



Universidad de Chile

Facultad de Artes

Depto. Teoría de las Artes

FRONTERAS MODERNAS DE LA HISTORIA DEL ARTE

Sobre *Vanguardia y Kitsch* de Clement Greenberg.

Tesina para optar al grado académico de Licenciado en Artes con mención en historia y teoría del arte.

AUTOR

Santiago Andrés Moreno del Valle

PROFESOR GUÍA: Prof. María Elena Muñoz

Santiago de Chile

Enero de 2012

ÍNDICE

Introducción	2
Primer Capítulo	
1.1 Contexto y cánones del arte estadounidense	7
1.1.1 Realismo Social	7
1.1.2 Regionalismo	10
1.1.3 Modernismo	11
1.2 Las condiciones para la aparición del arte moderno	14
1.2.1 Armory Show	15
1.2.2 El MoMA	16
1.3 La crisis del los 30	18
1.4 El <i>kitsch</i>	21
Segundo Capítulo	
2.1 Tema Central	25
2.1.1 El escenario de la discusión	25
2.1.2 Vanguardia y <i>kitsch</i>	27
2.1.3 Repercusiones	33
Tercer Capítulo	
3.1 Consideraciones posteriores	37
3.2 El devenir de la vanguardia, arte contemporáneo	39
Conclusiones	48
Bibliografía	51

INTRODUCCIÓN

I

El presente texto tiene por finalidad poner en contexto un episodio en la relación entre arte y cultura popular, específicamente, entre arte de vanguardia y cultura popular industrial en el escenario estadounidense. El título de éste hace relación directa a ésta problemática convivencia, y propone que la diferenciación entre ambas tiene su fuente directa en la historia y la teoría del arte.

Es en los supuestos de los teóricos, en particular de los historiadores y pensadores de los albores de la modernidad (Greenberg y Adorno como los grandes paradigmas), donde encontramos planteada esta escisión radical, que se funda en preceptos que van más allá de la mera experiencia estética y se fundamentan fuertemente en la política. De ahí la idea de los límites del arte, en directa relación con la cultura en general y la política, que no puede despreocuparse ni de una ni de otra.

II

“Vanguardia y Kitsch” y la posterior producción crítica de Clement Greenberg, surgieron en convivencia con un determinado contexto político y cultural. El momento en que el crítico establece sus teorías sobre el arte occidental coincide con el comienzo del intervencionismo estadounidense en el mundo¹. Asimismo, “Vanguardia y Kitsch” presenta problemáticas que se relacionan directamente con dicha situación; el concepto del *kitsch*, la asociación de éste con el academicismo, las menciones tangenciales del socialismo, y por sobre todo la articulación histórica del arte de vanguardia. Paradójicamente, en los textos posteriores de Greenberg, estas preocupaciones culturales se suprimieron considerablemente y los argumentos se centraban en el arte por sí mismo, el arte de vanguardia o modernista. Todo el interés en los aspectos político culturales de

¹ Estados Unidos se había caracterizado, desde su fundación, por apoyar el aislacionismo en asuntos de política exterior. Se había mantenido al margen de los conflictos allende sus fronteras. Si bien había participado en la Primera Guerra Mundial no se había hecho parte de la Liga de las Naciones, ni había intervenido en asuntos en otros países. Es sólo a partir de la Segunda Guerra Mundial que esta política cambia radicalmente y comienza a erigirse como el “guardián” del orden internacional. Véase Degler, Carl, 1988.

la época de Vanguardia y Kitsch ya no estaban, en cambio aparecía una teoría del arte moderno bien particular, que se distinguía por su solidez, valentía y arrojo crítico.

Hoy en día, y desde hace ya algunos años, ha existido una suerte de revalorización del trabajo crítico de Clement Greenberg. El interés en la obra del crítico ha emergido no sólo en Estados Unidos, su país natal, sino también en Europa. Sí bien Greenberg elaboró sus postulados en Estados Unidos, jamás entendió el arte moderno como una corriente nacional, por el contrario, su pensamiento se abre de un modo que se dirige hacia la cultura dominante occidental. El arte moderno es un fenómeno mundial y Greenberg lo desplaza de la tradicional hegemonía europea (de un centro de poder a otro). Por lo mismo no debe resultar extraño que pensadores como el francés Thierry de Duve hayan realizado sendos análisis de la obra del crítico².

Pasado el tiempo en que había una necesidad contingente de disentir sus ideas sobre arte, se abren hoy, con la serenidad de la distancia, diversas lecturas que disienten la idea de construir un “sistema” para comprender el arte moderno. La idea de “sistema” tiene directa relación con una estatificación³ de lo que Greenberg postuló como el arte moderno y su desarrollo. Si bien se le consideró como el gran teórico de la vanguardia neoyorkina de los años cincuenta, la primera gran corriente artística estadounidense, autoproclamada por el autor como el mejor arte de ese entonces, su pensamiento fue leído por críticos y artistas posteriores como un sistema cerrado en el que elementos vitales para estos últimos (el tiempo, la relación entre disciplinas, etc.) quedaban exiliados en nombre de la pureza del medio.

Resultó ineludible debatir con Greenberg en el momento en que el arte se abría a nuevas posibilidades, procedimientos y conexiones. Tener que lidiar con un crítico que poseía el poder del dictamen de lo que es bueno o malo en arte en ese entonces hacía inevitable un enfrentamiento, en especial por parte de quienes no compartían sus supuestos, y que veían en la derogación de estos la posibilidad de un arte nuevo. La precisión y nitidez del pensamiento greenberiano fueron leídas como un modelo de la modernidad artística, que se contraponía de manera diametral a nuevas expresiones como las que proponían Jasper Jones y Robert Rauschenberg, entre muchos artistas jóvenes que buscaban renovar el panorama del arte en Estados Unidos. Esta noción recién pudo gestarse cuando el arte se había alejado de las ideas modernas (defendidas por

² v. DE DUVE, THIERRY, 2005.

³ La idea de estatificación se refiere a una comprensión de sus postulados de manera dogmática, inamovible. La movilidad es vital en la concepción del arte para Greenberg como veremos más adelante.

Greenberg), y se había elevado al estatuto de post. Sólo el distanciamiento por parte de los artistas de los paradigmas propuestos por Greenberg, logró una comprensión de la producción artística en su conjunto, la que se caracterizaba por negar y contrariar la doctrina anterior. Es decir, que una vez puestos en marcha procesos artísticos que se negaban a subsumirse a las ideas “formalistas” aparecieron nuevas voces que unificaban este discurso a través de la “superación” del discurso anterior. Algunos textos emblemáticos sobre arte posmoderno (Danto y Foster) caracterizan a este como una respuesta al arte anterior, encarnado teóricamente por Greenberg.

Así, para los artistas norteamericanos y europeos occidentales de finales de de los cincuenta y principios de los sesenta, dadá y constructivismo ofrecían dos alternativas históricas al modelo moderno dominante de la época, el formalismo (...) refinado por Greenberg y Michael Fried para la Escuela de Nueva York. (...) los artistas descontentos se vieron arrastrados a los dos movimientos que trataban de superar esta autonomía aparente (...)⁴

El interés en la obra crítica de Greenberg vuelve a aparecer una vez superado el estadio moderno del arte⁵. Al revisar históricamente el pensamiento que lo forjó, emerge una visión realizada desde las postrimerías de este, donde gran parte de los elementos están ya dados para una comprensión integral del fenómeno. Esta comprensión del arte moderno propuesto por Greenberg es el punto de partida para que se desarrolle el arte que se realiza hoy en día. Sólo a partir de esta teorización de la práctica artística los pensadores y artistas pueden abalanzarse contra ella y proponer una nueva visión de las artes visuales. De cierta manera es el propio Greenberg, erguido desde un punto de vista particular, quien facilita su propia crítica, que vendrá desde diversas perspectivas, ajenas a lo que él entiende como arte moderno.

El lugar desde donde el autor articula su teoría es decidor. Su pensamiento aparece en el ocaso de esta tradición (la moderna), y por esto su visión se nos presenta como una mirada íntegra y perspicaz de los fenómenos artísticos analizados. No sólo del arte anterior al momento en que realizó sus postulados (Cézanne, Mondrian, Picasso, etc.), sino también de la configuración de éste como respaldo de las creaciones propias de su época. Greenberg resulta un paradigma del pensador que cree en el modelo moderno

⁴ FOSTER, HALL, 2001, p. 6 y 7.

⁵ V. “El arte contemporáneo en el post-post, Michaud, Yves, 2009 p. 57-88.

kantiano y a partir de ese convencimiento yergue su programa que se sustenta principalmente en la idea de autocrítica.

Mucho se ha dicho ya acerca del pensamiento greenberiano, y más aún sobre las bases teóricas de éste; su lectura de Kant, su relación con la obra de Manet como punto de partida de su teoría de la planitud (*flatness*) de la pintura, su pensamiento formalista, etc.⁶ Pero, no podemos dejar de lado las circunstancias políticas que rodean el pensamiento del crítico. Su importancia en la escena artística estadounidense, al punto de llegar a ser reconocido como el crítico más influyente de su época, se condice con una situación política y cultural determinada.

No es el objetivo de este trabajo algo así como develar el pensamiento de Greenberg a partir del contexto en que se participa, ni menos moldear hitos político culturales como forjadores de su particular formalismo, sino leer de manera crítica el principal texto donde Greenberg expuso de manera explícita sus preocupaciones culturales más allá de la crítica de arte.

III “Vanguardia y Kitsch” representa un estadio temprano en el pensamiento greenberiano, donde el principal problema que se presenta en el texto es la relación entre cultura de masas y cultura de vanguardia. Es quizás el Greenberg más político el que aparece, el que se enfrenta a un problema cultural general y plantea directrices, en un momento particular en el que se están forjando ciertas nociones con respecto a la cultura que serán decisivas durante los años posteriores, en especial para la expansión estadounidense en el mundo moderno.

El papel que juega Greenberg en esta expansión, que podemos ver hoy resumida en el predominio cultural que ejerce Estados Unidos en el mundo actual, es bastante complejo, pues si bien no posee un rol propositivo, pues nunca se hizo parte de las políticas de dominio que ejerció Estados Unidos durante la Guerra Fría, sus ideas fueron utilizadas para validar, posicionar e institucionalizar el gran arte estadounidense en el mundo. Esto mismo funda la creencia que el silencio del autor ha sido de cierta manera cómplice de esta suerte de imperialismo cultural. A partir de esta premisa podrían leerse las ideas formalistas de Greenberg como una lectura útil del arte para los dominantes, en la que se vacía todo el potencial político revolucionario que se ha dicho que éste posee, vivenciado especialmente en las vanguardias algunos años antes.

⁶ MICHAUD, YVES, 2009 p. 110-119

Algunos historiadores han planteado una relación directa entre el pensamiento greenberiano y las políticas culturales de su país de origen

En el periodo que comprende desde 1939, fecha de su primer artículo, hasta 1948, el pensamiento crítico e ideológico de Greenberg se desarrolla y evoluciona en directa relación con las circunstancias políticas y culturales de Estados Unidos.⁷

Puede leerse en este tipo de comentarios una especie de complicidad entre el crítico y las maquinarias de poder que terminaron por instalar la vanguardia estadounidense, como su cultura en general en el mundo occidental. Sin embargo sería bueno preguntarse: ¿Hasta qué punto son absorbidos los postulados de Greenberg sobre cultura (únicamente presentados de manera clara en Vanguardia y Kitsch) por la política imperialista de Estados Unidos? ¿Cuál es la relación entre los postulados político culturales del autor y su visión del arte de vanguardia? ¿Tiene alguna lectura política la separación tajante que realiza entre cultura popular y arte de vanguardia?

Lo que propongo a continuación es realizar un análisis de este primer texto en donde hay una postura política explícita, y el contexto que produce la realización del texto. Igualmente propongo analizar el germen de los postulados artísticos posteriores.

En el primer capítulo revisaré el contexto cultural en que se escribe el texto. Empezaré por señalar los movimientos artísticos que han sido relevantes para la historia del arte moderno en Estados Unidos y la lectura que se ha hecho de estos. A continuación presentaré ciertos hechos que son fundamentales para la aparición tanto del arte moderno como de la cultura de masas en dicho país.

El segundo capítulo será una revisión de “Vanguardia y Kitsch” con una posterior discusión de las formas en que ha sido interpretado.

El tercer y último capítulo es una lectura comparativa entre los postulados de “Vanguardia y Kitsch” y una lectura del arte contemporáneo propuesta por Yves Michaud. El propósito de este capítulo es hacer ver en que sentido las preocupaciones propuestas por Greenberg con respecto a la cultura industrial de masas se desarrollaron posteriormente en el arte, y cuales son las repercusiones políticas y culturales tras la escisión entre cultura popular industrial y arte de vanguardia que se plantea en el texto, como también una reflexión sobre los límites, desde ambas manifestaciones.

⁷ GUASCH, ANA MARÍA, 2003, p. 110

1.- PRIMER CAPÍTULO

1.1 CONTEXTO Y CÁNONES DEL ARTE ESTADOUNIDENSE

Esta primera parte constituye una revisión del panorama del arte moderno y de la cultura de masas estadounidense en el siglo XX con anterioridad a la Segunda Guerra Mundial. En primer lugar revisaré las tres grandes corrientes artísticas que se han establecido durante ese periodo⁸, luego los hitos y procesos determinantes para la aparición del arte de vanguardia posterior a la Segunda Guerra, y por último la aparición de la cultura de masas y su penetración en el gran público de país.

Durante los primeros años del siglo XX existen diversas tendencias en el arte de Estados Unidos. El vasto territorio del país y la cosmopolita vida que se lleva en algunas ciudades contribuye a esta convivencia de estilos.

Ya alejados los años de los pintores realistas, entre los cuales destacan Thomas Eakins y Winslow Homer, comienzan a surgir en el país nuevas escuelas de arte, como respuesta a un provincianismo que aquejaba incluso a las ciudades más importantes. Un ejemplo de ello es que en el año 1850, Boston, una de las ciudades más ricas culturalmente hablando, no poseía una escuela de arte. Luego de que la pintura comienza a difundirse, aparece la enseñanza de ésta como una necesidad para su posterior desarrollo. Así, de manera muy tímida, a comienzos del siglo XX, comienzan a aparecer dos corrientes pictóricas propiamente estadounidense; el regionalismo y el realismo social. Si bien sus supuestos formales no presentan grandes innovaciones, pues se pinta técnicamente siguiendo las directrices de la Academia europea, sus temas representarán dos visiones de la sociedad y del país. A esto debemos sumarle una corriente internacionalista, la modernista, que trataba de actualizar la pintura en relación a la última producción europea. Son estas tres visiones sobre la pintura las que proporcionarán un campo abierto para la discusión sobre el futuro del arte durante el siglo XX.

1.1.1 “Realismo Social”

El primer grupo puede caracterizarse como pintores “realistas sociales”. Impactados por el mundo que los rodea, sienten la necesidad imperiosa de retratar en su arte la cotidianidad de los sectores populares de las grandes ciudades. Nueva York y la pobreza que la corroe a partir de mediados del siglo XIX, es el gran escenario para estos pintores.

⁸ Véase HUGES, ROBERT, 2011.

La *Ash Can School* (Escuela del cubo de la basura), surge como el primer referente para este movimiento. Liderada por el pintor Robert Henri, también lo conformaban pintores como George Luks, John Sloan y George Bellows entre otros. Si bien las preocupaciones de cada artista eran particulares, existía una suerte de acuerdo implícito o interés común en los temas a tratar: la ciudad, la pobreza, los divertimentos de las clases populares, la rutina de los obreros, etc. Toda esta serie de motivos, que se encontraban excluidos de la representación tradicional, aparecen en estas pinturas, donde la idea de compromiso social comienza a aparecer tímidamente. Del cubo de la basura, de lo sucio, al lienzo.

Esta escuela será la madre del movimiento “Realista Social” que tuvo su gran boom en los años treinta. Vemos que sus directrices políticas aparecen tanto como respuesta a un academicismo que se había acentuado en todas las escuelas de arte del país en las que se seguían enseñando preceptos decimonónicos, como también a la idea de que para crear un arte estadounidense fuese necesario “copiar” el último arte realizado en Europa. Al respecto Henri escribe en 1909

(...) los más serios han hablado demasiado sobre el “tema” y sobre la “técnica” como si fuesen cosas adquiridas, como si este deseo, un arte nacional floreciese rápida y bellamente; cuando, como así ocurre, un arte nacional no se limita a la cuestión del tema ni de la técnica, sino que es una comprensión real de las de las condiciones fundamentales propias de un país, y como consecuencia, de la relación del individuo con tales condiciones.⁹

Para Henri el problema artístico en que se encuentra envuelto Estados Unidos en ese entonces tiene que ver con cómo representar la realidad propia del sujeto en su particular entorno, y exponer particularmente las complejidades que esto conlleva. Con esto no debe entenderse un menosprecio por el tema o por la técnica, sino por la traducción simplista de estos preceptos al arte estadounidense y su configuración como ejes fundamentales. Si bien Henri nunca renunció a éstos, lo que propugnaba era una actitud de análisis en cuanto a su traducción. Las nuevas propuestas formales provenientes de Europa no eran válidas para fundar un arte propiamente estadounidense, puesto que dejaban de lado la importancia de lo retratado, del motivo, que según su visión de la pintura era fundamental. Lo que está vedado según Henri es “(...) crear un arte

⁹ Henri, Robert “Sobre la individualidad de las ideas y la libertad de expresión”, en CHIPP, HERSHEL (ed.), 1995.

norteamericano¹⁰ desde el exterior. El arte no responde al capricho del millonario que funda tanto galerías de arte como bibliotecas.”¹¹

Para el pintor no eran estos millonarios ni sus pretensiones artísticas las que debían fundar el arte sino la cotidianidad propia del lugar habitado por las masas, por los sujetos anónimos.

El Realismo Social, que se desarrolla a partir de los años treinta, y que nunca deja de mirar el trabajo de la *Ash Can School*, sigue sus mismas directrices y acentúa la posibilidad de representación ante este nuevo tejido urbano y social.

La pintura “Why not use the L” de Reginal Marsh (Imagen 1) se ajusta bastante a este canon.



Imagen 1: 1930, Egg tempera on canvas, 91,4 x 121,9, Whitney Museum of American Art

En ella vemos una escena de metro, un transporte netamente moderno, en el que aparecen tres personajes; a los costados dos mujeres, cada una por su cuenta, al igual que

¹⁰ En esta y en las citas posteriores aparece las palabras “norteamericano” o “americano” para designar lo propio de Estados Unidos, por mi parte utilizaré el termino estadounidense puesto que el concepto “americano” incluye a todos los países que se encuentran en América y “norteamericano” a los que se encuentran en la parte norte del continente, y no sólo a Estados Unidos. Para una comprensión cabal deben entenderse como sinónimos.

¹¹ Ibid N° 1

todos los demás pasajeros que no podemos ver, y en el centro un vagabundo que duerme desparramado en un asiento con todas sus pertenencias a cuestas; un abrigo y papeles de diario. Es una escena ordinaria que en ese entonces podía verse en Nueva York a diario, y es esa cotidianidad, que es absolutamente nueva como motivo pictórico; metro, mujeres desplazándose solas, vagabundos que se guarecen en el transporte, masas de gente tratando de adecuarse a una urbe en expansión. El retrato de una ciudad propiamente moderna, con un desarrollo tecnológico imperante, y la melancolía del individuo solitario, a la que se enfrenta todos los días, es el tema de fondo de la obra, y del realismo social en general.

1.1.2 Regionalismo

La idea de un arte regional tiene su raigambre en la cultura rural estadounidense. Esta pintura posee una disposición hacia un tipo de retrato de valores particulares de esa determinada sociedad. Una sociedad profundamente cristiana, en donde el trabajo resulta tanto un valor en sí como un valor moral. “Bautismo en Kansas” de John Stuart Curry (Imagen 2) presenta una escena típica de aquellos pueblos. En ella podemos ver a la comunidad reunida para celebrar un bautismo. No hay otro centro de atención más que la fe, representada por la ceremonia. La narratividad de la escena se enfoca en el centro de la pintura, el resto de los elementos; la luz del sol iluminando la escena principal, el automóvil como asociación con el progreso, las construcciones y el bello paisaje, se subsumen a la idea principal, el acto de fe propia de una comunidad creyente, obediente y temerosa de Dios. Es un día domingo soleado, los asistentes utilizan sus mejores ropas y la mujer bautizada como las que esperan su turno presentan un vestido blanco. El cruce entre lo religioso y lo vernáculo rural aquí es innegable. Estamos frente a una pintura que representa de manera frontal un estilo de vida, propio del campesinado en Estados Unidos, la del cristianismo protestante en sus diversas vertientes (mormones, metodistas, cristianos en general, etc.). La materialidad de la pintura es convencional y se condice con lo representado, es decir, no encontraremos en estas imágenes innovaciones en cuanto a como traducir lo visual a la tela, sino que atenderemos a acentuaciones típicas de ciertos rasgos de las imágenes para resaltar ideas que tienen que ver con las convenciones morales que se representan, cimentadas sobre un ideal cristiano protestante propio de la zona, y que pervive hasta el día de hoy. El espectador a quien va dirigido no es un experto en arte, ni un aficionado, sino más bien cualquiera que en su vida haya protagonizado una de estas escenas. Un hombre estadounidense común, educado en la

escuela de su pueblo y cuyo trabajo representa el valor de su subsistencia material y espiritual.



Imagen 2: 1928, óleo sobre tela 102x127, colección del Whitney Museum of American Art.

1.1.3 Modernismo

En los primeros años del siglo XX un grupo muy reducido de artistas comienza a demostrar interés por la pintura moderna. Tímidamente este reducido grupo comenzó a experimentar con las últimas formas que se habían creado en Europa y produjeron obras en directa relación con éstas. Gran parte de estos artistas viajó a Europa y conoció los lienzos de Matisse, Picasso y Braque entre muchos otros.

La situación en la que se encontraban estos artistas era bastante compleja. Por una parte se sentían llamados a trabajar en la línea del arte más reciente, vanguardista, que se

hacía en París, y por otra, la recepción de sus obras en su país natal era insignificante. El gran público se aterraba ante las innovaciones propuestas en sus pinturas y el espacio para el debate y la creación eran mínimos. Estados Unidos era, tras la Primera Guerra Mundial, la única gran potencia mundial que no había visto afectada su producción ni su diario vivir. Se sentía ese gustillo a triunfo en el aire, pero el arte no se condecía con esa realidad. Así, el trabajo de estos primeros “modernos” era ignorado, truncado, en cuanto a su recepción por parte del público y de los críticos. No era más que un intento provinciano de acercarse al gran arte que se hacía al otro lado del atlántico. El progreso no estaba en la pintura, ni en la música ni la escultura, sino en la arquitectura. Los rascacielos, las megaconstrucciones, fueron el gran referente de esta explosión económica en la cultura. Para las artes visuales poco y nada. Existen dos factores que inciden en esta explosión de la arquitectura que no se dieron en las otras artes. En primer lugar, el fundamento útil de la arquitectura, la necesidad funcional de su existencia, que lo transforma en una necesidad para las sociedades. El boom económico llevó a las ciudades-particulares, empresas y el estado- a encargar construcciones acordes al progreso del país. El fomento de la arquitectura se vio como una necesidad y se invirtió en función de ello. En segundo lugar, al realizarse estas construcciones empezó a aparecer tímidamente un estilo particular, propio de Estados Unidos y sus grandes urbes. Es en la arquitectura, quizás, donde podemos ver cierta independencia formal respecto a las directrices emanadas de Europa y de Francia en particular. La frase atribuida a Louis Sullivan “la forma sigue la función”¹² expresa una vía alternativa a las enseñanzas de la *École de Beaux-Arts* francesa (referente para las grandes obras arquitectónicas estadounidenses anteriores). Los rascacielos y grandes edificios de Nueva York y Chicago emergieron como formas propias, que no sólo hablaban de un estilo, también daban cuenta de la magnificencia del país que los cobijaba.

Al igual que los arquitectos, muchos artistas plásticos estudiaron en París y trabajaron a la par con personalidades como Matisse. Y si bien crearon obras que se expusieron en Francia (Arthur Dove expuso en el *Salon d'Automne* en París en 1908) no alcanzaron sostenerse en base a su propia obra en su país.

¹² En LYNES, RUSEELL, 1985, p. 82.



Imagen 3: 1924, óleo sobre cartón 60,9 x 45,6 Moma.

La pintura *Odol* de Stuart Davis (Imagen 3) bien puede entenderse como un ejemplo paradigmático de este movimiento. La obra posee un motivo bastante “actual”, como lo era la botella de enjuague bucal. En la elección del modelo hay una clara relación por el interés de los cubistas en las etiquetas de productos, como motivo “insignificante” para dar paso a la pintura en sí. Hay una búsqueda de lo plano en el fondo cuadrículado y los colores verde y gris que enmarcan la imagen sostienen esta intención. Cuadros como estos eran una novedad para la producción estadounidense, pero no lograban ir más allá de lo propuesto por los europeos. Las directrices ya estaban dadas y en Estados Unidos se trabajaba según su propio contexto como motivo de las operaciones pictóricas ya existentes. Otra obra de Davies bien conocida y quizás composicionalmente mejor lograda es *Lucky Strike* (óleo sobre tela, 85 x 46 cm. Moma); la descomposición del objeto es bastante notable, pero nuevamente la directriz es la europea.

Vale la pena preguntarse hasta qué punto podemos hablar de un modernismo truncado (en cuanto crítica y recepción del público) cuando hablamos de estos artistas. Si bien trabajaron a la par de la modernidad contingente, lo que quizás más se critique, y que será el gran problema al que se enfrentará el mundo del arte estadounidense luego de superar la crisis de 1929, es cómo tener un arte moderno y vanguardista que a la vez sea propio, y no un intento estéril de seguir lo que se hacía en París. Si bien encontramos exponentes de gran originalidad por parte de algunos artistas estadounidenses; las acuarelas neoyorkinas de John Marin, la obra de Georgia O’Keefe en general, o las mismas obras de Davies mencionada más arriba ¿Es válido entonces tildar de truncado

este movimiento moderno temprano estadounidense? Quizás caso a caso encontremos excepciones, pero el problema general, y lo que lo desestima como un “arte triunfador”, y por ende truncado, es su imposibilidad de establecer una supremacía absoluta (tanto formal, temática y estéticamente) con el gran arte europeo, como ya lo había logrado la arquitectura. La pintura estadounidense no estaba en condiciones de plantear nuevos cánones, los artistas europeos no necesitaban observarlos para estar atentos a nuevas propuestas. Quizás en lo particular sí; el trabajo de O’Keefe, por ejemplo, es precursor entre artistas mujeres no sólo en su país, también en Europa, pero en cuanto a un grupo común, una suerte de idea propiamente local que modificara los cimientos de pintura para hacerla tambalear, a partir de una necesidad intrínseca propiamente estadounidense, el arte de ese país aún se encontraba en deuda.

No debemos olvidar que lo que se encuentra en juego (y que podríamos atrevernos a decir que superará el estatuto de truncado) es la supremacía del arte occidental. El mundo del arte estadounidense no desea que sus artistas “ingresen” a ese gran arte de la cultura occidental, que para ese entonces es el europeo, lo que se busca es más bien una suerte de apropiación de éste, para que las bases se sienten a partir del pensamiento de su propio país. Y en ese primer intento los modernistas fallaron (lo que no los desestima artísticamente, pero sí desde una visión política dominante propia de su país). No debemos olvidar que esta idea de apropiación de la cultura occidental no depende sólo de las obras que producen los artistas sino también del mundo que los rodea; marchantes, críticos, público etc.

Como hemos revisado, la situación a la que se enfrenta el mundo del arte en Estados Unidos es la de lograr un estilo moderno propio. Esto consiste en lograr una refundación de la pintura moderna a partir de un estilo nacido en el propio país. Si bien este “primer modernismo” implicaba en su práctica ciertos elementos propios de este arte universal de la época, no había logrado dar con una identidad particular. Por el otro lado, los pintores que reconocían el “americanismo” como un eje predominante en su pintura se encontraban a años luz de las prácticas formales en las que se encontraba el arte moderno europeo en ese entonces.

1.2 Las condiciones para la aparición del arte moderno en Estados Unidos.

El arte moderno que se producía en Europa era de difícil acceso en Estados Unidos en los primeros años del siglo XX. La única forma en la que se podía conocer era conocida también como *291*, del fotógrafo Alfred Steiglitz en Nueva York.

1.2.1 Armory Show

Si bien en Estados Unidos se habían realizado muestras de artistas como Brancusi, Picabia, Rodin, Picasso y otros, para el común de los habitantes del país, este arte era algo absolutamente desconocido. Así, un grupo de artistas, que se habían unido en una agrupación denominada *American Association of Painters and Sculptors*, decidieron realizar esta gran muestra de arte moderno. El objetivo era producir algo así como el debut en sociedad del arte moderno en Estados Unidos. En un comienzo la idea era mostrar principalmente arte moderno estadounidense, pero cuando decidieron abrir la muestra al arte europeo este pasó a dominar la exposición. Los encargados que viajaron a Europa para conseguir obras, los pintores Arthur B. Davies y Walt Khun, que creían conocer la producción del viejo continente, quedaron anonadados con la cantidad y la calidad del arte que vieron. Se dieron cuenta que la producción estadounidense solo podía subsumirse a los trabajos europeos, y la exposición dio cuenta de esto.

La muestra, que poseía alrededor de 1.200 obras se presentaba como una revisión de obras desde el año 1860 hasta 1913. El arte estadounidense que se expuso contenía obras de los primeros modernos; John Marin, Charles Sheeler y Madsen Hartley entre otros, como también de los pintores de la *Ashcan School* como George Belows y John Sloan. Esta parte de la muestra presentaba de modo somero las manifestaciones modernas, en el sentido amplio del término, es decir, presentaba el trabajo de artistas que proponían un vuelco en los motivos clásicos del arte académico del siglo XIX.

En el caso del arte europeo esta muestra conduce a un problema relacionado con la traducción, como recepción de las obras europeas en Estados Unidos. Si bien el problema puede abarcar cualquier muestra, incluso de arte estadounidense, específicamente en este caso aparece como paradigma de la recepción de un arte “desconocido” para una determinada sociedad.

Al momento de elegir ciertas obras y exhibirlas a un público que no conoce este arte (moderno), ocurre que la elección de obras que se realiza constituirá un corpus que será entendido como “el arte moderno”. Por lo tanto toda omisión o selección ampliará o reducirá este concepto para el público. La selección podrá, por ejemplo, no incluir obras del expresionismo alemán (como de hecho ocurrió). Pues bien, el público, que no es otro que Estados Unidos como una generalidad, no tendrá presente esta corriente como parte del arte moderno. Así mismo se podrán omitir no sólo obras sino también ideologías e ideas que subyacen en éstas.

La selección que se hizo de obras europeas ponía especial énfasis en las creaciones de fines del siglo XIX y comienzos del XX, enfocado en el arte creado en Francia. Lo más reciente que se mostró fueron los trabajos de los cubistas.

De ésta manera, el gran público de Nueva York y Chicago, donde se exhibió la muestra, conoció este arte del que poco y nada sabían. Y las críticas de los conservadores no tardaron en llegar. Se produjo a partir de éstas críticas una relación directa entre marxismo, o comunismo, y arte moderno, que continuó hasta la Guerra Fría.

Aunque pueden realizarse variadas lecturas acerca del significado del *Armory Show*, como eje del conocimiento del arte moderno para el público y los artistas estadounidenses, es indudable que abrió las puertas a una forma de hacer arte poco reconocida en ese país, y también permitió a un gran número de artistas relacionarse con obras que no podían ver en su propio país. Stuart Davis reconoce la influencia de la muestra:

Hoy resulta difícil comprender el impacto de esta gigantesca exposición, ya que aquella época sólo ejemplos aislados del arte moderno se podían ver en Nueva York. Se trataba, sin duda, de la verificación de la postura antiacademicista de la escuela de Henri con progresos en direcciones nunca soñadas (...) ¹³

Nos encontramos ante una pequeña apertura para la entrada del arte moderno a Estados Unidos, que significó una especie de aceleración de este proceso. Esta muestra es el comienzo de una serie de acontecimientos que poco a poco se consolidaran como el arte a realizar en el país después de la Segunda Guerra Mundial.

1.2.2 El MoMA

Tras el *Armory Show*, que no dejó indiferente al público con respecto a este nuevo arte, surgió la necesidad de un lugar permanente para la residencia del arte moderno. La construcción de éste dependió de un grupo de ricos conocedores de este arte, en su mayoría mujeres, que pretendían sacar a la ciudad de Nueva York de su provincialismo, y acercarla a los grandes centros de la cultura occidental.

La estrategia museal consistía en crear un lugar propio para el arte moderno, el arte actual de ese entonces, para así alivianar la carga del *Metropolitan Museum (Met)*, donde residían la mayoría de las grandes obras de arte que habían sido adquiridas por

¹³ Davis, Stuart, "Stuart Davis", CHIPP, HERSCHEL, 1995, p.559.

Estados Unidos. Esta división no sólo permitiría, como mencioné, alivianar la carga del *Met* como el lugar donde debe residir todo el arte, sino otorgarle al arte moderno un lugar para su propio desarrollo, permitirle la posibilidad de establecerse en Nueva York y darle todas las facilidades necesarias que Estados Unidos, la potencia menos afectada por la Gran Guerra, podía darle.

Este modelo seguía las directrices de los museos de arte europeos. A esas alturas todas las grandes ciudades de Europa poseían lugares donde exhibir arte moderno (que no eran museos propiamente tales, sino más bien galerías), donde se podía ver a sus grandes exponentes. En Estados Unidos esa posibilidad, salvo pequeñas excepciones, estaba vedada. Por lo mismo la creación de este museo era imperante. Ponerse a la par, cultural y económicamente, de los países europeos era necesario, creando un museo específico para ello.

Alfred Barr, primer director del museo, expresaba en el folleto que describía el proyecto de museo al público:

La creciente fiebre de interés desatada en todo el mundo por los modernos movimientos artísticos ha encontrado su medio de expresión no sólo en las colecciones privadas sino también en las galerías públicas (...).

En ningún sitio se ha manifestado este interés con tanta fuerza como en Nueva York. Y no obstante, entre las grandes capitales del mundo, Nueva York es la única que hoy carece de una galería pública en la que puedan admirarse las obras de los maestros fundadores de las escuelas modernas. Que la metrópoli norteamericana no posea tal galería es una anomalía.¹⁴

El diagnóstico de Barr era muy claro y planteaba la necesidad de poseer una institución de estas características. Nueva York no podía, como ciudad prominentemente moderna, prescindir de un lugar para el arte moderno. Así, el Museo de Arte Moderno fue fundado en 1929 y constituyó desde entonces un lugar de permanencia para el arte moderno.

Tal como sucedió en el *Armory Show*, la selección de las exposiciones, y en particular de la colección permanente de éste, significó la constitución de un corpus de obras entendidas como “arte moderno”. Quien recorre el museo hoy en día podrá observar una especie de relato visual de este. No debemos pues entender las políticas del

¹⁴ Folleto explicativo del proyecto de creación del MOMA en 1929, BARR, ALFRED, 1989 p. 76.

museo como un mero orden de las obras allí expuestas, sino como una configuración de la idea de arte moderno en particular. Lo que se diferencia de las configuraciones de otros museos, como el Louvre y el *Met*, en los que las muestras abarcan periodos culturales mucho mayores, se exhiben mayor cantidad de piezas, y de cierta manera, su “universalidad” hace muy difícil establecer nuevos criterios con respecto a la organización de éstas. Además estos museos no se preocupan de las manifestaciones actuales si no de manifestaciones pasadas.

El MoMA por su parte, al trabajar sobre el arte moderno, ejercerá directa influencia sobre las formas de comprender este arte en Estados Unidos (hoy en día en el mundo entero), tanto para el público en general como para los mismos artistas y críticos, quienes en años posteriores tomarán el “control” del arte moderno desde su propio país. De esta manera, la figura de Barr tendrá un lugar prominente en la traducción del arte moderno europeo a Estados Unidos.

La primera gran exposición que se realizó en el museo *Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh*, se abrió al público el 8 de noviembre de 1929. La muestra fue un éxito, la visitaron cuarenta y nueve mil personas durante las cinco semanas que estuvo abierta, siendo la segunda exposición de arte moderno más visitada desde el *Armory Show*. En adelante el museo no cesó sus actividades hasta el día de hoy, convirtiéndose en el museo de arte moderno más conocido del mundo.

Prestemos ahora atención a la fecha en que se abrió al público la señalada muestra, sólo diez días después de la caída de la economía estadounidense. Si bien el museo continuó con sus actividades, el panorama para todo el país había cambiado, y los artistas no fueron la excepción.

1.3 La crisis de los 30.

El quiebre de la banca de 1929 y la posterior crisis económica fue brutal y afectó a todo Estados Unidos. La miseria aumentó de manera desmesurada, el hambre era común en todo el país y el desempleo bordeaba el cuarenta por ciento. El arte ya no significaba una preocupación, la población tenía problemas bastante más urgentes que cultivar su intelectualidad. Tras la elección de Franklin Delano Roosevelt en 1933 aparece el *New Deal*, un plan para renacer la economía estadounidense donde están contemplados los artistas. El Estado comenzó a hacerse parte de la economía, una de sus principales medidas fue palear el desempleo. Para esto se creó el WPA (*Work Progress Administration*), que en 1935 vino a suceder a otros programas de empleo anteriores. Este

buscaba disponer de puestos de trabajo para realizar las nuevas tareas que el Gobierno Federal iba adquiriendo. Si bien el programa no dio los resultados esperados (el desempleo pudo ser superado sólo después de la Segunda Guerra Mundial, con todas las necesidades que ésta produjo) significó para el país un avance en los programas sociales estatales.

Una parte de este programa era el FAP (*Federal Arts Projects*), se encargaba de dar empleo a los artistas para la creación de obras de carácter público, a través de la música, el teatro, la literatura y las artes visuales. En el caso de ésta última, el proyecto no se limitaba al fomento para la creación de grandes obras para lugares públicos, también se crearon centros de arte para las comunidades más alejadas, un catastro de las obras de arte decorativo que se habían producido en el país, la creación de carteles, entre otras iniciativas. Pero, fueron los murales quizás el caso más emblemático para las artes visuales y la pintura en particular. Se les otorgaba un pago a los artistas para que realizaran murales en lugares de gran afluencia de público o que se encontraban a cargo del Estado. El mural *Infancia* de Lucienne Bloch (1936, 22,3 m2, actualmente destruído) se encontraba en la sala de recreo del centro de reclusión de mujeres de Manhattan, Nueva York. El mural mostraba, simulando una suerte de ventana que da a un exterior ficticio, una escena de niños jugando en un parque con adultos conversando en un banco al cuidado de estos y en el fondo una ciudad. El mural daba a entender a las reclusas la posibilidad de tener una vida feliz, familiar, después de cumplir su condena, una especie de estímulo vital para llevar los días de encierro. Otro ejemplo interesante es el mural de Phillip Guston *Trabajo y Ocio*. Este fue pintado en el medio de un proyecto habitacional en el que aparte de las casas se incluían un centro deportivo, uno social, tiendas, amplios espacios y un parque de seis hectáreas¹⁵. Lo que se representaba en el mural era una especie de semblanza de la comunidad que habitaba el lugar. Se exaltaban los valores del ocio como espacio para compartir con la comunidad y la familia, los deportes, la música etc. Y el trabajo como fuente de estas posibilidades.

La deuda de estas obras con el muralismo mexicano es bastante evidente, en términos políticos y estéticos, pero debemos ir más allá y analizar el proyecto de manera más global, políticamente hablando, pues, como se dijo, el FAP no sólo se centró en esta expresión plástica.

¹⁵ HARRIS, JONATHAN, 1999, p. 33-34.

La implementación del FAP significó una política estatal sin precedentes en Estados Unidos. Por primera vez se estaba financiando de manera masiva la producción artística, aunque eso produjera ciertos problemas. El problema más llamativo tiene que ver con la calidad de las obras. El FAP es primeramente un programa pro empleo, por lo tanto no puede discriminar, y menos en un momento de crisis económica, a quien le otorga posibilidades y a quien no. De esto se sigue, que el FAP no logró fomentar la creación artística de calidad, sino aumentar la cantidad de obras que se hicieron durante el periodo. Por otra parte, el acercamiento con el público si se logró y de alguna manera esto puede verse como un logro significativo del proyecto.

Holger Cahill, director del proyecto, veía en este punto el meollo del asunto.

Por primera vez en la historia del arte norteamericano se ha establecido una directa y sólida relación entre el público y el artista. (...) Ha surgido, al menos, la esperanza de una base social más grande y sólida para el arte norteamericano, junto con la señal de que la secular separación entre el artista y el público no es producto de la propia naturaleza de nuestra sociedad. Han aparecido nuevos horizontes.¹⁶

Si bien el panorama resultaba en ese entonces bastante alentador, por lo menos en la accesibilidad al arte para la población, y la gran cantidad de obras producidas, el paso de los años demostraría que esta forma de sostener el arte económicamente a través del estado resultaba bastante problemática. No en el momento de la crisis misma, más bien, cuando esta ya había sido superada; no se podía seguir otorgando la misma cantidad de recursos. Muchos artistas se sentían de cierta manera obligados a crear bajo ciertos estándares (formales y políticos), el criterio de selección era constantemente cuestionado, y quizás la razón más importante era la entrada del país a la guerra. Todos los recursos iban en esa dirección, las artes en ese momento no eran prioridad, y el empleo había retomado la normalidad a partir de las necesidades que producía la guerra. Ya en 1940 el programa sólo sobrevivía y los artistas se vieron en la necesidad de subsistir económicamente a través de la venta de sus obras.

La creación del FAP y su posterior disolución remecieron la política cultural estadounidense, y también de manera muy potente las discusiones políticas de los propios artistas. Al comienzo del programa, cuando se podían subsidiar la creación artística a gran escala, existía una suerte de fervor por un arte con contenido social. Los artistas ya

¹⁶ Cahill, Holger, en CHIPP, HERSCHEL, p.503, 1995,

organizados en diferentes instancias, como el Primer Congreso de Artistas Norteamericanos de 1936, discutían cómo podía su trabajo encausarse con las ideas marxistas que ya se manifestaban como una opción y a la cual Estados Unidos se acercaba tímidamente con el *New Deal*. Con el pasar de los años, y con la debilitación del FAP, los artistas sintieron la necesidad de alejarse de estas políticas para abocarse a su trabajo. El cambio no tiene que ver sólo con la falta de apoyo por parte del Estado, razón por sí sola bastante poco contundente, sino con un nuevo enfoque teórico (y político por supuesto) de entender el trabajo artístico, que conllevará a una nueva forma de producción artística y crítica con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial.

1.4 El *Kitsch*

Tal como hemos revisado el panorama artístico de Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX, es preciso revisar de qué manera emergió ese fenómeno que Greenberg algunos años después catalogó como *kitsch*. ¿A qué se refiere el término?

En primer lugar el *kitsch* (desde la perspectiva de Greenberg) debe entenderse como una repetición falseada de ciertos elementos que poseen valor, no sólo comercial, sino estético (uno y otro van de la mano en éste caso), los cuales de antemano se encuentran establecidos como tales. El *kitsch* es un fenómeno puramente moderno y se relaciona directamente con el proceso de la reproducción mecánica; visual como la fotografía y el cine, material como la producción en serie de objetos, o sonora como las reproducciones de música, entre muchas otras. La reproducción de estos elementos de manera sucedánea, falseada, es lo que podríamos determinar en un primer momento como *kitsch*.

El *kitsch* se introduce sobre una cultura ya establecida, que ha logrado validarse como cultura dominante, que no es otra que la cultura europea occidental, y comienza a reproducir sus manifestaciones de manera puramente espectacular.

La introducción de los productos *kitsch* no fue mal vista por los consumidores de la época. “En lugar de ser rechazados los aspectos seriales y mecánicos de la cultura industrial fueron valorados como signos de un espíritu moderno y cosmopolita que trocaba antigüedad y autenticidad por novedad y cantidad”¹⁷. La nueva accesibilidad sobre bienes de consumo culturales causó un furor inusitado y se convirtió en un negocio con ganancias impensadas. Sobre este negocio se creó una industria que se transformó en

¹⁷ OLALQUIAGA, CELESTE, 2007, p. 16.

una suerte de nueva cultura popular occidental global, mediada por los productores y manejada según los dictámenes del mercado.

Greenberg señala como *kitsch* no sólo la reproducción sucedánea de un bien cultural en particular, sino el fenómeno de la masificación y conquista de estos como un sistema cultural por sí mismo, que conllevaría a un peligro para el arte de vanguardia. La industria del *kitsch* es el enemigo del arte de vanguardia. Lo hace vacilar, no como competencia en cuanto a calidad de la producción sino como un fenómeno que nos hace (como espectadores) olvidarlo, dejarlo en segundo plano por la entretención vacía del *kitsch*.

El *kitsch* apareció durante el siglo XIX de manera masiva. La producción industrial capitalista trajo consigo un aumento de la población urbana nunca antes visto, dado principalmente por la migración del campo a la ciudad y con ello relaciones entre las personas que no habían ocurrido antes. El ocio apareció contenido en una o dos horas a la semana, junto con la necesidad de distracción por parte de los trabajadores. Escapar de la alienante vida moderna era imperioso y el tiempo era escaso al igual que el dinero. Por su parte, las ciudades albergaban una cultura que era inasequible para los nuevos obreros, si bien estos habían aprendido a leer y a escribir, que era a principios del siglo XIX un filtro importante para quienes podían acceder a la “alta cultura”, este avance no les permitió siquiera acercarse a los hábitos de ocio de los burgueses adinerados. Surgió entonces una especie de vacío; los trabajadores, que ya habían olvidado la cultura popular del campo, no podían acceder a esta alta cultura y como resultado de esto empezaron a proliferar todo tipo de manifestaciones que buscaban llenarlo.

La población comenzó a presenciar otro tipo de experiencias como las exposiciones universales. El sólo hecho de presenciar las maravillas de la técnica moderna atraían a millares de personas en todo el mundo. Las imágenes se cruzaron con las palabras, acentuando una nueva y estrecha relación, que es fundamental en la cultura visual hasta el día de hoy. Apareció el cartel publicitario, lleno de colores y multiplicado en toda la ciudad (algo impensado sin los avances en las técnicas de impresión), dejándose ver y seduciendo al espectador sin exigirle más que un vistazo fugaz, no así la pintura, encerrada entre los museos y los densos análisis del arte concebido por sí mismo. De esta explosión gráfica son parte las revistas y comics que se instalan como fieles representantes de este cruce entre palabra e imagen.

Es en esos momentos, a finales del siglo XIX, cuando debemos situar la aparición del *kitsch*, que mediante la repetición de elementos ya aceptados por la alta cultura empezó a producir todo tipo de bienes culturales baratos y producidos en masa.

La reproductibilidad técnica se encargó de producir serialmente ya no sólo objetos; la fotografía dio la posibilidad a todos de capturar sus propias imágenes, inmortalizarse visualmente, algo que antes sólo era privilegio de algunos, como también permitió la posibilidad de retratar de manera inmediata los hechos que acontecían en todo el mundo, y la música empezó a poder ser adquirida mediante grabaciones. En unos pocos años el universo de bienes culturales disponibles se amplió de manera exponencial, y vino a llenar el vacío que se había producido por el abandono de los campesinos de su cultura natal por la forzada migración a la ciudad. Otro ejemplo paradigmático fue la aparición y posterior masificación del comic. Esta práctica, que empezó como unas pequeñas viñetas en los diarios, en sólo algunos años pasó a ser un bien cultural de consumo masivo que sigue siendo parte de este tipo de manifestaciones hasta el día de hoy.

Ya comenzado el siglo XX, con un sistema cultural cimentado sobre la industria y el entretenimiento, aparece el cine y la radio, que vienen nuevamente a cambiar las formas de entender la cultura de masas. Lo que producen estos dos inventos es la idea de una “gran audiencia”. Si bien antes una obra de teatro o una sinfonía podían ser vistas y escuchadas por miles de personas en un gran teatro, lo que producen estos dos nuevos medios es la posibilidad de ser reproducidos indistintamente en cualquier parte. Así, por ejemplo, los ciudadanos de cualquier pueblo perdido en Winsconsin podían acceder a la música recientemente estrenada en Nueva York. Desde el punto de vista de la industria, esto provocó que se enfatizara aún más, al momento de realizar obras, en la recepción del público. Sin duda, este fenómeno unificó y globalizó aún más estas manifestaciones culturales, que terminaron por transformarse en una cultura uniforme, ceñida a parámetros preestablecidos.

Para el caso particular de Estados Unidos, donde el cine y la radio penetraron con un éxito impensado y se establecieron como elementos propios de su cultura, es vital reconocer que la dicotomía entre “alta cultura” y “cultura popular” se da de manera distinta que en Europa. La idea de “alta cultura” viene de una concepción europea del arte, si bien no hay un término unívoco al respecto, la alta cultura fue hasta comienzos del siglo XX una manifestación netamente europea. Y por su parte, Estados Unidos, o por lo menos sus ciudadanos acaudalados y “cultos”, siempre aspiraron a poseer un arte que

siguiera estas directrices. En contraposición a esto, la población estadounidense adoptó como suya esta cultura de masas, que se solventaba sobre fenómenos comentados más arriba como la alfabetización universal, la industria y el progreso, los mismos que habían hecho de Estados Unidos una potencia que seguía creciendo, y que no veía en el horizonte nada que pudiera detenerlo. De esta manera, el país se transformó en una suerte de paradigma de esta cultura, enaltecida por Hollywood, que se había establecido en pocos años como el centro mundial del cine.

2 SEGUNDO CAPÍTULO

2.1 TEMA CENTRAL

Arte y cultura popular han tenido a lo largo de su historia una suerte de existencia conjunta con cruces ineludibles. Si bien los más puristas del arte occidental moderno (Greenberg entre otros) se alarmaron con la posibilidad de establecer estas relaciones (“Vanguardia y *Kitsch*” vendría a validar esta idea), ambas manifestaciones han ido influenciando la una a la otra, queriéndolo o no. El Pop Art, por ejemplo, en el pasado siglo, se apropió de un imaginario de la cultura de consumo para hacerla ingresar a los museos, donde permanece hasta el día de hoy. Realizar una revisión histórica de estos cruces sería una tarea inacabable, no sólo por la infinidad de veces en que ambas manifestaciones se tocan, sino también porque son inaprehensibles la densidad e importancia de dichas relaciones. Lo que no podemos negar es la convivencia de ambos.

Pues bien, la visión de Greenberg acerca de esta relación, entre cultura popular y arte elevado, entre vanguardia y *kitsch*, posee ciertas particularidades que deben ser analizadas. El contexto determina de manera fundamental esta visión, por ende debemos diseccionar punto por punto qué es lo que entiende Greenberg a partir de esta relación, y cuáles son sus motivaciones para presentarnos ésta como problemática. En primer lugar abordaré el contexto en que se escribió el texto, haciendo énfasis en problema político que lo circunda. Luego explicitaré la postura de Greenberg al respecto, manifestada en “Vanguardia y *Kitsch*”, y por último analizaré en que sentido existe una coherencia entre la postura política cultural del crítico, y su visión respecto al rol del arte de vanguardia en ese determinado momento.

2.1.1 El escenario de la discusión

El texto fue publicado en la *Partisan Review* en el número de otoño en el año 1939, y formó parte de un debate que se había dado a partir de la necesidad de los artistas e intelectuales de cuestionarse por su papel, y el del arte en general, dentro de la sociedad. El debate era una toma de posición respecto de las ideologías que configuraban la política que se daba tanto en las democracias occidentales como en el sistema socialista de la Unión Soviética. Un grupo considerable de artistas y pensadores estadounidenses comulgaban con una visión política ligada al socialismo y comenzaron a organizarse en favor de una renovación socialista como respuesta al brutal capitalismo que había producido la Gran Depresión.

A fines de los años treinta existían en Europa y Estados Unidos diferentes organizaciones ligadas al comunismo que se reunieron en un grupo más o menos heterogéneo denominado Frente Popular. Este frente se abrió mas allá de ideas particulares de los comunistas, sus creadores, en pos de detener el avance de los regímenes fascistas en el mundo y en especial en Europa La idea era reunir a los intelectuales y políticos anticapitalistas en una gran organización. Si bien en un comienzo hubo un acuerdo acerca de los lineamientos del grupo, poco a poco empezaron las divergencias suscitadas principalmente por un desacuerdo natural entre la amplia gama de personas que lo integraban. A esto debemos agregar hechos coyunturales que alejaban más aun los puntos de vista; el accionar de la Unión Soviética con el pacto entre Hitler y Stalin, la invasión a Finlandia y los juicios de Moscú contra intelectuales rusos hacían tambalear la unidad, y al mismo tiempo emergía un rico debate por parte de toda la izquierda.

La mayoría de los artistas, visiblemente interesados en la política, como venía sucediendo desde las vanguardias, adscribieron con el Frente o con alguna otra organización, como la Liga de Escritores Norteamericanos. El ambiente era de entusiasmo y lo artistas organizaron en 1936 el Primer Congreso de Artistas Norteamericanos, el que planteaba una respuesta a las proposiciones tras la creación del Frente Popular. Los artistas se hicieron parte del debate, donde la gran preocupación era el papel que ellos y la cultura en general jugarían en el mundo de ese entonces.

La discusión que nos atañe particularmente y que encaminará a Greenberg en sus postulados es la del papel del arte moderno en este contexto. Para los soviéticos y para el Frente Popular, que buscaban acabar con el arte burgués y reemplazarlo por un arte proletario, el arte moderno debía ser rechazado pues servía a las ideas burguesas del capitalismo. Se encontraba en una torre de marfil, olvidando los problemas sociales reales y creando una realidad aparte. Los defensores de la vanguardia, como Alfred Barr, entendían algo bastante similar pero mirado desde otra perspectiva; el arte moderno poseía un mundo por sí mismo y un desarrollo propio, autónomo. Cualquier acercamiento contaminante de otra disciplina o de la política en general (entendida como la realización de un arte con fines políticos, y en particular como el arte proletario instaurado por la Unión Soviética) poco tenía que decir. Por esto la situación de los artistas “modernos” era bastante incómoda; estaban entre dos posiciones que no reflejaban sus pensamientos acerca de la relación del arte y la sociedad. Pues ellos, como artistas modernos, se sentían

comprometidos con los cambios que estaban ocurriendo. Pero ¿podía su arte ser un reflejo de esto?

En la discusión comenzaron a aparecer voces discordantes entre estas dos visiones. Meyer Schapiro, y luego el mismo Leon Trotsky (que se encontraba exiliado en México) proponen una lectura distinta acerca del rol del arte de vanguardia. La que se fundamenta principalmente en que éste, así como toda expresión artística, posee una relación directa con la realidad, y no se encuentra aislada como planteaban comunistas y formalistas. Es decir, el arte por el mero hecho de ser creado en una sociedad en particular, en un contexto social, inherentemente estará tocando temas y estará pensando las realidades sociales que le atañen. Además, ambos pensadores abogan por la libertad absoluta en la creación artística. El arte no debe estar subordinado a causas políticas, sólo así podrá explotar su potencial revolucionario.

El debate se intensificaba y las voces que criticaban el arte proletario propuesto por el Frente Popular se iban haciendo escuchar. Así surge dentro de la izquierda estadounidense un distanciamiento de las ideas del Frente que se cristaliza en nuevas formas de entender el rol del arte moderno en la sociedad. Ahora bien, quien da el paso definitivo hacia este distanciamiento es Greenberg con su texto “Vanguardia y Kitsch”. La posición de Greenberg en el texto tiene directa relación con el debate descrito más arriba, y no es casual que la *Partisan Review* haya sido una de las voces más críticas al estalinismo en esos años.

2.1.2 “Vanguardia y Kitsch”

El texto comienza cuestionando la disparidad entre arte de vanguardia y cultura popular. Si bien esta siempre ha existido, dice Greenberg, las diferencias entre una y otra en ese momento particular son abismantes. Puesto que las dos manifestaciones provienen de la misma tradición cultural, resulta necesario hacer una revisión de ambas. Se explicita la necesidad de revisar el fenómeno no sólo estéticamente sino revisando los contextos históricos. Es interesante este punto, pues al revisar la producción posterior del autor, observamos que esta forma de investigación será vetada por un pensamiento formalista, al que poco le interesarán contextos y situaciones históricas a la hora de enfrentarse con obras de arte. Debe aclararse también que este es uno de los pocos textos que el autor se adentra en un campo de estudio como el mencionado más arriba. Con posterioridad las

preocupaciones que no tengan que ver sólo con el desarrollo del arte moderno serán desechadas.

Lo primero que revisa Greenberg es el arte de vanguardia, definiendo en cierta medida los límites de éste. Esta definición no tiene que ver con establecer parámetros de los que es arte de vanguardia o no, sino en acotar su desarrollo como tal, así como su surgimiento y los temas que lo constituyen. En primer lugar, el autor sitúa el nacimiento de la vanguardia a mediados del siglo XIX y la vincula en su gestación a la crítica proveniente del marxismo.

Una superior conciencia de la historia – o más exactamente, la aparición de una nueva clase de crítica de la sociedad, una crítica histórica – la ha hecho posible (*la vanguardia*). Esta crítica no ha abordado la sociedad presente con utopías atemporales, sino que ha examinado serenamente, y desde el punto de vista de la historia, de la causa y el efecto, los antecedentes, las justificaciones y funciones de las formas que radican en el corazón de toda sociedad.¹⁸

Como vemos, el pensamiento marxista, que se cuela en la cita anterior, es para Greenberg vital en la aparición de la vanguardia artística, pues dio la posibilidad al artista de entender cómo la supremacía de ciertas formas artísticas tenía directa relación con los mecanismos de poder instalados en la sociedad hacía ya muchos años, y que por ende la mantención del poder por ciertos grupos producía una inmovilidad de las formas artísticas. Greenberg agrega que, al entender esto, la vanguardia se aleja inmediatamente de la política para buscar por su propia cuenta el dinamismo en la creación. Este punto es crucial, pues si bien hay una deuda con el pensamiento crítico en la génesis de la vanguardia, el alejamiento entre ambos es necesario para la posterior subsistencia de la vanguardia y su instauración como ente autónomo.

Y de ahí se dedujo que la verdadera y más importante función de la vanguardia no era *experimentar*, sino encontrar un camino a lo largo del cual fuese posible mantener en *movimiento* la cultura en medio de la confusión ideológica y la violencia.¹⁹

Con respecto al debate que nos referimos al comienzo del capítulo, el papel del arte de vanguardia durante las luchas sociales durante los años treinta; Greenberg se hace

¹⁸ GREENBERG, CLEMENT, 2011, p. 16.

¹⁹ Ibid, p.17.

parte, y plantea su opinión respecto de éste problema. Según el crítico, el arte tiene una deuda con las ideas marxistas pero ha seguido su propio camino, por lo tanto, su papel no ha de ser el de promotor de ideas políticas: el arte de vanguardia tiene por única misión mantenerse a sí mismo en movimiento como último bastión de la alta cultura, y la forma que tiene de realizar su tarea es centrándose en sus propios temas, que nada tiene que ver con el arte figurativo de épocas anteriores.

El redireccionamiento de la vanguardia hacia sus propios procedimientos le dio a ésta una posibilidad de experimentación que no existía desde el Renacimiento. Por fin el arte se alejaba de la mimesis de la experiencia común, de la “realidad”, para plantear el proceso creativo desde de sí mismo. La manoseada búsqueda del absoluto se redujo a experiencias sobre la vivencia de la creación, de ahí devino el arte abstracto. De este hecho se sigue un alejamiento del gran público; si antes, al enfrentarse a una obra de arte, se podía apreciar un motivo presente, común para todos, ahora este se había alejado, ensimismado. Los pocos que pudieron seguirlo fueron quienes tuvieron los medios y la educación para ello. Más allá del acercamiento o la lejanía del público que tuvo la aparición de la vanguardia, Greenberg es claro acerca de la importancia de su existencia. “La necesidad estriba en que hoy no existe otro medio posible para crear arte y literatura de orden superior”²⁰. Y luego agrega: “Sin embargo, con esto no quiero decir que el hecho de que la vanguardia sea lo que es suponga una ventaja social. Todo lo contrario.”²¹ El autor ve el problema de la lejanía entre el público y el arte de vanguardia y constata como lamentable este hecho, pero no va más allá, la distancia entre arte elevado y proletariado es insalvable, siempre lo ha sido y lo seguirá siendo. El verdadero problema es el alejamiento de las clases dominantes.

Las masas siempre han permanecido más o menos indiferentes a los procesos de desarrollo de la cultura. Pero hoy tal cultura esta siendo abandonada también por aquellos a quienes realmente pertenece: la clase dirigente. Y es que la vanguardia pertenece a esta clase (...) Y ahora esa élite se está retirando rápidamente. Y como la vanguardia constituye la única cultura viva que disponemos hoy, la supervivencia de la cultura en general está amenazada en corto plazo.²²

²⁰ Ibid, p. 20.

²¹ Ibid. p. 20.

²² Ibid, p 20 y 21

Estos párrafos son vitales y demuestran el afán de marcar un distanciamiento claro de las ideas del Frente Popular por parte de un grupo de pensadores estadounidenses, reunidos en torno a la *Partisan Review*. Para Greenberg, el papel del arte de vanguardia es mantenerse en movimiento, simplemente ser, y la preocupación del mundo del arte debe estar puesta en el peligro que esta corre. Los artistas e intelectuales poco están haciendo al manifestarse por un arte revolucionario, en vista que apenas pudieron mantener este constante movimiento que los caracterizaba.

La amenaza, para Greenberg, no es el fascismo ni el capitalismo, aunque ambos tienen directa relación con el gran enemigo, el *kitsch*. La aparición de este fenómeno, utilizado en el fascismo europeo y en la democracia estadounidense, es la que pone en peligro la existencia de la vanguardia. El *kitsch*, tal como se señaló más arriba, es la repetición falseada e industrial de elementos culturales ya establecidos como tales, y es un fenómeno propio de la cultura occidental.

El kitsch no se ha limitado a las ciudades en que nació, sino que se ha desparramado por el campo, fustigando a la cultura popular. Tampoco muestra consideración alguna hacia fronteras geográficas o nacional-culturales. Es un producto en serie más del industrialismo occidental, y como tal ha dado triunfalmente la vuelta al mundo, vaciando y desnaturalizando culturas autóctonas en un país colonial tras otro, hasta el punto de que está en camino de convertirse en una cultura universal, la primera de la Historia.²³

La cita es primordial, pues ella denuncia la fuerza del *kitsch*, que trasciende no sólo fronteras y culturas menores sino también las culturas dominantes. Para el autor, el *kitsch* está instaurado en Estados Unidos, la Unión Soviética y la Alemania nazi, por lo tanto su fuerza superaría cuestiones ideológicas y se establecería en una relación directa con el espectador, una relación que la vanguardia ya ha desechado al arrimarse sobre sí misma, y que el *kitsch* de manera astuta aprovecha entregando una serie de elementos ya establecidos y conocidos por todos. El *kitsch* entrega al espectador algo conocido y cercano, un efecto que le es familiar y que lo satisface de manera inmediata. “El kitsch es engañoso. Presenta niveles muy diferentes, algunos lo suficientemente elevados para suponer un peligro ante el buscador ingenuo de la verdadera luz.”²⁴ La vanguardia, por

²³ Ibid, p. 24.

²⁴ Ibid, p. 23.

su parte, entrega obras mediatizadas por sus propios procedimientos, inalcanzables para el hombre común, y que poco a poco comienza a alejarse de las clases dirigentes, que sin darse cuenta se acercan a esta repetición sucedánea.

Para Greenberg, el arte de vanguardia no tiene posibilidad alguna de provocar cambios sociales y no debe tomar una postura política. Por lo único que puede abogar es por su propia existencia, y por lo tanto la preocupación que deben tener los artistas e intelectuales es velar por la supervivencia de éste. Promover ideas políticas a través del arte, realizar un arte comprometido, no tiene ningún asidero, sólo se presta para demagogia y *kitsch*. La vanguardia no puede tomar posición por un arte proletario pues este es *kitsch*, vendría a imitar procesos ya establecidos, conocidos y aceptados estéticamente y moralmente por el régimen imperante, como ocurría de hecho en la Unión Soviética. Para demostrar esto, el crítico se vale de un supuesto que utiliza como ejemplo. Lo destacable del ejemplo, quizás un poco forzado de buenas a primeras, es que logra visibilizar la estrategia del *kitsch* en cualquier régimen político. Este consiste en explicar por qué un campesino de la Unión Soviética preferiría el *kitsch* antes que la vanguardia. Enfrentando a este individuo (observador sin conocimiento previo de cuestiones artísticas) a una obra de Repin, pintor del realismo socialista (*kitsch*), y a otra de Picasso, este preferiría el *kitsch*. ¿Por qué?

Si bien el campesino podría ver en una obra de Picasso objetos relacionados con la cultura de los íconos que les es familiar; líneas, formas abstractas, etc, al volverse al cuadro de Repin encontrará valores que le son inmediatos, reconocibles por sí mismos, y que le provocarán una cercanía que lo empujará hacia ésta. “El campesino ve y reconoce en el cuadro de Repin las cosas de la misma manera que las ve y reconoce fuera de los cuadros; no hay discontinuidad entre arte y vida (...)”²⁵ En cambio en el cuadro de Picasso sería necesario, para reconocer valores humanos como los que se reconocen de inmediato en Repin, una mediación intelectual que requiere de una educación inalcanzable para las masas, que sería la que posee el observador culto. De esta manera, ambos espectadores estarían atendiendo en su preferencia los mismos valores, o por lo menos valores similares, la diferencia vendría en la forma de colegir estos; mientras el espectador culto aprehendería estos de una segunda lectura de la obra moderna o de vanguardia, que se sustentaría en una reflexión de los valores plásticos de la obra, el espectador no educado aprehendería estos en la pintura de Repin sin reflexión de por

²⁵ Ibid, p. 26.

medio, sino mediante la mera contemplación. Como plantea en el mismo texto Greenberg: “Allí donde Picasso pinta *causa* Repin pinta *efecto*”²⁶.

De esta reflexión el autor plantea la potencia como ente político de ambas corrientes, con el objetivo clausurar la posibilidad de un arte de vanguardia ligado a estas prácticas ideológicas, señalándolas como pura demagogia. La vanguardia es desprestigiada por los regímenes totalitarios no por ser un movimiento crítico a estos, sino por ser demasiado “inocente”²⁷ para ser utilizada como propaganda. La relación entre vanguardia, tal como lo entiende Greenberg, y totalitarismo es nula. Ésta no puede prestarse como elemento propagandístico, pues ella, precisamente, está ensimismada en sus propios procedimientos y se encuentra muy lejana de una forma de expresión accesible para las masas.

Por su parte el *kitsch*, con su puro efecto e ilusión, se presenta como elemento configurador de cultura en cualquier régimen. Como se señaló más arriba, el *kitsch* aparece en un momento de vacío en las culturas populares industrializadas que viene a llenar a través del artificio de lo sucedáneo, las necesidades de “ocio” de estas. Ningún fascismo ni democracia lograrán jamás hacer del arte de vanguardia el arte de las masas, y por lo mismo, el *kitsch*, vacío en su interior por definición propia, será la forma de cultura de los estados, y su inherente vacío será llenado por los supuestos de quienes detentan el poder, inyectando a voluntad el mensaje que el *kitsch* espera transmitir, cualquiera sea éste.

Pese a que Greenberg ejemplifica con los estados fascistas, también establece una crítica al capitalismo: el *kitsch* también es triunfador en las democracias occidentales, especialmente en Estados Unidos. Si bien no es inyectado de propaganda política, su mera existencia vacía pone en peligro la alta cultura y crea las condiciones para una cultura superflua y estática. El *kitsch* es para Greenberg un fenómeno global, y por lo tanto se manifiesta de una manera u otra en toda cultura ligeramente industrializada, por ende, no existe una salida política coyuntural al respecto.

Para Greenberg, el *kitsch* es altamente peligroso en dos sentidos; el primero como amenaza con respecto del arte de vanguardia y el segundo como mecanismo de propaganda para regímenes totalitarios de cualquier clase. La crítica tiene asidero en lo contingente al momento de ser publicada, y resulta una toma de posición que a la larga será instrumentalizada, poniendo a Estados Unidos, y a Nueva York en particular, como

²⁶ Ibid, p. 27.

²⁷ Ibid, p. 31.

el centro de la producción artística occidental después de la Segunda Guerra Mundial. La apropiación de este discurso por parte de la cultura oficial estadounidense²⁸, tomará sólo una cara de la crítica greenberiana, la que alerta sobre el peligro del *kitsch* en los estados totalitarios, y callará la preocupación por la superficialidad e inmovilidad que el *kitsch* produce en la cultura de las democracias capitalistas.

Esta crítica de Greenberg a la cultura estadounidense quedará en segundo plano, o pasará inadvertida, en primer lugar por la cercanía de la guerra y las urgencias de salvaguardar la cultura occidental en general, que se veía amenazada por los movimientos totalitarios. Y luego, como consecuencia de lo anterior, porque según Greenberg el país no tenía aún un arte que se podía erigir como una vanguardia, en el sentido moderno del término, por lo mismo la lucha de la alta cultura se estaba dando en Europa y no en Estados Unidos.

2.1.3 Repercusiones

Si revisamos el posicionamiento estadounidense como eje central de la configuración del mundo después de 1945, veremos que discusiones como las tratadas más arriba irán desapareciendo en pos de una visión mucho más purista del arte, que es la que defiende, entre otros, Greenberg. Este proceso no se da sólo en el arte; si bien muchos cambios que promovió Roosevelt durante el *New Deal* son hasta el día de hoy garantías sociales básicas de los estadounidenses, la discusión, ligada fuertemente a una crítica del capitalismo, se vació entre otras cosas por la polarización que trajo consigo la Guerra Fría. Las críticas al sistema durante los años sesenta fueron acalladas por el propio estado. El Comité de Acciones Antinorteamericanas es quizás el más triste y patético ejemplo.²⁹

Para analizar este proceso, Serge Guilbaut habla de una “desmarxización de la intelligentsia norteamericana”³⁰, en donde textos como “Vanguardia y Kitsch”, y posicionamientos políticos como los de Trotsky, Breton y Diego de Rivera pusieron en entredicho los postulados del Partido Comunista y grupos como el Frente Popular. Guilbaut plantea que tras la efervescencia social del *New Deal* y su apoyo a las artes a través del Federal Art Project, en donde el marxismo apareció como una opción real, en especial para la intelectualidad norteamericana, poco a poco se fue dando un alejamiento

²⁸ HARRIS, JONATHAN, 1999, p. 61

²⁹ v. GUBERN, ROMÁN, 2002

³⁰ GUILBAUT, SERGE, 2007, p. 39-97

entre estos últimos y el bloque socialista. Si bien hemos mencionado ciertos hechos que tuvieron relación con este alejamiento, existen, para el caso particular de “Vanguardia y Kitsch”, reminiscencias a problemas de índole marxista que deben ser analizados en detalle para ver hasta que punto operó este proceso analizado por Guilbaut.

Lo que hizo *Avant-Garde and Kitsch* fue, pues, formalizar, definir y en cierto sentido racionalizar una postura intelectual que había sido adoptada de una forma confusa por muchos pintores. Aunque extremadamente pesimista para cualquiera que estuviera buscando una solución revolucionaria a la crisis, el artículo le devolvió la esperanza a estos artistas. En efecto, al convertir al kitsch en el blanco y, al estar ligado a los poderes totalitarios, en el símbolo del mal, Greenberg le dio a los artistas que no sabían qué hacer a continuación los medios para actuar. Al luchar por medio del arte contra la cultura de masas, los artistas disfrutaban de la ilusión de lucha activamente contra regímenes repugnantes, usando las armas de la élite.³¹

El análisis de Guilbaut resulta interesante puesto que plantea una lectura del texto de Greenberg tramado con el contexto político. La propuesta de Greenberg es, según Guilbaut, un llamado directo a tomar las armas desde la alta cultura contra otra falsa y superflua. Un clamor intelectual que busca un enemigo alejado de las posiciones políticas polarizadas, o involucrado en cada una de ellas de manera que les hace perder sentido, y que yace en la cultura popular de todo el mundo occidental. Para Guilbaut, Greenberg se alejó de la discusión política global en pos de un problema cultural puntual, donde los artistas si tenían algo que hacer al respecto, donde su obra, no contaminada, era utilizable como un arma contra la expansión del *kitsch*. Todos estos supuestos tienen una base sólida y se confirman con el propio status que adquirió la vanguardia estadounidense a posteriori y sus preocupaciones estéticas y políticas una vez consolidados.

La vanguardia estadounidense, el Expresionismo Abstracto, se erigió a sí misma discursivamente, (quizás planteada más por los críticos como Harold Rosenberg o el mismo Greenberg), alejada de cualquier cuestión política coyuntural, más aún de la discusión entre capitalismo y socialismo. De hecho fue el capitalismo el que permitió su emergencia, el que la adoptó como propia y la lanzó al mundo como forma de expresión eminentemente estadounidense.

³¹ GUILBAUT, SERGUE, 2007, p.75

De cierta manera, el texto de Guilbaut configura esta visión que empieza con la desmarxización y termina con Pollock como una estrella de Hollywood en las revistas de alto tiraje de su país.

Queda a la vista una suerte de acusación a Greenberg, y al formalismo en general, por promover un arte poco crítico, preocupado por sí mismo, de olvidar la crítica al sistema capitalista y arroparse en él, al precio de guardar silencio y avocarse sólo en los procedimientos que le corresponden. Como dijo Guilbaut, Vanguardia y Kitsch es fundamental para este cambio de mentalidad, sin embargo, existen ciertos elementos en el texto que pueden poner en duda, quizás no la lectura global del proceso, el relato, pero sí pequeños indicios que dan cuenta de que para Greenberg el problema no podía solucionarse con el mero hecho de batallar contra el *kitsch*.

La lucha contra el *kitsch*, como lo lee Guilbaut, le habría dado a los artistas la posibilidad de creerse útiles y de olvidar la lucha de clases o el papel revolucionario del arte. Pues bien, en el texto de Greenberg parece que se abriesen dos problemas; el primero es el del sistema político a gran escala se menciona como tal pero se deja de lado, pues su solución es inabarcable desde el punto de vista práctico, y el segundo, el estético, el *kitsch*, no tiene una solución sin responder al primero

Al final, el campesino volverá al *kitsch*, pues puede disfrutar del *kitsch* sin esfuerzo. El Estado está indefenso en esta cuestión y así sigue mientras los problemas de la producción no se hayan resuelto en un sentido socialista. Por su puesto, esto es aplicable a los países capitalistas, y hace que todo lo que se diga sobre el arte de las masas no sea sino pura demagogia.³²

Greenberg es muy lúcido aquí y nota que la idea de una cultura artística proletaria no es más que “pura demagogia”. El socialismo real, que es la única alternativa tangible al capitalismo, lleva consigo el mismo lastre que su enemigo, una cultura que a fuerza de ser homogeneizada se transforma en *kitsch*. La lucidez de Greenberg aquí descrita se transforma instantáneamente en pesimismo a ojos de Guilbaut, en un pesimismo que abandona la lucha ideológica por preocupaciones artísticas. Si seguimos el texto greenberiano desde una lectura política coyuntural, el análisis de Guilbaut nos es útil, pues cristaliza un pensamiento crítico hacia el estalinismo, como a los demás regímenes totalitarios de la época. La lucidez de Greenberg estriba precisamente en eso, en ser capaz

³² GREENBERG, CLEMENT, 2011, p. 30.

de hacer ver un problema cultural que posee el socialismo llevado a la práctica. A fin de cuentas el pesimismo es inevitable ¿Cómo podría el crítico que plantea la amenaza de la vanguardia en la modernidad tomar una u otra opción ideológica, siendo que ambas sostienen el peligro que se está denunciando?

El pesimismo es más bien un franco posicionamiento en ninguna parte (políticamente hablando), que no es otro que el lugar del arte moderno entendido por el crítico, ensimismado y preocupado de sí mismo. Más allá de pretender configurar una opción política en la obra de Greenberg, “Vanguardia y Kitsch” plantea la imposibilidad de aquello, precisamente porque las preocupaciones se encuentran bien alejadas de las dos posiciones radicales de ese entonces; el *kitsch* es un problema cultural transversal de la industrialización moderna y ninguna forma de administración política y económica resulta capaz de hacerle frente. Quizás el silencio posterior, una vez institucionalizado su discurso del Expresionismo Abstracto, avivó el fervor de quienes quisieron derribarlo, precisamente por ser un cómplice silencioso de un arte que nunca quiso ir más allá de su propio coto.

TERCER CAPÍTULO

3.1 Consideraciones Posteriores.

“Vanguardia y Kitsch” plantea dos preocupaciones centrales; una estética cultural, la que se refiere al *kitsch* y el peligro que éste significa para la vanguardia, la otra política ideológica, en cuanto al peligro que significa la utilización del *kitsch* como instrumento propagandístico, tanto para los regímenes totalitarios como para las sociedades democráticas capitalistas. Ambas problemáticas van de la mano, y se ciernen sobre la situación del momento. Las cuestiones político ideológicas ya han sido revisadas en el capítulo anterior, mediante el análisis del texto y su posicionamiento en un determinado contexto. Ahora me enfocaré en la dimensión cultural de “Vanguardia y Kistch”, pues la idea del *kitsch* entendido como una amenaza para la vanguardia no agota las lecturas del texto. De cierta manera, la separación entre ambos conceptos propone ciertos límites con respecto a la definición del algo así como arte de vanguardia, o arte elevado, diferenciación que desde la aparición del texto hasta el día de hoy se ha visto transformada casi es su totalidad. Sin embargo la perseverancia de ambos conceptos (vanguardia y *kitsch*, cultura popular industrial y arte elevado) sigue siendo vital en cuanto a los límites de lo que hoy en día se entiende por arte.

La Guerra Fría y la posterior caída del bloque Socialista terminaron por anular la discusión que describimos más arriba en términos coyunturales, es decir, el papel que jugaban los artistas, y el arte en general en pos de los cambios políticos y sociales propuestos en las primeras décadas del siglo XX. El socialismo, entendido como un control total de las fuerzas productivas por parte del Estado, dejó de ser una opción real, y por lo mismo el rol del artista como partícipe de ésta revolución quedó atrás. Es importante aclarar que este hecho no cierra de ningún modo la relación entre arte y política. Lo que señalo es que se clausuró la posibilidad de proponer el socialismo como una opción de gobernabilidad real, y por ende el papel del artista como parte del movimiento.

Hoy en día, constatamos cómo muchas obras de arte se hacen parte de problemas políticos y sociales, pero ya no desde una ideología, como el socialismo, sino desde una propuesta individual. Artistas como Barbara Krüger, Alfredo Jaar o Santiago Sierra son ejemplos de este tipo de trabajo artístico. Y en contraparte, son cada vez más escasos los artistas que validan sus obras a partir de postulados impuestos por algún régimen, como ocurría con el Realismo Socialista entre otros.

A su vez, desde fines de los años cuarenta y con mayor fuerza en los sesenta, las obras de arte se abrieron a una multiplicidad de procedimientos y elementos que eran impensados para una visión del arte como la que tenía Greenberg. La modernidad artística, tal como la pensó el crítico, sustentada en sus propios procedimientos, empezó a ser puesta en crisis por los mismos artistas, quienes comenzaron a experimentar con todo tipo de elementos externos a su disciplina. Se alejaron de la idea de especificidad del medio; el Minimalismo propuso un cruce entre la pintura y la escultura, sirviéndose de la industria como fuente material de las obras, y el Pop Art incorporó elementos como la cultura de masas y el consumo en sus obras, por mencionar algunas de las corrientes que emergieron en los años 60 en Estados Unidos.

De cierta forma, la idea de arte propuesta por Greenberg quedó relegada como una práctica académica e inmóvil³³, pero no así los problemas planteados en “Vanguardia y Kitsch”.

La construcción de Greenberg se tambalea, pues, en el momento mismo en que las últimas manifestaciones de la modernidad radical llegan a escena. Se necesitará tiempo para percatarse de su fuerza subversiva y destructora. Durante muchos años todavía las categorías modernistas dirigieron la captación de los hechos, incluso por medio de un concepto como el del posmodernismo; sin embargo, el paradigma modernista, a la manera de las categorías marxistas en la política en la misma época, da cada vez más vueltas en el vacío.³⁴

No es coincidencia que Yves Michaud se valga del marxismo para realizar una analogía con respecto a la visión del arte que propone Greenberg., pues ambas poseen elementos constitutivos que no tienen correlación con las prácticas políticas y artísticas de hoy en día. Los problemas que significaron el fracaso del socialismo no interesan para el presente texto, no así la postura greenberiana con respecto a la idea de vanguardia y su relación con el *kitsch*.

La idea del *kitsch* propuesta por Greenberg tomará fuerza en el debate cultural del mundo occidental. No sólo su relación y convivencia con la vanguardia, sino también como elemento particular en la nueva cultura occidental industrial. El gran temor del crítico, la desaparición de la vanguardia artística como consecuencia de la expansión del

³³ HARRIS, JONHATAN, 1999, p. 69

³⁴ MICHAUD, YVES, 2009, p. 118, 119.

kitsch, quedó cumplido e incumplido, pues el arte de vanguardia continuaría su camino, aunque de manera bien diferente: hermanado con la cultura de masas, utilizando procedimientos similares, pero al mismo tiempo cerrado sobre sí mismo, ya no en la pureza de sus cualidades, (planitud y composición en el caso de la pintura, volumen en la escultura, etc.) como proponía Greenberg, sino en el puro procedimiento, en la concepción de la obra como un hacer mental, alejamiento de las prescripciones formales, tal como lo había propuesto Marcel Duchamp a comienzos del siglo XX

Para actualizar el análisis de las propuestas de Greenberg con respecto a la dualidad entre vanguardia y *kitsch*, me abocaré en la relación que existe hoy en día entre arte contemporáneo y cultura industrial de masas. Esta revisión tiene por fin entender hasta qué punto la alarma encendida por Greenberg en “Vanguardia y Kitsch”, se vio correspondida por el devenir, tanto del arte de vanguardia, como del *kitsch*, manifestado a través de la cultura de masas.

3.2 El devenir de la vanguardia, arte contemporáneo.

Resultaría imposible definir algo así como *el* arte contemporáneo hoy en día. La globalización ha expandido esta práctica a todo el mundo, y la producción es inmensa. Tampoco existe una definición, ni límites del concepto, pues la creación artística los pone a prueba constantemente. Aún así, existen ciertas características comunes que pueden darnos algunas luces al respecto. A continuación tomaré la propuesta de Yves Michaud en su libro *El arte en estado gaseoso*³⁵. Esta elección no es antojadiza, pues el texto propone una visión del arte contemporáneo basada principalmente en la descripción de ciertas características comunes de la producción artística mundial. Son estos rasgos comunes los que aunarían un panorama del arte contemporáneo.

En el primer capítulo denominado “Pequeña etnografía del arte contemporáneo”, el autor señala la existencia de distintas visiones con respecto al estado del arte hoy en día; críticos que se lamentan porque el arte no es lo que alguna vez fue, funcionarios estatales que plantean una práctica artística a partir del Estado, centros de arte, escuelas superiores de arte, etc. Para el autor, todas estas voces no son más que de “(...) gente cuya profesión es administrar la inmaterialidad y sus condiciones etéreas de producción y de promoción burocráticas.”³⁶, las que manifiestan su diagnóstico principalmente a partir

³⁵ MICHAUD, YVES, 2009

³⁶ Ibid, p. 27

de su posición. Entonces: “¿Cuáles son esas características que finalmente no plantean divergencia alguna entre los diagnósticos que se limitan a reseñar hechos?”³⁷.

Michaud se limita a enumerarlas. A continuación expondré éstas características, que el autor lee como estos rasgos comunes a todo observador. Las enumeraré según mi criterio, pues para el autor no existiría orden jerárquico entre ellas.

En primer lugar, Michaud ve que existe un compromiso político y social limitado, por parte de los artistas y de las obras. No es ninguna novedad que prácticamente no existan movimientos artísticos que generen un programa político, como lo hicieron las vanguardias históricas. Esto podría explicarse por la consolidación de las democracias actuales donde la individualidad es un valor sagrado, como también por la inexistencia de proyectos revolucionarios factibles a gran escala. El arte contemporáneo ha padecido estos cambios. Si bien no se ha desvinculado de problemas políticos y sociales, su llamado surge más bien desde la impotencia. El arte moderno, desde mediados del siglo XIX hasta las vanguardias históricas, actuó como propulsor de un cambio político y social; el Constructivismo Ruso como movimiento revolucionario que se hacía cargo de las necesidades materiales del pueblo, el Futurismo alentando a la violencia en Italia, o el mismo Courbet que mediante sus obras hacía ingresar a sujetos que no eran “dignos” de ser representados en pintura. Hoy el arte contemporáneo sólo puede hacerlo mediante la impotencia de la denuncia.

La segunda gran característica del arte contemporáneo es la forma en que el espectador se relaciona con las obras. La mirada ha pasado de ser una observación concentrada, basada en una relación sujeto-objeto, a una percepción ambiental de las obras. Este hecho, que acusa una nueva relación con las obras, viene explicado, principalmente, a partir de la declinación de la pintura como forma de expresión, y por una arremetida de la fotografía como gran mecanismo productor de imágenes. “Sobre los muros de las galerías, centros de arte y museos de arte contemporáneo, la fotografía reemplaza a menudo a la pintura”³⁸. En consecuencia, el nuevo posicionamiento de la fotografía, ha llevado a la aparición de otros medios de expresión que complementan a ésta. Las obras han salido de los muros para llenar el espacio expositivo, contrariando la idea greenberiana de especificidad del medio. Se crea entonces una especie de obra artística “ambiental”, donde el foco se aleja de la idea de obra-objeto.

³⁷ Ibid, p. 28.

³⁸ Ibid, p. 29.

Por lo tanto lo que importa no es la materialidad de este objeto complejo que es el dispositivo en sí, sino el hecho de que pueda generar una gama de efectos, una experiencia de cierto tipo (...) Cuando se dice que el dispositivo debe producir una experiencia, el acento puesto sobre la obra se desplaza hacia su efecto y la interacción espectador-*regardeur* (...) No es necesario que el dispositivo sea fácilmente identificable como “arte”, visto que el arte no es más que el efecto producido. Se va borrando la obra en beneficio de la experiencia (...).³⁹

Comparece ante el espectador una forma de arte completamente distinta a las que tratamos más arriba, en relación a la propuesta greenberiana y la comprensión artística moderna.

La tercera característica del arte contemporáneo, para Michaud, es la relación que éste mantiene con la publicidad. El arte contemporáneo busca la interdiscipliniedad de maneras muy distintas a lo que ocurría antaño. Si el arte moderno desarrolló una estrecha relación entre literatura y pintura⁴⁰, el arte contemporáneo lo ha hecho con la publicidad.

(...) el arte contemporáneo retoma sin cesar temas, motivos e imágenes publicitarias (...) Ya no hay ni siquiera necesidad de hablar de segundo grado, de cita irónica o de proyección: se trata en realidad de un intercambio y de un reciclaje sin fin de los mismos en un mundo que se ha vuelto indisoluble de los medios de comunicación que lo representan (y en realidad lo constituyen).⁴¹

De esta afirmación derivan dos hechos vitales. El primero es la relación del arte con la cultura de masas, y el segundo es la interacción de la “obra” con el espectador.

El arte contemporáneo es consciente del cambio que trajo consigo la cultura de masas y con ella la sobreexposición de las imágenes, algo inimaginable antes de la invención del daguerrotipo. Por ende, al verse bombardeado por innumerables estímulos visuales, toma posición con respecto a estos. Si bien la toma de posición no es única (existen muchas formas de abarcar el problema) podría decirse que existe una conciencia general con respecto a la engorrosa posición de las artes visuales y la cultura visual industrial.

³⁹ Ibid, p. 32

⁴⁰ v. ibid p. 36

⁴¹ Ibid., p. 35

A lo largo de los últimos treinta años, un número cada vez mayor de artistas americanos se ha dedicado a indagar en la idea de que las imágenes mediáticas no son simples documentos de la experiencia, sino que han pasado a condicionar previamente la experiencia en general y la experiencia del arte.⁴²

La cita corresponde al catálogo de una exposición realizada en Nueva York entre noviembre de 1989 y febrero de 1990, en la que se muestra la relación entre trabajos de artistas estadounidenses y la cultura de masas⁴³. Las palabras del autor denuncian una realidad establecida muchos años atrás, la de un nuevo mundo, un mundo paralelo del que no podemos escapar, en tanto seres que somos parte de la cultura industrial, del mundo de las imágenes. Así, la muestra contiene el trabajo de más de 50 artistas entre los cuales encontramos a Richard Serra, Cindy Sherman, Andy Warhol, Bill Viola, Chuck Close, Robert Rauschenberg entre muchos otros⁴⁴.

Si los artistas, hace 21 años, parecían tener una conciencia general respecto del cambio que significó la cultura de masas para el arte, hoy en día esto se ha exacerbado. El avance en los modos de tratar las imágenes (fotografía digital), y la hiper conectividad (Internet), han echado raíces en todo el mundo, y los artistas han tenido que comparecer ante estos cambios. Tal como lo señaló Heiferman, las imágenes mediáticas han cambiado la experiencia general y la del arte, en 1989 y hoy.

El segundo hecho que se deriva de la observación de Michaud, es la relación de la obra de arte contemporánea con el espectador. Tal como señalé más arriba, las obras contemporáneas dejan de lado la materialidad a favor de la idea de ambiente. Eso que Nicolas Bourriaud llamó estética relacional, tiene como base una dependencia entre el autor y el espectador. No podría haber “relación” sin una de las dos partes. Podríamos señalar a priori, que el arte contemporáneo le confiere un papel importante al espectador. Pero tampoco debemos olvidar que las galerías donde se muestra arte contemporáneo se encuentran la mayor parte del tiempo vacías. El público está constituido por un pequeño grupo de “iniciados”⁴⁵, que alcanza, con suerte, para llenar la inauguración de las exposiciones. Y el artista, que conoce su convocatoria, no tiene ninguna expectativa en la cantidad de público que pueda congregarse. “Para ser totalmente honestos, hay que decir

⁴² HEIFERMAN, MARVIN, 2000, p. 175.

⁴³ Ibid, p. 163

⁴⁴ Al considerar estos artistas no es posible atestiguar las transversalidad del problema.

⁴⁵ MICHAUD, YVES, 2009, p. 39

que los artistas contemporáneos no se preocupan de ninguna manera por el público, aun cuando todo su arte se orienta hacia lo relacional o transaccional”⁴⁶.

He mencionado más arriba la transformación material de las obras en el arte contemporáneo, el paso de un arte objetual a un arte en donde el dispositivo artístico comparece a favor de un efecto en el espectador. El cambio en la relación espectador-obra supone una nueva dificultad para el primero, pues hasta antes de la desobjetualización de la obra:

(...) la identificación rápida del objeto permitía al *regardeur* andar fácilmente la primera parte del camino que lo colocaba en el origen de la experiencia. Ahora bien, la primera mitad del camino la tiene que recorrer el *regardeur* para identificar el dispositivo como el origen pertinente de la estimulación, o referirse al contexto para saber si se encuentra frente a un dispositivo artístico y no confundirlo con las sobras ya no tan frescas de un coctel de inauguración (...)⁴⁷

Como vemos, el espectador se enfrenta a una nueva “forma”, que ya no es forma en sí misma, sino más bien una experiencia ante un dispositivo artístico. Este particular camino que han tomado las obras tiene directa relación con los procedimientos que Marcel Duchamp instaló, acentuando en la realización obra el proceso intelectual por sobre el hacer manual. Hoy en día asistimos a una forma de creación artística donde los procedimientos duchampianos se han expandido. Michaud lo caracteriza como “una popularización y vulgarización de los procedimientos desarrollados por Duchamp en relación a la producción del *ready-made*”⁴⁸. Aparece entonces otra gran característica del arte contemporáneo. La genialidad de Duchamp instaló la duda de hasta qué punto puede un objeto ser considerado como una obra de arte. Los *ready-made* significaron un nuevo arte que sustentaba su reconocimiento como tal en una cuestión intelectual. Lo principal era la puesta en cuestión de los elementos, que hasta el momento de su aparición, constituían la base del reconocimiento de lo que se entendía por arte. Duchamp puso en duda conceptos como autor, obra, hechura, público, obra como objeto, etc.

Hoy en día los procedimientos propuestos por Duchamp se han expandido alrededor de toda la producción artística contemporánea. ¿Qué significa esto?

⁴⁶ Ibid, p. 38

⁴⁷ Ibid, p. 32

⁴⁸ Ibid. p. 43

Claro que la popularización y vulgarización de la práctica la han empobrecido y simplificado considerablemente, quizás porque el procedimiento se volvió trivial después de haber sido inventado, solamente por caer en la reiteración y en la repetición. Sin embargo lo que queda es el hecho de que cualquier tipo de prácticas, y hasta *absolutamente todas*, pueden, en un momento dado y en ciertas condiciones, incorporarse al arte contemporáneo. (...) Efectivamente, ya hay *ready-made* en cualquier lugar y de todo tipo.⁴⁹

Entonces, tenemos dos hechos que se desarrollan como consecuencia de la expansión de los postulados de Duchamp. El primero es la apropiación del recurso por parte de gran cantidad de artistas, y el segundo, efecto de lo anterior, es que toda práctica puede, potencialmente, quedar inscrita como arte contemporáneo. De éste último efecto se deriva lo que Michaud describe como un fenómeno que ha inundado al mundo actual: el del triunfo de la estética.

Todo elemento o procedimiento puede quedar condicionado a una suerte de reconocimiento a través de condiciones ya establecidas (las que propuso Duchamp). Por consiguiente, lo que el autor propone como lectura es una “evaporación” de las prácticas artísticas contemporáneas. No una disolución, ni una desaparición, sino una evaporación, donde la esencia se desvanece en el aire, para quedar atrapado en él, y hacémoslo respirar a diario.

Nuevamente nos enfrentamos a una dualidad, pues la evaporación que plantea Michaud deja abierta la puerta para la entrada de un elemento que debe reaparecer. Si bien el arte contemporáneo se encuentra por todas partes en un estado gaseoso, nada nos asegura que lo que respiremos sea “arte” y no otra cosa. ¿Importa acaso? Para el caso sí, pues el autor plantea una serie de elementos que caracterizarían al arte contemporáneo. La evaporación del arte no sería suficiente para explicar otro fenómeno que es primordial para el análisis de la cultura occidental actual: el triunfo de la estética. Para Michaud el mundo es hoy exageradamente bello. Lo vemos en las vitrinas, en la publicidad, la televisión, el cine, etc. El arte se ve cada vez menos.

El conjunto de aquellos procesos, tanto de los internos del mundo del arte como el que actúa en el ámbito de la cultura industrial, engendra este sentimiento poderoso e

⁴⁹ Ibid, p. 46 y 47.

insidioso según el cual la belleza está en todas partes, debe estar en todas partes, mientras que el arte ya no está en ninguna.⁵⁰

Si bien la finalidad del texto de Michaud es explicar la evaporación del arte (es decir, consignar sus características principales), es inevitable confrontar aquél fenómeno con un elemento que el mismo autor menciona como causante de esta evaporación. La expansión de los medios de comunicación y de la cultura industrial. Si para Michaud esto repercutía en el arte contemporáneo, debemos agregar que se conjuga no sólo en la producción artística, sino en el mundo que nos desenvolvemos diariamente.

Sobre aquel punto resulta necesario volver a Greenberg. “Vanguardia y Kitsch” es un texto temprano que plantea ésta dualidad que hoy comprime las formas que componen el mundo sensible; la producción artística, la publicidad, el diseño, la arquitectura, la información, etc.

¿Serían confrontables ambos textos? Absolutamente. La propuesta de Michaud se cierne sobre un estado del arte que no puede dejar de lado a la cultura industrial en general. La prueba de esto es que sería imposible para el autor definir el primero dejando de lado el segundo. La presentación del arte contemporáneo en “estado gaseoso” no hace más que problematizar la relación indisoluble entre arte y cultura industrial, y al mismo tiempo la imposibilidad de discernir de manera tajante entre ambas. Para Michaud no existe una dualidad marcada entre los procedimientos del arte contemporáneo y ciertos fenómenos culturales de masas. Si bien denuncia la existencia de modos de empleo para reconocer cuándo hay arte, jamás explicita cuáles pueden ser, y de la misma manera plantea la paradoja que emerge cuando el arte contemporáneo, cerrado sobre sí mismo y conformado por un pequeño grupo de “iniciados”, se enfrenta a producciones que son iguales, o apenas se distinguen de las realizadas en la cultura popular industrial⁵¹.

Por su parte Greenberg enfrenta el problema desde la oposición radical de ambos. El *kitsch*, junto con el fascismo, son los grandes enemigos del arte de vanguardia. La cultura popular industrial no hace más que desdeñar la producción de la vanguardia. El factor que operaría como distinción entre arte de vanguardia y *kitsch* sería el de la calidad. Es decir, existiría una suerte de parámetro para distinguir lo que es arte y lo que no. Algo bastante alejado de lo que propone Michaud más arriba. Para Greenberg:

⁵⁰ Ibid. p. 14.

⁵¹ Ibid. p. 39.

Todos los valores son valores humanos, valores relativos, en arte y en todo lo demás. Pero al parecer ha habido siempre, a lo largo de los siglos, un consenso más o menos general entre las personas cultas de la humanidad sobre lo que es arte bueno y arte malo. (...) Ha habido, pues, acuerdo, y en mi opinión ese acuerdo se basa en la distinción permanente entre aquellos valores que sólo se encuentran en el arte y aquellos otros que se dan en otra parte. El *kitsch*, merced a una técnica racionalizada que se alimenta de la ciencia y la industria, ha borrado en la práctica esa distinción.⁵²

Es a partir de esta distinción teórica que Greenberg plantea la separación radical entre ambos. Para el crítico existe la posibilidad de distinguir, mediante el juicio del gusto el Arte con A, del resto de la producción. Esta distinción se basa en la aceptación histórica en relación a las grandes obras de arte. Si existe acuerdo respecto de cuales son las grandes obras de arte de la historia (la Historia del Arte como disciplina vendría a validar este precepto), sería posible entonces distinguir entre los que es arte y lo que no. Y con mayor autoridad aún, de distinguir entre arte de vanguardia y *kitsch*.

Michaud mira el problema desde otra perspectiva, en primer lugar porque lo hace con posterioridad. La visión del francés ha pasado por ciertas experiencias que no existían en el año 1939, cuando Greenberg escribió “Vanguardia y Kitsch”. La visión de Michaud no podría existir sin el Pop o el Neodadaísmo estadounidense. Cuando aparecieron estas propuestas, Greenberg ya había instalado para sí una visión del arte que no admitía este tipo de expresiones. Su rechazo demuestra una intransigencia como también una consecuencia. La “contaminación” del *kitsch* en el arte (moderno) es peligrosa, pues lo hace tambalear, pero no como una propuesta artística nueva sino como un arte que asimila un procedimiento vacío.

El *kitsch* es mecánico y opera mediante formulas. El *kitsch* es experiencia vicaria y sensación de falsedad. El *kitsch* cambia con los estilos pero permanece siempre igual. El *kitsch* es el epítome de todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo. El *kitsch* no exige nada a sus consumidores, salvo dinero; ni siquiera les pide su tiempo.⁵³

Greenberg no deja de tener razón, en cuanto a los peligros que emergen con el *kitsch*. El triunfo de la estética que señala Michaud, es de cierta manera su triunfo

⁵² GREENBERG, CLEMENT, 2011, p. 25 y 26.

⁵³ Ibid. p. 22.

también. Lo que varía entre las dos posturas, es la relación con el problema. Si para Greenberg fue de un rechazo absoluto, para Michaud, y para la producción artística contemporánea en general, es la de una extraña comunión de la cual es imposible escapar, ya que, tal como se señaló más arriba, es insostenible, para alguien que trabaja con imágenes, y nos quiere hacer reflexionar acerca de ellas, ignorar la inmensa producción cultural industrial.

Greenberg vislumbra este fenómeno como un problema estético y político, y quizás en eso recae el valor de su texto, pues si bien plantea una posición del arte que queda obsoleta con el tiempo (el modernismo greenberiano) entiende que el *kitsch* plantea una dificultad tanto para la producción artística (que es lo que le interesa en primer lugar) como para el desarrollo de la sociedad industrial occidental, es decir un problema político.

CONCLUSIONES:

El presente trabajo, una indagación sobre las posturas de Clement Greenberg con respecto a su artículo “Vanguardia y Kitsch”, ha considerado principalmente, tal como lo plantea el autor, la relación entre arte de vanguardia y cultura industrial de masas (*kitsch*), problema que se puede adscribir a la oposición general entre alta y baja cultura. Si bien, el fenómeno existe con anterioridad a la industrialización, ésta ha cambiado los paradigmas tanto de una como de otra, lo que no quiere decir que esta diferenciación se haya extinguido. Aún nos enfrentamos, querámoslo a no, a una separación entre ambas esferas. El texto de Michaud, entre otros⁵⁴, propone varias claves con respecto a la comunión entre ambas, cosa indudable para gran parte de la producción visual actual. Aún así, seguimos diferenciando entre lo que es arte y cultura popular o industrial en general. Si no fuera así el texto de Michaud no tendría sentido, o quizás ni siquiera existiría. El arte contemporáneo ha adoptado diversos elementos de la cultura de masas, no obstante sigue siendo “arte” y no una manifestación cultural masiva. En las grandes ciudades existen galerías de arte, salas de concierto, ensambles de música “docta” y la idea de una academia en las que se enseña arte, acorde con la tradición y sus transformaciones.

Por otro lado, nos enfrentamos a ciertos productos de la cultura industrial que, pese a sus méritos, no son tratados con la seriedad que merecen por quienes piensan este tipo de representaciones. ¿Podrá un show de televisión, una serie dramática de calidad, ser pensada con la misma atención y dedicación, tal como un crítico de arte escribe sobre el trabajo de un artista?

Greenberg plantea que es posible encontrar en el *kitsch* elementos rescatables, pero que no tienen ni siquiera cercanía con el arte de vanguardia. El *kitsch*:

De cuando en cuando produce algo meritorio, algo que tiene un auténtico regusto popular; y estos ejemplos accidentales y aislados han embobado a personas que deberían conocerlo mejor⁵⁵.

Como vemos, la valoración que da el crítico a algunas manifestaciones del *kitsch* (que nunca especifica cuáles son) se fundamenta en su carácter popular, más nunca en la

⁵⁴ V. CROW, THOMAS, 2002.

⁵⁵ GREENBERG, CLEMENT, 2011, p. 23.

posibilidad siquiera de acercarse a la producción de vanguardia. Existe una separación radical entre ambos.

Si Michaud plantea por parte del arte contemporáneo una comunión con la cultura mediática, ¿sería posible plantear esta dualidad desde la cultura de masas? Es decir que la cultura industrial se haya apropiado de ciertos elementos del Arte (con mayúscula). Y aquí no me refiero a la repetición vacía de los meros procedimientos, sino a que parte de los elementos que constituyen al Arte (otra vez con mayúscula) se hayan filtrado hacia ciertas manifestaciones de la cultura industrial. Cierta producción cinematográfica podría darnos algunas luces al respecto.

Por otra parte, no debemos dejar de lado la preocupación política que plantea Greenberg en el texto, que se refiere principalmente a la utilización del *kitsch* como elemento aleccionador de las masas, no sólo en los estados totalitarios sino también en las democracias capitalistas. Hago referencia a esta última situación ya que representa a grandes rasgos a la mayoría de los estados occidentales de hoy en día. Si bien, y tal como planteo en el párrafo anterior, es necesario dar vuelta la relación entre cultura de masas y arte, sería profundamente ingenuo negar un diagnóstico que aparece cada vez que prendemos la televisión. El *kitsch* como simulacro de la cultura, como copia vacía, sigue presente en nuestra cultura, y pensarlo como arte sería caer en su juego de dominación por parte de los poderes que manejan estas industrias, tal como lo plantearon Theodor Adorno y Max Horkheimer en el texto “La Industria Cultural”⁵⁶. Según los autores, cualquier manifestación proveniente de la industria cultural estaría manejada y mediada por los mismos poderes que manejan el capital, dominando no sólo la producción fabril, y al trabajador que es parte de ella, sino también el tiempo de ocio que el trabajador disfruta luego de la jornada laboral. Por lo tanto, esta manifestación, la cultura industrial, estaría supeditada a los intereses del capital y se desarrollaría en pos de la repetición, la inmovilidad y el estereotipo.

Pese a todo el progreso en la técnica de la representación, de las reglas y las especialidades, pese a todo agitado afanarse, el pan con que la industria cultural alimenta a los hombres sigue siendo la piedra del estereotipo. La industria cultural vive del ciclo, de la admiración, ciertamente fundada, de que las madres sigan a pesar de todo engendrando hijos, de que las ruedas continúen girando.⁵⁷

⁵⁶ HORKHEIMER Y ADORNO, 2009

⁵⁷ Ibid, p. 193.

La propuesta de los autores es bastante más profunda y extensa de lo que reseño, pero esta aproximación sirve para acentuar un canon que sigue presente al momento de diferenciar de la cultura de masas del Arte, el que ha permitido a diversos autores denotar diversas manifestaciones culturales por su origen industrial⁵⁸.

Hoy en día las relaciones entre ambas esferas han cambiado profundamente, el texto de Michaud vendría a diagnosticar esta nueva relación, pero parece que quienes piensan el problema aun no han sido capaces de romper el muro que sigue dividiendo ambas manifestaciones, por lo menos en lo que se refiere a la posibilidad de la cultura de masas industrial de apropiarse de elementos artísticos reales. La relación inversa es el arte contemporáneo.

⁵⁸ Un caso interesante al respecto son los juicios emitidos por el mismo Adorno sobre el jazz en el ensayo “Moda sin tiempo”, v. ADORNO, p. 126, 1962.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor, "Prismas", Ediciones Ariel, Barcelona, 1962.
- Barr, Alfred, "La definición del arte moderno", Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- Bourriaud, Nicolas, "Estética Relacional", Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008.
- Chipp, Herschel (ed.), "Teorías del arte contemporáneo", Ediciones Akal, Madrid, 1995.
- Crow, Thomas, "El arte moderno en la cultura de lo cotidiano", Ediciones Akal, Madrid, 2002.
- Danto, Arthur, "Después del fin del arte", Paidós, Barcelona, 1999.
- De Duve, Thierry, "Clement Greenberg entre líneas", Acto Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 2006.
- Degler, Carl, "Historia de Estados Unidos", Ediciones Ariel, Barcelona, 1988.
- Foster, Hall, "El retorno de lo real", Ediciones Akal, Madrid, 2001.
- Greenberg, Clement, "Arte y Cultura", Paidós, Madrid, 2011.
- Greenberg, Clement, "The Collected Essays and Criticism Volume I. Perceptions and Judgments 1939-1944", The University Chicago Press, Chicago, 1986.
- Greenberg, Clement, "La pintura moderna y otros ensayos", Siruela, Madrid, 2006.
- Guasch, Ana María, "La crítica de arte: historia, teoría y praxis", Ed. El Serbal, Barcelona, 2003.
- Guasch, Ana María (ed.), "Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones 1980 – 1995", Ediciones Akal, Madrid, 2000.
- Gubern, Román, "La casa de brujas en Hollywood", Anagrama, Barcelona, 2002.
- Guilbaut, Serge, "De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno", Tirant Lo Blanch, Valencia, 2007.
- Harris, Jonathan, Wood, Paul, Frascina, Francis, Harrison Charles, "La modernidad a debate: El arte a partir de los años cuarenta", Ediciones Akal, Madrid, 1999.
- Horkheimer Max, Adorno, Theodor, "Dialéctica de la Ilustración", Editorial Trotta, Madrid, 2009.
- Hughes, Robert, "Visiones de América", Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2001.

Huyssen, Andreas, “Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo” Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2002.

Lynes, Ruseell, “El auditorio vivo: historia social de las artes visuales y la actuación en Estados Unidos, de 1890 a 1950, Ediciones Edamex, México D.F., 1985.

Michaud, Yves, “El arte en estado gaseoso”, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2009.

Olialkiaga, Celeste, “El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch”, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

Shapiro, Meyer, “El arte moderno”, Alianza Editorial, Madrid, 1993.

Steinbeck, John, “Los vagabundos de la cosecha”, Ed. Libros del Asteroide, Barcelona, 2007.