvios, recurre a contrastes de color chirriantes que resulten igualmente inarmónicos. Sucede algo parecido con el dibujo y la composición. En los cuadros de Hofmann, una inesperada línea aguda como el filo de una navaja perturba nuestras nociones de lo permisible del mismo modo que la presencia de espesas manchas de pintura sin el soporte de una línea o una forma desafía todo sentido pictórico. Cuando este pintor falla es porque ha violentado en exceso tales convenciones, o porque se ha esforzado por conseguir una unidad demasiado obvia, quizás con el fin de tranquilizar a los espectadores. Como Klee, recurre a una gran variedad de estilos sin que, en apariencia, se identifique con ninguno de ellos. Por otra parte, no duda en aceptar sus malos cuadros si esto le ayuda a conseguir otros mejores, algo que



21. Robert Motherwell, *Elegía a la República española*, n.º 34, 1953-1954, Albright-Knox Gallery, Buffalo.

dice mucho de la confianza que tiene en sí mismo. Mucha gente se siente desanimada ante su arte —especialmente directores y conservadores de museo— sin darse cuenta de que es la dificultad de esta pintura lo que les descorazona y no el mal gusto que a veces se le atribuye. La dificultad en arte normalmente se anuncia a sí misma con menos viveza. A largo plazo, sin embargo, la viveza da paso a la calma y a una intensidad noble e impenetrable. La pintura de Hofmann es a la postre pintura de caballete, con la riqueza de incidentes y relaciones que se atribuyen tradicionalmente a este tipo de pintura.

Adolph Gottlieb y Robert Motherwell han sido también menos valorados de lo que merecen. No se trata de pintores enormemente parecidos, pero los agrupo por el momento porque ambos se hallan más cercanos al cubismo tardío, sin pertenecer a él, que el resto de artistas que aún quedan por comentar. Aunque se podría pensar que todos los expresionistas abstractos parten del impulso de la inspiración, Motherwell [21] destaca del resto precisamente por su dependencia de este impulso y por su falta de verdadera facilidad. Pese a que en la construcción de sus cuadros recurre a la imagen simplificada y casi geométrica patrocinada por Picasso y Matisse y prefiere, aunque no siempre, dentro de una gama más bien restringida, hacer uso de un contraste



22. Adolph Gottlieb, *Mar y marea*, 1952, Adolph and Esther Gottlieb Foundation, Nueva York.

de colores claros y simples, este pintor es menos un cubista tardío que De Kooning. Motherwell atesora un tipo de caos prometedor, pero, de nuevo, este caos no es de la clase que popularmente se adscribe al expresionismo abstracto. Sus collages, que empezaron siendo una especie de cubismo explosivo análogo al de De Kooning, han adquirido, con el tiempo, una unidad profunda y original. Y entre 1947 y 1951, más o menos, pintó diversos cuadros bastante grandes que se encuentran entre las obras maestras del expresionismo abstracto. Algunos de estos cuadros, con amplias franjas verticales, en que los ocres compiten con los negros y los blancos planos, permiten comprobar lo bien que la decoración puede trascenderse a sí misma en la pintura de caballete actual. Pero Motherwell, al mismo tiempo, ha pintado algunos de los cuadros más débiles nunca realizados por los expresionistas abstractos. La acumulación de este tipo de obras durante los últimos tres o cuatro años ha oscurecido su valor real.

Gottlieb es también un artista muy desigual, aunque mucho más sólido y consumado de lo que generalmente se supone. Me parece que es capaz de un despliegue de efectos controlados mayor que ningún otro expresionista abstracto, y sólo debido a una cierta falta de nervio, o del necesario atrevimiento, no ha conseguido demostrarlo ante un público que le acusa, por lo ge-

neral, de situarse demasiado cerca de los planos cuadriculados de Klee y Torres García, el pintor uruguayo. A lo largo de los años, Gottlieb se ha convertido, siguiendo su proceder sobrio y simple, en uno de los artesanos más seguros de la pintura contemporánea. Su capacidad para situar correctamente sobre un rectángulo siluetas planas e irregulares —las más difíciles de ajustar en la superficie de la tela— excede la de otros pintores ostensiblemente más poderosos que él. Algunas de sus mejores obras, como los «paisajes» y las «marinas» que mostró en 1953, suelen resultar demasiado difíciles para los ojos de los espectadores educados en el cubismo tardío [22]. En cambio, sus cuadros de 1954, los primeros en que se dejó llevar por un despliegue de virtuosismo y que pueden situarse dentro del cubismo tardío, fueron recibidos por el público mejor que cualquiera de sus obras anteriores. El camino zigzagueante emprendido por Gottlieb en los últimos años, que le han visto convertirse, entre sus idas y venidas del cubismo, en un pintor colorista y pictórico (quizás demasiado pictórico), ha hecho de su desarrollo algo muy interesante de contemplar. Ahora mismo parece ser uno de los expresionistas abstractos menos desgastados.

Jackson Pollock era al principio un cubista tardío y un pintor claramente de caballete. No menos, en todo caso, que cualquiera de los expresionistas abstractos que he mencionado. Entremezclaba lecciones de la caligrafía de Picasso de principios de los treinta con sugerencias de Hofmann, Masson y la pintura mejicana, especialmente Siqueiros. A partir de este cruce de influencias empezó a realizar un tipo de pintura con colores tenebrosos y eruptivos que sorprendió a la gente, menos por la novedad de los medios que por la fuerza y originalidad de sentimientos que revelaba. En el marco de una noción de espacio poco profundo generalizado a partir de la práctica de Miró y Masson, así como de Picasso, y con algo de ayuda del primer Kandinsky, ideó un lenguaje de formas y caligrafía barrocas que modificó este espacio hasta adaptarlo a su propia medida y vehemencia. Pollock permaneció cercano al cubismo al menos hasta 1946 y el primer gran momento de su obra puede considerarse la culminación de aspectos que en Picasso, entre los años 1932 y 1940, no habían re-

23. Jackson Pollock,
*Movimiento con croar
de ranas*, 1946, Peggy
Guggenheim Collection,
Venecia.



basado el nivel de promesas. Pese a su dificultad para construir mediante el color, Pollock está dotado del instinto para las oposiciones nítidas de luz y sombra, y posee la capacidad para unificar el rectángulo del cuadro y subrayar su ambigua planitud y su bastante menos ambigua forma hasta construir una imagen, única y total al mismo tiempo, que concentre en una sola las diversas imágenes distribuidas por todo el cuadro. Al avanzar en esta dirección, Pollock finalmente rebasó el cubismo tardío de donde procedía.

A Mark Tobey se le atribuye, sobre todo en París, el mérito de ser el primer pintor que recurrió a la composición *all-over*, esto es, el método de recubrir la superficie del lienzo mediante un sistema basado en la repetición de motivos uniformes, que al ser contemplados, como sucede con las figuras repetidas de un papel pintado, parecen desbordarse indefinidamente. Tobey expuso los primeros ejemplos de su «escritura blanca» en 1944, en Nueva York. Pollock no había visto ninguna de estas obras, ni su reproducción, cuando en el verano de 1946 realizó una serie de pinturas *all-over*, ejecutadas con espesos toques de pintura [23]. Por su claridad, algunas eran obras maestras. Poco tiempo después empezó a trabajar con madejas y manchas de esmalte que enlazaba, entrelazaban y desenlazaban con una libertad y una fuerza que nada tenían que ver con la más bien limitada pintura de caballete-



24. Jackson Pollock, *Número 27*, 1950,
Whitney Museum of American Art, Nueva York.

te de Tobey. El deseo de provocar un impacto más inmediato, denso y decorativo que el conseguido mediante su manera cubista tardía, fue uno de los motivos inconscientes que llevaron a Pollock a iniciar su estilo *all-over*. Al mismo tiempo, sin embargo, quería controlar la oscilación entre una superficie tan enfáticamente física como la del lienzo y la sugestión de profundidad existente debajo de ella de un modo tan diáfano, emocionante y homogéneo como el que Picasso y Braque habían conseguido mediante el recurso a planos-faceta y salpicaduras puntillistas de color, en sus cuadros cubistas de 1909 a 1913. (El cubismo «analítico», de un modo más o menos consciente, se halla siempre en la cabeza de Pollock.) Una vez alcanzado este tipo de control, se encontró a sí mismo a horcajadas entre la pintura de caballete y algo distinto, difícil de definir. Después, en los últimos dos o tres años, ha retrocedido.

Los cuadros *all-over* de Tobey nunca levantaron las protestas que provocó Pollock. Junto con las de Barnett Newman, sus obras aún están consideradas como la *reductio ad absurdum* del expresionismo abstracto y del arte moderno en general. Pese a que Pollock es hoy un nombre famoso, su arte no ha sido completamente aceptado donde se esperaría que lo fuese. Pocos de sus compañeros artistas pueden señalar la diferencia entre sus obras buenas y malas —al menos, los artistas de Nueva York—. Su exposición más reciente, en 1954, era la primera que contenía cuadros recalentados, vacíos, falsamente aparentes, pero obtuvo una mayor aceptación que sus anteriores exhibiciones. Ello se debe a que en

esta exposición demostraba hasta qué punto se había convertido en un consumado artesano y de qué modo agradable podía usar el color, ahora que no estaba seguro de lo que quería decir con él. (Incluso así, había dos o tres obras remarcables colgadas de las paredes.) Su muestra de 1951, en cambio, que incluía cuatro o cinco telas de grandes dimensiones de una perfección monumental (una muestra que sigue siendo por el momento la cúspide de su excelencia), fue recibida con mayor frialdad que ninguna otra [24].

Diversos expresionistas abstractos, en esa época, habían vaciado de color sus cuadros y trabajaban sólo con negro, blanco y gris. Gorky fue el primero, en pinturas como *El diario de un seductor* de 1945, que además es, en mi opinión, su obra maestra. Pero fue Franz Kline, cuya primera exposición se celebró en 1951, quien utilizó de modo exclusivo el blanco y negro, en una sucesión de lienzos con fondos blancos neutros, en los que tan sólo había una gran imagen caligráfica en negro [25]. Que estos cuadros fueran de dimensiones importantes no debe sorprendernos. Los expresionistas abstractos estaban obligados a utilizar enormes lienzos en la medida en que habían renunciado a la ilusión de profundidad, la cual les habría permitido desarrollar los acontecimientos pictóricos sin amontonarlos; la ausencia de profundidad de sus telas les exigía moverse lateralmente a lo largo de la superficie plana del



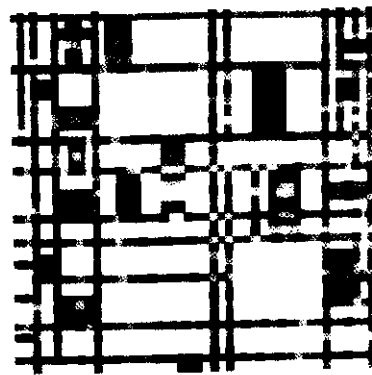
25. Franz Kline, *Estudio para rojos enterrados*, 1953,
colección particular.

cuadro y buscar en su dimensión física el espacio necesario para desarrollar el tipo de historia pictórica que se quería contar.

Sin embargo, las inconfundibles alusiones de Kline a la caligrafía china y japonesa alimentaron las habladurías, iniciadas con el ejemplo de Tobey, sobre una generalizada influencia oriental en la pintura abstracta americana. Con todo, ningún expresionista abstracto destacado, excepto Kline, ha mostrado ningún interés profundo por el arte oriental, y es fácil poder demostrar que las raíces de su pintura se encuentran casi completamente en la tradición occidental. Que la caligrafía del Extremo Oriente se despliegue en líneas y sea abstracta —porque es una forma de escritura— no es suficiente para establecer parecidos con el expresionismo abstracto más allá de lo que pueda haber de simple coincidencia. Es como si la costa de este país que da al Pacífico sirviera para explicar el hecho —por otra parte inexplicable— de que aquí se está produciendo ahora un tipo de arte considerado por alguna gente como original.

El énfasis del expresionismo abstracto en el blanco y negro tiene que ver, en todo caso, con algo más decisivo en el arte pictórico occidental que en el oriental. Forma parte de esas exageraciones o apoteosis que delatan una inquietud por sus objetos. El contraste de valor, la oposición y modulación de luz y sombra, han sido las bases de la pintura occidental. Para lograr una convincente ilusión de profundidad y volumen, estos medios han sido, de hecho, mucho más importantes que el de la perspectiva. También han resultado decisivos para dotar de estructura propia y unidad a la obra de arte. Por esta razón los maestros del pasado se apoyaron primero en la modulación de claridad y oscuridad —esto es, en el sombreado—. El ojo se orienta automáticamente mediante los contrastes de valor ante el objeto representado en el cuadro. Sin estos contrastes tiende a sentirse casi —por no decir completamente— perdido, puesto que no encuentra la imagen reconocible. Con el impresionismo la reducción de los contrastes entre luz y sombra, como respuesta de aquellos pintores al efecto de luminosidad del cielo, suscitó críticas que les atribuían falta de «forma» y «estructura». Este amortiguamiento de los impresionistas, intentó suplirlo Cézanne con sus contrastes entre colores

26. Piet Mondrian,
El Boggie Woogie de Broadway, 1942-1943,
The Museum of Modern
Art, Nueva York.



cálidos y fríos (que continuaban siendo, sin embargo, contrastes entre luz y sombra, como se puede observar en las fotografías monocromas de sus cuadros). Blanco y negro es el estado extremo del contraste de valor, y referirse a este problema repetidamente como lo hacen muchos de los expresionistas abstractos —y no sólo ellos— puede interpretarse como un esfuerzo para preservar con medidas extremas un instrumento técnico, cuya capacidad para producir formas dotadas de unidad se halla próxima al agotamiento.

Los expresionistas abstractos americanos no han cesado de ofrecer buenas razones, a través del progreso de sus propias obras, para llegar a una impresión semejante. Se trata, pienso, de la evolución más radical que ha sufrido la pintura en las dos últimas décadas, sin equivalente en París (a menos que tomemos en consideración las últimas obras de Masson y Tal-Coat)⁴⁸. Este cambio, protagonizado por la pintura norteamericana desde 1944, comprende la supresión más sólida y radical de contrastes de valor que se haya visto nunca en el arte abstracto. Ahora estamos en condiciones de entender lo muy conservador que fue el cubismo en su esfuerzo por reanudar el empeño de Cézanne de salvar la convención de luz y sombra. Con su parodia de los usos que los maestros del pasado hacían del sombreado, los cubistas puede que hubieran desacreditado el contraste de valor como instrumento para crear la ilusión de profundidad y volumen, pero contribuyeron, en cambio, a rescatarlo del confinamiento al que los impre-

sionistas, Gauguin, Van Gogh y los fauves lo habían relegado; dándole de este modo nueva vida como instrumento para organizar la estructura y la forma de la obra. Mondrian, un cubista de corazón, se mantuvo aferrado a los contrastes de luz y sombra como cualquier pintor académico hasta sus obras más tardías, *El Boggie Woogie de Broadway* [26] y *La victoria del Boggie Woogie*, que fueron dos fracasos. Hasta fecha muy reciente, la convención era intocable, incluso para los artistas abstractos más doctrinarios. El



27. Claude Monet, *Nenúfares*, c.1920,
The Museum of Modern Art, Nueva York.

último Kandinsky, aunque arruinara sus pinturas a causa de su insensibilidad para los efectos del contraste de valores, nunca los cuestionó como principio. La profética tentativa de Malévích en su «blanco sobre blanco» debe entenderse como una rareza experimental (en realidad se trataba de un *experimento* y, como casi todos los experimentos en arte, de un error estético). A las obras del último Monet, cuya supresión de valores era, hasta hace muy poco, la más radical que se ha visto en pintura, se las consideró como una advertencia negativa; y la reducción de contrastes propiciada por el *fin-de-siècle* en buena parte de la obra de Bonnard y Vuillard causó la desaprobación de la vanguardia durante años. Este mismo factor ha jugado también un papel importante en el escaso valor dado a Pissarro.

Recientemente, sin embargo, algunos de los últimos Monets empezaron a cobrar ante nuestros ojos una unidad y una fuerza que no habían tenido nunca antes [27]. Esta ampliación de la sensibilidad ha coincidido con la emergencia de Clyfford Still, uno de los pintores más importantes y originales de nuestro

tiempo —quizás, sino el mejor, el más original de todos los pintores de menos de cincuenta y cinco años—. Del mismo modo que los cubistas resumieron a Cézanne, Still ha resumido a Monet —y a Pissarro—. Sus pinturas son las primeras obras abstractas que yo he visto que casi no contienen alusiones al cubismo. (Por contraste, las relaciones de principio a fin de Kandinsky con las innovaciones de Picasso y Braque resultan muy evidentes.) La primera exposición de Still, en la Peggy Guggenheim en 1944, estaba integrada principalmente por pinturas en la línea de un simbolismo abstracto con ciertos toques «primitivos» y surrealistas, que en aquel momento estaban en el ambiente, y de los que los «pictogramas» de Gottlieb representan otra versión. Ante aquellas obras me sentí desanimado por las blandas y voluntariosas siluetas que parecían desatender cualquier consideración de plano y marco. La segunda exposición de Still, en 1948, tenía otro estilo, el de su madurez, pero de nuevo me sentí desanimado e incluso violentado por lo que entendí era una absoluta falta de sensibilidad y disciplina. Las pocas y amplias áreas verticalmente divididas que componían esta típica pintura me parecieron arbitrarias en su forma y límites y el color, ardiente y reseco, ahogado por la ausencia de contrastes de valor, también. No fue hasta dos años después, cuando contemplé por primera vez sola, aisla-

28. Clyfford Still, *Sin título*,
1956, colección particular.



da, una pintura de Still de 1948, que obtuvo un atisbo inicial del placer de su arte. Con posterioridad, cuando pude ver aisladas otras obras del pintor, este atisbo creció hasta hacerse más evidente. (Hasta que no nos familiarizamos con la obra de Still, sus cuadros se repelen unos a otros cuando están colgados juntos.) A raíz de esta experiencia quedé impresionado de un modo que nunca antes había experimentado al comprobar cómo el arte originalmente genuino puede ser extraño y desconcertante y cómo también cuanto mayor es su desafío al gusto, más tenazmente se resiste éste a ajustarse a él [28].

Turner fue de hecho el primer pintor en romper con la tradición europea de la pintura de contraste de valor. En las imágenes atmosféricas de su última fase agrupa los intervalos de valor en el extremo más luminoso de la escala cromática para obtener efectos sobre todo pintorescos. En consideración a éstos, el público pronto le perdonó su disolución de la forma. Nadie se impacientaba si detrás de las nubes y el vapor, la niebla, el agua y la luz, no había unos contornos y unas formas definidas, siempre que se conservara la profundidad, como sucedía en la pintura de Turner. Lo que hoy tomamos por una atrevida abstracción por parte de este artista, en su época era aceptado como otra consecuencia del naturalismo [29]. Que la pintura de Monet, con un uso muy parecido del contraste de valor al de Turner, tuviera una aceptación parecida me lleva de pronto a pensar que no debe de ser una cuestión accidental. Como es lógico, los colores iridiscentes atraen el gusto popular, que con frecuencia se halla dispuesto a aceptarlos en sustitución de la verosimilitud. Pero las pinturas de Monet en las que se amortiguaba —y aplanaba— la forma con colores oscuros, como sucede en algunos de sus «nenúfares», continuaron gozando casi del mismo favor de los espectadores. ¿Significa el interés del público por una pintura en que se agrupan los contrastes de valor, como en los casos de Turner y Monet, y en el del impresionismo tardío en general, la emergencia de un nuevo tipo de gusto que, si bien se manifiesta en contra de la alta tradición de nuestro arte y pertenece a gente con escasa comprensión de ésta, expresa un genuino cambio de base en la sensibilidad europea? Si así fuera, se daría la paradoja de que un



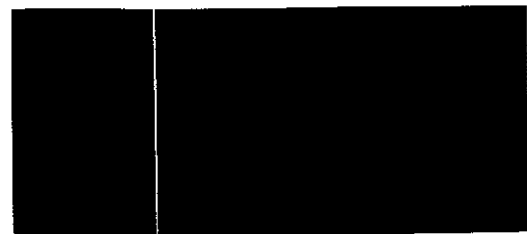
29. J. M. W. Turner, *Tormenta de nieve*, 1842, Tate, Londres.

arte como el de Monet, que en su época satisfacía el gusto banal y aún ahora continúa provocando la desconfianza de la vanguardia, de pronto representaría una posición más avanzada en algunos aspectos que el cubismo.

Ignoro hasta qué punto Still ha podido prestar una atención consciente a Monet o el impresionismo, pero lo cierto es que su arte independiente y sin compromisos también posee una afinidad con el gusto popular, aunque en ningún modo suficiente para lograr su aceptación. La pintura de Still es realmente la primera de tipo whitmanesco que hemos tenido, no sólo porque ejecuta gestos grandes y desatados o porque rompe el dominio del contraste de valor como el verso de Whitman rompió el igualmente tradicional dominio de la métrica; sino también porque, del mismo modo que la poesía de Whitman asimilaba con fortuna diversa grandes cantidades de rancio periodismo y prosa oratoria, la pintura de Still aparece influida por ese tipo de pintura rancia y prosaica a la que Barnett Newman ha dado el nombre de *buckeye*³⁹. Pese a que la crítica le dedica poca atención, la pintura *buckeye* es probablemente el tipo de pintura más practicada y más homogénea que hoy se ve en el mundo occidental. Se podrían detectar sus inicios en los óleos de Old Crome⁴⁰ y en la Escuela de Barbizon, pero se ha generalizado especialmente a partir de la popularización del impresionismo. La pintura *buckeye* no es «primitiva», ni es tampoco «pintura de domingo». Sus prac-

ticantes pueden desenvolverse con un cierto nivel de corrección académica, pero su habilidad con el sombreado y con los valores del claroscuro en general no resulta suficiente para controlar el color —ya sea simplemente por su ineptitud en esta cuestión, o porque ingenuamente quieren conseguir un naturalismo de color más vivo de lo que permiten los principios del contraste de valor nacidos de la pintura de estudio—. Los pintores *buckeye*, que yo sepa, sólo realizan paisajes y pintan más o menos directamente del natural. Mediante la acumulación de pintura seca —aunque no propiamente empastada— intentan captar el brillo de la luz del día, de manera que el proceso de la pintura se convierte en una carrera entre vehementes sombras y vehementes luces cuyo resultado inevitable es una imagen lívida, seca y agriada con una superficie cálida y quebradiza que intensifica el fuego ácido de los rojos, marrones, verdes y amarillos por lo general predominantes. Paisajes *buckeye* pueden verse en los restaurantes del Greenwich Village (el Eddie's Aurora en la calle Cuarta Oeste solía coleccionarlos), en las tiendas de cuadros de la Sexta Avenida (hay una cerca de la calle Octava) y en las exposiciones al aire libre en Washington Square. Creo que este tipo de cuadros abundan también en Europa. Pese a que puedo entender la facilidad con que uno se deja atraer por los efectos de la pintura *buckeye*, no me resulta nada fácil, en cambio, discernir por qué estos efectos habrían de ser tan universales y uniformes, ni tampoco llegar a descifrar qué tipo de cultura pictórica hay detrás de ellos.

Still, en todo caso, ha sido el primero que ha introducido en el arte serio efectos de la pintura *buckeye*. Estos efectos son visibles en las gastadas hojas muertas que recorren los márgenes y las partes intermedias de muchos de sus lienzos, en la alta temperatura uniformemente oscura de su color y en la superficie pintada de un modo reseco y quebradizo (como los pintores *buckeye*, Still no parece confiar en los pigmentos bien disueltos). Este tipo de recursos pueden malograr sus cuadros o hacerlos simplemente raros de una manera poco estimulante. Cuando con estos métodos —o a pesar de ellos— consigue, sin embargo, un resultado satisfactorio, este hecho supone la conquista por el arte de una nueva área de experiencia y su liberación del kitsch.



30. Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-1951, The Museum of Modern Art, Nueva York.

El arte de Still posee en estos tiempos una especial relevancia porque muestra a la pintura abstracta una salida a su propio academicismo. Un signo indirecto de su importancia lo encontramos en el hecho de que sea casi el único expresionista abstracto que ha «creado» escuela; con esto quiero decir que al menos algunos de los muchos artistas a los que ha influido no se han visto condenados a imitarle, sino que han podido desarrollar por sí mismos potentes estilos independientes.

Barnett Newman, que es uno de estos artistas, ha sustituido a Pollock como *enfant terrible* del expresionismo abstracto. Este pintor traza franjas verticales de color o valor débilmente contrastado sobre un trasfondo cálido y plano —y esto es todo— [30]. Pero no está de ninguna manera relacionado con Mondrian o con cualquier otro de la escuela abstracta geométrica. Pese a que Still mostró el camino al abrir el cuadro hacia el centro y al introducir áreas amplias e ininterrumpidas de color en una sutil y espectacular oposición, Newman estudió el impresionismo tardío por sí mismo y extrajo sus propias consecuencias de una forma más radical. La fuerza del color que utiliza en sus cuadros ha sido pensada del modo más estricto: el color funciona tan sólo como tono y los contrastes deben buscarse con la mínima ayuda de las diferencias en valor, saturación o temperatura.

La pintura de caballete difícilmente sobrevivirá a un tipo de planteamiento como éste. Las telas de Newman, enormes, tranquilas y apaciblemente ardientes, significan el ataque más directo que aquélla ha recibido hasta ahora. Y se trata del ataque más efectivo también porque detrás hay un arte profundo y honesto, que

31. Mark Rothko, *Magenta, negro y verde sobre naranja*, 1949, The Museum of Modern Art, Nueva York.



posee una sensibilidad para el color sin comparación en la pintura reciente. La pintura de Mark Rothko, en este sentido, es algo menos agresiva. Este pintor también se sintió estimulado por el ejemplo de Still. Las tres o cuatro franjas, sólidas, horizontales, de colores planos, que componen sus típicas pinturas permiten al espectador pensar en un paisaje; algo que quizás sucede porque su simplicidad decorativa parece encontrar menos resistencia [31]. Como Newman y Still, es un colorista brillante y original en un registro predominantemente cálido. Como Newman embebe de pigmento la tela hasta conseguir un efecto de tintado, en vez de aplicar la pintura como una capa que recubre de manera discontinua la tela a la manera de Still. De los tres pintores —que empezaron, de un modo accidental, como «simbolistas»—, sólo Rothko parece tener alguna relación con el arte francés postimpresionista. Su destreza para insinuar contrastes de valor y temperatura dentro de oposiciones de color puro recuerda a Matisse, que mantenía ante el contraste de valores una posición hasta cierto punto parecida. Esta habilidad puede justificar la rápida aceptación por parte del público de su arte, sin que esto le reste ningún mérito. Los grandes cuadros verticales de Rothko, con su color incandescente y su descarada y simple sensualidad —o más bien su *firme* sensualidad—, se sitúan entre las mayores joyas del expresionismo abstracto.

La supresión de los contrastes de valor y la apuesta por los tonos cálidos de Still, Newman y Rothko lleva aparejada la ausencia de profundidad enfática en sus pinturas. El color, al no verse fragmentado por cambios de valor súbitos o por incidentes provocados por el dibujo o la composición, respira desde el lienzo con un efecto envolvente, que el mismo tamaño del cuadro intensifica. El espectador tiende a comportarse ante esta situación de una manera más próxima a como lo haría ante un decorado o un entorno espacial en vez de ante una pintura colgada de una pared. Por ello, la cuestión principal que plantea la obra de estos tres artistas es dónde cesa lo pictórico y empieza lo ornamental. Su arte, en efecto, contiene elementos decorativos e ideas en un contexto pictórico. (Si esto tiene alguna relación con la «artisticidad» que aqueja a veces a los tres, no lo sé. Pero la «artisticidad» es el gran riesgo de la escuela de Still.)

Rothko y sobre todo Newman se hallan más expuestos que Still a ser acusados de decorativos a causa de su preferencia por los dibujos rectilíneos. Esto les sitúa en una dirección distinta a la de Still. Al liberar la pintura abstracta de los contrastes de valor, Still también la liberó —a diferencia de Pollock— del dibujo recto y casi geométrico descubierto por el cubismo como el camino más seguro para evitar que los bordes de las formas irrumpieran en la superficie del cuadro; una superficie que se había vuelto tensa, y en consecuencia sensible en exceso, a causa de la mengua de ilusión de profundidad subyacente. La manera más segura de proceder ante este riesgo —como Cézanne lo había descubierto por primera vez— era repetir la forma rectangular del marco con líneas horizontales y verticales y con curvas cuyas secantes fueran también claramente verticales u horizontales. Después del cubismo, y de Klee, Mondrian, Miró y otros que la han explotado, esta intuición se convertiría en un lugar común que derivaría en el tipo de cubismo tardío académico que solía verse en las exposiciones del grupo de los American Abstract Artists³¹, y que aún puede apreciarse en muchos de los cuadros no figurativos franceses recientes. La aportación de Still fue mostrar cómo el contorno de una forma podía hacerse menos relevante, y en consecuencia menos peligroso para la «integridad» de la superfi-

cie plana, si se disminuía el contraste de valor que su color ofrecía a las formas o áreas adyacentes. Este procedimiento no sólo evitaba que los colores «saltaran», como los maestros del pasado bien sabían, sino que daba al artista una mayor libertad en el dibujo —libertad que rozaba en el caso de Still la insensibilidad—. El primer Kandinsky fue el único pintor abstracto anterior a Still que hasta cierto punto intuyó esta solución, si bien sólo la intuyó. Pollock, al margen de Still o Kandinsky, tuvo algo más que una intuición, pero no siguió por este camino. En algunas de sus enormes pinturas «goteadas» que ejecutó en 1950 y mostró en 1951, los contrastes de valor son pulverizados como si se esparcieran por encima de la tela a la manera de un vapor polvoriento (el resultado fueron dos de los mejores cuadros que jamás pintó). Pero al año siguiente, como si se arrepintiera violentamente, realizó un grupo de pinturas sólo con líneas negras sobre una tela sin tratamiento de base.

Esta perspicacia ayuda a entender por qué un pintor relativamente popular como Still tiene hoy tantos seguidores, lo mismo en Nueva York que en California (donde ha enseñado); y por qué William Scott⁵², el pintor inglés, pudo decir que la pintura de Still era el único arte completa y originalmente americano que había visto. Esto no debe entenderse necesariamente como un cumplido —Pollock, que puede ser menos «americano», y Hofmann, que nació en Alemania, poseen, en cambio, mayor fuerza que Still—, aunque sí lo era para Scott.

Los expresionistas abstractos empezaron en los años cuarenta con una timidez que no les ayudaba a sentirse artistas americanos. Eran muy conscientes del destino provinciano que les aguardaba. Este país había tenido buenos pintores en el pasado, pero ninguno con una originalidad o potencia creativa suficientemente prolongadas para pasar a formar parte de la línea principal de evolución del arte occidental. Los objetivos de los expresionistas abstractos eran, dentro de unos ciertos límites, diversos y no se sentían —de hecho tampoco ahora se sienten— miembros de una escuela o movimiento con una unidad suficiente como para ser englobados bajo un mismo término —como «expresionismo abstracto», por ejemplo—. Pero dejando a un lado su cultura co-

mo pintores y el hecho de que su arte en conjunto fuera más o menos abstracto, lo que compartieron desde el principio era la ambición —o más bien la voluntad— de escapar del provincianismo. Pienso que actualmente la mayoría de estos pintores lo ha conseguido, con éxito o sin él. Si en el futuro erraran en todo —algo en lo que no creo en absoluto, puesto que algunos de ellos ya han triunfado de un modo claro—, lo harían al menos con una mayor repercusión de la que tuvieron sus eminentes predecesores, como Maurer, Hartley, Dove y Demuth⁵³, que no erraron en nada. Y si los comparamos con los artistas que compiten con ellos ante el público de arte americano, como Shan, Graves, Bloom, Stuart Davis (un buen pintor), Levine, Wyeth⁵⁴, etc., etc., hemos de reconocer que su éxito, así como su repercusión y «centralidad», están asegurados.

Si digo que una galaxia de pintores con tanto talento y originalidad como la que forman los expresionistas abstractos no se había visto desde los días del cubismo, seré acusado de exagerado chovinista, cuando no de falto de todo sentido de la proporción. Pero ¿puedo sugerirlo? No soy más indulgente con el arte americano que con cualquier otro. En la Biennale de Venecia de este año pude ver cómo la exposición de De Kooning oscurecía a su vecino en el pabellón americano, Ben Shan, y al resto de pintores participantes, de su misma generación o más jóvenes. Pero la gente tiene una opinión muy enraizada: América tiene tan pocas posibilidades de producir un arte de gran calidad como de embotellar un vino de categoría. Literatura, sí. Hoy sabemos que hemos dado grandes escritores, porque los ingleses y los franceses nos lo han dicho. En eso incluso han exagerado, al menos en lo que respecta a Whitman y Poe. Tengo la esperanza, sin embargo, de que algún día más allá de nuestras fronteras se reconozcan —no que se exagere— los méritos de la pintura «de tipo americano». Sólo entonces, me temo, los coleccionistas americanos empezarán a tomarla en serio. Mientras tanto van a continuar comprando el pálido equivalente francés del expresionismo abstracto: es decir, la pintura de Riopelle, De Stael, Soulages⁵⁵, y otros parecidos. El artículo de importación es elegante, pero la elegancia es demasiado obvia para tener fuerza de permanencia.

parecen más convencionalmente decorativos. En lugar de la fusión sin costuras de lo decorativo con la estructura espacial del ilusionismo que se da en los collages de los otros dos maestros, en Gris hay una alternancia, una combinación, de lo decorativo y lo ilusionístico. Y cuando esta relación va más allá, suele tratarse más de un producto de la confusión que de una verdadera fusión entre estos elementos. Los collages de Gris tienen su mérito, pero han sido sobrevalorados. Y ciertamente no confirman el papel decisivo del cubismo en la renovación del estilo pictórico.

Este papel, en mi opinión, consistía en restaurar y realzar la decoración mediante un proceso constructivo que dotara a configuraciones manifiestamente planas de un contenido pictórico y una autonomía parecida a la conseguida hasta entonces a través de la ilusión. De este modo, elementos esencialmente decorativos se utilizaron no para adornar sino para identificar, localizar, construir; esto es, para crear, al usarse de este modo, obras de arte en las que lo decorativo era trascendido o transfigurado en una unidad monumental. Monumental es, de hecho, la palabra que me parece más adecuada para describir la cualidad preeminente del cubismo.

[*Art News*, septiembre de 1958]

La pintura moderna

Lo moderno⁵⁶ no incluye sólo el arte o la literatura. En este momento engloba casi todo lo verdaderamente vivo en nuestra cultura. Sucede, sin embargo, que desde un punto de vista histórico es una gran novedad. La civilización occidental no ha sido la primera que se ha interrogado sobre sus propios fundamentos, pero sí ha sido la que ha ido más lejos al formularse estas cuestiones. Identifico lo moderno con la intensificación, casi la exacerbación, de la tendencia autocrítica que empezó con Kant. Puesto que este filósofo fue el primero en criticar los medios mismos de la crítica, veo en Kant al primer moderno verdadero.

La esencia de lo moderno consiste, en mi opinión, en el uso de los métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina. Esta crítica no se realiza con la finalidad de subvertir la disciplina, sino para afianzarla más sólidamente en su área de competencia. Kant usaba la lógica para establecer los límites de la lógica, y aunque la privó de muchas de sus antiguas competencias, después del proceso crítico, ésta quedó, en lo que había conservado como propio, mucho más firme.

La autocrítica moderna se desarrolla a partir de la crítica ilustrada, pero no son lo mismo. La Ilustración criticaba desde el exterior, según se desprende del sentido más aceptado de la palabra crítica; lo moderno, en cambio, critica desde el interior, empleando los métodos propios de lo que está siendo criticado. Es bastante natural que este nuevo tipo de criticismo surgiera primero en la filosofía, que es crítica por definición. A lo largo del siglo XIX, sin embargo, se extendió a muchos otros ámbitos. Había empezado a exigirse una justificación más racional de la actividad social formal y la autocrítica kantiana, que había nacido en

el campo filosófico como respuesta a esta demanda en primera instancia, fue llamada con el tiempo a enfrentarse y dar respuesta a esa misma necesidad en áreas que quedaban muy lejos de la filosofía.

A una actividad como la religión, que no podía recurrir al criticismo inmanente kantiano para justificarse, sabemos lo que le ha sucedido. A primera vista, podría pensarse que las artes se encontraban en una situación similar. Al serles denegadas por la Ilustración todas las tareas que podían llevar a cabo seriamente, parecía que estaban abocadas al puro y simple entretenimiento y, en tanto que tal, a una labor, como la religión, útil por sus valores terapéuticos. Las artes sólo podrían evitar esa equiparación por abajo si conseguían demostrar que deparaban un tipo de experiencia valiosa por sí misma, que no podía obtenerse mediante ninguna otra actividad.

Como se ha comprobado finalmente, cada arte tuvo que realizar esta demostración por su cuenta. Era necesario exponer lo que el arte en general tenía de único e irreductible, pero también lo que de único e irreductible tenía cada arte en particular. A través de sus propias operaciones y sus propias obras, las artes tuvieron que determinar los efectos que les pertenecen en exclusiva. Al hacerlo reducían sin duda su área de competencias, pero al mismo tiempo se aseguraban de una manera más sólida sus derechos sobre ese ámbito.

Rápidamente resultó que el ámbito de competencia propio de cada arte coincidía con lo que era único en la naturaleza de su medio. La labor de la autocrítica consistió en eliminar de los efectos específicos de las distintas artes todo aquello que hubiera podido ser pedido en préstamo al medio por las otras artes restantes. Así cada arte se volvería «pura» y en su «pureza» hallaría la garantía de sus patrones de calidad y de su independencia. «Pureza» significa autodefinición y el proyecto de la autocrítica en las artes se convirtió en un proyecto de autodefinición con mayúsculas.

El arte realista o naturalista encubría el medio y usaba el arte para ocultar el arte. El arte moderno, en cambio, utiliza el arte para llamar la atención sobre el arte. Las limitaciones que constituyen el medio de la pintura —la superficie plana, la forma del



41. Édouard Manet, *Olympia*, 1865, Musée d'Orsay, París.

soporte, las propiedades del pigmento— eran tratadas por los maestros del pasado como factores negativos que sólo podían ser reconocidos implícita o indirectamente. La pintura moderna contempló estas mismas limitaciones como factores positivos y las reconoció abiertamente. Los cuadros de Manet son las primeras pinturas modernas a causa de la franqueza con que confiesan la superficie plana en que fueron pintados [41]. Los impresionistas, en la estela de Manet, renunciaron a las preparaciones previas de la tela y a los barnices para que resultara visualmente claro que los colores utilizados estaban hechos con pintura procedente de tubos y potes. Cézanne sacrificaba la verosimilitud o la exactitud con el fin de adaptar su dibujo y composición más explícitamente a la forma rectangular de la tela.

Fue, sin embargo, el subrayado de la planitud ineluctable de la superficie del cuadro lo que resultó más que cualquier otro aspecto fundamental en el proceso por el que el arte pictórico se criticaba y se definía a sí mismo. Y ello porque sólo la planitud era una cualidad única y exclusiva del arte pictórico. La forma que delimitaba el cuadro era una condición —o norma— restrictiva que era compartida por el teatro; el color era una norma —o un recurso— compartida no sólo por el teatro sino también por la escultura. Puesto que la planitud era la única condición que la pintura no compartía con nadie, la pintura moderna se inclinó hacia ella de un modo completamente prioritario.

Los maestros del pasado habían constatado la necesidad de preservar lo que se denomina la integridad del plano del cuadro; esto es, la necesidad de indicar, por debajo y por encima de la ilusión más verídica del espacio tridimensional, la presencia persistente de la planitud. Esta contradicción aparente era esencial para los logros de su arte, como lo es finalmente para el éxito de toda pintura. Los artistas modernos no han evitado ni resuelto esta contradicción; más bien han invertido los términos. Frente a sus obras uno toma conciencia de la planitud de los cuadros antes, y no después, de tomar conciencia de lo que esta planitud contiene. Mientras se tiende a ver lo que se representa en un lienzo de un viejo maestro antes de ver el cuadro en sí, en una pintura moderna lo primero que se ve es el cuadro. Ésta es, desde luego, la mejor manera de mirar cualquier tipo de pintura, sea antigua o contemporánea, pero los artistas modernos imponen este camino como el único posible y necesario, y su éxito al hacerlo es un éxito del autocrítico.

No es por principio que los pintores modernos de la última época han abandonado la representación de objetos reconocibles. Lo que han abandonado por principio es la representación del tipo de espacio que ocupan los objetos reconocibles. No se ha demostrado que la abstracción —o lo no figurativo— sea en sí misma una fase necesaria en el autocrítico del arte pictórico, aunque artistas tan eminentes como Kandinsky o Mondrian lo hayan pensado. La representación o la ilustración, como tales, no suponen ninguna merma a la específica unicidad del arte pictórico; sí lo es la asociación de las cosas representadas. Todas las entidades reconocibles (incluidos los mismos cuadros) existen en el espacio tridimensional; por ello, la sugerencia más simple de una entidad reconocible es suficiente para traer a la memoria recuerdos de un espacio de este tipo. La silueta fragmentaria de una figura humana, o de una taza de té, lo hará y, al hacerlo así, alienará el espacio pictórico de la literalidad bidimensional que es la garantía de la independencia de la pintura como arte. Porque, como ya se ha dicho, la tridimensionalidad es el territorio de la escultura. Para conseguir la autonomía, la pintura debe, por encima de todo, despojarse de todo aquello que pueda compartir con la

escultura. Y es en su esfuerzo por conseguirlo, y no tanto por el afán de excluir lo representacional o lo literario, que la pintura se ha vuelto abstracta.

Al mismo tiempo, sin embargo, y precisamente a causa de su resistencia a lo escultórico, la pintura moderna demuestra lo muy ligada que permanece a la tradición, pese a todas las apariencias en sentido contrario. La resistencia a lo escultórico, en efecto, empezó mucho antes de la llegada de lo moderno. La pintura occidental, en la medida en que es un arte naturalista, tiene una gran deuda con la escultura, que le enseñó en sus inicios cómo sombrear y modelar las formas para conseguir una ilusión de relieve, e incluso a situar esta ilusión en una ilusión complementaria de espacio profundo. Con todo, algunas de las grandes proezas de la pintura occidental se deben al esfuerzo realizado durante los últimos cuatro siglos para prescindir de lo escultórico. Iniciado en Venecia en el siglo XVI y continuado en España, Bélgica y Holanda en el siglo XVII, este esfuerzo se llevó a cabo al principio en nombre del color. Cuando David, en el siglo XVIII, trató de revitalizar la presencia de lo escultórico en la pintura, lo hizo en parte para salvar el arte pictórico del aplanamiento decorativo al que parecía desembocar el énfasis en el color. Sin embargo, la fuerza de sus mejores cuadros, que son predominantemente sus obras más informales, se encuentra tanto en su color como en otros factores. E Ingres, su discípulo fiel, aunque subordinó el color de una manera más consistente que David, ejecutó algunos retratos que se hallan entre las pinturas más planas y menos escultóricas realizadas por un artista de gusto refinado en Occidente desde el siglo XIV. De este modo, hacia la mitad del siglo XIX, todas las tendencias ambiciosas en pintura convergieron, más allá de sus diferencias, en una dirección antiescultórica.

La pintura moderna no sólo prosiguió en esta dirección sino que hizo estos métodos más conscientes de sí mismos. Con Manet y los impresionistas, el problema dejó de plantearse como una oposición entre el color y el dibujo y pasó a verse como una confrontación entre una experiencia puramente óptica y una experiencia del mismo tipo, pero revisada o modificada por asociaciones táctiles. Fue en nombre de lo puro y literalmente óptico,

y no en el del color, que los impresionistas se pusieron a eliminar el sombreado y el modelado y cualquier otro procedimiento que en una pintura sugiriera lo escultórico. Y fue, una vez más, en nombre de lo escultórico, con su sombreado y modelado, que Cézanne y los cubistas reaccionaron acto seguido contra el impresionismo, como lo había hecho David contra Fragonard. Pero del mismo modo que la reacción de David e Ingres había culminado, paradójicamente, en un tipo de pintura aún menos escultórica que la anterior, la contrarrevolución cubista culminó en un tipo de pintura más plana que cualquier otra producida en el arte occidental desde los tiempos anteriores a Giotto y Cimabue —tan plana, de hecho, que difícilmente podía contener imágenes reconocibles.

Mientras tanto, el resto de normas cardinales del arte de la pintura habían empezado a experimentar una revisión que era igualmente minuciosa, aunque no tan espectacular. Necesitaría más tiempo del que ahora dispongo para explicar cómo en sucesivas generaciones de pintores modernos la regla de la forma que delimita el cuadro —esto es, el marco de la pintura— se relajaba, después se reforzaba, luego se relajaba de nuevo, se aislaba, y después se volvía a tensar. O cómo las reglas del acabado y de la textura de la pintura, o del contraste de valores y de color, eran incansablemente revisadas. En todos estos casos los pintores modernos han corrido muchos riesgos no sólo pensando en nuevas formas de expresión sino también en la manera más clara de presentar estas reglas como tales. Al hacerlas explícitas, se comprueba si son o no indispensables. Esta verificación de ninguna manera ha finalizado. Que su examen se haga más concienzudo a medida que avanza, explica las simplificaciones radicales que se han visto en las últimas pinturas abstractas, por no hablar de las complicaciones radicales que en estas obras también se han podido percibir.

Ningún extremismo es cuestión de capricho o de arbitrariedad. Al contrario, cuanto más cuidadosamente se definen las reglas de una disciplina, menos propensas son éstas a permitir que la libertad se disperse incontrolada en distintas direcciones. Las reglas y convenciones esenciales de la pintura son al mismo tiempo las condiciones limitadoras que una pintura debe acatar con el

fin de ser experimentada como cuadro. La pintura moderna ha descubierto que se puede hacer retroceder estos límites indefinidamente antes de que un cuadro deje de ser una obra y se convierta en un objeto arbitrario. El entrecruzamiento de líneas negras y los rectángulos de color de las pinturas de Mondrian no parecen suficientes para hacer un cuadro, y sin embargo estos elementos, al ser un eco tan similar a la forma del marco de la pintura, imponen esta forma como una regla normativa dotada de una nueva fuerza y plenitud. Lejos de caer en los riesgos de la arbitrariedad, a medida que el tiempo pasa, el arte de Mondrian aparece, en ciertos aspectos, casi demasiado disciplinado, casi demasiado ligado a la tradición y a las convenciones. A medida que nos acostumbramos a su abstracción radical, nos damos cuenta de que su obra es más conservadora en relación al color, del mismo modo que en su sumisión al marco, que las últimas pinturas de Monet.

Se entiende, espero, que con el afán de racionalizar los fundamentos de la pintura moderna haya tenido que simplificar y exagerar. La planitud hacia la que se orienta la pintura de Mondrian no podrá ser nunca absoluta. El acrecentamiento visual del plano del cuadro ya no permite la ilusión escultórica o el *trompe-l'œil*, pero puede y debe permitir la ilusión óptica. La primera marca realizada en una tela destruye su planitud total y literal. De hecho, el resultado de las marcas hechas por Mondrian es un tipo de ilusión que aún sugiere algo así como una tercera dimensión. Sólo que ahora se trata de una tercera dimensión estrictamente pictórica, estrictamente óptica. Los maestros del pasado crearon una ilusión de espacio profundo en el que uno podía imaginarse caminando. En cambio, en la ilusión análoga creada por los pintores modernos sólo se puede mirar; es decir, sólo se puede pasear, literal o figuradamente, con los ojos.

La pintura abstracta más reciente trata de colmar la insistencia impresionista en que un arte esencialmente pictórico sólo puede invocar un único sentido, el visual. Al darse cuenta de esto uno empieza también a comprender que los impresionistas, o al menos los neo-impresionistas, no estaban tan equivocados cuando coqueteaban con la ciencia. Más que en la filosofía, es preci-

samente en la ciencia donde el autocrítico kantiano, como hoy se reconoce, ha encontrado su perfecta expresión. Y cuando este sistema de pensamiento empezó a aplicarse al arte, la verdad esencial de éste se acercó al método científico como nunca lo había hecho antes —ni siquiera en tiempos del Renacimiento, en la época de Alberti, Uccello, Piero della Francesca o Leonardo—. Que el arte visual se confine exclusivamente en la experiencia visual y no contenga referencias a nada procedente de otro orden de experiencias, es un principio cuya única justificación se encuentra en la lógica científica.

Sólo el método científico reclama, o puede reclamar, que una situación se resuelva exactamente en los mismos términos que se ha presentado. Pero esta clase de lógica no asegura nada en cuanto a la calidad estética. El hecho de que el mejor arte de los últimos setenta u ochenta años cada vez se halle más cerca de este método científico tampoco demuestra lo contrario. Desde el punto de vista del arte, su convergencia con la ciencia resulta ser un mero accidente. Ni el arte ni la ciencia se ofrecen o se dan recíprocamente más ahora que en épocas anteriores. Lo que su convergencia actual demuestra, sin embargo, es hasta qué punto el arte moderno pertenece a la misma corriente cultural que la ciencia, algo que, como hecho histórico, es de la mayor relevancia.

Debe entenderse que el autocrítico en el arte moderno siempre se ha ejercido de una manera espontánea y casi inconsciente. Como ya he indicado, ha sido más bien algo relacionado con la práctica —inmanente a la práctica— y nunca, en cambio, un tema teórico. Se ha hablado mucho de programas en el arte moderno, pero ha habido en realidad mucho menos de programático en la pintura moderna que en la renacentista o la académica. Con algunas raras excepciones, como la de Mondrian, los maestros modernos no han tenido más ideas predeterminadas sobre el arte de las que tuvo Corot. Ciertas inclinaciones, afirmaciones y énfasis, ciertos rechazos y abstenciones, parecen ser necesarios simplemente porque el camino hacia un arte más contundente y expresivo pasa por este tipo de actitudes. Los objetivos inmediatos de los artistas modernos eran —y continúan siendo— antes que nada personales, del mismo modo que la verdad y los

logros de sus obras son también antes que nada personales. Y ha sido necesaria la acumulación durante décadas de un gran número de obras personales para poner de manifiesto la tendencia a una autocrítica general en la pintura moderna. Ningún artista era —o es— consciente de esta situación, y ningún artista, si llegara a alcanzar este grado de consciencia, podría continuar trabajando libremente. En este sentido —y no se trata de un aspecto menor— el arte moderno funciona como siempre ha funcionado el arte.

Quizás no he insistido lo suficiente en que el arte moderno nunca ha supuesto —ni lo supone ahora— algo parecido a una ruptura con el pasado. Puede haber significado un caso, una paulatina decadencia de la tradición, pero también ha representado un avance, un progreso de esta tradición. El arte moderno reanuda el pasado sin lagunas ni rupturas. Donde quiera que pueda llegar, siempre será entendido en términos de tradición. La elaboración de las obras ha estado controlada desde el principio por las reglas que he mencionado. El pintor o el tallador del paleolítico podían menospreciar la norma del marco y tratar la superficie de una manera literalmente escultural porque hacían imágenes más que pinturas, y trabajaban en un soporte —una pared de roca, un hueso, un cuerno, una piedra— cuyos límites y superficie eran dictados arbitrariamente por la naturaleza. Pero la elaboración de un cuadro significa, entre otras cosas, crear y elegir deliberadamente una superficie plana y también deliberadamente circunscribirla y limitarla. Esta manera de operar, basada en restricciones, es precisamente lo que la pintura moderna no cesa de repetir: el arte es una experiencia humana porque las condiciones limitativas del arte son de procedencia humana.

Pero quiero también repetir que el arte moderno no ofrece demostraciones teóricas. Puede decirse que más bien transforma posibilidades teóricas en posibilidades empíricas y, al hacerlo, pone a prueba diversas teorías existentes en relación a la práctica y la experiencia actual del arte. Sólo desde este punto de vista la opción moderna puede considerarse subversiva. Ciertos factores que solíamos considerar esenciales para la elaboración y la experiencia del arte han demostrado no serlo desde el momento en que la pintura moderna ha sido capaz de desprenderse de ellos y,

sin embargo, poder continuar ofreciendo la experiencia del arte en todo lo que le es substancial. Que esta demostración deje la mayor parte de nuestros antiguos juicios de valor intactos sólo sirve para hacerla más concluyente. El gusto moderno puede haber tenido alguna influencia en la recuperación de artistas como Uccello, Piero della Francesca, El Greco, Georges Latour, e incluso Vermeer; del mismo modo que la ha tenido en la confirmación, sino el relanzamiento, de la reputación de Giotto. Todo ello, además, sin rebajar la categoría de Leonardo, Rafael, Tiziano, Rubens, Rembrandt o Watteau. Lo que el arte moderno ha demostrado, en todo caso, es que si en el pasado se apreció con razón a estos maestros, este juicio, con frecuencia, se basaba en razones equivocadas o irrelevantes.

En cierto sentido esta situación no ha cambiado. La crítica y la historia del arte van con retraso respecto al arte moderno como antes en relación al arte premoderno. Casi todo lo que se escribe sobre el arte de hoy procede más del periodismo que de la crítica o la historia del arte. Se debe atribuir al periodismo —y al complejo de milenarismo que tantos periodistas padecen hoy en día— que cada nueva fase del arte moderno sea saludada como el inicio de una época que comportará la ruptura con las costumbres y convenciones del pasado. Cada vez se espera un tipo de arte tan diferente del anterior, y tan libre de las reglas de la práctica y el gusto, que todo el mundo, esté bien o mal informado, puede decir la suya sobre este asunto. Y cada vez, esta esperanza se ve frustrada cuando la nueva fase en cuestión acaba por ocupar su sitio en la continuidad inteligible del gusto y la tradición.

Nada podría ser más ajeno al arte auténtico de nuestro tiempo que la idea de ruptura de la continuidad. El arte *es* —entre otras cosas— continuidad, y sin ella resulta incomprensible. Si prescindiera del pasado, y de la necesidad y la obligación de mantener los niveles de calidad, al arte moderno le faltaría sustancia y justificación⁵⁹.

[*Forum Lectures* (Washington, D. C.: Voice of America), 1960]⁶⁰

Notas

¹ Greenberg escribe «Tin Pan Alley song», nombre con el que en los Estados Unidos se conocía antes de la revolución del rock la música popular. (N. del T.)

² El *Saturday Evening Post* (1821-1969) fue uno de los semanarios ilustrados más populares de los EE UU. Durante muchos años Norman Rockwell ilustró sus portadas. (N. del T.)

³ Edgar A. Guest (1882-1959) fue un periodista norteamericano autor de versos populares publicados en la prensa diaria. (N. del T.)

⁴ Greenberg cita una serie de ejemplos de la historia de la cultura relacionados, por una u otra razón, con la decadencia, la imitación mecánica de modelos anteriores o simplemente con la incapacidad de sobrevivir a los cambios sociales. (N. del T.)

⁵ El ejemplo de la música, que desde hace tanto tiempo ha sido un arte abstracto y a la que la poesía vanguardista siempre ha intentado imitar, es interesante. La música, decía Aristóteles bastante sorprendentemente, es la más imitativa y viva de todas las artes porque copia a su modelo —los estados del alma— con la mayor inmediatez. Hoy este comentario nos golpea como el opuesto exacto de la verdad, puesto que ningún arte nos parece contener menos referencias hacia algo exterior a sí mismo que la música. Con todo, e independientemente de que en un cierto sentido Aristóteles pueda tener razón, debe explicarse que la música griega antigua se hallaba estrechamente ligada a la poesía, y dependía de ella como un accesorio del verso para hacer más claro su significado imitativo. Platón, refiriéndose a la música, dijo: «Al no haber palabras resulta muy difícil reconocer el significado de la armonía y el ritmo o de ver que éstos imitan algún objeto digno de ellos». Por lo que sabemos, la música tenía originalmente esa función accesoria. Pero una vez abandonada, la música se vio obligada a retirarse dentro de sí misma para encontrar una limitación o un principio. Algo que encontró en los diversos medios que le son propios de composición y ejecución. (Nota del Autor.)

⁶ «No existen escuelas de canto sino el estudio/ de los monumentos y de su propia magnificencia.» La cita procede del poema «Sailing to Byzantium» del libro de W. B. Yeats, *The Tower* (1928). (N. del T.)

⁷ Debo esta formulación a un comentario realizado por Hans Hofmann, el profesor de arte, en una de sus conferencias. Desde este punto de vista, el surrealismo, en las artes plásticas, es una tendencia reaccionaria que intenta restaurar los temas «exteriores». La preocupación principal de un pintor como Dalí es

representar los procesos y los conceptos de su conciencia, en vez de los procesos de su medio. (Nota del Autor.)

⁸ Véase los comentarios de Valéry sobre su propia poesía. (Nota del Autor.)

⁹ Greenberg se refiere a la novela de André Gide *Les Faux-Monnayeurs* (1926). (N. del T.)

¹⁰ *The New Yorker* es un semanario norteamericano que se edita desde 1925. Más que a la información, sus páginas se dedican a publicar relatos de ficción, ensayos, versos, acompañados por abundantes caricaturas. Muchos escritores se han ganado la vida escribiendo en sus páginas. (N. del T.)

¹¹ Dwight Macdonald (1906-1982), periodista norteamericano ligado durante los años treinta a la izquierda trotskista, escribió artículos y ensayos sobre temas políticos y culturales. Con posterioridad se convirtió en un destacado teorizador de las relaciones entre alta cultura y cultura de masas en la línea iniciada por Greenberg. Su obra más destacada al respecto fue «A Theory of "Popular Culture"», publicada en la revista *Politics*, en febrero de 1944. El artículo de Macdonald que menciona Greenberg en el texto es «Soviet Society and its Cinema», publicado en la *Partisan Review*, vol. VI, n.º 2, invierno de 1939. (N. del T.)

¹² Se trata del libro del crítico de cine alemán Kurt London, *The Seven Soviet Arts*, Westport, 1937. (N. del T.)

¹³ Maxfield Parrish (1870-1966) fue un artista popular que en los años treinta se especializó en la realización de paisajes para calendarios. (N. del T.)

¹⁴ Con posterioridad Greenberg añadió el siguiente comentario: «Para mi consternación descubrí años después de publicar estos comentarios que Repin nunca pintó escenas de batalla; no era esta clase de pintor. Le había atribuido un cuadro que no era suyo. Esto demuestra mi provincianismo respecto al arte ruso del siglo XIX». C. Greenberg, *Art and Culture*, Boston, 1961, pág. 21. Ilya Repin (1844-1930) fue, en todo caso, un miembro destacado de la Sociedad de Pintores Ambulantes que en el último tercio del siglo XIX, abogaban por una pintura realista, de carácter nacional y popular. (N. del T.)

¹⁵ Norman Rockwell (1894-1978) fue un artista popular que ilustró carteles, calendarios, campañas de publicidad. Durante cuarenta años -1916-1956- realizó las portadas del semanario *The Saturday Evening Post*. (N. del T.)

¹⁶ T. S. Eliot decía algo sobre este mismo efecto al comentar el fracaso de la poesía romántica inglesa. Verdaderamente los románticos pueden considerarse los pecadores originales cuya culpa heredó el kitsch. Mostraron la naturaleza del kitsch. ¿De qué escribió Keats ante todo sino sobre el efecto de la poesía sobre sí mismo? (Nota del Autor.)

¹⁷ El pintor griego Zeuxis (segunda mitad del siglo V a. C.) pasa por ser el introductor del ilusionismo en la pintura. A diferencia de sus antecesores, que tan sólo dibujaban el contorno de las figuras y pintaban las superficies con colores planos, Zeuxis habría introducido el sombreado en sus frescos con el consiguiente efecto realista. En contraste con los antiguos procedimientos, éste debió resultar tan sorprendente, que propició diversas historias. La que narra el efecto que un racimo de uvas pintado tuvo sobre unos despistados pájaros es de las más conocidas. (N. del T.)

¹⁸ Tammany Hall era el nombre que recibía popularmente el comité eje-

cutivo del Partido Demócrata en la ciudad de Nueva York. Muy poderoso durante el siglo XIX y principios del XX, representó a las clases medias en su lucha contra las viejas familias «aristocráticas» de la ciudad. Su lucha por el poder desembocó, sin embargo, en abundantes actos de corrupción. La expresión «concejal de Tammany» alude a la gente ambiciosa, con pocos escrúpulos y menos cultura. (N. del T.)

¹⁹ Ese «pintor de paredes austriaco» es muy probablemente una referencia a Adolf Hitler. (N. del T.)

²⁰ Recordemos que Greenberg escribió este ensayo a mediados de 1939, con una Alemania armada hasta los dientes, a punto de invadir Europa. (N. del T.)

²¹ Se me objetará que el arte popular como arte de masas se desarrolló bajo unas condiciones de producción rudimentarias y que, sin embargo, una buena parte de ese arte popular posee un alto nivel de calidad. Sí, es cierto. Pero el arte popular no es Atenas, y Atenas es lo que queremos: una cultura formal con su infinidad de matices, su exuberancia, su capacidad de comprensión. Además, ahora sabemos que la mayor parte de lo que juzgamos valioso en la cultura popular es el fruto de la supervivencia estática de culturas aristocráticas y formales ya extintas. Nuestras antiguas baladas inglesas, por ejemplo, no fueron creadas por el pueblo sino por la aristocracia poseudal del campo inglés, aunque luego sobrevivieron en los labios del pueblo, mucho tiempo después de que aquellos, para quienes las baladas habían sido compuestas, hubieran evolucionado hacia otras formas de literatura. Desgraciadamente, hasta la época de las máquinas, la cultura era la prerrogativa exclusiva de una sociedad que vivía del trabajo de los siervos y los esclavos. Éstos eran los verdaderos símbolos de la realidad de la cultura. Para que alguien dedicara tiempo y energía a crear o escuchar poesía era necesario que otro hombre produjera lo suficiente para alimentarse a sí mismo y mantener el confort del primero. En el África actual descubrimos que la cultura de las tribus poseedoras de esclavos es superior en general a la de las tribus que no los poseen. (Nota del Autor.)

²² Gottfried Benn (1886-1956) fue con los libros *Morgue* (1912) y *Fleisch* (1917) una de las voces más potentes de la poesía expresionista alemana. Sus manifestaciones públicas a favor del partido de Hitler, el NSDAP, no le salvaron, a partir de 1938, de la marginación intelectual. (N. del T.)

²³ Como se indica en la Nota sobre esta edición «planitud» traduce *flatness*. (N. del T.)

²⁴ Como se indica en la Nota sobre esta edición «colores divididos» traduce *divided tone*. (N. del T.)

²⁵ También, según se indica en la Nota sobre esta edición, mantenemos del original inglés el término *all-over* (por todas partes), con que se caracterizan las pinturas del expresionismo abstracto, al desparramar los colores por todo el cuadro. (N. del T.)

²⁶ Jean Dubuffet expuso a partir de 1944 en la Galería René Drouin, que se convirtió en un centro de *l'art brut*. También exponía en esa galería Jean Fautrier. (N. del T.)

²⁷ Dejando a un lado a Mordecai Ardon-Bronstein (1896-1992), un pintor formado en Alemania, que en 1933 emigró a Israel, el resto son pintores de Nueva York. Destaca el delicado y sólo temporalmente abstracto Arnold Fried-

man (1874-1946), muy apreciado por Greenberg, o Ralph Rosenborg (1913-1992), a quien se consideraba uno de los iniciadores del expresionismo abstracto. Janet Sobel (1894-1968) gozó de breve fama durante los años cuarenta. (N. del T.)

²⁸ Probablemente Greenberg se refiera al libro de René Leibowitz, *Schoenberg et son école*, París 1947. Kurt List era un crítico musical. (N. del T.)

²⁹ D.-H. Kahnweiler, *Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits*, París, 1946 [Juan Gris. *Vida, obra y escritos*, Quaderns Crema, Barcelona 1995]. (N. del T.)

³⁰ El pintor y amigo de Cézanne Émile Bernard recogió la frase del pintor «Imagínes a Poussin rehecho completamente a partir de la naturaleza», en E. Bernard, «Souvenirs sur Paul Cézanne», *Mercur de France*, n.º 247, 1 de octubre de 1907, y n.º 248, 15 de octubre de 1907. En cambio la frase «He querido convertir el impresionismo en algo sólido y duradero como el arte de los museos», la recogió el también pintor Maurice Denis en «Cézanne», *L'Occident*, septiembre de 1907. Ambos artículos pueden leerse en P. M. Doran (ed.), *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*, Gustavo Gili, Barcelona 1980 (1978). Las palabras de Cézanne en el momento en que Greenberg escribió su artículo se conocían principalmente a través de los trabajos de John Rewald, especialmente *Cézanne: sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*, París 1939, y *Cézanne. Correspondance*, París 1937. (N. del T.)

³¹ El escritor y crítico inglés Roger Fry escribió durante los años veinte diversos artículos sobre Cézanne. En 1927 publicó en Londres el libro *Cézanne. A Study of his Development*, que se convirtió en un influyente trabajo sobre el pintor. (N. del T.)

³² Seurat también buscaba una construcción en profundidad que fuera más firme y más explícitamente inteligible que la del impresionismo. Pero su *mágnium opus*, *La Grande Jatte*, ahora en el Art Institute of Chicago, no consigue su propósito. Los planos en recesión y rígidamente delimitados sobre los que se levantan las figuras sólo sirven para dar a éstas el aspecto —como ha señalado sir Kenneth Clark— de siluetas de cartón. El puntillismo de Seurat, el método impresionista extremo de llenar la superficie de la tela de color, no transmite ninguna sensación de volumen dentro del espacio profundo. (Nota del Autor.)

³³ En realidad la frase dice «Ars est celare artem», que puede traducirse por «El arte consiste en esconder la manera de estar hecho»; frase de autor y origen inciertos. (N. del T.)

³⁴ El 3 de febrero de 1902 Cézanne escribió al pintor marsellés Charles Camoin: «Puesto que se encuentra en París y los grandes maestros del Louvre le atraen, puede hacer si le place estudios de los grandes maestros decorativos, Veronés y Rubens, estudios que debería realizar como si fueran del natural». (N. del T.)

³⁵ En febrero de 1904 Cézanne declaró a Bernard: «Cada día hago progresos; esto es lo esencial». Declaraciones recogidas por É. Bernard en «Souvenirs sur Paul Cézanne», *op. cit.* (N. del T.)

³⁶ Estas palabras de Cézanne fueron recogidas también en el mencionado artículo de Bernard. (N. del T.)

³⁷ Greenberg se refiere al círculo muy reducido de personas relacionadas con Cézanne durante los últimos años de su vida. De entre todos destacan el ya mencionado Émile Bernard (1868-1941), pintor, poeta y teórico del arte, y Joachim Gasquet (1873-1921), poeta y escritor, hijo de Henri Gasquet, un amigo de

la infancia de Cézanne. Las declaraciones, cartas, etc., de Cézanne a estos personajes se encuentran en el libro ya citado de P. M. Doran. (N. del T.)

³⁸ Estoy en deuda con su libro, *Cézanne's Composition* (University of California Press, 1943), por diversas de sus intuiciones sobre la obra del maestro. Que yo sepa, el profesor Loran ha sido el primero en destacar la importancia esencial del dibujo y la línea en Cézanne —los fundamentos de la forma de la superficie— y en argumentar contra la atención exclusiva dedicada a su modelado en color. (Nota del Autor.)

³⁹ En carta del 21 de septiembre de 1906 Cézanne escribe a Bernard que continúa con «sus estudios». Y precisa: «Estudio a partir de la naturaleza y me parece que hago lentos progresos». (N. del T.)

⁴⁰ Cézanne solía hablar mal de Gauguin. Émile Bernard, amigo de ambos, le dijo en una ocasión: «A Gauguin le gustaba mucho la pintura de usted. Le imitó mucho», a lo que Cézanne le respondió furioso: «¿Y qué? Jamás me ha comprendido; nunca he buscado y nunca aceptaré la ausencia de modelado o gradación; es absurdo. Gauguin no era un pintor, sólo hacía imágenes chinaso». É. Bernard, *op. cit.* (N. del T.)

⁴¹ El crítico de arte Robert Coates fue efectivamente el primero en utilizar esta expresión en un artículo publicado en *The New Yorker* del 30 de marzo de 1946 en el que comentaba la obra de pintores como Gorky, Pollock o De Kooning. (N. del T.)

⁴² Harold Rosenberg (1906-1978) fue un influyente crítico neoyorquino que desarrolló su actividad paralelamente a la de Greenberg. Sus distintos modos de acercarse a la obra de arte —más formalista Greenberg, más filosófico Rosenberg— dieron lugar a diversas escaramuzas entre ellos. Es famoso el artículo de Rosenberg sobre los pintores abstractos de Nueva York, titulado «The American Action Painters» y publicado el 8 de diciembre de 1952 en *Art News*. (N. del T.)

⁴³ El Federal Art Project (FAP) era la rama artística del WPA (Work Progress Administration), un organismo creado por la administración Roosevelt en mayo de 1935 para combatir el paro. La rama artística, es decir el FAP, dio trabajo a muchos artistas y propició miles de obras de arte. Diversos pintores después relacionados con el expresionismo abstracto se beneficiaron de aquellas ayudas. (N. del T.)

⁴⁴ Como se indica en la Nota sobre esta edición, «profundidad superficial» traduce *shallow depth*. (N. del T.)

⁴⁵ La galería de Peggy Guggenheim en Nueva York, Art of This Century, abrió sus puertas en la calle 57 de esta ciudad entre 1942 y 1947 al arte más renovador de la época, incluidos los expresionistas abstractos americanos. (N. del T.)

⁴⁶ Dirigida por Christian Zervos, la revista *Cahiers d'Art* se publicó en París entre 1926 y 1960. Editada con reproducciones de muy buena calidad, divulgó durante muchos años el arte moderno europeo. Siempre dedicó una atención muy especial a la obra de Picasso, de la que Zervos era especialista (fue el artífice del único catálogo razonado que existe sobre la obra del pintor). (N. del T.)

⁴⁷ Gorky se suicidó. (N. del T.)

⁴⁸ Al aplicar a la pintura las técnicas del automatismo psíquico surrealista, el pintor francés André Masson (1896-1987) se movió muy cerca de la abstrac-

ción. Entre 1941 y 1943, a causa de la guerra, vivió en los EE. UU. y ejerció una destacada influencia en los artistas americanos. Su compatriota Pierre Tal-Coat (1905-1985) fue un pintor eminentemente figurativo, muy influido por Matisse y Picasso, que hacia mediados de los años cuarenta inició un giro radical hacia la pintura abstracta. (N. del T.)

⁴⁹ *Buckeye* es el nombre de un árbol americano, el *Aesculus glabra*, una especie de castaño estéril de grandes dimensiones, muy abundante en las áreas boscosas del centro de los Estados Unidos. La elección de esta palabra tiene sentido si pensamos que, con ese nombre, Barnett Newman se refería a una cierta pintura de paisaje. (N. del T.)

⁵⁰ Old Crome es el nombre con que se conoce al pintor inglés de paisajes John Crome (1768-1821). Activo en Norwich, Norfolk, siempre se dedicó a la pintura de paisaje inspirándose en la escuela holandesa del XVII. (N. del T.)

⁵¹ La sociedad American Abstract Artists (AAA) fue creada en Nueva York en 1926. Próxima en sus postulados al grupo europeo Abstraction-Creation, defendía una abstracción geométrica derivada del cubismo sintético. Organizaban exposiciones anuales de sus miembros, actos culturales, publicaciones, etc. (N. del T.)

⁵² Se trata del pintor abstracto inglés William Scott (1913-1998). (N. del T.)

⁵³ Con esta lista Greenberg enumera una serie de pintores de la generación anterior a los expresionistas abstractos, con diversos puntos de contacto entre sí. Todos o casi todos vivían en Nueva York, hicieron un viaje de estudios a Europa (París) y fueron influenciados por las modernas corrientes artísticas: Alfred Henry Maurer (1868-1932) fue fauvista; Mardsden Hartley (1877-1943), neoimpresionista; Arthur Dove (1880-1946), amigo de Alfred Stieglitz, realizó una pintura no representacional y Charles Demuth (1883-1935) desarrolló un frío y fotográfico estilo industrial. (N. del T.)

⁵⁴ Greenberg cita una serie de pintores más o menos contemporáneos de Pollock, De Kooning, Rothko, etc., que si bien entonces podían aparecer como competidores suyos, hoy tan sólo forman parte del arte americano más local, si exceptuamos a Stuart Davis, ya realzado por Greenberg. (N. del T.)

⁵⁵ Estos pintores franceses —y algunos otros— se presentaban entonces como hermanos de sangre de los abstractos americanos, una aseveración infundada que no ha resistido el paso del tiempo. (N. del T.)

⁵⁶ Fritz Wotruba (1907-1975) fue un escultor austriaco de tendencia clasicista seguidor de Lehmbruck y Maillol. (N. del T.)

⁵⁷ Greenberg publicó una primera versión de este artículo con el título «The New Sculpture» en la *Partisan Review*, junio de 1949. (N. del T.)

⁵⁸ Aquí Greenberg ha escrito *Modernism*. Sobre la traducción de esta palabra véase la Nota sobre esta edición (págs. 19-20). En este texto, cada vez que se lee «moderno» (arte moderno, pintura moderna, gusto moderno, etc.), se está traduciendo el concepto de *Modernism*, bien sea como nombre o como adjetivo. (N. del T.)

⁵⁹ En una reedición que se efectuó de este ensayo en 1978, Greenberg añadió un *post scriptum* en el que podía leerse: «[...] Quiero aprovechar esta oportunidad para corregir un error, más de interpretación que factual, que mi texto ha generado. Muchos lectores parecen haber tomado, sin nada que lo justifique, la

posición adoptada por el propio autor, el cual en su artículo describiría lo que en realidad defiende. Pudiera tratarse de un error en la escritura o la retórica utilizada. Con todo, una lectura atenta del texto no permitirá descubrir nada que indique que el autor suscribe lo que está describiendo. (Las comillas utilizadas en las palabras *puro* y *pureza* deberían haber sido suficientes para demostrarlo). En el texto se trata de explicar de qué manera el mejor arte de los últimos cien años ha cambiado de dirección, lo que no quiere decir que ésta sea la manera como el autor cree que *debía* haber evolucionado y aún menos que éste sea el camino que ha de continuar siguiendo en el futuro. El arte "puro" era una ilusión útil, pero una ilusión al fin y al cabo. Tampoco su futura utilidad modificará su naturaleza ilusoria. Ha habido otras elucubraciones a partir de lo que yo escribí que rozan el absurdo: que yo no contemplo la planitud y la delimitación del marco tan sólo como condiciones limitadoras de la pintura, sino como criterios de calidad estética; que cuanto más avanza una obra en la autodefinition de un arte, mejor encaminada está, etc. El filósofo o historiador del arte que puede imaginarme a mí —o cualquier otro— llegando a juicios estéticos de esta clase, está expresando más su pensamiento que no el de mi artículo». (N. del T.)

⁶⁰ Este texto se publicó inicialmente en unos folletos, *Forum Lectures*, que editaba la radio Voice of America. El público culto, interesado en cuestiones artísticas, lo conoció, sin embargo, en lo que para muchos es su primera edición, al volverse a publicar en el *Arts Yearbook* 4, de 1961. La radio Voice of America incluyó el texto de Greenberg en uno de sus folletos, porque antes lo había retransmitido por las ondas. Dejando a un lado, pues, que la fecha que le corresponde al ensayo es la de 1960, y no la de 1961, como frecuentemente se dice, no se puede dejar de comentar el jugoso dato de la presentación radiofónica del texto. Greenberg, que había empezado su carrera con su encendido alegato contra la cultura de masas, acabaría leyendo sus ensayos ante una audiencia de cientos de miles de espectadores. Y no menos importante: el crítico, inicialmente izquierdista radical, había moderado sus ímpetus políticos hasta el punto de colaborar con una radio, Voice of America, que retransmitía en inglés y otras lenguas el *American way of life* a todo el mundo. Si bien es cierto que Voice of America había empezado a emitir a principios de 1942 para penetrar el muro informativo construido por Goebbels en Alemania, no lo es menos que en 1960 se había convertido en una pieza más de la incruenta batalla propagandística en que consistió la Guerra Fría. (N. del T.)



Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques
Biblioteca d'Humanitats