Prólogo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fèlix Fanés