



**Benemérita Universidad Autónoma de Puebla**

**Facultad de Filosofía y Letras**

***Los alcances y limitaciones  
de la teoría del arte de  
Clement Greenberg***

Tesis presentada para obtener el título de  
Maestría en Estética y Arte

**Presenta**

**Lic. Ana Renée Hernández Galván**

**Dr. José Ramón Fabelo Corzo**

Abril 2016

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
Capítulo I: Contextualización histórico artística	11
Preámbulo	12
Primera parte	
Introducción: ideología, política e historia	14
I. La Gran Depresión	15
II. Recuperación de la economía	18
El New Deal	18
La Segunda Guerra Mundial	18
III. La Post-Guerra y la Cortina de Hierro	20
IV. La creación de la CIA	23
V. Congreso por la Libertad de la Cultura: la sombra de la CIA	25
VI. La ambigüedad teórica de Greenberg y la relectura de Kant	29
VII. La desmarxización del arte	33
Segunda parte	
Introducción: el arte en Estados Unidos antes de la década de los 40	44
El expresionismo abstracto y el surgir de Estados Unidos como potencia mundial	52
Capítulo II: Kitsch y Modernidad	58
Preámbulo	59

Introducción: un inicio adverso	61
Primera parte: Percepciones y juicios: 1939 a 1944	65
Vanguardia y Kitsch 1939	66
Un texto contemporáneo a "Vanguardia y Kitsch"	78
Un comentario crítico a "Vanguardia y Kitsch": la visión del otro	81
Segunda parte: La venganza del modernismo: 1957-1969	89
Pintura moderna 1960	90
Versiones y revisiones	92
Capítulo III: Después del fin del arte [puro]:	
la crítica de Danto	95
Preámbulo	95
Primera parte	
Introducción: Marshall Berman y el contexto de la modernidad	97
La purificación del arte	98
Segunda parte	
Introducción: ideas principales de los seminarios de Bennington	102
Observaciones de Clement Greenberg sobre arte y gusto	103
Conclusión: la muerte del modernismo	106

Agradecimientos	109
Post Data	110
Anexos: ensayos complementarios	
Hacia un nuevo Laocoonte	111
El kitsch en la época de la hipermodernidad	114
Reflexión sobre los conceptos de arte y no-arte en la obra “Grande Núcleo” de Hélio Oiticica	121
Bibliografía	128

*A mis padres*

## *Introducción*

Clement Greenberg fue, sin lugar a dudas, uno de los críticos de arte más influyente de la segunda mitad del siglo XX. Los ensayos de Greenberg reflejan las preocupaciones en el mundo del arte occidental al final de la década de los treinta, y el establecimiento de la “pintura moderna”<sup>1</sup> hasta que ésta comenzó a ser altamente cuestionada en la década de los sesenta. Su teoría, basada principalmente en el formalismo del expresionismo abstracto, defendía a las segundas vanguardias como el “Gran Arte”. Los años de mayor apogeo de Greenberg fueron las décadas que van de los años 30 hasta finales de los 50. En la década de los 60, surge el Arte Pop con propuestas relacionadas con una nueva actitud. El objetivo de esta tesis es argumentar que esta nueva propuesta artística no fue capaz de encajar en los estándares formalistas de Greenberg dado que la teoría de Greenberg no tuvo la flexibilidad de incluir nuevas tendencias en el arte. Sin lugar a dudas, el problema del alcance de su teoría se pone sobre la palestra cuando queda entredicha ante el peso de las nuevas propuestas.

Clement Greenberg (1909-1994), fue uno de los críticos y teóricos del arte más importante y con mayor reconocimiento en Estados Unidos de América a partir de la década de los años 30. Su primer ensayo crítico “Avant-Garde and Kitsch” fue publicado en la revista norteamericana *Partisan Review* en 1939, llegando a convertirse en el punto de partida y referencia para los pintores y artistas norteamericanos de la época. En esta breve ensayo, Greenberg recurre al término alemán “kitsch” para describir todo el arte que no entraba en la categoría del “Gran Arte”<sup>2</sup> -es decir, el arte de vanguardia-; para Greenberg el

---

<sup>1</sup> Entendemos “pintura moderna” en términos de Greenberg. Este punto será aclarado más puntualmente en el tercer capítulo.

<sup>2</sup> El término de “gran arte” –que se usará con frecuencia a lo largo de la investigación–, viene de la insistencia del público de hacer una diferenciación entre “gran arte” y “arte inferior”. En un debate público de Marzo de 1987 en la Universidad de Ottawa –publicado en *Clement Greenberg: Between the Lines*–, se le pregunta a Greenberg si el arte contemporáneo es gran arte. Greenberg responde utilizando el término “arte inferior”, el cual ya ha utilizado anteriormente en otras entrevistas. Aunque como tal el término de

consumismo, la propaganda -y la cultura que éstos producían- no podían más que catalogarse de “kitsch” ya que iban dirigidos a las masas, a los menos educados y a quienes sencillamente no podían acceder ni económica ni intelectualmente a este gran arte de vanguardia.

*El kitsch, usando como materia prima el degradado y academizado simulacro de cultura genuina, acepta y cultiva esta insensibilidad. Es la fuente de sus ingresos. El kitsch es mecánico y funciona con fórmulas. Es la experiencia indirecta y las sensaciones falsas. El kitsch cambia de acuerdo al estilo, pero permanece siempre igual. Es la epítome de todo lo falso de la vida. El kitsch sólo le pide dinero a sus consumidores, ni siquiera demanda su tiempo<sup>3</sup>.*

Cinco años antes de la publicación de “American-Type Painting”, otro de sus textos emblemáticos, en 1950, Greenberg se unió al *American Committee for Cultural Freedom* en donde desarrolló el proyecto “moderno”<sup>4</sup> que sentó las bases de su teoría estética: él creía que el arte de vanguardia proveía a la experiencia de un comentario crítico, ya que las vanguardias mutaban constantemente para adaptarse al kitsch, que también estaba en constante desarrollo. Articuló el concepto de la *especificidad del medio*, en donde explicaba que había cualidades inherentes a cada uno de los medios específicos con los que trabajaba el artista; el proyecto de modernidad creado por Greenberg pretendía que los artistas crearan piezas que trataran precisamente

---

“gran arte” no está presente en ninguno de los ensayos del crítico, sí lo está como parte de la postura que él defiende; se escucha repetidamente en entrevistas, conferencias e incluso se puede encontrar en artículos de índole académica. “Gran arte” muchas veces viene acompañado de “buen arte”, otro término problemático, ya que, aunque Greenberg lo menciona, nunca lo explica del todo. En la presente investigación el término de “gran arte” irá entrecomillado ya que es un término que se ha tomado prestado de la opinión pública.

<sup>3</sup> Greenberg, C. “Avant Garde and Kitsch” publicado en “Art and Culture”, Beacon Press Boston, 1965, p. 10

<sup>4</sup> En muchas traducciones al castellano se utiliza el adjetivo “modernista” como una equivalencia directa de *modernist*. Sin embargo, se ha optado por traducir este adjetivo como “moderno” ya que se considera que “modernista” hace referencia a algo distinto en castellano, a saber, un estilo literario concreto; por el contrario, “moderno” hace referencia al tipo de pintura del cual habla Greenberg. Este punto en específico se abordará más a fondo en el tercer capítulo.

sobre ese medio específico. Así fue como la “planitud<sup>5</sup> -carácter plano de una pieza bidimensional- de la pintura tenía que ser enfatizada.

Clement Greenberg nació, creció, estudió e incluso murió en Nueva York, por lo que era de esperarse que fuera precisamente el movimiento del expresionismo abstracto (que también nació y creció en Nueva York) aquel que Greenberg tanto elogiara y llegara a catalogar como ese “Gran Arte”. Para el crítico, el gran arte de vanguardia no había nacido en Europa con personajes como Picasso, Dalí o Cézanne; no, el gran arte había nacido en Estados Unidos y Nueva York había gestado a sus más grandes exponentes vanguardistas: Jackson Pollock, Willem de Kooning, Clifford Stills y Barnett Newman por mencionar algunos. El artículo *American-Type Painting*, publicado en 1955 en la *Partisan Review*, apunta abiertamente al expresionismo abstracto -y más específicamente a Jackson Pollock- como *el* arte de vanguardia y defiende este nuevo estilo afirmando que era su “planitud” lo que le dotaba de gran sentido estético, ya que el plano del lienzo no era un obstáculo para el artista, quien asumía esta característica e incluso la utilizaba para su pieza. El gran éxito del expresionismo abstracto se debe, en buena medida, a las excelentes críticas y la nueva teoría del arte propuesta por el crítico neoyorquino.

En 1956, Greenberg asistió a la exposición *Painters Eleven* en la galería Riverside, en Nueva York, en donde se familiarizó con el trabajo de William Ronald y Jack Bush. Se hizo amigo íntimo de Bush y calificó su pintura con un nuevo estilo: abstracción lírica y pintura espacial contemplativa o *Color-Field Painting*. Aunque ninguno de estos dos términos presenta nada nuevo para el campo del arte, Greenberg se vio en la necesidad de hacer una distinción con el expresionismo abstracto, ya que la diferencia entre una pintura de Pollock y una, por ejemplo, de Rothko (a quien se categoriza como pintor espacial-contemplativo) es bastante evidente. También es evidente cómo la pintura de William Ronald difiere de la de los expresionistas abstractos. A estas dos

---

<sup>5</sup> En inglés el adjetivo original es *flatness*. Este término ya de por sí es complicado en su lengua nativa, pero no existe una traducción correcta al castellano. La traducción propuesta aquí es de la autora. Otras traducciones incluyen “llanura” y “planariedad”.

vertientes Greenberg las llamó “abstracciones post- pictóricas” para distinguirlas del expresionismo abstracto y la abstracción pictórica, ya que, para el crítico, representaban una evolución “manierista” del gran arte de vanguardia. Recordemos que el arte pop estaba ya haciéndose presente.

Las rígidas categorías estéticas propuestas por Greenberg, empezaron a alienarlo de la escena artística. Poco a poco, su teoría formalista del arte, lo desplazó de la escena central artística neoyorquina. El nuevo pluralismo artístico que empezaba a acoger a las tendencias recientes, rechazaba por completo los términos estilísticos propuestos por el crítico. Atacado por miope y elitista, Greenberg se retiró sin ceremonias de la crítica. Murió en 1994 en Nueva York de enfisema pulmonar.

Como se dijo con anterioridad, el objetivo de esta tesis es argumentar que la nueva propuesta artística del arte pop no fue capaz de encajar en los estándares formalistas de Greenberg dado que su teoría no tuvo la flexibilidad de incluir nuevas tendencias en el arte. En el siguiente trabajo de investigación se hará un recuento de los textos más importantes de Greenberg para comprender bajo qué circunstancias históricas y artísticas se dio este cambio, y qué fue lo que impidió que Greenberg no tuviera miras a futuro, al menos en apariencia. En el primer capítulo se abordará el contexto histórico y social, pero sobre todo político, de Estados Unidos desde la Gran Depresión hasta el final de la Segunda Guerra Mundial; estos eventos no son arbitrarios, dado que existe un vínculo económico importante entre los eventos de Octubre de 1929 en Estados Unidos y las decisiones militares tomadas por Hitler en Alemania algunos años más tarde. Estos datos históricos servirán como base para introducir la visión marxista en el arte en este periodo, la cual quedará mucho más clara una vez adentrados en los ensayos críticos de Greenberg.

El segundo capítulo aborda dos ideas importantes dentro de la teoría de Greenberg: el kitsch y la modernidad; ambas problemáticas pero vitales para Greenberg, ya que conforman la base de muchos de sus ensayos y sin ellas sería imposible entender las críticas y reseñas de Greenberg. Dos ensayos han

sido elegidos para ilustrar estas ideas: “Vanguardia y Kitsch” y “Pintura moderna”.

Finalmente, el tercer capítulo le dará un giro a las ideas planteadas por Greenberg ya que, históricamente, nos encontramos en la década de los 60 y la cúspide del Arte Pop. Uno de los teóricos importantes en este momento será Arthur Danto, quien revisará y criticará a Greenberg a fondo.

A manera de conclusión se hará un recuento breve de los alcances y limitaciones propuestos por Clement Greenberg.

La investigación cuenta con tres ensayos anexos: una glosa de “Hacia un nuevo Laocoonte”, “El Kitsch en la época de la hipermodernidad” y “Reflexión sobre los conceptos de arte y no-arte en la obra ‘Grande Núcleo’ de Helio Oiticica”. La finalidad de estos anexos es darle al lector las herramientas necesarias para comprender algunos aspectos de la investigación. A saber, la glosa de “Hacia un nuevo Laocoonte” le será útil en la segunda parte del capítulo dos y para comprender algunos conceptos del capítulo tres. Los otros dos ensayos muestran aplicaciones prácticas de dos conceptos importantes de Greenberg: el kitsch y el arte de “avanzada” y tienen la finalidad de extender la investigación hacia fenómenos actuales.

# Capítulo I



Final session (at Pankkuru)

*Contextualización histórico-artística*

## *Preámbulo*

En este primer capítulo se analizará el periodo histórico en el cual Clement Greenberg desarrolló su teoría<sup>6</sup>. Sería ingenuo pensar que Greenberg no se vio influenciado por ciertas situaciones políticas, sociales o culturales.

Es por esa razón que para facilitar la lectura de este capítulo, se ha dividido el mismo en dos partes:

- A) Contexto político y teórico.
- B) Contexto artístico.

El siglo XX arrancó con varias inestabilidades económicas y sociales que afectaron profundamente a la sociedad estadounidense, misma sociedad que a lo largo de esa misma centuria vio el nacimiento de grandes figuras del arte como Jackson Pollock o Andy Warhol; o del establecimiento de gigantes institucionales como el MoMA. Pero como ningún fenómeno se da de manera aislada, sería imposible estudiar cada cosa por separado a pesar de que, de primera instancia, suene inverosímil para el lector relacionar la CIA con el arte abstracto.

El primer bloque se ha dividido cronológicamente en los acontecimientos más importantes que marcaron la historia de EUA e influyeron a los intelectuales del siglo XX: la Gran Depresión, el discurso de la Cortina de Hierro, la creación de la CIA y la Guerra Fría. Se han dejado fuera las dos Guerras Mundiales por tratarse de fenómenos precisamente mundiales cuyo estudio alargaría demasiado esta primera parte. Recordemos que el núcleo de esta tesis es Clement Greenberg y la falta de flexibilidad en su visión del arte. A continuación, pasaremos a los aspectos políticos que se dieron en torno a la teoría de Greenberg: la creación del Congreso por la Libertad Cultural, los aspectos marxistas de Greenberg y su relectura de Kant.

---

<sup>6</sup> El término de teoría se utiliza holgadamente incluso desde el título. Greenberg no hizo teoría del arte como tal, pero si es posible sugerir que se desprende un tipo de teoría de sus ensayos. Más sobre esto en el capítulo dos.

El segundo bloque comenzará con un aspecto vital para la historia del arte de Estados Unidos: la colonización y erradicación de los grupos nativos. A raíz de estos sucesos se dará una “importación” de ciertas tendencias o estilos artísticos traídos de Inglaterra, Francia y Alemania, lo que marcará la pauta para la formación de ciertos temas, como el retrato o la pintura costumbrista, y ciertos artistas importantes, como Thomas Hart Benton, tutor de Jackson Pollock.

*Algún día habrá que contar cómo el anti-estalinismo, que comenzó más o menos como trostkismo, se convirtió a la idea del arte por el arte, abriendo así el camino, heroicamente, a lo que había que venir.*

Clement Greenberg, 1939

## *Primera parte*

### *Introducción*

#### *Ideología, política e historia*

Esta sección es, sin duda, la más importante en este primer capítulo porque es en ella en donde se entenderá de dónde venían las inquietudes intelectuales de Clement Greenberg. El crítico no estaba sólo en la escena de la crítica de arte, antes de él vinieron grandes figuras como James Johnson Sweeney y Harold Rosenberg pero fue Greenberg quien marcó una pauta importante con su re-lectura de Kant y con la incursión de términos innovadores como "moderno y "kitsch". Esta sección está, a su vez, dividida en sub-secciones para facilitar la comprensión del tema.

Para Estados Unidos, el siglo XX comenzó caóticamente. Varios acontecimientos sociales y políticos marcaron las tendencias artísticas e intelectuales del país. También lo que sucedía en Europa afectó al país. Dos guerras mundiales dejaron su huella en todo el continente a tal grado de segmentar al mundo en dos grandes bloques: los que estaban a favor del comunismo y los que estaban en contra. Es así como entendemos un turbulento contexto social, político y económico que definiría, hasta nuestros días, la historia artística de Estados Unidos.

El fenómeno de la Gran Depresión a principios de la década de los 30 sería el acontecimiento que marcaría las facciones políticas y, por consiguiente, la producción cultural moderna en Estados Unidos, además de estar íntimamente ligado con la Segunda Guerra Mundial.

*I*  
*La Gran Depresión*



Imagen 1. Multitud abriéndose paso en Wall Street al derrumbe de la bolsa

Uno de los procesos económicos de mayor impacto en las primeras décadas del siglo XX en Estados Unidos fue, sin duda, el que fuera nominado como la Gran Depresión. Considerado como el periodo más difícil y de mayor escasez para las familias estadounidenses, no fue más que la punta del iceberg en una serie de eventos de resonancia histórica que harían de este siglo uno de los más relevantes para Estados Unidos.

En su artículo, “An overview of the Great Depression”, Randall Parker afirma que existe una discrepancia entre los economistas acerca de las fechas y alcances exactos de la Gran Depresión ya que, en una historia de la economía

muy general, siempre se ha marcado el inicio de este suceso el 29 de Octubre de 1929, cuando se produjo la caída más importante de la bolsa hasta entonces. Sin embargo, los indicadores de la crisis se veían venir desde principios de la década de los 20.

El inicio de la década de los años veinte fue altamente productivo para Estados Unidos: la Reserva Federal fijó el índice de producción industrial en 81, alcanzando su auge en julio de 1929 con 114, además de una gran demanda internacional ya que EUA se convirtió en el mayor productor industrial entre 1925 y 1929 (Randall, 1). A pesar del crecimiento económico que se experimentó en Estados Unidos, hubo tres recesiones menores: dos entre Mayo de 1923 y Julio de 1924 y una entre Octubre de 1926 hasta Noviembre de 1927; y no olvidemos el descenso del 8% del PIB entre Enero de 1920 y Julio de 1921 (Romer en Randall, 1). Este descenso del 8% en el PIN puede parecer poco en comparación con el descenso del 16% a finales de 1929, pero es en estas cifras en donde se ven los primeros indicios de la gran crisis. Las recesiones menores, aunadas a la deflación de precios y la reducción de los mismos en bienes importados, fueron los principales factores que desataron la crisis (Randall, 2). Para Parker Randall, la Reserva Federal “no aprendió la lección” con las recesiones menores y se confió de que podía mantener la situación bajo control. Recordemos, también, que Europa apenas se estaba recuperando de la Primera Guerra Mundial y crecía la demanda de bienes exportados desde Estados Unidos. Ya para 1929, una economía europea recuperada de los estragos de la guerra fijó el patrón oro<sup>7</sup> sin saber que lo convertiría en el vehículo internacional para la Gran Depresión.

Randall reduce la Gran Depresión a dos grandes fenómenos: el sólido vínculo entre el uso del dinero y el dinero mismo, y la estructura internacional de patrón oro. Lo que en realidad eran los albores de una crisis, para la Reserva Federal era sólo una burbuja en los valores de las acciones de la bolsa. La Reserva Federal tomó medidas para controlar el crecimiento de esta hipotética

---

<sup>7</sup> El patrón oro es una divisa internacional que fija el precio de una cierta cantidad de oro como equivalencia de las divisas de cada país. Esta divisa internacional quedó en desuso después de 1930.

burbuja como el incremento de las comisiones de los bancos del 3% al 4.5%, la repartición de \$393 millones USD en ventas de mercado internacional -dejando únicamente \$80 millones USD en las cuenta del Mercado Internacional-, además del fallecimiento del presidente de la Reserva Federal (Randall, 3). Todo esto contribuyó a la deflación de precios de la bolsa.

En Octubre de 1929 la bolsa se derrumbó. El índice de producción internacional de la Reserva Federal -que en Agosto del mismo año era de 114- había bajado un 3.5<sup>8</sup>% y entre Octubre y Diciembre bajó otro 9%. Entre Enero y Diciembre de 1930 bajó otro 21%. Estos desequilibrios en la bolsa provocaron que se redujeran los precios al consumidor en un 2.6%, la base monetaria se redujo en un 2.8%, los suministros nominales de dinero mermaron en un 3.5% y las tasas de interés llegaron hasta el 11.3% (Randall, 3-4). La economía se desmoronó: dado que ninguna empresa tenía depósitos de respaldo, el pánico se contagió y los dedos se apuntaron a las instituciones financieras; los impuestos subieron y varios bancos y aseguradoras se vieron en la necesidad de cerrar. Desde agosto de 1929 hasta diciembre de 1931, el índice de producción internacional se redujo en un 15.4%.

Bajo este contexto, Estados Unidos se embarcó en la gran empresa que fue la Segunda Guerra Mundial, evento que marcaría las ideologías de Europa y EUA al grado de desembocar en uno de los conflictos ideológicos más grande de la historia.

---

<sup>8</sup> Tomemos en cuenta que Randall explica que el estimado anual de reducción es de 14.7%

## II

### *Recuperación de la economía*

#### *El New Deal*

El New Deal fue un sistema creado por Roosevelt cuando entró a la presidencia en 1933, que daría fondos de apoyo a las familias o individuos que habían sufrido durante la Gran Depresión. Roosevelt tuvo que enfrentarse a dos problemas importantes: el desempleo y el quiebre del sistema bancario. Algunos años después se promulgó el Segundo New Deal, que aprobaría leyes a la vivienda y la implementación del seguro social. No sería hasta la Segunda Guerra Mundial que EUA realmente se recuperaría.

#### *La Segunda Guerra Mundial*

El conflicto armado mundial conocido como Segunda Guerra Mundial ocurrió entre 1939 (cuando Alemania invadió Polonia) y 1945 (cuando Japón se rindió oficialmente), aunque en realidad Estados Unidos haya comenzado su participación en 1941, con el memorable ataque a Pearl Harbor.

A grandes rasgos, podría resumirse este conflicto bélico como la lucha entre los Aliados y las Potencias del Eje. Hubo tres causas importantes para que se diera este fenómeno: la invasión de Polonia, la invasión de China por los japoneses y el ataque a Pearl Harbor.

A raíz de la crisis de 1929 en Estados Unidos, se redujeron las importaciones y préstamos al extranjero provocando que el PIB decayera en varios países europeos, a excepción de la URSS que se encontraba exenta de los males del capitalismo. Podría decirse, de cierta manera, que EUA "exportó" su crisis. En 1931 se abandonó el patrón oro, provocando una fuga de capital en Alemania, que apenas pudo recuperarse subiendo las tasas de interés; naturalmente esto provocó el descontento de la gente y algunas movilizaciones violentas, principalmente en Weimar. Así fue como Hitler y el partido nazi hallaron la manera de posicionarse en una sociedad conflictuada que exigía

justicia. Alemania sentía que había sido "apuñalada por la espalda" después de la disolución del Imperio Austro-Húngaro; el Tratado de Versalles los hacía ver como perdedores y guardaban un gran rencor al grupo de los Aliados, a quienes veía como tiranos y conspiradores. Todo esto aunado a la creciente deuda y falta de materia prima provocada por la Gran Depresión, creó el caldo de cultivo idóneo para la movilización de fuerzas armadas alemanas. El 1 de septiembre de 1939 Alemania invadió Polonia, bajo el pretexto de que los polacos habían atacado un puesto fronterizo alemán.

Pero este conflicto no resultó del todo perjudicial a nivel económico para EUA. Bajo los estragos de la Gran Depresión, las políticas intervencionistas del New Deal y la falta de trabajo en el país, la guerra ofreció una ventana de oportunidad. La industria bélica mostró ser bastante rentable; EUA se dedicó a hacer y exportar armas, en 1940 surtía de armamento a Francia y Reino Unidos, revitalizando la industria y la economía norteamericanas.

### III

## La Post-Guerra y la Cortina de Hierro



Imagen 2. División física de la Cortina de Hierro

La Cortina de Hierro -algunas veces llamada Cortina de Acero o Telón de Acero- fue una división física e ideológica entre los bloques comunistas y anti-comunistas de Europa. Esta división comenzó al final de la Segunda Guerra Mundial y concluyó en 1991 con la consumación de la Guerra Fría. La finalidad de esta división fue aislar a la Unión Soviética de los bloques no-comunistas. En la imagen 2 se puede observar claramente la división de bloques: los países del Pacto de Varsovia del lado derecho (Rusia, Ucrania, Polonia, Rumania, etc) y los países de la OTAN del lado izquierdo (España, Francia, Italia y EUA). Al concluir la Segunda Guerra Mundial, el creciente antagonismo entre la URSS y el resto de Europa no se había quedado atrás, ya que desde de 1939 esta mala relación se había venido deteriorando cuando la URSS accedió a un

intercambio comercial-militar con Alemania (Ericson, 210). Cerca del final de la Segunda Guerra Mundial, Stalin expresó sus deseos de dominar los estados intercesores entre Alemania y Rusia generando pánico entre el resto de Europa porque se creía que Stalin quería crear un imperio que controlara todo el bloque soviético. Sin embargo, en la Conferencia de Postdam<sup>9</sup>, los Aliados otorgaron parte de Polonia, Rumania, Finlandia, Alemania y los Balcanes al poder soviético, a cambio Stalin aseguró que esos territorios serían libres de escoger su gobierno. A pesar de estas concesiones, los Aliados se encontraban inquietos y, principalmente, EUA temía que se aislaría de Europa ya que el presidente Roosevelt había asegurado que retiraría sus tropas en un máximo de dos años (Beevor, 80).

Al margen del miedo de una ocupación casi mundial de la URSS y del aislamiento de EUA, Winston Churchill promulgó su famoso discurso *Sinews of Peace* el 5 de marzo de 1946 en el Westminster College. En él, acusaba a los Estados Soviéticos de ser tiranos que ejercían restricciones sobre su pueblo a través de dictadores y oligarquías compactas que se regían por grupos privilegiados (Churchill, 299).

*It is my duty to place before you certain facts about the present position in Europe. From Stettin in the Baltic to Trieste in the Adriatic an iron curtain has descended across the Continent. Behind that line lie all the capitals of the ancient states of Central and Eastern Europe. Warsaw, Berlin, Prague, Vienna, Budapest, Belgrade, Bucharest and Sofia, all these famous cities and the populations around them lie in what I must call the Soviet sphere, and all are subject in one form or another, not only to Soviet influence but to a very high and, in some cases, increasing measure of control from Moscow (Churchill, 299-301)*

Una de las principales preocupaciones de Churchill era la alianza de un régimen comunista que "dominara el mundo"; "(If the Soviet Government tries,

---

<sup>9</sup> La Conferencia de Postdam fue una junta entre Stalin, Churchill y el Pdte. Truman en Agosto de 1945 en donde se reunieron para decidir las medidas administrativas que se tomarían en contra de la Alemania Nazi.

*by separate action, to build up a pro-Communist Germany in their areas, this will cause new serious difficulties in the American and British zones"* (Íbid). Este fue el primer y más importante paso que se dio en la lucha contra el comunismo, lucha que alcanzaría incluso uno de los sectores menos esperados: el artístico.

## IV

*La creación de la CIA*

La Agencia Central de Inteligencia (CIA por sus siglas en inglés) de los Estados Unidos tiene su base en Virginia y tiene tres misiones principales: recolectar información sobre organizaciones, individuos, corporaciones o gobiernos extranjeros que pudieran representar un peligro para la nación; analizar dicha información y, bajo mandato del Presidente, llevar a cabo actividades secretas y de vigilancia.

Al término de la Segunda Guerra Mundial, y bajo el miedo que bien expresó Churchill, el Pdte. Truman se dio a la tarea de crear una agencia central desde donde pudiera controlar todo los movimientos de su gobierno. El predecesor de la CIA, la Oficina de Servicios Estratégicos (OSS) fue creada durante la Segunda Guerra Mundial con el propósito de recolectar información sobre el enemigo; sin embargo, esta organización fue rápidamente disuelta por el Pdte. Truman en septiembre de 1945 quien la reorganizó en tres departamentos diferentes: la Unidad de Servicios Estratégicos, el Servicio Interino de Investigación e Inteligencia, y la División de Psicología Militar. (Thomas en [www.cia.gov](http://www.cia.gov))

En 1947, el Pdte. Truman firmó el Acta de Seguridad Nacional, estableciendo a la CIA como el organismo que realizaría todas las actividades de inteligencia y seguridad de la nación. De este modo, se le otorgó a la CIA el permiso de usar procedimientos confidenciales de tipo fiscales o administrativos, se le exentaba de establecer un ingreso anual, número y puesto de sus trabajadores e incluso de tener un límite de de recursos de los fondos federales (Íbid).

## V

*Congreso por la Libertad de la Cultura: la sombra de la CIA*

Después de la Segunda Guerra Mundial, tanto Estados Unidos de América como la Unión Soviética eran grandes potencias que luchaban por dominar el continente europeo que, devastado por la guerra, se vio en medio de estos dos gigantes y su lucha de poder. La Unión Soviética había logrado avanzar con sus partidos comunistas por lo que Estados Unidos decidió refrenar este avance con una política intervencionista<sup>10</sup>.

Básicamente se trató de financiar a los intelectuales anticomunistas para que sus obras representaran la libertad que, según Estados Unidos, la Unión Soviética no tenía. El Congreso por la Libertad de la Cultura<sup>11</sup> fue fundado en Berlín el 26 de Junio de 1950; su objetivo era simple: “la derrota ideológica del marxismo<sup>12</sup>” mediante un programa diplomático formado por escritores, artistas, intelectuales y periodistas.

El CCF surgió en la zona de ocupación estadounidense de Berlín y se vio impulsado por Melvin Lasky, un periodista neoyorquino residente de Alemania. Lasky se dedicó a juntar intelectuales socialistas para una organización “independiente<sup>13</sup>”. El Congreso juntó tantos fondos que llegó a tener oficinas en treinta y cinco países, financiar varios eventos internacionales y publicaciones importantes; fue sumamente activo durante 17 años.

Debido a que la presencia de la CIA en el CCF fue tan grande y por un lapso muy amplio, es posible especular que el apoyo económico de la CIA fue lo que mantuvo a flote al CCF durante algún tiempo; sin embargo, la participación de esta agencia no se hizo pública hasta 1967. El escándalo, que estalló en plena guerra de Vietnam, desenmascaraba a la CIA como principal “benefactor”

---

<sup>10</sup> “Cuando la CIA financiaba a los intelectuales europeos” de Denis Boneau en *Voltaire*: <http://www.voltairenet.org/article126492.html> publicado el 22 de julio del 2005.

<sup>11</sup> CCF por sus siglas en inglés: Congress for Cultural Freedom. Su nombre original era Kongress für Kulturelle Freiheit.

<sup>12</sup> Boneau en *Voltaire*: <http://www.voltairenet.org/article126492.html>

<sup>13</sup> *Ibíd.*

del CCF. Las revistas *Ramparts* y *Saturday Evening Post* publicaron que la CIA había financiado varias organizaciones culturales anticomunistas, a lo que la agencia respondió negándolo y tratando de censurar su participación en el Congreso<sup>14</sup>. En 1950, Thomas Braden publicó un artículo con el título “Me siento orgulloso de que la CIA sea amoral”, confirmando la participación de ésta en el CCF<sup>15</sup>.

Pero el verdadero papel de la CIA sigue siendo incierto; la misma agencia dice que “los historiadores creen que (este evento) tiene alguna conexión con la CIA, pero la gente que sabía la historia completa está ahora muerta, y los estudiosos tienden a ignorar este asunto por falta de información pertinente”.<sup>16</sup> Frances Stonor Saunders, novelista y cineasta, publicó en 1999 su libro *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*<sup>17</sup> que, de una manera muy amena, revela la participación de la agencia dentro del campo cultural.

El libro de Saunders no fue precisamente bien recibido por la CIA. En la página oficial de la agencia se publicó una especie de crítica que pretende desmentir a la autora, diciendo que su información es errónea, que sus fuentes no son fidedignas y que, aún más, su libro es llamativo sólo porque su manera de escribir es ingeniosa<sup>18</sup>. La agencia se defiende, por supuesto, diciendo que “esos pobres intelectuales estúpidos<sup>19</sup>” jamás tuvieron problema para realizar su obra; con o sin financiamiento secreto de la CIA, su libertad artística jamás se vio truncada y tampoco hubo cambios de ideologías en ningún miembro del CCF.<sup>20</sup> La página oficial de la CIA está plagada de críticas similares. Información que muchas veces es contradictoria, pero que deja ver claramente

---

<sup>14</sup> *Ibíd.*

<sup>15</sup> *Ibíd.*

<sup>16</sup> “Origins of the Congress for Cultural Freedom 1940-50”, autor clasificado en [www.cia.gov](http://www.cia.gov). El artículo fue publicado en Abril del 2007 con una nota al pie que indica que ha sido “revisado y editado por cuestiones de seguridad”.

<sup>17</sup> Este fue el título original, pero las siguientes ediciones fueron publicadas como *The Cultural Cold War*. La versión en castellano que ha sido consultada en este texto, por la editorial Debate, es *La CIA y la guerra fría cultural* del 2001.

<sup>18</sup> “The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letter”, autor clasificado, revisado por Thomas M. Troy Jr. en [www.cia.gov](http://www.cia.gov) publicado en Abril del 2007.

<sup>19</sup> *Ibíd.* La cita se encuentra en inglés “those poor stupid intellectuals”.

<sup>20</sup> *Ibíd.*

que, para bien o para mal, la agencia estuvo involucrada en la formación del CCF, el cual, a su vez, impulsó indirectamente la carrera artística de figuras como Jackson Pollock.

Lo que Saunders llama una “vida cultural artificialmente elaborada” (35) fue la lucha de dos gobiernos con ideas muy distintas, que trataban de “anotar goles”, como lo dice la autora, en la portería del contrario. En 1945 los rusos inauguraron la Ópera Estatal con la puesta en escena de Orfeo y, dos años más tarde, abrieron las puertas de una Casa de Cultura (Ibíd). Esto fue la gota que derramó el vaso para los estadounidenses quienes, furiosos, crearon la “Casa de las Américas” en Alemania. Pero la situación política y cultural de Estados Unidos se veía reflejada incluso en Europa: el papel social de la comunidad afro-americana en los Estados Unidos era un tema que había estado dando vueltas entre los intelectuales de la Casa de las Américas. A Estados Unidos se le ocurrió una solución muy inteligente: exportar músicos negros a Europa; esto fue, según Saunders, “(la) máxima prioridad de los estrategas de la Guerra Fría” (Saunders,39).

Con este paso, Estados Unidos decidió mover su arsenal cultural a Berlín: varios dramaturgos, cantantes de ópera, directores, etcétera, fueron llevados a Alemania, con el fin de demostrarle a la Unión Soviética que Estados Unidos no era culturalmente estéril. El siguiente paso fue establecer la reputación en Alemania (y otras partes del mundo) de ciertos escritores: una fuerte campaña para “proyectar la cultura e historia de Estados Unidos”, aseguró un flujo de libros de “contenido amplio y libre” porque no estaban patrocinados por el gobierno..., al menos no abiertamente: “Solamente las traducciones encargadas por la División de Guerra Psicológica del Gobierno Militar Americano ascendieron a cientos de títulos” (Saunders, 41), algunos de éstos muy conocidos actualmente como *Un yanqui en la corte del rey Arturo* de Mark Twain. Otros autores, cuyos libros son considerados “clásicos” en la actualidad, deben su éxito a este programa: Louisa May Alcott, William Faulkner o Ernest Hemingway (Saunders, 41).

En el campo de las artes visuales, la señora Moholy-Nagy, ante una conferencia en la Casa de las Américas en Alemania para hablar de la obra de su difunto marido, László<sup>21</sup>, mencionó que hay una incompleta concepción del arte norteamericano (Saunders, 42). Mismo que vino a completarse con una exposición de arte abstracto en el Museo Guggenheim. Saunders explica que para que este arte no chocase demasiado, al público se le fue introduciendo poco a poco, mediante conferencias que presentaban conocidas pinturas medievales y renacentistas que permitían exponer las “posibilidades artísticas” de un arte de vanguardia (Saunders, 42).

---

<sup>21</sup> Nacido en 1895, en Hungría, fue profesor de la Bauhaus. Murió en Chicago en 1946. Mayormente recordado por su trabajo en el campo de la fotografía, también se dedicó a la pintura, experimentando principalmente con la luz y diferentes texturas.

## VI

*La ambigüedad teórica de Greenberg y la re-lectura de Kant*

Como ya se ha visto en la primera sección de este capítulo, Clement Greenberg desarrolló su teoría bajo un conflicto político muy grande. En el margen de la lucha del capitalismo contra el comunismo, se dieron igualmente posiciones extremas respecto del arte. Una de estas posturas, altamente criticada pero para muchos válida, es la aproximación marxista al arte, que se puede entender desde Arnold Hauser y su *Historia social del arte y la literatura*. El ambicioso y muy completo proyecto de Hauser muestra el arte como una variante ante los cambios de la estructura económica, desplazando el punto de vista crítico de la producción de la obra, es decir, las razones sociales e históricas que ayudaron a generar la obra. Hauser entiende el arte como una superestructura de la sociedad aplicando el método del materialismo dialéctico a la historia del arte. Ante la publicación de este libro en el año de 1951 - momento pleno de la Guerra Fría- surgieron varias críticas, una de ellas la de Greenberg<sup>22</sup>, en donde se deja ver muy claramente su postura teórica del arte como un elemento elitista.

Al inicio de la Guerra Fría, Greenberg asumió una postura distinta a la de sus contemporáneos con respecto del marxismo. Más que criticar o satanizar esta postura, intentó encontrar un punto medio para neutralizar los polos opuestos. Un argumento presentado por Daria Saccone es que a partir de la década de los 40's, la izquierda estadounidense -*Old Left*- había expresado su desprecio por las medidas estalinistas y comunistas, abriéndose a una visión más liberal en donde exigían la “despolitización” de los intelectuales, eliminando todo rasgo del marxismo en la historia del arte. Greenberg comparte con Hauser la lucha contra el concepto de genio y el arte como categoría

---

<sup>22</sup> Greenberg escribió al respecto de Hauser por primera vez en 1951 cuando publicó la reseña de *Historia social del arte y la literatura* para el “New York Times Book Review” (O’Brian en “Canadian Aesthetics Journal”; volumen 4, p. 1). O’Brian afirma que la reseña inicial de Greenberg no es del todo negativa, algo con lo que concuerda la académica Daria Saccone en su ponencia “Sobre la *Historia social del arte y la literatura* de Arnold Hauser”.

trascendental, pero mantiene una postura neutral -por no decir ambigua- ante la aproximación marxista de Hauser.

Greenberg presuponía una teoría que negaba al arte y a la cultura cualquier posibilidad constructiva, pragmática y política, y le atribuía, en cambio, aquel valor de medida con el cual juzgar el público “alto” –cultivado– y el público “bajo” –vulgar–, la alta cultura y la de masas. Saccone argumenta que en una sociedad en que la cultura y la política eran ya conceptos incompatibles y, de hecho, opuestos; una idea recurrente en Greenberg es que el papel del arte no era el de participar en el ámbito de la crítica social, sino sólo en el ámbito de su pertenencia, lo estético, constituido por cualidades formales y progresos técnicos. Este teórico concebía como necesaria la separación de los ámbitos, distinguiendo radicalmente entre estética y ética, con la convicción de que el arte era un valor en sí mismo y que, por tanto, no se podía instrumentalizar.

(4)

Bajo la idea de que el arte era específicamente un valor estético, no es de extrañarse que Greenberg haya decidido consultar a Kant. En la *Crítica de la facultad de juzgar* Kant expone a los juicios estéticos como aquellos juicios que son<sup>23</sup>:

- A) Universales
- B) Desinteresados y libres
- C) Subjetivos

A grandes rasgos, se pueden extraer tres premisas principales de la teoría de Greenberg:

1. Las declaraciones referentes a la psicología de los juicios estéticos y la naturaleza del gusto son universales. (Harrison en *Homemade Esthetics*, p. xv)

---

<sup>23</sup> Aquí sólo se mencionan tres características importantes. Una mejor y más completa explicación de la postura de Kant puede encontrarse en los capítulos dos y tres.

2. Plantea la hipótesis de que la naturaleza de la continuidad en la tradición moderna depende de la auto-crítica, que viene dada por el medio mismo. (Íbid.)
3. Los juicios evaluativos de los trabajos contemporáneos a Greenberg se basan en la idea de “modernismo<sup>24</sup>”. (Íbid.)

Naturalmente, estas premisas se intercalan y no puede existir una sin la otra. Estos tres puntos son la columna vertebral de las ideas propuestas por Greenberg y de ellos se desprenden conceptos como el kitsch o la definición de “modernismo” que plantea en “American-Type Painting”. Sin embargo, el resto de la escena intelectual neoyorquina tendrá serias dudas de la postura de Greenberg<sup>25</sup>, y no es de extrañarse: la teoría del crítico presenta varios argumentos encontrados e incluso lagunas que nunca se explican del todo.

Greenberg tenía muy claro que había una categoría de la experiencia estética que se encargaba de lo estético y sus juicios, idea que toma textualmente de Kant. Sin duda, una de las posturas más polémicas de Greenberg es la idea de que el gusto se da por consenso histórico<sup>26</sup>, es decir, por el establecimiento de ciertas “obras maestras”; es posible<sup>27</sup> que esta idea también haya sido tomada de Kant en el sentido de la universalidad de los juicios. De este modo, Greenberg hace tres suposiciones<sup>28</sup> en base a lo que entiende de Kant:

1. Que el valor y la existencia del arte radican en su mérito estético.
2. Para la crítica y la historia de arte los únicos acontecimientos decisivos son aquellos ligados a las grandes obras maestras.

---

<sup>24</sup> Las comillas son nuestras debido a la aclaración que se hizo con anterioridad sobre la confusión entre “modernismo” y “moderno”.

<sup>25</sup> La mejor manera de ejemplificar este punto es echando un vistazo a los Seminarios de Bennington o revisando los textos de Rosalind Krauss y Harold Rosenberg. Aunque no negamos que Greenberg tuvo seguidores en su periodo de mayor apogeo (y aún los tiene), el público académico se dio cuenta de las ambigüedades en la presupuesta teoría del crítico. Más sobre esto en el capítulo tres.

<sup>26</sup> Como lo afirma en los Seminarios de Bennington. Más sobre este punto en el capítulo tres.

<sup>27</sup> Así lo sostiene Harrison en la introducción de *Homemade Esthetics*.

<sup>28</sup> Ver nota 27

3. Los juicios estéticos entran en conflicto con los juicios de moral y de virtud.

El tercer punto refleja muy bien los tres momentos de satisfacción explicados por Kant: lo bello, lo agradable y lo bueno, en donde sólo lo bello lleva a una representación libre y desinteresada.<sup>29</sup>

Todos los argumentos presentados por Greenberg le sirven para sustentar su tesis del “gran arte”, tesis que deja ver explícitamente el elitismo que Greenberg siempre asoció con el arte. Para el crítico, arte era aquello de lo que teníamos experiencia: “*When we say “art”, we mean something we have experience of...*”<sup>30</sup> (Greenberg en los seminarios de Bennington) Esta cita es un ejemplo muy claro de cómo la percepción y, por lo tanto la experiencia del arte, eran fundamentales para apreciar y juzgar una obra. Si la percepción de la obra no era correcta o completa, la experiencia se vería truncada o estaría incompleta -por motivos que podían ir desde la falta de educación del espectador, hasta el poco valor estético de la obra- dando lugar a un mal juicio de la obra.

A partir de las recurrentes ideas de Greenberg en los Seminarios de Bennington, es posible decir que el gusto siempre fue para Greenberg el momento más alto de la experiencia estética.<sup>31</sup> El buen gusto se cultivaba con el buen arte y viceversa. El buen gusto llevaba al buen juicio y éste a la auto-crítica que, para Greenberg, era indispensable en el crecimiento del artista y del crítico de arte.

---

<sup>29</sup> Ver nota 27

<sup>30</sup> La cita puede parecer vaga, pero Greenberg tampoco elabora sobre la experiencia del arte. Esta cita en específico corresponde a una ronda de preguntas y respuestas en la primera noche de los Seminarios de Bennington. Greenberg es confrontado por un miembro de la audiencia quien dice, “[T]here’s a confusion that we could clear up very easily, and that is the distinction between that art is valued for its own sake, as you said, (...) and that it is not valued for its own sake but for the sake (...) of the spectator’s experience...” (*Homemade Esthetics*, 84). A esto Greenberg responde, “...the question of valuing art for its own sake is what I call a ‘scholastic’ distinction. All we know about art is the experience we have of it.” (Ibid.)

## VII

*La desmarxización del arte*

La tesis de Sergue Guilbaut en *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno* es simple: “...el éxito sin precedentes de la vanguardia norteamericana (...) no sólo se debió a consideraciones estéticas y estilísticas (...) sino también a la resonancia ideológica del movimiento.” (Guilbaut, 14-15) El autor tiene la firme idea de que el arte no puede separarse de la política, idea que no está nada equivocada dado que, como se verá a continuación, el arte moderno en Nueva York -y más específicamente, el expresionismo abstracto- ha sido de los que más carga ideológica han tenido. Bajo el estandarte de la libertad norteamericana y la guerra contra el comunismo, existen varios factores que ayudaron a asegurar el éxito de las vanguardias neoyorquinas: la desmarxización y despolitización de ciertos grupos de intelectuales antiestalinistas y el creciente nacionalismo resultado de la guerra (Íbid.)

Para Guilbaut, la supremacía del arte norteamericano es pocas veces cuestionada, creyendo que el desarrollo del arte en Nueva York fue esencial para el desarrollo del arte en el resto del mundo, incluso se cree que nació casi por generación espontánea ante la búsqueda de un “verdadero arte moderno”. (22) Esta recurrente idea formalista es precisamente la base del análisis defendido por Greenberg durante casi toda su carrera<sup>32</sup>: un análisis basado, precisamente, en las formas de la pintura y no en el análisis crítico de la ideología política del momento.

La historia cultural del periodo de posguerra es la historia de la reconstrucción de la cultura norteamericana sobre las nuevas bases establecidas por los cambios en la economía mundial en general y en la economía norteamericana en particular. (Guilbaut, 25) La cuestión es muy simple: no existe un arte verdaderamente libre de prejuicios políticos o que no

---

<sup>32</sup> Es interesante revisar también a Irving Sandler y su “Triumph of American Painting” para entender esta parte formal del análisis. El autor revisa cada artista clasificándolos en dos categorías: pintura de acción o pintura de campo de color (action painting y color field painting).

defienda -o al menos se vea influenciado por- una ideología. Explicar la teoría de Greenberg y la producción artística en Nueva York sin considerar la parte ideológica sería en vano. La historia social y política moldean la historia cultural y, por lo tanto, es imposible estudiar los aspectos artísticos si se fragmentan y separan de otros aspectos: la sociedad no está formada por células aisladas y no pueden eliminarse las mediaciones entre los diferentes aspectos de ésta. Es por esto que el nexo entre el arte abstracto norteamericano y la ideología de la Guerra Fría es tan importante.

En la sección dedicada a los acontecimientos históricos ya se ha explicado el fuerte cambio social y político que presentó la guerra contra el comunismo. Pero vayamos un poco más adentro en esta guerra “anti-comunista”. Como ahijado del partido comunista francés, en Estados Unidos también se había sembrado la semilla del comunismo y un pequeño grupo aliado con el Frente Popular, clamaban ser “los únicos norteamericanos auténticos” y, tras la crisis del capitalismo, éste se convirtió en un refugio para los intelectuales progresistas<sup>33</sup>. (Carta de Joseph Freeman a Daniel Aaron en Guilbaut, 41) En el Frente Popular del partido comunista francés el proletariado era la clase encargada de conservar los bienes culturales porque la burguesía ya no era capaz de hacerlo; el artista también jugaba un papel importante, al grado de que en Estados Unidos se formó el Primer Congreso de Escritores Norteamericanos en 1935, que se encargó de reunir a todos los escritores anti-capitalistas; al año siguiente se celebró la primera reunión del Primer Congreso de Artistas Norteamericanos quienes, inspirados por sus predecesores, asistieron a tres días de juntas y debates en consonancia con el Frente Popular (Guilbaut, 44). Casi a la par de estas reuniones, Max Weber quien trabajaba en Estados Unidos, resaltó que en Nueva York los artistas tenían que sobrevivir sin el apoyo de galerías y sujetos a críticos de arte mediocres. (Ponencia de Max Weber en Guilbaut, 45) A esto, el secretario del Congreso, Stuart Davis, respondió que era difícil integrar el “suficiente

---

<sup>33</sup> Carta de Joseph Freeman a Daniel Aaron.

comentario social” en la pintura moderna principalmente porque, dado que no existía una tradición artística en que apoyarse, el mundo artístico de Nueva York rechazaba por completo el nacionalismo en sus pinturas. (Guilbaut, 45-46)

En la ponencia titulada “Race, Nationality and Art” dada en 1936 durante el Primer Congreso de Artistas Norteamericanos, Meyer Schapiro analizó las consecuencias ideológicas de la idea planteada por Stuart Davis. Schapiro afirmó que el término “arte norteamericano”<sup>34</sup> es sumamente vago porque o bien puede entenderse como la separación de apellidos anglosajones de otros apellidos o de tribus y extranjeros, pero visto de este modo el término “norteamericano” no tiene ninguna validez ya que crea un velo sobre el “hecho de que no puede haber ningún arte común a los norteamericanos...” (Schapiro, 41) Según Stuart el arte debía evitar el nacionalismo, pero según Schapiro el arte era producto de ciertas condiciones sociales. Entonces, por un lado se tenía el modelo cultural del Frente Popular que alentaba al proletariado a “salvaguardar” los bienes culturales, pero por otro lado se negaba el nacionalismo por considerársele hipócrita, entonces el artista debía de producir para una sociedad burguesa sin dejar de clamar su individualismo, cosa que Schapiro criticaba profundamente. Este torbellino atrapó y confundió al artista moderno estadounidense.

Después del Primer Congreso de Artistas Norteamericanos, en 1936, la izquierda desató fuertes críticas contra el Frente Popular creando un abismo entre los dos bandos que culminaría con la Segunda Guerra Mundial. Para los intelectuales, atrapados en medio de las dos facciones, resultó muy obvio buscar la independencia de todos los partidos políticos. (Guilbaut, 48) Mientras tanto, en París las cosas no iban tan bien: el Frente Popular había ganado enemistad con el grupo de los surrealistas y André Bretón se negaba a defender la noción de “cultura” sugerida por el Frente Popular por considerarla propia de la burguesía. (Nadeau, 193-94) Los surrealistas exigían continuar con su

---

<sup>34</sup> Dejemos claro para el lector, que “norteamericano” quiere decir propio de Estados Unidos.

búsqueda de nuevos modos de expresión e hicieron llegar esta petición al Congreso de Escritores Norteamericanos. (Íbid.) A pesar de la oposición de Bretón y su grupo de surrealistas, el Frente Popular demostró su fortaleza creando la Asociación Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, pero fue recibido muy ambiguamente en Estados Unidos creando una inconformidad entre los editores de la *Partisan Review*,<sup>35</sup> que pronto dejó de publicarse. (Guilbaut, 50)

Para Guilbaut el problema radicaba en la política del Frente Popular: existía una tradición norteamericana por un lado y por otro lado el marxismo de la literatura revolucionaria. Antes de salir de circulación<sup>36</sup> la *Partisan Review* convocó un simposio llamado “¿Qué es el americanismo?” Esta cuestión resultó crucial para definir el papel del artista en esta época de crisis cultural, (51) porque dejaba claro la necesidad de los escritores y artistas de mantener un nivel de calidad alto en sus producciones, pero al mismo tiempo expresar su conciencia social.

Pintores y escritores se encontraron en una terrible encrucijada. El Frente Popular se desmoronaba lentamente, perdía seguidores en París y Estados Unidos, la *Partisan Review* cambiaba drásticamente de ideología y, encima de todo, había una fuerte oposición en las ponencias del Primer Congreso de Artistas Norteamericanos: Alfred Barr aún defendía la autonomía y libertad del artista, a quien creía incapaz de comprender la complejidad de su posición porque se encontraba aislado de la realidad social y las raíces de cuyo arte se encontraban, exclusivamente, en las condiciones de producción. Por otro lado, Meyer Schapiro criticaba fuertemente la posición formalista de Barr diciendo que

---

<sup>35</sup> La *Partisan Review* fue una pequeña revista de publicación periódica afiliada al partido comunista. Sus editores y colaboradores eran miembros o simpatizantes del Frente Popular.

<sup>36</sup> La *PR* dejó de publicarse en 1936 debido a que sus editores Phillip Rahv y William Phillips consideraban que los nuevos grupos políticos traían consigo una “literatura proletaria”. La revista se relanzó en 1937. (Gilbert en Guilbaut, 50)

*...that representation is a passive mirroring of things and therefore essentially non-artistic, and that abstract art, on the other hand, is a purely aesthetic activity, unconditioned by objects and based on its own eternal laws. The abstract painter denounces representation of the outer world as a mechanical process of the eye and the hand in which the artist's feelings and imagination have little part. (Schapiro, 6)*

Schapiro también indicaba que la abstracción no podía ser sencillamente una reacción aislada, porque formaba parte de una red muy compleja de pensamiento que involucraba no sólo el arte, sino la filosofía, la política, la literatura, así como las condiciones propias de un lugar y un espacio determinados. *"It [art] bears within itself at almost every point the mark of the changing material and psychological conditions surrounding modern culture."* (10)

Para Guilbaut, la crítica de Schapiro tuvo un efecto doble. Destruyó la visión formalista de Barr, pero también desbarató la crítica del arte abstracto del partido comunista, que también lo aislaba de la sociedad. (*The New Adventures of Avant-Garde in America*, 64) Sin embargo, esto representó una esperanza para el problema que enfrentaba el artista; si lo que decía Schapiro era verdad y el arte abstracto era parte del entramado social y reaccionaba a las necesidades y conflictos de la comunidad, entonces era posible usar el lenguaje abstracto para expresar la conciencia social que tanto se le exigía al arte (Íbid.) Esta fue la ventana al nuevo concepto de un arte de vanguardia.

En 1939 Greenberg escribió "Avant-Garde and Kitsch" para la *Partisan Review*. Este artículo estaba inspirado en la postura de Schapiro y una carta que León Trotsky escribió a la revista en donde aclaraba la necesidad del carácter revolucionario del arte para poder contrarrestar los efectos decadentes de la burguesía, diciendo que:

*Generally speaking, art is an expression of man's need for an harmonious and complete life, that is to say, his need for those major benefits of which a society of classes has deprived him. That is why a protest against reality, either conscious or unconscious,*

*active or passive, optimistic or pessimistic, always forms part of a really creative piece of work. Every new tendency in art has begun with rebellion. (Trotsky en Siegel, 104)*

Pero en donde Trotsky creía que la solución era la revolución, Greenberg proponía una solución menos política: la vanguardia artística. Para Greenberg, la vanguardia era la única capaz de mantener los altos niveles de calidad artísticos que podían combatir la aplastante influencia del kitsch. La cultura se encontraba en un momento de crisis, provocado principalmente por la decadencia de la aristocracia y la burguesía; el kitsch se prestaba a la “inmovilidad académica” y a “propósitos propagandísticos”, para Greenberg, la vanguardia era menos propensa a esto porque era más “inocente”<sup>37</sup> y, por lo tanto, menos probable que se implantara de un mensaje propagandístico. La publicación de este artículo en la *Partisan Review* marcó un punto fundamental para cuestionar la integridad de la ideología comunista de la revista (Gilbert, 58) ya que, aunque Greenberg mantuvo ciertos procedimientos analíticos y un vocabulario en su mayoría marxista, estableció las bases para un “modernismo”<sup>38</sup> elitista. (Guilbaut en *“The New Adventures of Avant-Garde in America”*, p. 66)

Greenberg utilizó al kitsch como el blanco de la autoridad totalitaria que lo explotaba y con quien estaba relacionado, haciendo posible que el artista reaccionara contra esto. Greenberg creó una batalla, a nivel artístico, entre la cultura de masas y la cultura de élite, gestando el espacio para que el artista se sintiera parte de esta lucha.

*Today we no longer look towards socialism for a new culture -as inevitably as one will appear, once we do have a socialism. Today we look to socialism ‘simply’ for the preservation of whatever living culture we have right now. (“Avant-Garde and Kitsch”, 21)*

---

<sup>37</sup> Como lo afirma en “Vanguardia y Kitsch”.

<sup>38</sup> Las comillas son nuestras debido a la confusión entre “moderno” y “modernista”.

La aparición de este artículo coincidió con dos sucesos importantes en la Unión Soviética: la alianza con Alemania y la invasión soviética de Finlandia. Estos eventos crearon una laguna importante en los intereses políticos de los miembros de la *Partisan Review* y en los seguidores del Primer Congreso de Artistas Norteamericanos. Meyer Schapiro tomó la decisión de distanciarse del Congreso, de los seguidores de Stalin y de la estética del Frente Popular. Así nació la Federación Americana de Pintores y Escultores como una organización no política que posteriormente sería la cuna del primer grupo de expresionistas abstractos.

Al final de la Gran Depresión hubo un cambio hacia el individualismo con el resurgir del sector privado. El artista se vio afectado en este sentido ya que se vio en la necesidad de buscar un público nuevo y, además, convencerlo de la validez de su trabajo. El artista cambió su público ancla: en donde anteriormente había existido una relación de “masas” a través de programas sociales, ahora había una relación “individual” a través de la universalidad. (Guilbaut, 68) El artista empezó a sentir por primera vez el miedo al anonimato o ser encasillado en un grupo o una ideología. (Ibid) En el periodo comprendido entre 1940 y 1945 hubo sucesos clave en Estados Unidos: se derrotó el fascismo, el país llegó a un boom económico gracias a la Segunda Guerra Mundial, se volvió consciente de su gran poder político y, a través de la llegada de los artistas europeos, retomó el interés en el arte moderno. “*Since the beginning of the war, the United States had become the defender of civilization, of Western culture, against the barbarism of fascism*” (Íbid.) Para Guilbaut, cuando Estados Unidos rechazó el fascismo se enfrentó a un espectro más amplio de cultura. El concepto de modernidad, que anteriormente había encontrado extrema resistencia, ahora se había introducido sigilosamente en la conciencia nacional.

El año de 1943 fue particularmente fructífero a nivel internacional para los Estados Unidos: Wendell Wilkie publicó *One World*, libro que se convirtió en el *best seller* del momento ya que mostraba cómo Estados Unidos había pasado del más completo aislamiento al “internacionalismo utópico”. (Íbid) Esta

posibilidad de generar una internacionalización de la cultura norteamericana fue lo que, para Guilbaut, generó un sentido de optimismo y silenció la crítica anti-capitalista. En enero de ese mismo año se inauguró la Primera Exhibición de Artistas Modernos Americanos en el Museo Riverside; en el catálogo de la exposición, escrito por Barnett Newman, se dejaba muy clara la necesidad de rechazar la política para la completa realización del “modernismo” internacional:

*This exhibition is a first step to free the artist from the stifling control of an outmoded politics. For art in America is still the plaything of politicians. Isolationist art still dominates the American scene. Regionalism still hold the reins of America's artistic future. (...) We artists, therefore, conscious of the dangers that beset our country and our art can no longer remain silent.* (Barnett Newman, 1943)

Estados Unidos emergió victorioso de la Segunda Guerra Mundial y, bajo el control de los medios, el encaprichamiento de la sociedad por el arte creció. Guilbaut reitera que los artistas estaban llenos de una nueva confianza en sí mismos y estaban listos para desarrollar un nuevo arte nacional. En 1943 comenzó a desarrollarse una red de galerías y museos que promovió y se benefició de esta nueva conciencia artística; en marzo de ese año la galería Mortimer Brandt -que originalmente presentaba a los grandes maestros- abrió una sala de arte experimental encabezada por Betty Parsons (Betty Parsons en entrevista con Sergue Guilbaut, 1978). En abril de 1945 se abrió la galería de Samuel Kootz y en febrero del año siguiente, Charles Egan abrió su galería de arte moderno seguido por la misma Betty quien abrió su propio espacio con los artistas dejados atrás por Peggy Guggenheim. (Guilbaut, 69) Y así como la clase media trabajaba por salvaguardar los privilegios ganados en el reciente boom económico, las expectativas de revolución empezaron a disiparse junto con los pocos seguidores del partido comunista.

Entre 1946 y 1948 empezó a emerger un arte que Greenberg consideró “academicista” y, por lo tanto, una seria amenaza al arte de vanguardia que

había defendido con anterioridad, “[W]e are in danger of having a new kind of official art foisted on us- official ‘modern’ art.” (Greenberg, 1945<sup>39</sup>) Durante la década de los 40’s, Greenberg publicó una serie de artículos semanales en la revista *The Nation*, a lo largo de los cuales pretendía definir las características del arte moderno norteamericano y, especialmente, diferenciarlo del arte francés. El primer intento de esta diferenciación ocurrió con un artículo del 1ro de Febrero de 1947 publicado en *The Nation* que habla sobre una exposición de Jean Dubuffet y la compara con una de Jackson Pollock. La exposición de Dubuffet a la que se refiere Greenberg es un *one-man show* en la galería Pierre Matisse en Nueva York. Sobre el artista francés Greenberg no tiene más que decir salvo que es “primitivo”:

*Dubuffet will be called a “primitivist” (...) He has gone to sidewalk graffiti and children’s art (...) he has reduced his drawing to the rudimentary linear schematization by which children an untutored or ungifted adult reproduce nature...”* (Greenberg, reseña sobre la exposición de Jean Dubuffet en *The Nation* el 1ro Febrero de 1947)

Greenberg compara a Dubuffet con Pollock; del último dice que su cuarta exhibición en la galería *Art of this Century* ha sido la mejor e indica un paso importante en su desarrollo como artista. (Íbid.) Greenberg sugiere que la herencia cubista de Pollock es lo que hace que su arte tenga una fuerza inherente a la misma “planeidad” del medio. También indica que Pollock es capaz de presentar más variedad que el artista francés, es capaz de trabajar elementos más arriesgados y, en general, es más original que Dubuffet. Pollock es americano, más fuerte y más brutal que Dubuffet y ha sabido separarse del sentido tradicional de la pintura de caballete para hacer su poesía explícita en algo más que ideogramas. (Íbid.)

---

<sup>39</sup> Parece existir un confusión en las fechas de esta publicación. Guilbaut menciona en su artículo “The New Adventures of Avant-Garde in America” que la cita es de 1945, sin embargo, incluye una nota al pie de la cita para decir que fue publicada en abril de 1947. En el volumen 2 de ensayos compilado por John O’Brian la cita original corresponde a la reseña del Pepsi-Cola Annual, publicada el 1ro de diciembre de 1945. (v.2, p. 44)

Al enfatizar la “vitalidad, virilidad y brutalidad del artista” (Guilbaut, 71), Greenberg está desarrollando una ideología que transformaría el provincialismo norteamericano en un arte verdaderamente internacional que remplazaría al arte francés que había, hasta entonces, marcado los estándares de calidad. “Brutality and vulgarity were signs of the direct, uncorrupted communication that contemporary life demanded. American art became the trustee of this new age.” (Íbid.)

En un artículo publicado el 8 de marzo de 1947 en donde habla sobre una exposición de Rufino Tamayo<sup>40</sup>, Greenberg indica que la nueva pintura americana debe ser moderna, urbana, casual y brutal:

In the face of current events painting feels, apparently, that it must be more than itself: it must be epic poetry, it must be theater, it must be rhetoric, it must be an atomic bomb, it must be the Rights of Man. But the greatest painter of our time, Matisse, preeminently demonstrated the sincerity and penetration that go with the kind of greatness particular to twentieth-century painting by saying that he wanted his art to be an armchair for the tired businessman. (Greenberg, reseña de la exposición de Rufino Tamayo en *The Nation* el 8 de marzo de 1947)

Al año siguiente, en marzo de 1948, viendo que ninguna de las exhibiciones en Nueva York seguían su ideología, Greenberg publicó “The Decline of Cubism” en la *Partisan Review* en donde indicaba que el arte norteamericano finalmente se había separado del arte francés y que se había vuelto una parte vital de la cultura occidental. Guilbaut ve la publicación de este artículo casi como un ataque político vinculado a la atmósfera de tensión que existía en Nueva York desde enero de ese año. Ante la amenaza de una Tercera Guerra Mundial, uno de los mayores miedos era la pérdida de la cultura occidental moderna. Para Greenberg la solución era la inminente independencia de Nueva York de París; sólo la vitalidad y el individualismo de un arte como el de Pollock revitalizaría la

---

<sup>40</sup> En este artículo, Greenberg señala lo que, a su parecer, es el mayor error de Tamayo: perseguir la expresividad y la emoción más que la coherencia del estilo.

cultura moderna. Al tratar únicamente el expresionismo abstracto como el arte de vanguardia, la teoría de Greenberg pudo incorporar un elemento internacional al arte norteamericano.

Guilbaut indica que por primera vez un crítico importante había sido lo bastante agresivo, seguro de sí mismo y dedicado al arte norteamericano como para desafiar la supremacía del arte francés y remplazarlo, a un escala internacional, con el arte de Pollock y la Escuela de Nueva York. Greenberg colocó a Nueva York en el centro de la cultura moderna porque ahora los Estados Unidos tenían las cartas ganadoras en la lucha contra el comunismo: la bomba atómica, una economía poderosa, un ejército fuerte y, finalmente, la supremacía artística. (Guilbaut, 74)

## *Segunda parte*

### *Introducción*

#### *El arte en Estados Unidos antes de la década de los 40*

Desde principios del siglo XX, Europa se había establecido como el centro de la vanguardia artística. En 1917 Duchamp causaba revuelo con su *Fuente*, mientras que Estados Unidos seguía atorado en un periodo de regionalismo, encarnado en Thomas Hart Benton. Sin embargo, esto no es necesariamente un aspecto negativo. Parte de lo que hoy son los Estados Unidos fue conquistado por los españoles alrededor de 1513, cuando llegaron a la Florida; en el siglo XVII los primeros colonos ingleses llegaron a tierras norteamericanas, borrando todo rastro de las tribus indígenas que habitaban la zona; la primera colonia inglesa, Jamestown, se estableció en 1607 en Virginia dando lugar a la primera gran masacre de indios nativos. De acuerdo con John Smith, la tribu de los Powhatan invadió las casas de los ingleses para masacrarlos, matando a un cuarto de la población de Jamestown. A partir de ese hecho, todos los nativos fueron considerados salvajes que debían ser eliminados.

La exterminación de las tribus nativas norteamericanas es importante para nuestra investigación por un motivo muy simple: a la par de la colonización y conquista territorial y religiosa, se dio una conquista cultural. Los colonos europeos trajeron consigo sus costumbres y su arte, que impusieron sobre los pocos nativos que quedaban. Con el paso del tiempo y la llegada de más colonos e inmigrantes europeos, Estados Unidos se volvió un crisol de culturas.

Partiendo de que la historia oficial de los Estados Unidos admite que en el siglo XVIII se crea una integración social y política entre las Trece Colonias, es posible considerar también el arte a partir de 1700. Es así como comenzamos la historia del arte norteamericano con pinturas sumamente rígidas, frías y sobrias que reflejaban el estricto código moral de los peregrinos

(Imagen 1). Del mismo modo, el género del retrato cobró gran importancia al igual que en Europa, la única diferencia es que, en vez de retratar a los nobles, los artistas norteamericanos retrataban a los comerciantes. Una constante estética durante este periodo fue la exaltación del orgullo nacional, característica que permanecería durante dos siglos completos (Imagen 2).



Imagen 1. *Retrato de George Washington*, Charles Willson Peale, 1775-76



Imagen 2. *Retrato de Catherine Hill, mujer de Joshua Henshaw II*, ca. 1772. Óleo sobre tela. 77 x 56 cm. Museo Thyssen Bornemisza. Imagen sujeta a derechos de autor y usada bajo el permiso del Museo.

En una segunda etapa, a partir de mediados del siglo XIX, empezó a animarse la pintura de género. La mayoría de las piezas de este periodo describían el paisaje y la vida cotidiana (Imagen 3).

Con la llegada del siglo XX y los avances tecnológicos -el barco de vapor- comenzaron a surgir centros culturales importantes, como Nueva York. La migración masiva de europeos a EUA disipó cualquier rastro de identidad nacional autóctona. Una de las exponentes más importantes de este periodo fue Mary Cassatt, quien viajó repetidamente entre Francia y EUA para continuar su educación artística (Imagen 4).

Finalmente llegamos a la parte que nos concierne directamente con la investigación en curso. Bajo el contexto de la Primera Guerra Mundial y la Gran

Depresión, EUA experimentó una de las etapas más contradictorias y difíciles en su producción cultural. La gran crisis del 29 había dejado a familias enteras en la quiebra y los excesos eran sancionados. En una época de injusticia social, en el arte comenzó a permear el llamado al regionalismo y nacionalismo.



Imagen 3. *Home, Sweet Home*. Winslow Homer, 1863.



Imagen 4. *Thé*. Mary Cassatt, 1880. Óleo sobre tela, 25 x 36 in. Museo de Bellas Artes de Boston.

Dos de los artistas más reconocidos de principios del siglo XIX son Mardsen Hartley (Imagen 5) y Thomas Hart Benton (Imagen 6). La pintura moderna de Hartley y el regionalismo de Benton servirán como contexto importante para comprender la producción artística de expresionistas abstractos como Pollock, uno de los discípulos de Benton.

Imagen 5 (Siguiente página) *Portrait of a German Officer*, Mardsen Hartley, 1914. Óleo sobre tela, 173 x 105 cm. Museo de Arte Metropolitano.





Imagen 6. *People of Chilmark*, Thomas Hart Benton, 1920. Óleo sobre tela, 166 x 197 cm. Museo Hirshhorn.

*El expresionismo abstracto  
y el surgir de Estados Unidos como potencia mundial*

A pesar de que, históricamente, se ha catalogado a artistas como Jackson Pollock o Willem de Kooning como expresionistas abstractos, es casi seguro afirmar que, más que pertenecer a un movimiento específico, son pintores que se salen de toda norma. Sus piezas se caracterizan más por la forma y el proceso que por el tema o el contenido. Son piezas con una paleta de colores muy variada, en donde muchas veces se deja de lado la pincelada para experimentar con otras técnicas.

Pero ni siquiera Pollock estuvo exento del regionalismo que tan fuertemente caracterizó EUA en los primeros años del siglo XX. Consideremos una de sus primeras piezas, *Going West* de 1934 (Imagen 7). La temática, claramente influenciada por Benton, sugiere un nexo con la vida personal de Pollock ya que se cree que se trata de un cuadro inspirado en un paisaje de su infancia. (Ballew, 240)<sup>41</sup> En la obra vemos una caravana de carretas tiradas por caballos blancos; el centro de la pieza - que, podría decirse, es casi figurativa, comparada con el trabajo posterior de Pollock- está enmarcado por formas curvas a manera de montañas y veredas, rematados por la luna, que también está enmarcada en un semicírculo de nubes. El movimiento de la línea curva recuerda mucho a los trabajos de Benton. La paleta de colores es más bien oscura, con muchos marrones, índigos y negros.

Hasta 1942 Pollock produciría la pieza que le daría el renombre necesario en el mundo del arte: *Moon Woman* (Imagen 8). De acuerdo con la curadora Lucy Flint del Museo Guggenheim, esta obra es particularmente importante por dos cosas. En primer lugar, porque recuerda a *Chica ante espejo* (Imagen 5, capítulo 2, sección 1) de Picasso, en el sentido de que Pollock utilizó una paleta

---

<sup>41</sup> Emily Ballew Neff sugiere en *The Modern West: American Landscapes, 1850-1950* la influencia de Thomas Hart Benton sobre Jackson Pollock y explica cómo la pintura está inspirada en una fotografía de un paisaje de Cody, Wyoming en donde nació Pollock.

de colores similar -los rojos y azules, aunque en otra tonalidad, muestran colores primarios.

*“The Moon Woman” suggests the example of Picasso, particularly his “Girl Before a Mirror” of 1932. The palettes are similar, and both artists describe a solitary standing female as if she had been x-rayed, her backbone a broad black line from which her curving contours originate. Frontal and profile views of the face are combined to contrast two aspects of the self, one serene and public, the other dark and interior. (Lucy Flint)*



Imagen 7. *Going West*, Jackson Pollock, 1937. Mixta sobre madera conglomerada, 38 x 52 cm.

El segundo motivo está relacionado con Baudelaire. Dado que Pollock había trabajado bocetos para *Moon Woman* desde 1940, es posible que se haya

inspirado en los trabajos de Baziotes y Motherwell que, a su vez, tuvieron influencia del imaginario de Baudelaire. El poema en prosa “Los beneficios de la luna” de Baudelaire inspiró directamente la pieza *Mirror at Midnight* de William Baziotes, completada también en 1942. En el poema, Baudelaire hace alusión a “... las flores fúnebres que se parecen a los incensarios de una religión desconocida (...)”<sup>42</sup> que bien podrían observarse en la parte superior derecha de la pintura de Pollock.

---

<sup>42</sup> Baudelaire, Charles; *El Spleen de Paris*. LOM Ediciones: Santiago de Chile, 2008, p. 90



Imagen 8. *Moon Woman*, Jackson Pollock, 1942. Óleo sobre tela, 175 x 109 cm. Museo Guggenheim.

Mientras tanto, en el año de 1939 -año en el que Greenberg publicó sus dos primeros ensayos críticos- sucedían cosas importantes en la escena de los museos. El Museo de Arte Moderno de Nueva York, MoMA por sus siglas en inglés, estaba marcando las tendencias artísticas del periodo. Fue una etapa sumamente conflictiva para el arte, especialmente porque no había los fondos necesarios para crear grandes exposiciones. Sin embargo, el MoMA se las arregló para adquirir varias piezas de artistas europeos y para abrir una exposición de Picasso en conjunto con el Instituto de Artes de Chicago. ([moma.org](http://moma.org))

En abril de 1939, el Presidente Roosevelt inauguró el nuevo edificio del museo y en mayo la presidencia del museo pasó a manos de la familia Rockefeller. En junio, Alfred Barr viajó a Europa para traer las piezas de Picasso que serían presentadas. Tal vez no fuera coincidencia que Barr fuera nombrado vicepresidente en julio de ese mismo año. (Ibid.)

El 11 de agosto de 1939, la familia Rockefeller donó una pequeña colección de piezas de arte folclórico al museo. En ese momento, el MoMA presentaba la exposición *Art in Our Time*, que mostraba las tendencias del arte popular y folclórico de Estados Unidos<sup>43</sup>. El 5 de septiembre se inauguró la exposición de Charles Sheeler, junto con una cena de gala financiada por Nelson Rockefeller, director del museo. Sheeler fue un importante artista norteamericano nacido en 1863 en Pensilvania; gran exponente de la pintura moderna a quien se le ha adjudicado el movimiento del preciosismo por la precisión de la línea en sus trabajos. (Imagen 9)

En noviembre 1939, justo cuando Greenberg había publicado “Vanguardia y Kitsch”, llegó la última pieza de Picasso para la nueva exposición. La preocupación por instaurar un arte propio era latente en Greenberg, especialmente cuando *Art in Our Time* mostraba un lado del arte norteamericano que era demasiado popular para el gusto de Greenberg.

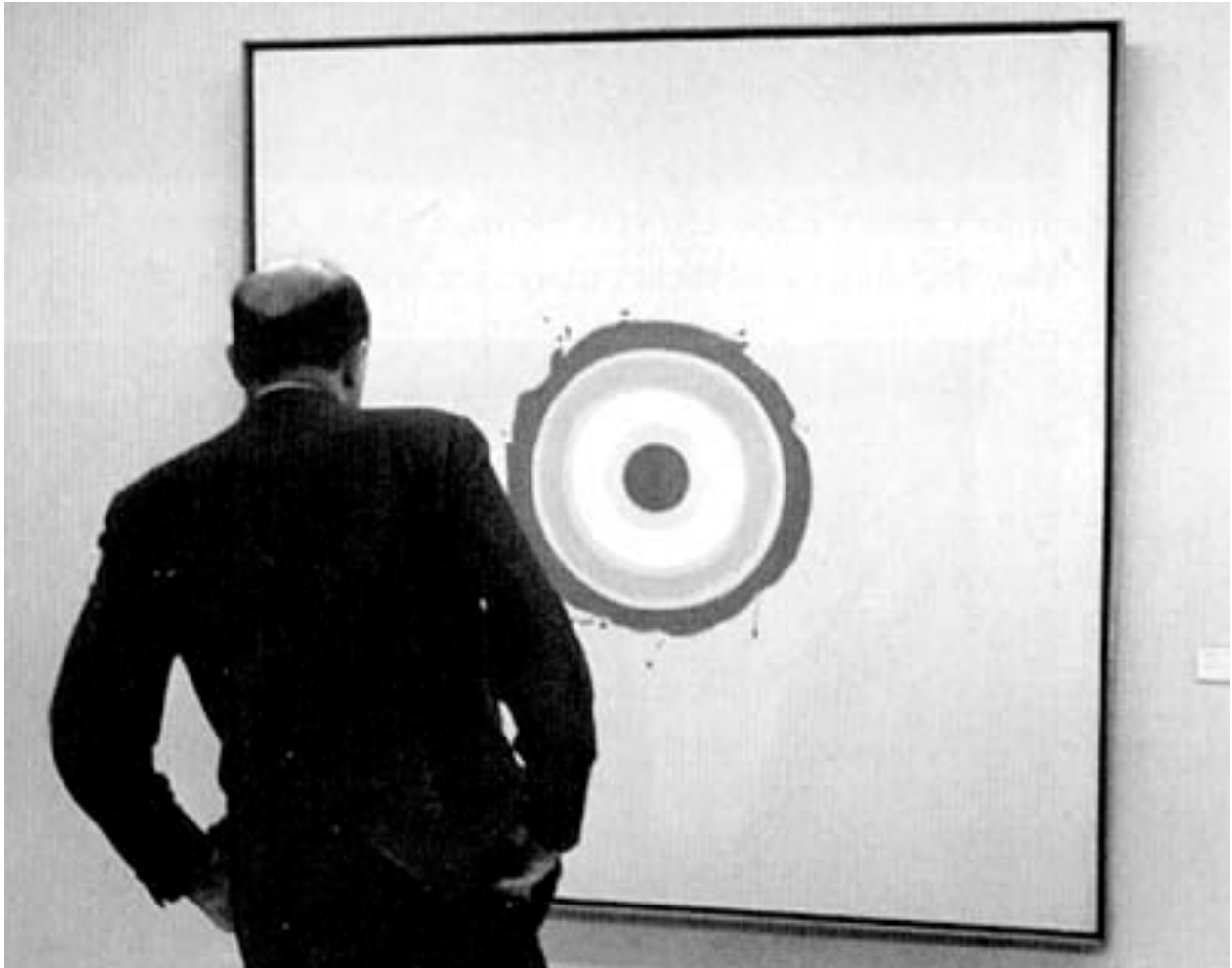
---

<sup>43</sup> En comunicado de prensa en [moma.org](http://moma.org)



Imagen 9. *Still Life*, Charles Sheeler, 1925. Óleo sobre tela, 61 x 50 cm. Museo de Bellas Artes de San Francisco.

## *Capítulo II*



*Kitsch y Modernidad*

*Preámbulo*

Thierry de Duve sugirió en *Clement Greenberg: Between the Lines*, la posibilidad de encontrarnos con tres Greenbergs diferentes en el transcurso de su producción crítica. El primero es el Greenberg que, como crítico, escribía reseñas de las exposiciones a las que asistía; es el Greenberg que destrozó el arte de Jean Dubuffet y que elogió a Jackson Pollock, aquel Greenberg que criticó tanto a Rosa Luxemburgo como a Bertolt Bercht; es el Greenberg que podía dar una opinión tanto de una pintura de vanguardia como de un buen vino.

El segundo Greenberg es un Greenberg especial, es el que tenía súbitos destellos de genialidad y escribió ensayos tan importantes como “Vanguardia y Kitsch”, “Pintura tipo americano” o “Hacia un nuevo Laocoonte”. Este segundo Greenberg, el doctrinario, sería el que, a través de las críticas del primero, introduciría una nueva visión, una doctrina, al arte moderno norteamericano y cuyos textos perdurarán hasta la fecha. “Vanguardia y Kitsch” y “Hacia un nuevo Laocoonte”, escritos en 1939 y 1940 respectivamente, son los primeros textos que figuran en nuestro trabajo de investigación<sup>44</sup> y de los primeros ensayos críticos escritos por Greenberg; son ensayos cargados de una frescura y una genialidad características de Greenberg a partir de esa fecha. Son textos anteriores a cualquier crítica que haya hecho, anteriores a la Segunda Guerra Mundial y a cualquier influencia política. La concepción de la vanguardia que el joven Greenberg plasma en estos ensayos es ya de por sí revolucionaria: es ahí donde todos clamaban que la vanguardia iba en contra de la tradición, Greenberg la consagró como la salvadora del gran arte.

Finalmente, el tercer Greenberg es aquel que logró emerger como teórico de entre las cenizas de un arte que perdía validez y fama. A partir de 1970 una serie de ensayos y seminarios, dictados por un Greenberg ya mayor, demostraron que, desde muy joven, el crítico se había formado una idea firme

---

<sup>44</sup> “Hacia un nuevo Laocoonte” se encuentra en los Anexos al final del texto por motivos de espacio.

del arte, de cómo debería ser, de qué no debería ser, de cuál era su labor en el entramado social y de cómo debe de ser recibido. Estos textos posteriores compilados en *Homemade Esthetics* revelan un Greenberg maduro, seguro de sí mismo y muy por encima de las críticas y habladurías de sus contemporáneos o de críticos más jóvenes que llegaban con una visión renovada para hacer juego con un arte fresco encarnado en Andy Warhol.

Es así como nos encontramos con esta triple faceta de un crítico que, después de todo, resultó ser bastante complejo. Por lo que concierne al tema de investigación, nos enfocaremos únicamente en el Greenberg teórico y doctrinario que logró establecerse como parangón de la visión vanguardista de su época. Se ha dividido su vasta producción como ensayista y crítico en cuatro volúmenes de los cuales se han seleccionado los textos más relevantes para la investigación. En este segundo capítulo hablaremos de los volúmenes 1 y 4, específicamente de “Vanguardia y Kitsch” y “Pintura Moderna”; estos ensayos críticos abordan temas muy relacionados entre sí: el kitsch y el modernidad. La relación entre estos dos conceptos preocupó a Greenberg desde el inicio de su carrera, por lo que durante treinta años sus ensayos críticos darán vueltas sobre los mismos temas. Algunos ensayos más breves –como “Hacia un Nuevo Laocoonte”–, pero importantes para entender la concepción de los más largos, se han incluido como anexos para facilitar la lectura y comprensión del texto.

La finalidad no es ni desmitificar ni engrandecer al crítico, simplemente es entender hasta dónde llegó con su teoría y por qué no alcanzó a llegar más lejos.

*“El amor al kitsch no es otra cosa más que el placer que se tiene en la corrupción del gusto de uno mismo y, por lo tanto, la expresión estética del odio a sí mismo.”*

Thierry de Duve, *Clement Greenberg: Between the Lines*, 1996, p. 41

*“Greenberg usualmente ha encontrado críticos con quienes diferir, y los críticos (y algunos artistas también) usualmente encuentran algo en qué diferir con Greenberg”*

John O’Brian, *Perceptions and Judgments*, 1986, v.1, xviii

## *Introducción*

### *Un inicio adverso*

Clement Greenberg nació en el Bronx, en Nueva York, en 1909; hijo de padres lituanos emigrantes que llegaron a Estados Unidos en la primera década del siglo XX. (Rubinfeld, 31)

Sus padres, Dora y Joseph nacieron alrededor de 1880 en la parte de la Lituania polaca controlada por los rusos. Dora Brodwin vivía en los *shetls*, una villa alejada de la ciudad y no tenía permitido asistir a las escuelas urbanas. Joseph Greenberg vivía en la ciudad y su familia se dedicaba a prestar dinero a los nobles. Debido a los conflictos políticos y el odio a los judíos, Joseph y sus hermanos se volvieron “ateos socialistas”. A finales de 1890, muchos judíos emigraron a Nueva York porque no había trabajo para ellos en Rusia o Polonia. A los 16 años, Joseph cruzó la frontera con Hungría, llegó a Inglaterra y tomó un barco hacia América. En 1904, Joseph de 20 años llegó a Nueva York y comenzó a trabajar en una tienda de ropa reparando botones. La familia de Dora viajó a Nueva York en 1899, cuando ella tenía once años.(Íbid, 32)

Como el primer hijo del matrimonio entre Dora y Joseph, Clem era el consentido y su madre con frecuencia le llevaba malteadas o dulces a la cama. Pero su padre lo trataba con desdén. Tal vez por los retos que la vida le había puesto a Joseph, para él lo más importante en la vida era tener dinero, pero sin sobresalir. Clem creció en el seno de una familia alienada, su primer idioma fue el yiddish y, durante muchos años, se le inculcó que él no pertenecía a ningún lado. Para los Greenberg, la prudencia era una virtud importante:

*As foreigners and underdogs, immigrant Jews learned to be alert to what others thought of them. Being prudent meant not calling attention to yourself. It meant prizing the ability to fade into de background. (Rubinfeld, 35)*

De pequeño, Clem asistió a la Escuela Pública #134. Su padre le había repetido muchas veces que lo importante era saber, de lo contrario era un tonto ignorante. Clem siempre había tenido inclinación por la poesía y el dibujo y pasó muchas horas de su infancia escribiendo o dibujando. El niño consentido de mamá terminó siendo un “chico malo”, que sacaba malas notas en la escuela y desobedecía a sus padres.

En 1925, la madre de Clem enfermó de gravedad, pero antes de morir inscribió a su hijo en la Liga de Estudiantes de Arte de Manhattan, pero el muchacho perdió el interés al fallecer su madre. Inmediatamente después de la muerte de Dora, Joseph inscribió a Clem en Erasmus Hall, una escuela pública, para que terminara sus estudios y pudiera sacarlo de la casa.

En 1926, Clem ingresó a la Universidad de Syracuse y rápidamente se unió a la fraternidad Phi Beta Kappa, una de las más prestigiosas en el sistema de fraternidades. Como todo chico, Clem debía tener grandes logros deportivos y varias veces le mintió a su familia sobre estar en el equipo de basquetbol y natación. Hasta 1989, pocos años antes su muerte, al fin admitió que nunca había estado en ningún equipo deportivo.

Durante su primer año académico Clem reprobó varias materias. Pero una noche, mientras hojeaba un volumen de poesía romántica, se topó con

“Oda a un ruiseñor” de Keats, la cual, alega, le cambió la vida. A partir de ese momento comenzó a estudiar literatura inglesa, aprendió alemán y griego antiguo para poder leer “La Odisea” y “La Ilíada”. De manera autodidacta aprendió español, francés e italiano.

Durante la Gran Depresión su padre vendió el negocio que compartía con un amigo y se fue a la quiebra. Pero Joseph estaba orgulloso de que su hijo se hubiera graduado con honores. Sin embargo, Clem regresó a vivir con su familia, sintiéndose mentalmente retado por soportar horas enteras de aburrimiento con su padre y sus hermanos. Así fue como aprendió portugués por su cuenta, visitó todos los museos de la ciudad y comenzó a escribir cuentos cortos.

En 1933 Joseph, desesperado por sacar a Clem de la casa, le consiguió trabajo como vendedor de puerta en puerta. Pero Clem pronto perdió el interés; sin embargo, en sus viajes conoció a Edwina “Toady” Ewing en San Francisco y se casó con ella a las tres semanas de conocerla. Edwina y Clem se mudaron a California con la Sra. Ewing, mamá de Edwina, quien le consiguió trabajo a Clem en un periódico. Lo despidieron a la semana. (Rubinfeld, 42)

Como muchos jóvenes, Clem aspiraba a ser poeta y en 1935 publicó su único poema, “Sacramento”. Sin embargo, pronto se descubrió que era un plagio. A la par de su poco éxito, nació su hijo Danny. Pero la madre de Edwina estaba molesta porque Clem no conseguía un trabajo estable, así que lo corrió de la casa, prohibiéndole ver a Danny. Tanto Clem como Joseph mandaban cheques para Danny, pero en 1936 Edwina solicitó el divorcio. (Íbid.)

De regreso en Nueva York, Sonia, la prima de Clem, le presentó a Harold Rosenberg y a Lionel Abel. Clem inmediatamente simpatizó con ellos: los tres muchachos querían ser poetas, eran hijos de inmigrantes judíos y habían crecido con el mismo sentimiento de alienación. Clem, Harold y Lionel eran socialistas idealistas, radicales y brillantes.

*[S]onia introduced to Clem to the bearded, six-foot-four inche Harold, who looked like a Sumerian prince and would later become the New Yorker's powerful art critic.*

*Through Harold, Clem met Lionel Abel (...) (Rubinfeld, 44)*

En este ambiente de estimulación intelectual, Clem consiguió, en 1937, un trabajo en el puerto aduanero de Nueva York, lo cual le permitió salirse de la casa de su padre. Ese año fue el año de las “pequeñas revistas”; la *Partisan Review* (PR), para quienes Harold y Lionel habían escrito anteriormente, renacía lentamente. Cuando corrió el rumor de que la PR re-emergía como una revista anti-estalinista, muchos intelectuales en formación ansiaban colaborar.

En 1939, a través de Harold y Lionel, Clem conoció a Dwight Macdonald, el editor de la PR, a quien le entregó su primer artículo: “A penny for the poor”. (Rubinfeld, 45)

*Primera parte**Percepciones y Juicios: 1939 a 1944*

Mucho antes de la publicación de *Arte y Cultura*, Greenberg ya había producido una enorme cantidad de ensayos críticos y reseñas de exposiciones. En 1961 decidió compilar los que, a su parecer, eran los más relevantes dándose a la tarea de seleccionar y editar aquellos textos privilegiados. Sin embargo, los cuatro tomos que recopilan su actividad como crítico, teórico y espectador del arte no tienen la finalidad de privilegiar ciertos textos. Simplemente se recopilaron en orden cronológico. Como O'Brian lo sugiere bien en su texto introductorio, “los volúmenes constituyen un argumento para la recuperación y preservación del alcance total de su actividad como crítico.” (O'Brian, v.1, xviii) A los treinta años, en enero de 1939, Greenberg publicó su primera reseña crítica en el número 2 de la *Partisan Review*; seis meses después, en otoño del mismo año, publicaría su afamado “Vanguardia y Kitsch”. Su primer texto titulado “The Beggars Opera-After Marx: Review of *A Penny for the Poor* by Bertolt Brecht” es poco conocido y más bien ignorado porque se considera que la carrera de Greenberg como crítico comienza con “Vanguardia y Kitsch”, pero a nosotros nos interesa comenzar con esta brevísima reseña publicada a principios de 1939.

Aunque en términos de crítica “The Beggars Opera” no presenta un paso importante para Greenberg, sí es importante señalar las actitudes políticas que se develan en el texto.

*Brecht, como muchos otros poetas contemporáneos que siente la necesidad de validarse a través de una novela, (...) [Él] ha roto con la premisa más básica de una novela, a saber, que debe lidiar con la experiencia real, y en vez de eso él transfiere la atención del lector de lo real a lo ideal, del comportamiento real a los patrones operativos de las fórmulas de dicho comportamiento. Lo que leemos no es una muestra de la vida capitalista, sino el paradigma de la vida capitalista.*

*(Greenberg, v.1, p. 4)*

No es de extrañarse que una de las primeras reseñas que Greenberg hiciera fuera sobre Brecht. A pesar de que sus padres se confesaban al margen de toda influencia política, la actitud de Greenberg nunca dejó de ser partidista. “[A] partir de 1936 se encontró en un conflicto con la cultura estalinista y comunista a raíz de apoyar el trostkismo, especialmente aquel que se defendía en las páginas de la *Partisan Review*.” (O’Brian, v.1, xx) O’Brian afirma que como muestra de su apoyo, a la muerte de Trotsky, Greenberg escribió un poema titulado “Oda a Trotsky”; así mismo señala que el rechazo que tenía Greenberg hacia el capitalismo tenía, en realidad, un origen marxista (íbid), a pesar de que unos años después negara toda relación con el marxismo.



Imagen 1. Encabezado de la publicación original de “Vanguardia y Kitsch”

Tan sólo seis meses después de publicar “The Beggar’s Opera”, Greenberg conmocionó al público de la *Partisan Review* con su controversial “Vanguardia y Kitsch”, publicado originalmente en el número 5 del otoño de 1939. Bajo una estética considerada por algunos marxista, Greenberg propuso a la vanguardia como la redentora de una cultura que lentamente había volcado su interés en las masas.

*Vanguardia y Kitsch*

1939

Parte de la espina dorsal de la doctrina de Greenberg consistió en la separación entre lo que él consideraba “Gran Arte” y “Kitsch”, por lo tanto no es de extrañarse que el segundo ensayo publicado en la *Partisan Review* fuera, precisamente, “Vanguardia y Kitsch”. Una de las preocupaciones centrales del crítico era entender la producción cultural en términos de experiencia estética; por eso encontraba difícil conciliar la disparidad de géneros en una misma sociedad. Por ejemplo, esa misma sociedad podía leer un poema de T.S. Eliot o escuchar una canción de Tin Pan Alley. (v.1, p. 5-6)

El contexto histórico y cultural de esta experiencia estética es lo que llevaría a Greenberg a analizar a profundidad el fenómeno. Para entender esto, el ensayo primero explicará la respuesta de un individuo específico al fenómeno del arte: llegado un momento de la historia en donde la sociedad era menos capaz de justificar la inevitabilidad de sus formas particulares, rompe con las ideas aceptadas de las que dependían los artistas para comunicarse con su público; esta sociedad recurría a formas estáticas como las de Academicismo, en donde los verdaderos problemas del arte se pasaban por alto (v.1, p.6). Como respuesta a esta tendencia, la sociedad burguesa creó una nueva forma de conciencia histórica superior, una nueva forma de crítica social, que se encarna en la cultura de vanguardia. No es de extrañarse que sea precisamente la burguesía quien haya producido esta nueva forma de cultura; Greenberg sugiere que la burguesía es el último orden en la escala social, “por lo que no es un accidente que el nacimiento de las vanguardias coincida cronológica y geográficamente con los primeros atisbos de la revolución científica en Europa” (v.1, p. 7). Pronto la vanguardia luchó por cortar el cordón umbilical que la ataba a la burguesía, emigrando a la esfera bohemia y desprendiéndose, también, de la esfera capitalista de la sociedad; pero nunca dejó del todo el

seno burgués porque, a pesar de sus diferencias, la vanguardia necesitaba el dinero que le proporcionaba la burguesía (íbid.).

Si bien es cierto que la vanguardia terminó repudiando la política revolucionara y burguesa, este espíritu revolucionario nunca dejó el seno de la sociedad por lo que el reto de las vanguardias no fue experimentar para ganar la lucha de “verdades axiomáticas” sobre las cuales se desarrollaba la cultura, sino encontrar un camino sobre el cual pudiera seguir su curso una sociedad llena de confusión y violencia (v.1, p.8). Así, para Greenberg, aparecerá una expresión del absoluto y el arte por el arte.

Es precisamente en la búsqueda de este absoluto que el arte llegaría a las formas más abstractas. El artista de vanguardia intenta buscar algo que sea válido por términos propios, como la naturaleza misma, intenta crear una pieza con un algo dado, a priori, que sea estéticamente válido. En cierto sentido, el artista de vanguardia es como Dios. “Los mismos valores bajo los que se invoca lo absoluto son valores relativos porque son valores estéticos: esta es la génesis de la abstracción.” (íbid.) El artista de vanguardia, en esta búsqueda, alejará su atención del contenido de la pieza y la volcará sobre el medio. La abstracción, por este motivo, no puede ser arbitraria ni accidental, sino que nace de la obediencia y disciplina de las restricciones mismas del medio. Estas restricciones únicamente pueden encontrarse en el medio con el cual trabaja el artista y en el mismo proceso mediante el cual el arte limita al mismo artista. Para Greenberg, se trata de “imitar lo imitado” (v.1, p.9).

Se podría alegar, sugiere Greenberg, que esta imitación es sólo otro tipo de Academicismo, pero la diferencia es que las vanguardias están en continuo movimiento, lo que justifica sus métodos y los hace necesarios. Las vanguardias están en un constante proceso de desarrollo, lo que la aleja de las masas, quienes se vuelven indiferentes a este tipo de fenómenos. Irónicamente, es la misma clase social dominante la que se ha alejado de las vanguardias. Ninguna cultura puede surgir sin una base social y, en el caso de las vanguardias, fue la misma burguesía; esto, para Greenberg, representa una paradoja real y preocupante (v.1, p.11).

**PARTISAN REVIEW**  
A QUARTERLY OF LITERATURE AND MARXISM

Volume VI, No. 2 Winter 1939

THIS QUARTER	3	
RED, WHITE AND BLUE THANKSGIVING	13	<i>John Dos Passos</i>
SIMPLE PROGRESSION	18	<i>William Stephens</i>
MYTH AND HISTORY	19	<i>Harold Rosenberg</i>
ACADEMIC	39	<i>Theodore Roethke</i>
FLORIDA	40	<i>Elizabeth Bishop</i>
PAGES FROM A JOURNAL	42	<i>André Gide</i>
MODERN ECLOGUE	50	<i>Allen Tate</i>
HEMINGWAY AND HIS CRITICS	52	<i>Lionel Trilling</i>
THE AUTOBIOGRAPHY OF ROSE	61	<i>Gertrude Stein</i>
WHAT IS LOGICAL EMPIRICISM?	64	<i>William Gruen</i>
ART CHRONICLE	78	<i>George L. K. Morris</i>
SOVIET SOCIETY AND ITS CINEMA	80	<i>Dwight Macdonald</i>
BLUMFELD, AN ELDERLY BACHELOR	96	<i>Franz Kafka</i>
PARIS LETTER	103	<i>Sean Niall</i>
BOOKS		
Nine Poets	108	<i>R. P. Blackmur</i>
Americans Accursed	115	<i>F. W. Dupee</i>
Whitehead's Metaphysics	117	<i>Ernest Nagel</i>
The Beggar's Opera, after Marx	120	<i>Clement Greenberg</i>
Light Verse Omnibus	122	<i>Delmore Schwartz</i>
LETTERS	123	
LEON TROTSKY TO ANDRE BRETON	126	

*Editors: F. W. DUPEE, DWIGHT MACDONALD, GEORGE L. K. MORRIS, WILLIAM PHILLIPS, PHILIP RAHV. Bus. Manager: NANCY MACDONALD*

PARTISAN REVIEW is published at 539 East 88th Street, New York, N. Y. Please address mail to: Box 30, Station K, New York, N. Y.

PARTISAN REVIEW is published quarterly. Subscription: \$1.25 yearly; Canada, \$1.35; other foreign countries, \$1.50. Manuscripts will not be returned unless accompanied by stamped, self-addressed envelopes. Copyright February, 1939, by PARTISAN REVIEW. Entered as second-class matter, November 26, 1938, at the post office at New York, N. Y. under the Act of March 3, 1879.

Printed by Signal Printing Company, Inc., 316 East 61st Street, N.Y.C.

Imagen 2. Índice del número 2, volumen VI, invierno de 1939 de la *Partisan Review*. El nombre de Greenberg aparece en la parte inferior de la columna de la derecha; en la página 120 se publicó su artículo "The Beggar's Opera, after Marx". En la página 126 está la carta de Trotsky a Bretón en la cual se inspiró Greenberg para redactar "Vanguardia y Kitsch".

<b>PARTISAN REVIEW</b>	
VOLUME VI, No. 5	FALL, 1939
THIS QUARTER	3
POEMS	16
	17 <i>Clark Mills</i>
	18 <i>James Daly</i>
	19 <i>Theodore Roethke</i>
	20 <i>John Wheelwright</i>
	20 <i>Winfield Townley Scott</i>
AN INTERVIEW WITH IGNAZIO SILONE	22
ART CHRONICLE	31
	<i>George L. K. Morris</i>
AVANT-GARDE AND KITSCH	34
	<i>Clement Greenberg</i>
WHO ARE THE FRIENDS OF SEMANTICS?	50
	<i>Albert Wohlstetter</i>
	<i>M. G. White</i>
RACHEL'S SUMMER	58
	<i>C. R. Jackson</i>
22ND AUGUST, 1939	73
	<i>Kenneth Rexroth</i>
THE POETRY OF PAUL ELUARD	76
	<i>Louise Bogan</i>
TWO POEMS	86
	<i>Paul Eluard</i>
THE SOCIALIZATION OF MUCKRAKING	90
	<i>James Rorty</i>
SOME AMERICANS STILL IN SPAIN TO SOME STALINISTS STILL IN AMERICA	102
	<i>E. W. and M. McC.</i>
THE SITUATION IN AMERICAN WRITING	103
(SEVEN QUESTIONS, PART TWO)	104
	<i>Sherwood Anderson</i>
	105 <i>Louise Bogan</i>
	108 <i>Lionel Trilling</i>
	112 <i>Robert Penn Warren</i>
	113 <i>Robert Fitzgerald</i>
	117 <i>R. P. Blackmur</i>
	120 <i>Horace Gregory</i>
LETTERS AND COMMUNICATIONS	123
<i>Editors: F. W. DUPEE, DWIGHT MACDONALD, GEORGE L. K. MORRIS, WILLIAM PHILLIPS, PHILIP RAHV. Business Manager: NANCY MACDONALD</i>	
<small>PARTISAN REVIEW is published at 117 East 10th Street, New York, N. Y. Please address mail to: P. O. Box 34, Station D, New York, N. Y.</small>	
<small>PARTISAN REVIEW is published quarterly. Subscription: \$1.25 yearly; Canada, \$1.35; other foreign countries, \$1.50. Manuscripts will not be returned unless accompanied by stamped, self-addressed envelopes. Copyright October 1939, by PARTISAN REVIEW. Entered as second-class matter, November 26, 1938, at the post office at New York, N. Y., under the Act of March 3, 1879.</small>	

Imagen 3. Índice del número 5, volumen VI del número de otoño de 1939. El artículo de Greenberg "Avant-Garde and Kitsch" se encuentra en la página 34.



Imagen 4. Poster de la película "Tin Pan Alley".

A toda acción corresponde una reacción, y en el caso de la vanguardia hubo una retaguardia. Greenberg afirma que con la aparición de la vanguardia, un nuevo fenómeno cultural surgió en Occidente, aquello a lo que los alemanes habían llamado kitsch: la literatura y el arte comercial y popular, la música de Tin Pan Alley, las películas de Hollywood, el baile tap y la prensa sensacionalista. (Ibid.) El kitsch es un producto de la revolución industrial que, al urbanizar las masas de Europa Occidental y América, estableció una alfabetización universal. (íbid.) Esto resulta obvio para Greenberg quien afirma que, antes de la alfabetización globalizada, el único mercado para la cultura formal era entre aquellos que podían permitirse el lujo de cultivar su mente, es decir, la clase social dominante que tenía los recursos económicos para consumir la cultura. Los nobles y la burguesía eran quienes tenían acceso a los libros, eran educados en letras desde pequeños y se les cultivaba un gusto por el arte, eran la clase letrada. Pero pronto los plebeyos aprendieron a leer y

escribir en nombre de la eficiencia, perdiendo, a la vez, sus tradiciones y costumbres populares. Esta nueva clase social era una clase que recién llegaba a las ciudades, era una masa que exigía un tipo de cultura que satisficiera sus necesidades de consumo. El kitsch surgió como una nueva mercancía “destinado para aquellos que, insensibles a los valores de la cultura genuina, estaban hambrientos por la diversión que sólo la cultura puede dar.” (v.1, p. 12)

La condición para que surgiera el kitsch fue, sin duda, la disponibilidad de una tradición cultural madura; el kitsch toma prestado de otros, les chupa la fuerza vital y, cuando ha surgido un “giro” en la cultura, el kitsch lo toma, lo diluye y lo sirve como nuevo. Para Greenberg, todo el kitsch es académico, y todo lo académico es kitsch (ibid.) porque lo académico ya no tiene una existencia independiente, sino que se ha vuelto la camisa de fuerza del kitsch.

Pero el kitsch puede ser engañoso. De vez en cuando produce algo valioso que rápidamente entra en el mercado capitalista, lo cual puede ser tentador para la vanguardia. Por ejemplo, el kitsch industrializado es más barato que el kitsch hecho a mano<sup>45</sup>, pero ¿por qué la cultura kitsch atrae mucho más que la de vanguardia? Una pintura puede ser tan fácilmente reproducida como una artesanía. La raíz de esto, afirma Greenberg, es la política.

Para explicar sus tesis sobre el kitsch, Greenberg utiliza el ejemplo del realismo soviético. Según el crítico, el kitsch se ha vuelto la cultura dominante en la Rusia Soviética, pero esto se debe únicamente a que las masas han sido condicionadas para admirar el realismo socialista. (v.1, p. 14) Una pintura de Picasso resulta difícil de entender, pero la alternativa no sería un Miguel Ángel sino algo kitsch. ¿Por qué es el caso, si nos han enseñado a respetar a los grandes maestros y no al kitsch? Tal vez el condicionamiento no sea suficiente explicación. Veamos, entonces, más a fondo la distinción de valores que hace Greenberg: todos los valores son valores humanos, son, en cierta medida,

---

<sup>45</sup> Greenberg se refiere a productos culturales como las estampas o cromos, posters, “souvenirs”, incluso artesanías que, si bien son parte de la cultura popular, tienen un cierto mérito cuando son hechos a manos, pero se vuelve más kitsch al ser industrializados.

relativos; sin embargo, esta relatividad axiológica no parece haber afectado el criterio para distinguir el buen arte del mal arte: el gusto puede variar, pero sólo dentro de ciertos límites. Greenberg entiende, en este sentido, una especie de consenso histórico:

*[Los] conocedores contemporáneos están de acuerdo con los japoneses del siglo XVIII que Hokusai fue uno de los más grandes artistas de su tiempo; incluso podemos estar de acuerdo con los egipcios que el arte de la Tercera y Cuarta Dinastía fue el más apto para ser considerado el parangón de lo que vendría después. Tal vez preferimos a Giotto sobre Rafael, pero no negamos que Rafael fue uno de los mejores pintores de su época. (v.1, p. 15)*

Greenberg sostiene firmemente que existe una diferencia entre los valores que pueden encontrarse en el arte y los valores que se encuentra en otra parte. El kitsch, en la práctica, ha eliminado esta distinción. Veamos el siguiente ejemplo: un campesino (ignorante) ruso X es hipotéticamente enfrentado antes dos cuadros, con toda la libertad elegir cuál prefiere. El primero es uno de Picasso<sup>46</sup> (ver imagen 5), el segundo es un cuadro de Repin (ver imagen 6). En el caso de Picasso, el campesino X encuentra un “juego de líneas, colores y espacios que representan una mujer” (v.1, p.15); la técnica abstracta le recuerda a X los iconos de su pueblo y siente atracción por lo familiar. Pero al ver el Repin, X ve una escena de batalla<sup>47</sup>, la técnica le parece poco familiar, pero eso poco tiene que ver con la apreciación del campesino ya que “descubre valores en la pintura de Repin que son mucho más superiores a los valores que usualmente encontraba en los iconos rusos; y lo ajeno es la fuente de esos valores: los valores de lo vívidamente reconocible, lo milagroso y lo empático.” (ibid.) En la pintura de Repin, X ve y reconoce cosas de la misma manera que lo hace en el mundo real, no hay una discontinuidad entre el arte y la vida. Para

<sup>46</sup> Las pinturas elegidas para el ejemplo fueron seleccionadas por la autora, ya que Greenberg no menciona un ejemplo específico.

<sup>47</sup> Greenberg inmediatamente asume que el campesino verá una escena de batalla cuando, en realidad, la mayoría de la producción pictórica de Repin es retrato o escenas de la vida diaria. La imagen presentada como ejemplo fue la única encontrada que pudiera representar una escena de lucha.

X, Repin puede pintar tan realista que el campesino es capaz de identificarse porque “cuenta una historia”; Repin es capaz de aumentar la realidad y volverla dramática. (Ibid.)

En última instancia, Greenberg advierte que el espectador cultivado sacará los mismos valores de Picasso que el campesino de Repin. La diferencia es que el espectador cultivado sacará estos valores en segunda instancia, como resultado de la reflexión sobre la percepción inmediata de los valores plásticos.(v.1, p. 16) A esto, el crítico lo llama el efecto reflejo: ahí donde Picasso pinta la causa, Repin pinta el efecto.

Si la vanguardia imita el proceso del arte, el kitsch imita sus efectos. En esta antítesis vemos cómo se corresponde y se define el intervalo que separa la vanguardia del kitsch; es decir el kitsch pertenece a un intervalo social que siempre ha existido ya que por un lado están las minorías cultivadas y poderosas y por el otro están las grandes masas y los pobres. La cultura formal, afirma Greenberg, siempre ha pertenecido a los primeros y el kitsch a los segundos. (v.1, p. 17)

En una sociedad equilibrada las contradicciones entre clases se diluyen, porque los valores de uno son los valores de todos y así las masas pueden sentir admiración por los grandes maestros desde la Edad Media hasta el Renacimiento, es decir, en un momento de la historia en donde el mérito artístico dependía de qué tan bien se imitaba la realidad, el medio era algo que se trabaja profesionalmente, no se plasmaban emociones y se pintaba lo que el patrón pedía. Pero pronto el arte occidental descubrió que podía “imitar” una realidad que no correspondía con lo que la gente reconocía. Greenberg explica que el público pronto se sentirá insatisfecho con las producciones artísticas y descubrirá que tiene derecho a una opinión, específicamente la opinión de resentimiento sobre una cultura que se le ha impuesto. Para Greenberg, este resentimiento se ve reflejado en una cultura reaccionaria, puritana y fascista. (Ibid.)

Retomemos el ejemplo del campesino X y recordemos que tiene una necesidad de trabajar, de ganar el pan para su familia, lo cual deja poco (o

ningún) tiempo para actividades recreativas como la cultura; es entendible que X no desee entrenarse para disfrutar a Picasso cuando debe entrenarse para operar una máquina. Este fenómeno necesita cierta medida de condicionamiento:

*La cultura superior es una de las creaciones humanas más artificiales por lo que el campesino no encuentra nada 'naturalmente urgente' que lo lleve a admirar a Picasso (...). Al final, el campesino regresará al kitsch cuando sienta la necesidad de ver 'arte', ya que el kitsch puede disfrutarlo sin esfuerzo. El Estado no puede hacer nada al respecto de este fenómeno hasta que los problemas de producción artística no puedan resolverse en un sentido socialista. Sucede lo mismo para las sociedades capitalistas, en donde el arte para las masas no es más que demagogia. (v.1, p. 19)*

Es debatible, sin embargo, el tema del arte folclórico: se puede objetar que el arte de masas como arte folclórico puede alcanzar un nivel de gran arte, pero Greenberg dice “el arte folclórico no es Atenas, y es Atenas a quien queremos con su cultura formal y sus infinitos aspectos”, la cultura siempre ha sido un fenómeno reservado para la aristocracia y la clase alta, aquellos que tienen esclavos y sirvientes, porque para que uno disfrute un poema otro debe de trabajar suficiente para mantener al primero. (Ibid.)



Imagen 5. *Girl before a Mirror*. Picasso, Marzo de 1932. Óleo sobre tela, 162x130 cm. MoMA, NY.



Imagen 6. *El ataque con la enfermera de la Cruz Roja*. Repin, 1917. Óleo sobre tela, 124x250 cm. Colección privada.

El kitsch no es más que otra manera fácil en que el régimen totalitarista busca relacionarse con sus súbditos; dado que estos regímenes no pueden elevar el nivel cultural de las masas, halagarán a las masas bajando la cultura a su nivel. Por este motivo la vanguardia es una forajida, porque no es que sea muy crítica, sino que es tan inocente que es imposible inyectarle un mensaje propagandístico. El kitsch, por otro lado, siempre mantendrá el alma del pueblo cerca del dictador. (v.1, p. 20)

*Un texto contemporáneo a "Vanguardia y Kitsch"*

Durante la primera mitad del siglo XX los cambios políticos y económicos dieron lugar a un grupo de intelectuales repartidos por todo el mundo a los que actualmente se les conoce popularmente como “teóricos de masas”. Todos ellos sentían más o menos la misma preocupación por cómo dos “tipos” de “cultura” podían convivir simultáneamente en una sola sociedad. Para Greenberg se trata de la alta y baja cultura; Adorno acuñó el término de “industria cultural”; Ortega y Gasset habló del “arte nuevo”; al final todos ellos se interesaban por los efectos de la modernidad en el arte y en la sociedad.

Varios años antes de que Greenberg escribiera "Vanguardia Kitsch", otro filósofo español había detectado el mismo problema que nuestro crítico neoyorkino. En 1925 Ortega y Gasset escribió *La deshumanización del arte* en donde se entiende muy claramente la división que hace el filósofo entre el público que entiende el arte nuevo y el que no.

Ortega sugiere que el arte crea divergencias, "el arte nuevo tiene a la masa en contra suya (...) es impopular por esencia" (p. 354). Como poder social, el arte crea dos grupos antagónicos: quienes le entienden y quienes no. El arte nuevo va dirigido a una minoría, despertando una irritación en la masa. (p. 355) El aporte más significativo de Ortega es explicar qué entiende la masa por goce estético; esto será de utilidad para comprender el punto de partida de Greenberg al dar el ejemplo del campesino ruso a quien hemos bautizado como X. De acuerdo con Ortega y Gasset a la masa le gusta el drama, el drama que consigue desplegar los destinos humanos con intensidad (p. 357), la única actitud que conoce la masa ante los objetos es la actitud práctica, "[D]e tal forma que solo tolerará las formas propiamente artísticas, las irrealidades, la fantasía, en la medida en que no intercepten con su percepción de las formas y peripecias humanas" (ibid.). Para el público en general, el goce estético no es una actitud espiritual. Si nuestro campesino X ve el cuadro de Repin buscará conmoverse con la historia de la enfermera, buscará empatizar con el ejército,

pero no verá la obra de arte como tal. Ortega apunta que siempre ha habido dos tipos de arte para los sociedad: uno realista (para las masas) y otro de vanguardia (para la clase cultivada). (p.359)

Resulta, entonces, que el campesino X se encuentra ante varias realidades cuando ve el cuadro de Repin, pero X no puede acceder a todas ellas ya que no es capaz de tener la distancia intelectual para entenderlas. Ortega sugiere el ejemplo de un hombre moribundo con su esposa velándolo; así como X es capaz de asistir a la realidad de la batalla rusa porque es ruso y tiene la posibilidad de identificarse con el escenario, los personajes y el drama, así la esposa del hombre moribundo es incapaz de poner distancia de la muerte de su esposo y asiste al evento como X "asiste" al cuadro de Repin. No contemplan la escena, la viven. (p. 361) Entre más humano sea el arte, más fácil será para X y sus colegas acceder a él, porque habrá menos distancia del hecho emocional y dramático que presenta. Si intentáramos poner a X frente a "Lucifer" de Pollock probablemente lo encuentre "agradable", pero no existirá un goce estético profundo ya que lo que muestra un Pollock está completamente deshumanizado: hay una carencia de formas vivientes o humanas relacionables con la realidad de X.

Greenberg nunca sugiere una deshumanización del arte, pero estará de acuerdo con Ortega y Gasset en que el arte de vanguardia no es un arte de masas. El kitsch por otro lado, es fácilmente procesable, es dramático y destelleante, lo que lo hace accesible a la gente común y corriente. Aun con más de diez años de diferencia entre la publicación del texto de Greenberg y el de Ortega (y desde dos continentes distintos), la problemática es clara y real; ambos autores están preocupados por el surgimiento y mantenimiento de un arte nuevo, un arte de élite y pretenden explicar el fenómeno como si viéramos un jardín a través de una ventana. Podemos ver el jardín visto a través de la ventana (y comprender que no es el jardín en realidad, sino que tiene el "filtro" del cristal), o podemos ver sólo la ventana e ignorar el jardín; es, como sugirió Greenberg, ver la causa o el efecto.



Imagen 7. *Lucifer*, Jackson Pollock. 1947. Mixta. 267x104cm, Galería del Museo de Arte de la Universidad de Stanford, CA, USA.

*Un comentario crítico de “Vanguardia y Kitsch”: la visión del otro*

Comencemos con la afirmación de Greenberg de que la vanguardia no representa una ventaja social. Podría resultar obvio considerar que, finalmente, Greenberg fue partícipe de esa ventaja social al aprovechar el mecenazgo extraoficial proporcionado por el CCF, el apoyo económico brindado por Peggy Guggenheim y una gran red de galerías, así como la publicidad hecha por la prensa cultural. Todos estos factores contribuyeron a fortalecer la validación de la vanguardia norteamericana. Sin embargo, debemos tomar en cuenta varios aspectos que, cual piezas de rompecabezas, encajaron en el gran entramado político y cultural de la primera mitad del siglo XX. Algo que a veces se pasa por alto es la competencia que Greenberg tuvo durante este periodo; además de él, otro crítico activo fue Harold Rosenberg, cuya doctrina era diametralmente opuesta a la de su colega; Meyer Schapiro también se encontraba activo en este periodo y ya hemos revisado su doctrina<sup>48</sup> en el primer capítulo. Tanto Rosenberg como Greenberg fueron reclutados por la CCF para ayudar a “validar” un cierto tipo de arte, Schapiro decidió negarse ya que consideraba que “detrás de las ideas de libertad cultural, se encontraba un propósito escondido de luchar con el comunismo en el mundo.” (Fracina, 76) Sin embargo, Schapiro no se negó porque apoyara el comunismo, -al contrario, como buen estadounidense tenía sus reservas contra él- sino porque temía que pudiera verse involucrado en conflictos políticos internos que llevaran a su desprestigio como crítico.

La legitimación universal del expresionismo abstracto en manos de la CIA no fue un acto circunstancial. Durante los años de la Guerra Fría, Estados Unidos proclamaba ser un país libre y pugnaba contra Rusia por demostrar que no era culturalmente estéril. El mejor ejemplo de esta libertad cultural, individual e incluso política era el arte, una actividad que, de por sí, requiere

---

<sup>48</sup> La elección del término “doctrina” se debe a la distinción de los tres Greenberg que hace Thierry de Duve: el Greenberg teórico, el Greenberg doctrinario y el Greenberg crítico.

un cierto grado de subjetividad y que, al ser abstracto, mostraba que no se ataba a los condicionamientos sociales<sup>49</sup>. Esto no quiere decir que la CIA haya “creado” el expresionismo abstracto, sino que lo ocupó como un tipo de propaganda política del mismo modo que Greenberg acusaba a Rusia de hacerlo con el realismo soviético. La única gran diferencia es que Rusia no escondía sus ideales políticos en el arte. Otro aspecto que se pasa por alto es la selección de las artes que el CCF apoyó: no se trataba únicamente del expresionismo abstracto, también estaba la literatura -con títulos clásicos como “Mujercitas” o “Un yankee en la corte del Rey Arturo”-, ópera, teatro y música -especialmente la música de los grupos afroamericanos, como el jazz o el blues.

Al escribir “Vanguardia y Kitsch” Greenberg aún no había sido abordado por el CCF. Recordemos que el ensayo es de 1939, año en que explotó la Segunda Guerra Mundial, la cual desencadenó el pleito burocrático entre la URSS y EUA. La Cortina de Hierro se “levantó” al término de la Segunda Guerra Mundial, marcando el inicio de la Guerra Fría y la incursión de la CIA en las artes. A finales de la década de los cuarenta, la PR estaba fuertemente asociada con los Existencialistas Parisinos, muchos de los colaboradores de la revista tenían un problema con esta alianza, ya que también estaban asociados a ideas marxistas, el Partido Comunista Francés y la cultura popular, ninguno de los cuales comulgaba con las ideas de modernismo propuestas por Greenberg.(Fracina, 74)

El segundo punto importante que debe considerarse es el acercamiento elitista de Greenberg al arte. La diferenciación que hace entre el Gran Arte y el Kitsch presenta la idea que Greenberg había venido trabajando sobre una vanguardia y una retaguardia cultural. Hay dos partes importantes en este sentido; en primer lugar, para el crítico es imposible concebir un buen arte masificado; en segundo lugar, Greenberg tiende a equiparar el mal arte con el realismo y, por consiguiente, asumir que el arte abstracto es el Gran Arte. Para

---

<sup>49</sup> Esta idea de que el arte abstracto no es político precisamente por su abstracción se encuentra obsoleta en pleno siglo XXI; veamos sólo los lienzos geometristas de Vicente Rojo y las pinturas de Rufino Tamayo para entender que no por abstracto el arte está exento de una carga política.

explicar esto es necesario recordar el contexto socio-histórico de Greenberg; como ya se mencionó en el primer capítulo, la sociedad norteamericana sufría una crisis cultural acarreada por la “mala administración” de la burguesía; al finalizar la Gran Depresión la clase media se consolidó como la clase dominante en Estados Unidos y comenzó a consumir arte como cualquier otro producto. La vanguardia, para Greenberg, era la respuesta a esta crisis cultural porque era incapaz de venderse a propósitos propagandísticos o de consumo como el kitsch; la vanguardia artística era la revolución cultural sugerida por Trotsky en su carta a la *PR*, pero en un plano más discreto.

Bajo la idea del formalismo, la vanguardia artística encarnaba perfectamente los ideales estéticos de la sociedad norteamericana. Naturalmente, esta misma estrechez de pensamiento cerró las puertas a movimientos importantes como el arte pop. La influencia kantiana de Greenberg funciona como la justificación más importante para engrandecer un cierto tipo de arte.

Para Thierry de Duve existen siete críticas importantes que se le hacen a “Vanguardia y Kitsch” (p. 43):

1. Greenberg es un crítico elitista y desprecia el gusto de la gente.
2. Confunde las producciones culturales de masas y las producciones culturales que surgen de la creatividad popular.
3. Ignora, o pretende ignorar, que las vanguardias artísticas han sacado inspiración, constantemente, de la cultura de masas.
4. Cuando debe admitir el punto anterior, ignora la posición dialéctica entre vanguardia y kitsch, y ve el proceso como algo unilateral: que va sólo de lo más bajo -kitsch- a lo más alto -vanguardia-.
5. Se rehúsa a admitir que la vanguardia artística -o algunas formas de ésta- han desarmado la oposición entre ella y el kitsch y han denunciado las pretensiones hegemónicas de dicha posición.
6. Utiliza adjetivos incorrectos y obsoletos para describir a la vanguardia.
7. Confunde el kitsch con la industria cultural.

El término de “industria cultural” se atribuido, como bien se sabe, a Adorno y Horkheimer -unos pensadores a los que pocos pensarían en criticar como ha sido criticado Greenberg. Sin embargo, si bien existen diferencias marginales entre Greenberg y Adorno, la realidad es que son bastante similares. Además de compartir un origen marxista, ambos atacan testarudamente al kitsch. En el artículo “Perennial Fashion-Jazz” publicado originalmente en 1955 en *Prismen*, Adorno hace una crítica al jazz que, en muchos sentidos, bien podría ser atribuida a Greenberg. Adorno dice del jazz que es un “fenómeno de masas” (p. 119), una “forma de interpretación manierista” (p. 121); no olvidemos que Greenberg utilizó el mismo adjetivo para describir al arte anterior a las vanguardias. Adorno acusa al jazz de utilizar fórmulas anticuadas para la interpretación y que ésta es una mera banalidad.

Pero a pesar de estas similitudes existen diferencias importantes. La más importante es que Adorno era un filósofo alemán, mientras que Greenberg era un autodidacta norteamericano. (De Duve, 44) A partir de la Guerra Fría, Greenberg se vuelve terriblemente conservador en sus textos y perderá cualquier esperanza en el arte; esto tiene como resultado que muchos de sus textos -y especialmente “Vanguardia y Kitsch”- se lean como si hubieran sido escritos con cierta complicidad con el tirano hegemónico. Pero esto no es del todo cierto. De Duve sugiere (p. 39-40) que cuando era más joven, Greenberg quería ser pintor y admiraba a Norman Rockwell (Imagen 8), quería pintar como él porque le gustaba su técnica y sus temas. Greenberg no siempre tuvo la misma visión elitista del arte que lo llevó a formar una doctrina importante, creía en la salvación artística para él mismo, pero nunca la aplicó a la sociedad. La idea del “Gran Arte” funcionaba, opina de Duve, como un “mecanismo de defensa” (Ibid.) mediante el cual Greenberg asimilaba la cultura occidental. El origen de todo esto es la altamente conflictiva relación que Greenberg tenía con la otredad.

*Al mirarse a uno mismo, uno descubre lo que hay de los otros. En mi caso, es una materialización del auto-odio judío, de su sutileza y de las retorcidas maneras tras las*

*cuales se oculta, tanto de mi como del mundo exterior; esto explica muchas cosas que solían confundirme del comportamiento de mis congéneres judíos. Pero, en este aspecto, no creo que esté proyectando en otros las faltas que encuentro en mi mismo; más bien he aceptado, renuente, que el odio a uno mismo es algo más o menos universal entre todos los judíos (...) ("Self-Hatred and Jewish Chauvinism; Greenberg, 1950 en de Duve, p. 40-41)*

Debemos confiar en la palabra de Greenberg cuando dice que “no está proyectando sus faltas en otros”, pero sin duda uno se pregunta si este “auto-odio” judío que menciona, su gusto por Norman Rockwell y el rechazo al kitsch que muestra tan severamente en “Vanguardia y Kitsch” están, de algún modo, ligados. La cuestión del odio que siente por él mismo viene directamente de sus orígenes; ya hemos mencionado al principio de este capítulo cómo el padre de Greenberg se dio a la tarea de recordarle que él era judío, pero que no pertenecía a ningún lado; esto pudo haber llevado a Greenberg a equiparar el judaísmo con la alienación.

Las palabras inaugurales de “Vanguardia y Kitsch” refieren a examinar con mayor detenimiento la relación entre la experiencia estética de un individuo en específico y los contextos sociales e históricos en los cuales tiene lugar dicha experiencia. Así mismo, Greenberg propone examinar la experiencia de auto-odio desde un judío individual. Tenemos entonces, de acuerdo a de Duve, las bases para preguntarnos si, en realidad, Greenberg no sentía una atracción secreta por los encantos del kitsch. (Ibid)

Greenberg dedica unas buenas tres o cuatro páginas de “Vanguardia y Kitsch” a explicar cómo la cultura de masas es sólo una manera en la que los regímenes totalitaristas intentan agraciarse con su pueblo, para lo cual deben bajar el nivel de la cultura en lugar de subir el nivel cultural del pueblo; es sólo cuando ambos están al mismo nivel que el pueblo puede exigirle al régimen. Esta idea -de la cual, por cierto, nunca vemos un “individuo específico”, salvo un iletrado campesino ruso y un cuadro de Repin al que Greenberg le hace una

gran injusticia<sup>50</sup>- suena casi como el ideal del colonialismo: el colonizado admirando la cultura del colonizador. Greenberg percibía el peligro que el kitsch representaba no sólo en el arte, sino en todos los aspectos de la vida social. Greenberg acusa a los seguidores del kitsch de difuminar la línea entre los valores del arte y los valores de la vida, lo cual es algo que no hubiera aceptado si hubiera analizado el caso desde su propia posición de individuo, y no la del campesino ruso; porque, en realidad, lo que sucede es que el kitsch pone los valores de un arte basado en el amor propio por sobre los valores de la vida social: está basado en el odio al otro. (de Duve, 48)

Si leemos entre líneas la diferencia entre vanguardia y kitsch es algo muy cercano a casa para Greenberg. La clave para entender la diferencia entre la vanguardia y el kitsch no está en aceptar convenciones, ni entender líneas divisorias axiomáticas entre el arte y la vida. La clave está en la relación con el otro.

Thierry de Duve considera que la relación con el otro es una observación que puede hacerse no sólo en “Vanguardia y Kitsch”, sino también en “Hacia un nuevo Laocoonte<sup>51</sup>” y “Pintura Moderna”. Para fundamentar esto, de Duve se basa en *Clement Greenberg’s Theory of Art* de T.J. Clark diciendo:

*T.J. Clark puts his finger in the question of otherness by saying that in modernist art ‘the medium has appeared most characteristically as the site of negation and estrangement.’ (Clark en de Duve) The modernist medium, says Clark, in substance, is not only the material site of the identity of an art, it is also a metaphorical site where meaning is produced and destroyed, and a social site where identity is estranged. (...) Clark [asks] the question of the other quite differently from Greenberg: not as the threat of one art’s corruption by another art, but as an address to an addressee. ‘Art wants to address someone’ he [Clark] states. He goes on to seek a social identity for this someone, and observes that it is lacking: what surfaces in the medium of modernist artist is exactly this lack, in the form of various absences. Asking why ‘modernism would have its*

---

<sup>50</sup> En la edición de “Arte y Cultura”, Greenberg incluye una postdata diciendo que no sabía que Repin no tenía ninguna escena de batalla.

<sup>51</sup> Incluido en los Anexos.

*medium be absence of some sort', he answers that 'it is the lack of an adequate ruling class to address which goes largely to explain modernism's negative cast'. He can then reformulate Greenberg's socio-historical explanation in 'Avant-Garde and Kitsch' for his own use (...) (de Duve, 54)*

De acuerdo con de Duve, para T.J. Clark el problema de lo moderno es un problema de representación ya que “las formas de generalización de un individuo hacia un grupo social, son del mismo tipo que las formas de generalización establecidas por la reflexión del juicio estético” (67) Esto explicaría la idea de la “pureza” en el arte tan mencionada por Greenberg: si no existe un público *-addressee-* específico para el arte moderno, entonces el artista se vuelca la “pureza” del arte ya que no tiene más remedio que dirigirse al medio con el cual trabaja.

Esta reflexión que surge a partir de “Vanguardia y Kitsch” introduce ideas de “Pintura Moderna”, la cual se explica más detalladamente en el siguiente apartado.



Imagen 8. *Freedom from Want*, Norman Rockwell 1943, óleo sobre tela; 116 x 90 cm. Museo Norman Rockwell, Stockbridge, MA.

*Segunda parte**La venganza del modernismo<sup>52</sup>: 1957-1969*

Uno de los ensayos seminales de Greenberg, “Pintura Moderna”, se encuentra en el volumen 4. Casi tan controversial como “Vanguardia y Kitsch”, “Pintura Moderna” fue considerado en su tiempo una especie de ultimátum para los artistas de vanguardia: la cerrada retórica de Greenberg dejaba poco espacio para la interpretación con frases tan contundentes como “[P]ureza significa auto-definición.” (v.4, p. 86) Sin embargo, Greenberg logró ver los errores que cometió y algunos años después, en 1978, se retractó de esta frase en una nota al pie de la segunda edición de “Pintura Moderna”, argumentando que la “pureza del arte” era una ilusión; también hizo algunos comentarios interesantes acerca de la “planitud” del medio, pero se hablará de eso más adelante.

Antes de comenzar con el análisis de “Pintura Modernista” es importante tener en cuenta dos cosas: el término “moderno” –ya de por sí complejo en pleno siglo XXI- es entendido por Greenberg no como el rompimiento de los cánones estéticos del pasado, sino como la *continuidad* del arte a través del tiempo; considera a Kant el primer filósofo moderno y ve en Manet el primer artista moderno. Como es de esperarse, Greenberg no se aparta demasiado del discurso oficial del arte. El segundo punto a considerar es la acuñación del término “modernismo” en Norteamérica; recordemos que este ensayo es de la segunda mitad del siglo XX, 1960 para ser exactos<sup>53</sup>, momento para el cual el arte pop ya había hecho su aparición y Andy Warhol comenzaría la década que lo inmortalizaría en la historia del arte.

---

<sup>52</sup> Se ha mantenido la traducción de “modernismo” para hacer eco del título en inglés: *Modernism with a Vengeance*. Se trata de un recurso estilístico.

<sup>53</sup> Más adelante aclararemos las fechas de publicación del ensayo, pero para introducir el tema tomaremos 1960 como la fecha de publicación.

*El arte es continuidad y es impensable sin ella...*

Clement Greenberg, 1960

### *Pintura Moderna*

1960

Greenberg cree que la esencia de lo moderno yace en el uso de ciertos métodos dentro de una disciplina para criticar a la disciplina misma: el modernismo critica desde adentro, a través de los mismos procedimientos mediante los cuales critica. (v. 4, p. 85) Por lo tanto, es posible entender que Greenberg encuentre en Kant al primer moderno dada su tendencia a la auto-crítica.

Similar a lo que plantea en “Hacia un nuevo Laocoonte”<sup>54</sup>, Greenberg argumenta que las artes deben demostrar que la experiencia que proveen es valiosa por sí misma ya que no puede obtenerse de ningún otra fuente. “Lo que debe demostrar es (...) aquello que es irreductible a cada arte en particular. Cada arte debe demostrar (...) los efectos que le son exclusivos. Al hacerlo delimitará su área de trabajo, pero al mismo tiempo reafirmará que pertenece a dicha área.” (v.4, p. 86) Y nuevamente de manera similar al ensayo que anuncia las ideas de “Pintura Moderna”, Greenberg sostiene que aquella “área de trabajo” del arte es, naturalmente, la que es inherente a la naturaleza de su medio. La auto-crítica del arte moderno proviene de “... eliminar todo efecto que pueda tomarse prestado de otro medio o de otro tipo de arte...” (Íbid.) De este modo, cada arte se volvería “puro”<sup>55</sup>, es decir, se auto-definiría; esta “pureza” garantizaría los estándares de calidad y de independencia. Este será el punto más criticado de este ensayo, pero de eso hablaremos más adelante.

Respecto del medio, Greenberg explica que en el caso de la pintura se trata de un soporte físico: la tela o el lienzo sobre el cual se pinta, la cual fue vista de manera negativa por los Viejos Maestros del Renacimiento, quienes buscaban la tridimensionalidad a toda costa. Manet, en opinión de Greenberg,

---

<sup>54</sup> Ver anexos.

<sup>55</sup> Las comillas son del texto original.

fue el primer pintor moderno por aceptar francamente la planitud del medio y trabajar con ella. Esta planitud es exclusiva del arte pictórico porque no la comparte con ningún otro arte. (v. 4, p. 86-87) Por ejemplo, explica Greenberg, la tridimensionalidad es propia de la escultura y las artes pictóricas han querido copiar esto por décadas, pero no comparten el mismo medio de trabajo por lo que a mediados del siglo XIX el arte pictórico se encaminó en una dirección “anti-escultórica”. (v. 4, p. 88) Sin embargo, la calidad de planitud del medio del arte pictórico nunca será de total y completa planitud. Al trazar la primera línea se rompe con esta cualidad dando como resultado un “tipo” de tridimensionalidad. (v.4, p. 90)

Greenberg también explica que el arte visual debe restringirse a las experiencias exclusivas de él, sin hacer referencia a ningún otro tipo de experiencia. Esta es la calidad estética del arte moderno. Pero Greenberg hace una aclaración importante: se han tomado riesgos al romper las normas tradicionales de la pintura, se han cruzado las fronteras y se han creando nuevas reglas, pero estos límites y fronteras sólo pueden ser empujados hasta cierto punto ya que la distancia histórica ha demostrado que a veces se puede caer en la arbitrariedad. La cualidad de auto-crítica del modernismo es resultado del paso de los años; Greenberg insiste en que el modernismo no pretende, ni pretenderá nunca, un rompimiento con el pasado. (v.4, p. 92) Por el contrario, pretende una evolución. El arte moderno no ofrece demostraciones teóricas, sino que las convierte en posibilidades empíricas al romper deliberadamente con los límites de la superficie plana. Lo moderno, en opinión en Greenberg, es subversivo. (v.4, p. 92)

*Versiones y revisiones*

En 1940 Greenberg anunció las ideas de “Pintura Moderna” a través de “Hacia un nuevo Laocoonte”. Este brevísimo ensayo parte del Laocoonte de Lessing para defender la postura de las artes plásticas en la época de la modernidad y explicar qué es lo que las hace únicas. Las ideas de “pureza” y “medio” están muy bien delineadas por lo que no es de extrañarse que Greenberg las retome varios años después. Este pequeño ensayo no fue reimpresso en *Arte y Cultura* quizá porque Greenberg no lo consideró importante o quizá porque los temas se repiten en otros ensayos más grandes. Pero este no fue el único antecedente de “Pintura Moderna”.

El texto original de “Pintura Moderna” fue, en realidad, un guión de radio grabado en la primavera de 1960 y transmitido en diciembre de ese mismo año. En el volumen 4 de ensayos críticos editados por John O’Brian, el editor sugiere que la fecha original es invierno de 1960, pero Francis Frascina en su texto “Institutions, Culture and America’s Cold War Years”<sup>56</sup> afirma que esta confusión se debe al mismo Greenberg, quien en repetidas entrevistas afirma que la transmisión fue en invierno. Estas fechas son poco importantes en realidad, dado que el texto leído y el texto impreso son el mismo; el problema surgirá en 1965 cuando Greenberg publique nuevamente su ensayo en el número 4 de la revista *Art and Literature*, en esta versión hay cambios importantes; por ejemplo un párrafo empieza, en la versión de 1960, diciendo “El arte realista y naturalista ha ocultado el medio...”, mientras que la versión de 1965 cambia “naturalista” por “ilusionista”. Este tipo de cambios radicales<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Frascina, F. “Institutions, Culture and America’s Cold War Years: the Making of Greenberg’s Modernist Painting” en *Oxford Art Journal* 26.1, 2003 pp. 69-97

<sup>57</sup> O’Brian sugiere que la edición de 1965 está “ligeramente” cambiada y Greenberg también acepta que hay algunos “cambios verbales menores”(v.4, p.93-94). Pero si leemos cuidadosamente estos cambios son todo excepto menores: “*Under Modernism*” (1960) cambia a “*Modernist painting*” (1965); “...acknowledged openly” (1960) se transforma en el pasivo “...are to be acknowledged openly” (1965) y “*pictures*” (1960) se convierte específicamente en “*paintings*”. Frascina se plantea una serie de preguntas a estos cambios, por ejemplo ¿los cambios hechos por Greenberg son un intento de establecer la consolidación ideológica de ciertos valores? ¿Estos valores estaban directamente relacionados con la

presentan un reto para quien lea a Greenberg, ya que citar la versión de 1965 no es sólo un error de adherencia a la crítica de Greenberg, pero también una pérdida de perspectiva histórica.<sup>58 59</sup>

Aunque ya hemos señalado la participación de Greenberg en el CCF, el ensayo de “Pintura Moderna” es de especial importancia por la fecha de emisión. A diferencia de “Vanguardia y Kitsch”, que fue escrito y publicado en 1939 y que no sufrió modificaciones importantes en sus reimpressiones, “Pintura Moderna” tuvo cambios importantes por ciertas circunstancias históricas, que de acuerdo con Frascina son tres.

En primer lugar, en 1957 Greenberg fue despedido del trabajo que tenía como editor en la revista *Commentary*, lo cual supuso una pérdida de ingreso fijo; para buscar un manera de ganar dinero Greenberg se enfocó en su crítica de arte a manera de *freelance*; al mismo tiempo trabajaba en el proyecto de *Arte y Cultura*, su libro de ensayos críticos compilados y editados por él mismo; del mismo modo, se rodeaba de una nueva generación de críticos como Rosalind Krauss que le ayudaba a responder a las novedades exhibitivas de instituciones como el MoMA, una de estas novedades fue la exposición de expresionismo abstracto en dicha institución –con la finalidad de construir un discurso del arte de posguerra- en contraposición con la exhibición de los trabajos de Jasper Johns y Robert Rauschenberg en la galería de Leo Castelli; la crítica de Greenberg tenía que ajustarse al discurso oficial del arte sugerido por el MoMA. (Frascina, 73-74)

En segundo lugar, están los debates políticos con Cuba y el comunismo. Greenberg y Harold Rosenberg habían sido buenos amigos formados en la

---

visión “modernista” de Greenberg? ¿O acaso los cambios se hicieron para que Greenberg llegara a una nueva generación de críticos e historiadores? Cualquiera que sea la respuesta a estas preguntas es necesario estar conscientes de los cambios realizados por Greenberg, que en primera instancia parecen menores, como lo señala O’Brian, pero al considerar las circunstancias políticas e históricas exigen una revisión más profunda de las dos versiones de los textos.

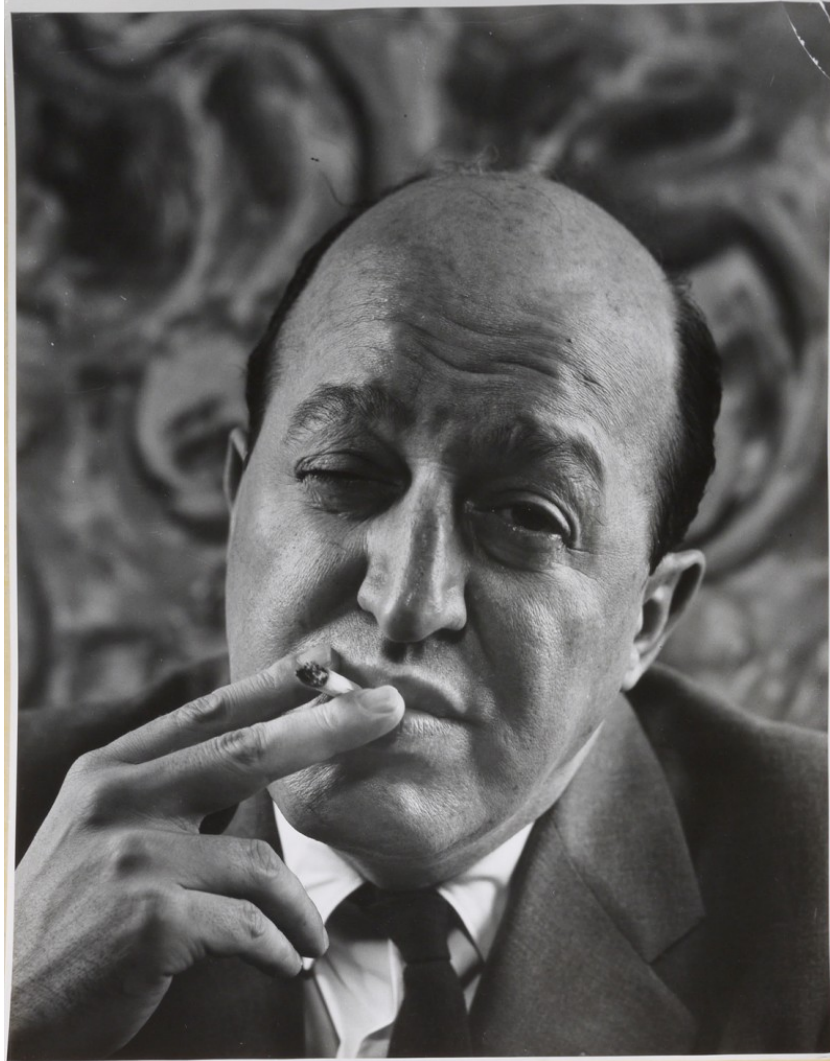
<sup>58</sup> En comunicación personal con Francis Frascina, aclaró que la primera vez que se imprimió “Pintura moderna” fue en un panfleto de la VOA (“Voice of America”) en diciembre de 1960, en febrero de 1961 se leyó al aire en una emisión radiofónica también de la VOA y se publicó en el número 4 de “Arts Yearbook”.

<sup>59</sup> Ver nota 59

izquierda marxista –como ya sabemos a estas alturas- pero su rivalidad comenzó en 1940 por lo que Greenberg tuvo que responder a esta enemistad de alguna manera. Cuando Rosenberg publicó *The American Action Painters* en 1952, Greenberg respondió con “American Type Painting” en 1955. No entraremos en detalles sobre la rivalidad de ambos críticos o en qué basaban sus “luchas intelectuales”, pero algo que es importante mencionar es que, en el fondo, todos los rechazos y críticas eran de tipo político. (Fracina, 74) Durante la Revolución Cubana, los debates sobre marxismo y socialismo fueron retomados entre 1959 y 1960; la relación entre Cuba y EUA se volvió muy tensa después del conflicto de la Bahía de Cochinos y desencadenó en la Crisis de misiles, creando estragos políticos e ideológicos en ambos países. En medio de esta crisis fue escrito, revisado y publicado “Pintura Moderna”. (Fracina, 74-75)

Finalmente, el tercer punto son las circunstancias y actitudes oficiales –y no oficiales- hacia el comunismo. En 1950, Greenberg –entre otros- se unió al CCF como miembro del comité ejecutivo. En 1951, Greenberg hizo público su descontento contra un colega suyo y la revista *The Nation* –para la cual, recordemos, había escrito durante varios años- acusándolos de pro-soviéticos; Greenberg se declaró así anti-comunista. Al año siguiente, Greenberg se vio en la necesidad de decidir el nuevo camino del CCF: continuar con su lucha contra el comunismo o promover la “libertad cultural”. (Fracina, 76) Greenberg tenía reservas acerca de la propuesta de otro de los miembros que sugería que la mejor manera de influenciar a Europa era defendiendo la libertad cultural de su propio país, porque Greenberg aún consideraba que el comunismo era una amenaza latente por lo que se negó a esta propuesta. A principios de la década de los sesenta, la CIA tenía su propia agenda anti-comunista: las ideas de modernismo y modernidad eran lo suficientemente maleables como para ligarlas a una imagen de “custodia americana”. Así fue como Greenberg revisó “Pintura Moderna” en repetidas ocasiones, con la finalidad de concordar con una ideología que le fue impuesta por una institución gubernamental. (Fracina, 75)

## *Capítulo III*



*Después del fin del arte [puro]: la crítica de Danto*

*Preámbulo*

Con la inmanente llegada de la década de los sesenta, la escena artística neoyorkina, junto con la sociedad en general, sufrió cambios importantes. Durante la década de los 50 y los 60, los grupos homosexuales en Nueva York comenzaron a tomar fuerza social. A pesar de que legalmente aún se prohibía la sodomía, muchos activistas gay abogaban por los derechos de sus congéneres formando grupos como *Mattachine Society* en Los Angeles. En 1958 se aceptó la primera publicación abiertamente homosexual, el primer programa de radio con contenido gay (ONE, Inc) y se distribuyó la película “Fireworks”, cuya temática era claramente homoerótica. A finales de la década de los 60 la liberación gay cobró mayor fuerza y dio un giro inesperado con los conflictos de Stonewall en 1969.

A la par con la creciente liberación sexual, el personaje que Andy Warhol iba construyendo en torno a él encarnaba los ideales estéticos y sexuales de una nueva generación de artistas y críticos: Warhol como la superestrella andrógina, con su “Factory” y sus “Superstars”; todos querían a Andy –como bien lo gritaba la muchedumbre en la exposición en el Instituto de Arte Contemporáneo de Filadelfia.<sup>60</sup>

Las nuevas técnicas utilizadas por Warhol en sus obras anunciaban una nueva era en el arte: atrás se había quedado el soporte tradicional del lienzo, el medio había pasado de la pintura líquida a la impresión y reproducción mecánica de una misma pieza. La temática también había cambiado: lejos estaban las complejas composiciones de Thomas Hart Benton, o la pintura gestual de Pollock. El arte pop llegó como un meteorito a desbaratar la doctrina tan finamente elaborada por Greenberg. El kitsch, lo popular, se había apoderado de la escena artística; la autonomía del arte había resultado ser una mentira y Greenberg se enfrentaba a un nuevo público, a nuevos artistas y a nuevos críticos que tenían mucho que decir sobre su posición elitista.

---

<sup>60</sup> Greenberg, J. et. al, *Andy Warhol: Prince of Pop*. Ed. Random House, NY, 2004, p. 90-91

*Primera parte**Introducción**Marshall Berman y el contexto de la modernidad*

Antes de entrar de lleno en la crítica planteada por Danto, es necesario retroceder un poco y aclarar el problemático concepto de “modernismo” artístico.

Greenberg sitúa el modernismo con la obra de Manet y ve en Kant al primer moderno por la calidad autocrítica de su filosofía. Danto sugerirá que el modernismo de Greenberg comienza con la “desviación radical de la línea definida por los criterios de Vasari (...) al final de la década de 1880”. (Danto, 86) Algunos años antes de la compilación del libro *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Marshall Berman había sugerido que la modernidad es el momento en el que se consuman todas las paradojas estéticas que se habían venido arrastrando y, por lo tanto, tiene poca capacidad crítica. Hace tres distinciones importantes que no deben ser confundidas: la *modernidad* es una experiencia vital o una postura filosófica que se fundamenta en las ideas impulsadas por la burguesía del siglo XVII y que conduce al individuo a adquirir conciencia del ser y del estar en el mundo. El *modernismo*<sup>61</sup> es un movimiento sociocultural de carácter dialéctico que recoge ideas de la modernidad para configurar una esencia artística que promociona el culto de lo nuevo por lo nuevo. La *modernización* se entiende como aquellos procesos sociales, económicos, culturales, científicos y tecnológicos materializados por el modernismo y que derivan del paradigma del pensamiento moderno. (Berman, 2-13) La modernidad entendida por Berman se dividía en tres fases: la primera es la de Rousseau que se sitúa en los siglos XVII y XVIII, en ella el hombre es consciente de que habita en un mundo turbulento con cambios radicales y contradicciones, pero no existe un público moderno concreto con el cual

---

<sup>61</sup> En este caso se ha utilizado el término como la plantea Berman en su texto.

intercambiar las percepciones de esta condición. La segunda fase corresponde a Marx y Nietzsche y se inicia en la década de 1790 con la Revolución Francesa y se extiende por todo el siglo XIX, en ella surge un público moderno que comparte la sensación de estar viviendo en una época de revoluciones. La tercera fase abarca todo el siglo XX, el público moderno se globaliza, se fragmenta y al mismo tiempo se da el triunfo de la cultura del modernismo. (Berman, 2-3) “Este modernismo está subyacente en los modelos de modernización que los científicos sociales norteamericanos de la posguerra desarrollaron para exportar al Tercer Mundo.” (Berman, 13) La atmósfera de los sesentas generó un cuerpo amplio de controversia sobre la finalidad de la modernidad; en buena parte esta reflexión giró en torno a la naturaleza del modernismo. Berman divide el modernismo de esta época en tres grandes bloques: afirmativo, negativo y marginal. El modernismo que intenta marginarse de la vida moderna fue el promulgado por Greenberg:

*Greenberg alegaba que la única preocupación del arte modernista era el arte en sí; es más, para un artista el único enfoque correcto, en cualquier forma o género, era la naturaleza y los límites de ese género: el mensaje es el medio. Así, por ejemplo, el único tema que una pintura moderna podía permitirse era la lisura de la superficie en que se realiza la pintura.” (Berman, 18)*

El modernismo, de acuerdo con Berman, aparecía –para Greenberg– como una manera de librar a los artistas modernos de las “impurezas y vulgaridades” de la vida moderna.

*La purificación del arte*

A mediados de los noventa –apenas una década después de la publicación del libro de Berman- Danto encuentra el modernismo como un momento intermedio entre la falta de aplicación de la estructura vasariana y el presente momento de desorden narrativo del arte.

*“(..) el cambio en la historia del arte, desde el momento mimético al moderno, fue un cambio de clase y orden diferente al que caracterizó el desarrollo desde las estrategias de la pintura renacentista a las del manierismo, el barroco, el rococó, el neoclásico, el romanticismo, e incluso (...) el romanticismo.” (Danto, 86)*

Desde el punto de vista de Danto, el cambio del arte moderno al posmoderno fue un cambio con rupturas en el desarrollo, primero con el modernismo y luego con el posmodernismo. Esto fue interpretado de dos maneras: como el fin de un relato y el comienzo de uno nuevo<sup>62</sup> y como que los artistas ya no tenían un interés particular por imitar la realidad, sino en dar expresión objetiva a los sentimientos provocados por esta. (Danto, 87 )

Sin embargo, Danto no logra encontrar qué causó este cambio tan importante. Greenberg propone la autocrítica como la más importante característica de la modernidad, esta crítica “interna” significa, para Danto, que el arte moderno es autocuestionador. El arte se vuelve fin en si mismo, es decir, es su propio sujeto. Esta reflexión lleva a Greenberg a afirmar la autonomía del arte, al decir que, bajo la premisa de la autocrítica, el arte se vuelve “puro”. Es posible coincidir con Danto cuando afirma que la idea de “puro” en Greenberg muy probablemente pudo haber sido tomada de Kant en su noción de “razón pura”; sin embargo, para Kant, el conocimiento puro es aquel que carece de empirismo, es decir, es *a priori*; la razón pura es la fuente de los principios para

---

<sup>62</sup> Para Kahnweiler un nuevo sistema de signos había reemplazado el anterior, esta idea estaba muy ligada con la de Panofsky –quien sugiere que la historia del arte es una secuencia de formas simbólicas que se reemplazan unas a otras, pero sin que haya una evolución. (Danto, 87)

conocer algo a priori. (Kant, 148-163) Danto sugiere entonces que, para Greenberg, cada pintura moderna debería ser una crítica de la pintura pura: una pintura donde el fin mismo fuera esa pintura. Al colocar el énfasis de la pintura en el plano –el medio con el cual trabaja la pintura- Greenberg excluyó el espacio tridimensional, por considerarlo un “préstamo” de otro arte, como la escultura.

*El mérito de Greenberg fue haber percibido la historia posvasariana como una historia de autoexamen, e identificar al modernismo con ese esfuerzo de poner a la pintura en un fundamento inconmovible derivado del descubrimiento de su propia esencia filosófica.*

*(Danto, 90)*

Esto, sin embargo, tiene una desventaja: la posición hegemónica de Greenberg lo lleva a tener su propia definición de pintura que se ajusta a su propia visión de la historia del arte. La historia del arte, afirma Danto, es paralela a la historia de la humanidad, por lo tanto es posible afirmar que la modernidad fue un movimiento global que no se limitó a las artes, sino que abarcó otras formas de filosofía, ciencia y moral. La visión de Greenberg, como crítico del arte puro, lo lleva a afirmar que cada una de las artes debía determinar lo que era específico de ella<sup>63</sup>, así a la pintura le era particular la lisura del lienzo, a la escultura la tridimensionalidad del mármol. La práctica de un arte era la autocrítica de ese arte, lo cual le permitía alcanzar la pureza y la autonomía tan socorridas por Greenberg. Una obra “impura” suponía aquella que tomara prestados elementos de otros medios,<sup>64</sup> una obra impura ni siquiera era realmente arte. Llegados a este punto, parece bastante evidente ligar las ideas de pureza racial, hegemonía y totalitarismo con la idea de arte puro o “purificación” del arte, Danto justificará la ideología de Greenberg afirmando que era “un hombre de su tiempo”.

Ya se han analizado a lo largo de los dos capítulos anteriores la trayectoria

---

<sup>63</sup> Revisar la sección de “Ensayos complementarios” para mayor información.

<sup>64</sup> Por este motivo, veremos más adelante, Greenberg considera al arte pop como un arte impuro.

de Greenberg como crítico de arte y lo que más salta a la vista es su posición básica –hasta inocente– en “Vanguardia y Kitsch”, que más adelante se vería manchada y alterada por la ideología política de la posguerra Norteamericana – como ya se vio en las revisiones de “Pintura Moderna”. Antes de conocer a Pollock, Greenberg caracterizaba la vanguardia como la eliminación de la distinción entre la realidad y el arte, creando una especie de “realidad alterna”. Greenberg continuó afirmando años más tarde, que el arte se presenta como arte bajo la idea de que provoca algo en el espectador; sin embargo, Warhol probaría el error de Greenberg al presentar la *Brillo Box*, un objeto indistinguible de los objetos cotidianos, del cual era imposible distinguir su calidad artística mediante una inspección visual. Este momento de la historia del arte sería, sin duda, el fin del modernismo.

*Segunda parte**Introducción**Ideas principales de los seminarios de Bennington*

Desde la publicación de “Vanguardia y Kitsch” en 1939 y hasta sus textos tardíos de 1969, la tendencia de Greenberg radica en partir del carácter cualitativo del arte para luego inferir las condiciones socio-históricas necesarias para explicarlo. La opinión de Greenberg era que la única manera de entender el verdadero sentido del valor artístico era mediante una experiencia personal ante una pieza de arte que generaría una cierta respuesta individual y subjetiva. Así lo expresa en “The Identity of Art” de 1961 cuando afirma que “[M]ucha gente se rehúsa a tener la humildad y la paciencia requeridas para apreciar y experimentar el arte adecuadamente (...) Dichas personas no tienen derecho de opinar sobre ningún tipo de arte.” (Greenberg en v. 4, p. 119) Para Greenberg el “buen gusto” era algo involuntario, era algo que podía ser cultivado porque “...el mejor gusto es el de aquellas personas que pasan más tiempo con el arte” (Greenberg en v. 4, p. 118) y, por lo tanto, era incorregible y objetivo.<sup>65</sup> Es en la primera noche de conferencias en la Universidad de Bennington, el 6 de abril de 1971, en donde se podrán evidenciar algunas de las fisuras en la presupuesta teoría del arte de Greenberg.

---

<sup>65</sup> A pesar de que esto suena increíblemente paradójico, Greenberg lo fundamenta con el “consenso histórico”, que se explica en el siguiente apartado.

*Observaciones de Clement Greenberg sobre arte y gusto*

Para Greenberg el problema crucial que rodea al arte es el problema del gusto, independientemente que éste pueda ser considerado objetivo o subjetivo. Considera que Kant -quien, sabemos, plantea el problema del gusto estético un siglo antes que Greenberg- no resuelve el problema de manera satisfactoria dado que su psicología trascendental no presenta ningún argumento a favor -o en contra- de que los juicios de gusta puedan ser -y deban ser- objetivo (23). Kant creía en la objetividad del gusto como un principio y postuló esto en la idea de universalidad, pero Greenberg argumenta que Kant nunca demostró de dónde viene esta universalidad y cómo debe ser invocada para aclarar los asuntos del gusto.

A pesar de que muchos artistas y críticos descartan la idea de gusto, éste continua siendo decisivo. Veamos: una pintura que sea valorada por razones no-artísticas pierde rápidamente control y potencia entre el público más cultivado; cuando esto sucede, las diferencias en gusto se difuminan, los acuerdos y los desacuerdos se mezclan y se superan. ¿Cuál es la manera de resolver esto? Acordar que el gusto es subjetivo, sugeriría Greenberg.

La objetividad del gusto la demuestra Greenberg mediante el consenso histórico. Este consenso se vuelve evidente en los juicios de valor estético que superan las experiencias del gusto; es decir, ciertas obras de arte sobresalen entre otras a través del tiempo y el espacio porque son verdaderamente exquisitas. Esta durabilidad sólo puede explicarse por la objetividad del gusto, “[E]s decir, el mejor gusto; aquel que se da a conocer por la durabilidad de su veredicto y en dicha durabilidad está la prueba de su objetividad.” (Greenberg en HE, 26) La historia explica, entonces, la objetividad del gusto y esta objetividad, a su vez, explica la historia. Esta da como resultado una suerte de ciclo: el mejor gusto forma el consenso histórico del gusto; este buen gusto se desarrolla mediante la continua exposición y presión de un buen arte, el cual

emerge de la presión del buen gusto. La relación entre buen gusto y buen arte es, en opinión de Greenberg, indisoluble.

Sería injusto asumir que este “buen gusto” es exclusivo de un cierto número de individuos; la realidad es que el buen gusto es accesible a cualquiera que tenga las posibilidades de acceder a una mínima cantidad de entretenimiento cultural porque el medio para acceder al buen gusto y entender el consenso histórico del gusto es la experiencia. Para Greenberg, la experiencia misma del arte resuelve todas las disputas de gusto a través de los años.

Cuando Greenberg fue interrogado acerca de qué entendía como gusto, él sencillamente respondió que se trataba de “la capacidad de apreciar algo y, por lo tanto, la capacidad de experimentar mejor el arte.” (Greenberg en HE, p. 86) Sin embargo, falló en explicar cuáles eran los estándares que deberían de aplicarse al gusto para entenderlo, como defiende Greenberg, como algo objetivo. Pareciera que, a pesar de defender la objetividad del gusto, Greenberg nunca proporcionó argumentos contundentes a su favor.

En la conferencia del 6 de abril de 1971, Greenberg declaró que el pop art era un “episodio en el gusto”, como si el gusto en realidad fuera algo mucho más discriminante. Cuando se le hizo ver este punto, Greenberg rápidamente se defendió diciendo que el término “gusto” se usaba como metáfora en el caso particular del pop art. Explicó que existía un gusto del público del arte y el arte, para ejemplificar este punto menciona a Eugène Carrière que en 1900 era mucho más famoso que Cézanne, es decir, su obra participaba de lo que Greenberg llamaba “la historia del gusto” y no de la “historia del arte”. La diferencia entre estos dos términos era que la primera solía ser contada por el “consenso del gusto histórico”, es decir, aquellas personas con “buen gusto” - críticos, galeristas, etc- que consagraban artistas; de cierto modo esto fue lo que pasó con Jackson Pollock.

Otro punto, referente al gusto, que Greenberg asegura es que los juicios de gusto no son tentativos, son, más bien, inductivos, como si se tratara de comprobar que uno más uno es igual a dos. Para fundamentar esto Greenberg no explica que la experiencia ante una obra de arte “está ahí”, sin más, aunque

sea una experiencia de falta de atención, de aburrimiento, al final es una experiencia del arte. Es imposible tener una experiencia del arte sin un veredicto, aunque éste sea negativo.

El gusto discrimina ciertas obras de otras. Esto lo resiente el artista que, a su vez, busca la aprobación que sólo el gusto puede darle. Los mismos artistas hacen juicios de gusto al decir que su obra es mejor que la de otros artistas, o al asegurar que tal arte es malo. La tendencia en los últimos años, de acuerdo con Greenberg, es la “mescolanza” de medios, es decir, brincar de un medio a otro -o hacer referencia a otro medio dentro un medio determinado- para reducir la presión que el gusto ejerce en determinado medio. Un buen ejemplo es el arte pop.

El arte pop apela a un gusto más bajo, como burlarse de la publicidad, del consumismo, de las marcas, lo cual es muy fácil porque todos estamos relacionados con eso. El arte pop no es el gran arte, es bueno y respetable, pero para Greenberg jamás tendrá un futuro.

En una de las varias entrevistas que realizó en torno a la temática del Arte Pop, Greenberg afirmó que éste era un arte escénico y que, como tal, era un “arte menor”, que nunca tendría éxito. Greenberg incluso sugiere que el buen arte es un arte provocador<sup>66</sup>, que hace pensar al espectador; ninguna de estas cualidades las posee el Arte Pop que, de alguna manera, se queda a medio camino entre un arte escénico y un experimento surrealista.

---

<sup>66</sup> Así lo dice en una entrevista sobre el arte pop.

## Conclusión

### *La muerte del modernismo*

La teoría de Greenberg puede resumirse de una manera muy simple: la clave es el origen de la abstracción, ésta lleva al modernismo, que a su vez explica el kitsch y la ideología del expresionismo abstracto. También es posible partir de la ideología política y las condiciones históricas para explicar cómo Greenberg desarrolló, desde una posición muy elitista, un discurso artístico consonante con su tiempo. En cualquier caso, el origen de la abstracción pictórica es, para Greenberg, el comienzo del modernismo. Antes de la Revolución Industrial, las dos Guerras Mundiales y el surgimiento de la fotografía, el artista pintaba para retratar algún aspecto de la realidad. Así, tenemos una pintura de la Virgen que representa precisamente a la Virgen, una pintura de Napoleón que representa la gloria y grandeza del Emperador, un tazón de frutas que es sólo un tazón de frutas. En los albores del siglo XX, los múltiples conflictos políticos que se dieron a nivel mundial llevaron a los artistas a cuestionarse el papel del arte en su sociedad. ¿Cuál es el objeto de pintar la realidad si existe la fotografía? Al cambiar el énfasis en la pintura del contenido de ésta a la forma de pintar, se dieron los primeros cuadros abstractos: lo importante ya no era qué representaba la pintura, sino cómo se pintaba; en realidad, el contenido era totalmente incidental y secundario. Pero, ¿qué sucedía si en pleno siglo XX alguien seguía pintando un tazón de frutas? Greenberg llama a esto *kitsch*, y la razón es muy simple: el arte kitsch es fácil de entender por todos, por las masas, no necesita ser pensado, precisamente esto lo vuelve tan susceptible de ser usado como arma política propagandística; si el pueblo tiene la capacidad de pensar para entender una obra de arte abstracto, entonces será capaz de pensar porqué sus gobernantes o líderes políticos le manipulan. Pero, a pesar de que todo esto suena terriblemente lógico, Greenberg tuvo limitaciones muy serias. En primer lugar pasó por alto corrientes importantes como el surrealismo que criticó y tachó de arte menor, en segundo lugar su querido

expresionismo abstracto tuvo tanto éxito que se volvió tan popular como el arte kitsch que tanto repudiaba; el expresionismo abstracto se puso tan de moda que ahora lo encontramos en publicidades de vodka, en tazas, en playeras, en pasillos de hospitales y en postales porque ahora *todos* entendemos que el *dripping* de Pollock se trata del gesto y los colores. El modernismo había muerto.

Greenberg nunca afirmó nada respecto al final del modernismo, pero sí encontró en el arte pop a su peor pesadilla: un arte dirigido a las masas, fácil de entender y que tomaba prestados elementos de diferentes disciplinas. Uno de los graves errores de Greenberg fue no considerar el futuro del arte; a pesar de que entendía la continuidad histórica del arte fue demasiado orgulloso en su juicio para sospechar que, en algún momento, el arte cambiaría para adaptarse a los cambios sociales, porque el arte es solo un reflejo más de nuestra sociedad.

Sería posible extender aún más esta investigación y hablar de los colegas de Greenberg: de Rosalind Krauss, Leo Castelli y Harold Rosenberg, pero eso sólo serviría para confirmar que la visión de Greenberg era limitada. Esto no fue necesariamente su culpa. La evolución de sus ensayos es reflejo de una ideología más grande que movía los engranes del mundo del arte. Me atrevo a decir que Greenberg nunca hubiera deseado que el expresionismo abstracto tuviera el destino que tuvo porque confiaba demasiado en el poder de la vanguardia, confiaba en que sería ésta la que liberaría al arte y le otorgaría autonomía, pero en realidad fue al revés: el modernismo norteamericano fue una de las corrientes artísticas con mayor carga política en la historia del arte estadounidense.

Esto no quiere decir que Greenberg no haya hecho aportes importantes: el concepto de kitsch –aunque parte de una visión elitista– es fácilmente trasladable al siglo XXI ya que es un concepto mutable, es decir, se adapta a nuevas expresiones artísticas y culturales y es posible deslindarlo de la carga negativa que Greenberg le inyectó inicialmente.

Lo que si es posible afirmar con toda certeza es que Greenberg fue uno de los críticos y teóricos del arte más influyentes del siglo XX, cuyos ensayos siguen citándose y cuyas ideas siguen divulgándose. A pesar de que ahora la mayoría reconoce las limitaciones de Greenberg, su dominio y autoridad sobre el arte moderno estadounidense de la segunda mitad del siglo XX son innegables e inigualables.

## *Agradecimientos*

Me gustaría darle las gracias, especialmente, a mi asesor de tesis, el Dr. Fabelo, por apoyarme incondicionalmente en este proyecto y por creer en mi durante estos dos años que se fueron increíblemente rápido.

Hubo mucha gente involucrada en el proceso de elaboración de esta tesis. Todos ellos aportaron algo especial y valioso a estas páginas. De manera particular, no encuentro palabras para agradecerle a la Dra. Laurence LeBouhellec por sus valiosos aportes a esta investigación, por sus recomendaciones y por su amistad; a Mónica Amieva por sus asesorías virtuales; a la Dra. Mayra Sánchez por sus aportes bibliográficos, por sus comentarios y por mantenerse en contacto; a Daria Sacconne por la infinita bibliografía que me compartió y por encontrar una amiga en otro continente; a Grant Pooke por creer en mi y tener fe en mi investigación; a Samuel Binkley, Francis Frascina y John O'Brian por facilitarme datos vitales para esta investigación y responder mis interminables correo y al staff del Howard Gotlieb Archival Research Center por compartirme números y datos de la Partisan Review. De manera muy especial le agradezco a Serge Guilbaut por su paciencia al explicarme las fechas de publicación de los ensayos, por sus amables correos y su buen humor para aceptar sus errores.

De manera general le doy las gracias a todos y cada uno de mis profesores de la maestría, quienes aportaron algo valioso a esta investigación con sus cátedras y recomendaciones.

Muy especialmente quisiera agradecerle a Samantha, por mantenerme cuerda en este proceso, por no dejarme caer, por nunca dejar de creer en mi y por regalarme su amistad incondicionalmente.

Y a mis padres, quienes me apoyan en todas mis proyectos.

## *Post Data*

*En la página 41 la nota número 40 hace referencia a una confusión en la fecha exacta de publicación de la reseña de la Pepsi-Cola Annual. En comunicación personal con el Dr. Guilbaut, él admitió haber cometido un error en su artículo “The New Adventures of Avant-Garde in America” publicado en 1980 en la October Magazine. Sin embargo, Guilbaut sugirió revisar la página 117 de su libro De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno (página 219 de la versión en castellano) para aclarar la confusión de las fechas. Dicha página contiene una cita tomada de la “Review of Exhibitions of Mondrian, Kandinsky, and Pollock; and of the Annual Exhibition of the American Abstract Painters”; de acuerdo con el libro de Guilbaut la reseña fue publicada el 5 de abril de 1947, pero en realidad dicha reseña fue publicada en The Nation el 7 de abril de 1945, ya que así lo demuestra la antología de John O’Brian.*

*Serge Guilbaut ha tenido la paciencia y, especialmente, mucho buen humor, para aceptar mis constantes correos y aclaraciones. Encuentro estas cualidades como algo digno de imitar en mi vida académica y hago esta aclaración final para evitar que el lector se confunda tanto como yo.*

## Anexos

### *Ensayos complementarios*

#### HACIA UN NUEVO LAOCOONTE

Greenberg plantea que el arte abstracto refleja las circunstancias sociales de la era en la que fue creado, por lo tanto, el decir que las artes plásticas “excluyen” la literatura es tener una actitud anti-histórica. (v.1, p. 23) La razón para sugerir esto es, de acuerdo con Greenberg, que hay formas de arte dominante; es decir, la forma de arte que domina a las demás se convierte en una especie de prototipo a seguir para las demás formas de arte. En el caso de las artes plásticas, éstas se ven subordinadas a la dominación de la literatura, intentando imitar sus efectos; sin embargo,

*...las artes serviles sólo pueden ser tratadas duramente en este sentido cuando alcanzan tal grado de destreza técnica que les permite ocultar sus medios. En otras palabras, el artista habrá ganado tal poder sobre el material que lo aniquilará en favor de la ilusión.(v.1, p. 24)*

Durante los siglos XVII y XVIII, la literatura se había ganado a las clases sociales dominantes, por lo que era natural que la pintura y la escultura quisieran imitarla. Es por este motivo que Greenberg afirma que “... la escultura y la pintura en manos de los menos talentosos (...) se convierten en los fantasmas y títeres de la literatura. El énfasis se transfiere del medio al tema.” (v.1, p. 25) Lessing, en 1790 en su Laocoonte, reconoció la confusión teórica de las artes, pero su error -de acuerdo con Greenberg- fue verlo únicamente en términos de la literatura. El Romanticismo parecía ofrecer una esperanza para la pintura, pero para mantener el sentimiento de intimidad tan

socorrido por los pintores románticos, era necesario que el arte suprimiera aún más el medio, dando lugar a la imitación en vez de la comunicación; bajo esta premisa, Greenberg advierte que tanto la música como la poesía son “artes puros” porque su medio es precisamente el sentimiento puro. (Ibid.)

A pesar de la inmanente necesidad del arte occidental de querer imitar la realidad, la vanguardia llegó triunfante para reaccionar en contra de la sociedad burguesa y encontrar nuevas formas de expresión cultural sin sucumbir a la ideología de esta clase social. La vanguardia, hija negada del Romanticismo, encarna el instinto de preservación del arte; se siente responsable por conservar los valores del arte dándole a la sociedad un sentido orgánico de lo que es bueno y malo para el arte. La vanguardia vio la necesidad de escapar de las ideas que conformaban el contenido de la obra, a diferencia del tema, del cual el autor muchas veces no estaba consciente mientras pintaba, esto llevó a enfatizar más la forma, volviendo al arte más autónomo. (v.1, p. 28)

*Hay un fin común en cada una de las artes de querer expandir los recursos expresivos del medio, no para expresar ideas o nociones, pero para expresar sensaciones, aquellos elementos irreductibles de la experiencia. La vanguardia, en su intento de escapar de la literatura, sin querer había triplicado la confusión al intentar que las demás artes se imitaran unas a otras, en vez de a la literatura. (...) Cada forma artística demostraría su capacidad capturando los efectos de sus hermanas ya que, ¿qué mejor tema existe si no es el que produce otro arte? (v.1, p. 30)*

Poco a poco, la música se convirtió en el parangón del arte y pasó a sustituir a la poesía. La vanguardia plástica veía en la música la inmediatez de la sensación como parte de la naturaleza de su medio; así, la plástica buscó el método de la música -más que el efecto- porque se trataba de un arte abstracto, de un arte puro. Los efectos de la música son efectos en forma pura ya que son puras sensaciones. (Ibid.)

La pureza del arte, argumenta Greenberg, consiste en aceptar las limitaciones del medio ya que, en virtud del medio, cada arte es único y singular. Para restaurar la identidad de un tipo de arte, es necesario enfatizar la opacidad de su medio, por ejemplo, la pintura y la escultura trabajan con un medio físico, entonces deben buscar afectar al espectador de una manera física; la poesía trabaja con un medio psicológico, por lo que buscará afectar la consciencia del lector. (v.1, p. 32-33)

La historia de la pintura de vanguardia es aquella de una rendición progresiva a la resistencia del medio; tal resistencia consistía en la planitud del medio que negaba los esfuerzos del pintor de querer crear un espacio con perspectiva real; al rendirse ante esto, la vanguardia se deshizo de la imitación y dejó de imitar a la literatura. Sin embargo, opina Greenberg, la destrucción del espacio pictórico realista -y del objeto en el espacio- se dio con la grandísima farsa que fue el cubismo. El pintor cubista eliminó el color porque quería destruir los métodos academistas para conseguir profundidad y volumen en el cuadro; el cubismo ignoró los matices y la perspectiva para descomponer el lienzo en muchos planos más pequeños, volviéndonos testigos del nacimiento y la muerte del espacio tridimensional. (v.1, p. 35)

## EL KITSCH EN LA ÉPOCA DE LA HIPERMODERNIDAD

El presente ensayo tiene la finalidad de analizar los efectos del kitsch en una época de hiperconsumo, como lo propone Gilles Lipovetsky. Libre de las ataduras de una teoría elitista del arte, como la de Clement Greenberg, se propone un acercamiento al kitsch desde sus efectos en una sociedad inmersa en un modo de producción capitalista.

*Introducción*

Cuando Clement Greenberg escribió, en 1939, su afamado ensayo *Avant-Garde and Kistch* estaba tomando prestado el término “kitsch” de Hermann Broch, quien ya había propuesto que dicho término correspondiera a un cierto “arte de pacotilla”, o “mal arte” en donde el efecto de placer que produjera fuera más importante que la forma. Algunos años más tarde, y bajo la misma rúbrica de “alta” y “baja” cultura, Greenberg logró contraponer el kitsch con el arte de vanguardia, afirmando que el kitsch tomaba prestado del Gran Arte, regurjitaba las fórmulas para producir algo de fácil y rápido consumo.

Muchos han sido los teóricos de masas que se han referido al kitsch: Dwight MacDonald, Clement Greenberg, Adorno y Horkheimer, Ortega y Gasset, por mencionar algunos; todos han definido al kitsch como una derivación de estilos, una copia si se quiere de algo “mejor”, una repetición de fórmulas y, por lo tanto, inferior y de menor calidad que el Gran Arte o la Alta Cultura. Este es el prejuicio que el kitsch ha venido arrastrado durante varias décadas.

En pleno siglo XXI es difícil continuar afirmando que las teorías propuestas por Broch y Greenberg tengan validez. Partiendo de las ideas de “sociedad de hiperconsumo” e “hipermodernidad, propuestas por Lipovetsky y Serroy, se propone una nueva mirada al problema del kitsch. En una sociedad inmersa en el capitalismo, el kitsch ha tomado la delantera; el kitsch de la modernidad de Greenberg no es el kitsch del siglo XXI. Las líneas que dividían

la alta y la baja cultura se han difuminado para dar lugar a algo nuevo. Si bien aunque los teóricos de masas no fallaron en afirmar la convencionalidad repetitiva y derivativa del kitsch, olvidaron que esta convencionalidad lleva consigo una proyección y una significación social de gran importancia. En 1925 el filósofo español José Ortega y Gasset escribió un texto titulado “La deshumanización del arte”; en él exponía cómo la cultura de masas sentía preferencia por un tipo de arte con interpretación inmediata. Ortega sugiere que el arte crea divergencias, “el arte nuevo tiene a la masa en contra suya (...) es impopular por esencia” (OyG, 354). Como poder social, el arte crea dos grupos antagónicos: quienes lo entienden y quienes no. De este modo, la masa siente preferencia por el drama -una característica muy asociada con lo kitsch-; para el público en general, el goce estético no es una actitud espiritual.

Algunos años más tarde, en 1939, Greenberg publicó “Vanguardia y Kitsch” en la *Partisan Review*; este ensayo lo colocaría en la escena crítica y artística de los Estados Unidos, específicamente de Nueva York. Fundada como una revista de izquierda y esencialmente marxista, la PR era una publicación bimensual que se enfocaba en manifestar los acontecimientos artísticos, políticos e incluso sociales que cumplieran con los intereses de la misma. El editor en jefe, Dwight MacDonal, fue quien invitó a Greenberg a publicar una breve reseña sobre una obra de teatro; a los pocos meses publicaría “Vanguardia y Kitsch”.

En 1955, otro teórico de masas, Theodor Adorno, criticaba en “Prisma” algunas formas musicales, como el jazz, por considerarlas populares, repetitivas y derivativas. Al respecto nos dice que es un “fenómeno de masas” (Adorno, 119), una “forma de interpretación manierista” (Adorno, 121) e incluso estática. Más importante aún, no olvidemos que Adorno fue quien acuñó el término de “industria cultural”. Estos breves ejemplos ilustran, de una manera muy general, cómo estos llamados teóricos de masas coincidían en la división de dos tipos de cultura, arte o grupos sociales. Se asumía que había un tipo de cultura dirigida a las masas, un arte bajo o kitsch, fácil de producir y de entender; y un tipo de Alta Cultura dirigida a una minoría que podía entenderla

y, más importante aún, costearla. Este tipo de teorías hubieran resultado imposibles sin el contexto histórico específico. Por ejemplo, la sociedad estadounidense experimentó una de las peores crisis económicas a finales de 1929; la llamada Gran Depresión resultó del colapso de la bolsa a raíz de una serie de malas decisiones hechas por la Reserva Federal de Estados Unidos. Las familias tuvieron que verse en la necesidad de ahorrar y cubrir únicamente sus necesidades básicas, por lo que “lujos” como la cultura y el entretenimiento pasaron a segundo plano. Con la Segunda Guerra Mundial, la economía estadounidense se recuperó; la venta de armas a los países europeos y algunos planes económicos propuestos por Roosevelt levantaron al país rápidamente. La creciente lucha contra el comunismo y la URSS -el otro gigante ideológico junto a EUA- derivó en una Guerra Fría y difuminó los pocos atisbos de comunismo e izquierda aún latentes entre los intelectuales norteamericanos. Las familias estadounidenses encontraron una prosperidad nueva, la clase media se volvió la clase dominante ya que ahora tenía el poder adquisitivo para cubrir sus necesidades básicas y un poco más. El arte se volvió un objeto más de consumo, se compraba un cuadro como se compraba un tapete: como mera decoración.

El financiamiento de algunos intelectuales norteamericanos terminó por demostrar a la URSS que EUA no era un país culturalmente infértil. Tirajes enteros de libros, ediciones de revistas, discos, críticos y pintores contaron con un sustancioso apoyo por parte de algunas agencias del gobierno.<sup>67</sup> (Boneau en Voltaire<sup>68</sup>) Clement Greenberg no fue la excepción y, aunque antes hubiera

---

<sup>67</sup> Aunque ahora un secreto a voces, durante varios años la CIA financió a muchos intelectuales estadounidenses mediante el Congreso por la Libertad de la Cultura, o CCF por sus siglas en inglés. Con sede en Alemania, el CCF secretamente buscaba a aquellos intelectuales que comulgaran con las ideologías del gobierno de EUA. El escándalo salió a la luz en la década de los 60, cuando varios reporteros culparon al gobierno de manipular la imagen de EUA ante el resto del mundo y de guiar los intereses de los intelectuales que financiaron.

<sup>68</sup> [hsp://www.voltairenet.org/article126492.html](http://www.voltairenet.org/article126492.html)

sido parte de la nueva izquierda y marxista de formación, no tardó en aceptar ser parte de un engranaje mucho más grande.

*El kitsch en la modernidad: Clement Greenberg*

Explicado el contexto histórico, es momento de que regresemos a 1939, año de publicación de “Vanguardia y Kitsch”. Incluso antes del boom de las galerías en Nueva York, de Andy Warhol y del fenómeno pop como tal, Greenberg comenzaba a vislumbrar un problema que él consideraba muy serio: un nuevo tipo de estética estaba invadiendo las ciudades; una estética chillante, reciclada, con dejos de algo perteneciente al Gran Arte -y que incluso convivía con él- pero que reaccionaba constantemente contra éste. El kitsch surgió como una nueva comodidad a raíz de la revolución industrial, “destinado para aquellos que, insensibles a los valores de la cultura genuina, estaban hambrientos por la diversión que sólo la cultura puede dar.” (Greenberg, 12) La condición para que surgiera el kitsch fue, sin duda, la disponibilidad de una tradición cultural madura; el kitsch toma prestado de otros, les chupa la fuerza vital y, cuando ha surgido un “giro” en la cultura, el kitsch lo toma, lo diluye y lo sirve como nuevo. Para Greenberg, todo el kitsch es académico, y todo lo académico es kitsch (ibid.) porque lo académico ya no tiene una existencia independiente, sino que se ha vuelto la camisa de fuerza del kitsch.

Tan sólo de la idea presentada en el párrafo anterior, podemos sacar unas críticas importantes a Greenberg:

1. No cabe duda de que Greenberg es un crítico elitista, que desprecia el gusto de la gente.<sup>69</sup>
2. Existe una posición dialéctica entre vanguardias y kitsch. Aunque Greenberg contrapone los dos estilos, ve la relación como algo unilateral,

---

<sup>69</sup> Aunque difícilmente explica qué entiende él por “gusto”. Dada su formación kantiana es entendible que el “buen gusto” se cultiva con la continua exposición a cosas de “buen gusto” -una tautología insufrible. No será hasta 1970, en los Seminarios de la Universidad de Bennington, que verdaderamente admita que el tema del “gusto” es algo sumamente vago y, ante todo, subjetivo.

en donde las vanguardias están en la cima y el kitsch le chupa la fuerza artística a las primeras.

3. Las vanguardias, en realidad, han rechazado la posición hegemónica de lo que él considera “Gran Arte”, dado que las mismas vanguardias toman inspiración de la cultura masas.

Para Greenberg, el kitsch era un arte parasíticamente derivativo. Quizá en el momento de publicación de “Vanguardia y Kitsch”, el error del kitsch como un gesto estético original, tiene profundas implicaciones históricas. Pero, ¿sería posible afirmar, en pleno siglo XXI, que las cualidades derivativas del kitsch son, en realidad, una falta del mismo?

#### *La repetitividad del kitsch*

De acuerdo con Samuel Binkley, existen tres maneras en las que el kitsch estetiza la repetición:

*Emula otros productos culturales, por ejemplo, dos leones de cemento a los costados de una puerta en una mansión emulan un estatus social deseado. Es evidente que el kitsch emula o copia ciertos indicadores de privilegio, como si el valor estético de algo pudiera ser inyectado en una copia barata. La estética kitsch, afirma Binkley, es “una estética emulativa y repetitiva que, incluso en sus momentos más ambiciosos subordina el significado de la innovación cultural a un mensaje ‘familiar’”. (Binkley, 142-143)*

El kitsch consigue estetizar la cotidianeidad, junto con los hábitos repetitivos y rutinarios que ésta implica. Como parte del decorado de una casa u oficina, los objetos kitsch presentan imágenes sentimentalmente idealizadas de lo cotidiano. Un ejemplo de esto puede ser Norman Rockwell, quien idealiza objetos banales en sus pinturas, llevándolos a un estado de importancia impropio de lo cotidiano. Lo rutinario es, para Rockwell<sup>70</sup>, el punto al que todos

---

<sup>70</sup> Durante su infancia, Greenberg admiró y copió el estilo de Rockwell, a pesar de llegar a considerarlo kitsch más tarde.

los seres humanos regresan, es lo importante en nuestras vidas; este punto de adherencia con lo repetitivo -que es hasta cierto punto una debilidad humana para el pintor- es lo que nos hace precisamente humanos. (Binkley, 143-144) El kitsch prefiere las cosas sentimentales, los melodramas, expresando regocijo en el sentimiento mismo, sin importar que dicho sentimiento sea positivo o negativo. El kitsch busca el sentimiento por el sentimiento mismo, elevando la imitación y la repetición de la estética universal del arte a valores universales. (Binkley, 142) El kitsch es, por decirlo de alguna manera, el edulcorante de la vida: reduce todas las emociones, paradojas, frustraciones y complejidades de la vida a un simple sentimiento sentimental.<sup>71</sup> Este sentimiento es parte del carácter repetitivo del kitsch; qué mejor ejemplo que la “carita feliz” popularizada en los años 60 y revivida en los 90, que nos dice que el kitsch es incluyente, que el sentimiento de felicidad es para todos y cada uno de nosotros.

*El kitsch en la hipermodernidad: Gilles Lipovetsky*

En su libro “La estetización del mundo”, Lipovetsky afirma que vivimos en la “época del boom estético gracias al capitalismo del hiperconsumo”; (Lipovetsky, 31) la nueva estética que surge en esta era de hipermodernidad es una que busca satisfacer otro tipo de necesidades. La anticuada división de alta y baja cultura tan defendida por Broch, Greenberg y Ortega y Gasset se ha vuelto obsoleta y lo único que podemos rescatar de estos puntos de vista es que el kitsch se ha infiltrado en casi todos los aspectos de la vida.

Desde juguetes, cine, moda, parques temáticos e incluso museos, Lipovetsky nos ofrece una visión generalizada y superficial de cómo el kitsch se ha apoderado de todos los productos y producciones hipermodernas. La inmediatez del sentimiento sentimental del kitsch propuesto por Binkley está

---

<sup>71</sup> La redundancia es a propósito. Binkley propone una tautología imposible al sugerir que el kitsch que busca el sentimiento por el sentimiento mismo deviene sentimiento y se busca a si mismo. (142)

ganando cada vez más seguidores. La repetitividad y derivación de formas de arte más complejas ha dado lugar a una estética nueva.

No es el kitsch criticado por Greenberg lo que nos devora actualmente, lo que vemos son los efectos de ese kitsch. Pero esto no es algo negativo. El carácter repetitivo y derivativo del kitsch no es, como hubiera creído Greenberg, un intento por duplicar la estética de la alta cultura, no es un intento fallido por ser original, es un gusto por la derivación, la imitación y una prueba de fe de lo que ya se ha hecho y probado con anterioridad. El sistema de valores del kitsch es precisamente la estética de la repetición, la convencionalidad y la derivación; el fracaso del kitsch por encontrar autonomía es, en realidad, el éxito de la dependencia al participar de un estilo o de un ritmo. Estos fracasos respaldan un sentimiento universal, un “substrato humano supersensible” como lo llama Binkley, que no hace más que recordarnos las formas más mundanas y repetitivas en las que todos, al final del día, somos meramente humanos.

#### *Bibliografía*

Adorno, T. “Perennial Fashion ----Jazz “en *Prisms*; MIT edition, 1997.

Binkley, S. “Kitsch as a repetitive system: A Problem for the Theory of Taste Hierarchy”; en *Journal of Material Culture*, 2000 SAGE Publications, Vol. 5(2): 131–152

Greenberg, C. *The Collected Essays and Criticism, Vol. 1: Perceptions and Judgments: 1939----1944*; The University of Chicago Press, 1986

Lipovetsky, G. et al. *La estetización del mundo*; ed. Anagrama, 2015.

Ortega y Gasset, J. *La deshumanización del arte*, 1925. Versión PDF.

Sitios de apoyo

[hsp://www.voltairenet.org/article126492.html](http://www.voltairenet.org/article126492.html)

## REFLEXIÓN SOBRE LOS CONCEPTOS DE ARTE Y NO-ARTE EN LA OBRA “GRANDE NÚCLEO” DE HÉLIO OITICICA

### *Abstract*

El presente ensayo tiene la finalidad de aplicar los conceptos de arte y no-arte, desarrollados en la década de los sesenta por críticos formalistas como Clement Greenberg y Michael Fried, a la obra escultórica de Hélio Oiticica titulada “Grande Núcleo”.

### *Introducción*

A finales de la década de los sesenta, un nuevo fenómeno estético había comenzado a tomar fuerza en la escena artística de Nueva York: una crisis de la pintura bidimensional en donde, a raíz de los “accidentes” del expresionismo abstracto, se empujó tanto la línea del arte de avanzada<sup>72</sup> que se difuminaron los contornos entre el arte y el no-arte. Lo que el expresionismo abstracto había propuesto como innovador o incluso salvaje, una especie de totalidad<sup>73</sup> en el lienzo, influyó de manera negativa en los escultores de finales de los cincuenta. El rechazo a las líneas demasiado definidas y la predilección por contornos más suaves y limpios, llevaron a artistas como David Smith y Anthony Caro a proponer un tipo de “escultura abstracta” que desorientó a críticos y artistas por igual.

En la muestra de 1953 en la Galería Stable, Greenberg se quedó perplejo ante la obra *All White* (Imagen 1) de Rauschenberg, la cual consideró “digerible” y “fácil de entender”, pero sólo después de su encuentro inicial con obras monocromáticas, dos años antes en la Galería Peridot:

*Recuerdo que mi primera reacción a las pinturas casi monocromáticas mostradas por Rollin Crampton en 1951 (en la Galería Peridot) fue de burla mezclada con desesperación. Requerí de una mayor exposición a estas pinturas (...) para entenderlas*

---

<sup>72</sup> *Far-out* en inglés.

<sup>73</sup> *All-overness* en inglés.

*mejor. La siguiente pintura monocromática que vi fue “All White” de Rauschenberg en 1953. Me sorprendí con lo fácil que era de entender; resultaba familiar y hábil.*

*(Greenberg, v. 4, p. 251)*



Imagen 1  
*All White*  
Robert Rauschenberg  
1951  
Óleo sobre tela  
72 x 125 in

Sin embargo, obras como la de Rauschenberg habían puesto sobre la mesa el problema del arte en la década de los sesenta: liberar el arte de avanzada en sí mismo mediante lo absurdo, lo raro o lo impactante. Movimientos como el Op Art, Pop Art o Kinetic Art fueron considerados por Greenberg como un “arte novedoso”<sup>74</sup> que no hizo más que dejar bien claro cuál era el problema con el arte de avanzada. El Minimal Art surgió como la respuesta más coherente.

---

<sup>74</sup> *Novelty art* en inglés.

*Los Minimalistas parecen haberse dado de cuenta, al fin, de que el arte de avanzada por si mismo debe ser el arte de avanzada como fin en si mismo. Esto quiere decir lo más avanzado ni más ni menos (...) También parecieron darse cuenta de que el arte de avanzada de los últimos cincuenta años había llegado de tal forma que parecía que negaba todo lo que se consideraba arte anteriormente. En otras palabras, el arte de avanzada estaba en la frontera entre arte y no-arte. (Greenberg, v.4, p. 252)*

Dado que el concepto de no-arte ya no estaba presente en la pintura –porque incluso un lienzo sin pintar era considerado arte- era necesario explorar esta barrera en la escultura. Para Greenberg existe una razón importante por la cual los artistas decidieron utilizar un medio tridimensional: “esta dimensión [la tridimensional] es algo que la pintura comparte con el no-arte.” (Greenberg, v.4, p. 253)

### *Grande Núcleo*



Imagen 2  
*Grande Núcleo*  
Hélio Oiticica  
1960

Greenberg reconoce que el Minimal Art es “entendible” como arte, ya que todo el contenido está dado en la obra; para Greenberg, el Minimal forzó tanto la barrera del arte con el no-arte que corrompió los parámetros de uno y de otro. Michael Fried, contemporáneo de Greenberg y crítico formalista, afirma que la cualidad de “entendible” del Minimal Art lo convierte en Literalist Art<sup>75</sup>, es decir, es un arte literal que “aspira a establecerse como un arte independiente de cualquier otro.” (Fried, 1) También resulta obvio para Fried el problema de la pintura: un medio bidimensional –como el lienzo- restringe y constriñe la situación del artista; es la opinión del autor que las posibilidades de la pintura se han agotado de tal manera que resulta obvia la experimentación en la tercera dimensión.

El artista visual brasileño Hélio Oiticica expuso, en 1960, su obra “Grande Núcleo” (Imagen 2), que consistía en una serie de paneles amarillos colgados del techo. La calidad de presencia de esta obra la hace relevante como ejemplo para ilustrar a Fried y Greenberg. El caso de Oiticica, como es el de algunos otros artistas visuales de la década de los sesenta, representa la principal preocupación de los críticos formalistas: la pérdida de la autonomía del arte. Esta pérdida es aparente en varios momentos de la obra:

- El medio con el que el artista trabaja.
- Sacrificar la forma a favor del objeto.
- El paso hacia la espacialidad y, por lo tanto, la inclusión del espectador.

El caso del medio de la obra puede explicarse con las afirmaciones de Greenberg y Fried respecto de un tipo de obra que parece escultura, pero a la vez es pintura. Greenberg ilustrará este punto con la exposición de 1963 de Anne Truitt, de la cual se pregunta si el éxito que tuvo la artista se debió al trabajo visual o escultórico de la muestra. (Greenberg, v.4, p. 255) El hecho de que la obra de Oiticica pueda ser leída tanto como escultura como pintura, le

---

<sup>75</sup> Arte literal o “literalista”, como se ha traducido comúnmente.

confiere una cualidad de “impura” –en términos de los formalistas- dado que se mezclan dos medios que, en circunstancias ideales, deberían estar separados. Fried sugiere que,

*“[L]o que está en juego es el conflicto de si las pinturas o los objetos son experimentados como pinturas o como objetos: lo que decide su identidad como pinturas es su confrontación con la exigencia de sustentarse como objetos. De lo contrario son experimentadas sólo como objetos. (...) El factor crucial en esto es la forma, pero la forma pertenece a la pintura, debe ser pictórica no literal.” (Fried, p. 2)*

Esto nos lleva al segundo punto de la lista propuesta. La forma no es la presencia material de la pintura, es la composición formal. El Minimal Art deja de experimentar la dimensión formal, sacrifica la forma en favor del objeto, por ello es lo más cercano al no-arte. “La condición del no-arte es lo que he llamado objetualidad. Esta objetualidad puede, por si sola, asegurar la identidad de una pintura o escultura como obra de arte (...)” (Fried, 3) Es posible afirmar que la aversión de Fried al Minimal Art es, precisamente, que se pierde la forma para indagar en la figura como “el valor escultórico más importante”, así es como

*“[E]l arte literalista lo apuesta todo a la figura como una propiedad dada de los objetos o bien como una clase de objeto por derecho propio. No aspira (sic) a anular o suspender su propia objetualidad, sino por contrario, a descubrirla y proyectarla como tal.” (Fried, p. 6)*

Finalmente esto nos enlazará con el tercer punto. La desobjetualización de la obra de arte da paso a lo que Fried relaciona con el antropomorfismo y que es, en pocas palabras, la inclusión del espectador dentro de la obra; la “presencia” para Greenberg. En la obra de Oiticica hay una sensibilidad “literalista” –o teatral por usar los términos de Fried- ya que “... se preocupa por las circunstancias en las que el espectador experimenta la obra (...) La experiencia del arte literalista es la de un objeto en una situación”. (Fried, 3) La escultura de Oiticica, al ser de gran tamaño, interviene el espacio de la galería, forzando

al espectador a “mantener una distancia”, reforzando su cualidad de objeto (Ibid.) (Imagen 3)

Para Fried, la obras de arte literalista deben confrontar al espectador, ya que

*“para que algo sea percibido como un todo debe ser percibido como parte de una situación. Todo cuenta (...) como parte de esa situación en la que la objetualidad se establece y de la cual en gran medida depende.” (Fried, 4)*



Imagen 3

### *Conclusión*

El texto de Michael Fried expone la problemática en el mundo del arte en la década de los sesenta. A pesar de que Fried escribe desde un lugar privilegiado y con una perspectiva limitada, sus palabras no deben ser tomadas a la ligera. Es verdad que existe un desplazamiento de la forma al objeto, el cual se hace evidente en la escultura; afirmar que este desplazamiento hace que la obra esté más cerca del no-arte que del arte implicaría verlo desde la misma limitación de Fried y Greenberg. Dejando las etiquetas de lado, Fried describe de manera muy acertada la necesidad de los artistas por romper los límites, involucrar y

retar al espectador, intervenir el espacio y experimentar con distintos medios. El error de Fried es ver esto de manera negativa. Los conceptos de autonomía y pureza únicamente explicaron el arte en un periodo de tiempo muy limitado y, por de más, aplican a una producción visual muy reducida. La ruptura que representó el Arte Pop trajo consigo la experimentación de técnicas y la mezcla de éstas, algo ya presente incluso en los lienzos de Jackson Pollock, quien integraba materia orgánica con la pintura para crear un efecto de textura en el cuadro.

### *Bibliografía*

Fried, Michael. "Art and Objecthood", versión PDF

Greenberg, Clement. *The Collected Essays and Criticism, Vol. 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*; EUA: The University of Chicago Press, 1993

## Bibliografía

### Libros

1. ADORNO, T. "Perennial Fashion-Jazz" en *Prism*; MIT Press, 1997
2. BARR, A. *Cubism and Abstract Art*; The Museum of Modern Art, NY.  
Edición PDF
3. BAUDELAIRE, C. *El Spleen de Paris*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2008
4. BALLEW, E. *The Modern West: American Landscapes, 1859-1950*; Yale University Press, 2006
5. BERMAN, M. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*; Ed. Siglo Veintiuno, 1978
6. CHURCHILL, W. "The Sinews of Peace" citado en Kishlandsky, M. *Sources of World History*, NY: Harper Collins, 1995, p. 298-302
7. DANTO, A. C. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. España: Paidós, 2014. Edición Kindle
8. DE DUVE, T. *Clement Greenberg: Between the Lines*; EUA: The University of Chicago Press, 2010
9. GREENBERG, C. "Avant-Garde and Kitsch" en *Art and Culture*; EUA: Beacon Press Boston, 1965
  - "Avant-Garde and Kitsch" en *The Collected Essays and Criticism, Vol. 1: Perceptions and Judgements, 1939-1944*; EUA: The University of Chicago Press, 1986, pp.
  - "The Beggars Opera-After Marx: Review of *A Penny for the Poor* by Bertolt Brecht" en *The Collected Essays and Criticism, Vol. 1: Perceptions and Judgements, 1939-1944*; EUA: The University of Chicago Press, 1986, pp.
  - "Towards a New Laocoon" en *The Collected Essays and Criticism, Vol. 1: Perceptions and Judgements, 1939-1944*; EUA: The University of Chicago Press, 1986, pp.
  - "Review of the Second Pepsi-Cola Annual" en *The Collected Essays*

*and Criticism, Vol. 2: Arrogant Purpose, 1945-1949*; EUA: The University of Chicago Press, 1986, pp.

--"Review of an exhibition by Rufino Tamayo" en *The Collected Essays and Criticism, Vol. 2: Arrogant Purpose, 1945-1949*; EUA: The University of Chicago Press, 1986, pp.

--"Review of exhibitions by Mondrian, Kandinsky, and Pollock; and of the Annual Exhibition of the American Abstract Painters" en *The Collected Essays and Criticism, Vol. 2: Arrogant Purpose, 1945-1949*; EUA: The University of Chicago Press, 1986, pp.

--"The Decline of Cubism" en *The Collected Essays and Criticism, Vol. 2: Arrogant Purpose, 1945-1949*; EUA: The University of Chicago Press, 1986, pp.

--"Modernist Painting" en *The Collected Essays and Criticism, Vol. 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*; EUA: The University of Chicago Press, 1993, pp.

*Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*; EUA: Oxford University Press, 1999

10. GREENBERG, J. et. al, *Andy Warhol: Prince of Pop*. NY: Ed. Random House, 2004
11. GUILBAUT, S. *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*; Valencia: Ed. Tirant Lo Blanch, 2007
12. KANT, I. *Crítica del juicio*; Edición Kindle y *Crítica de la razón pura*; Edición Kindle
13. NADEAU, M. *The History of Surrealism*. Nueva York: Collier Books, 1965
14. RUBENFELD, F. *Clement Greenberg: A Life*. EUA: University of Minnesota Press, 1997
15. SAUNDERS Stonors, F. *La CIA y la guerra fría cultural*; España: Debate, 2001
16. SIEGEL, P. *Leon Trotsky on Literature and Art*; Pathfinder Press, NY:1970
17. ORTEGA Y GASSET, J. *La deshumanización del arte*; edición PDF

### Artículos

1. BONEAU, D. "Cuando la CIA financiaba a los intelectuales europeos" en *Voltaire*: <http://www.voltairenet.org/article126492.html> publicado el 22 de julio del 2005
2. FRASCINA, F. "Institutions, Culture and America's Cold War Years: the Making of Greenberg's Modernist Painting" en *Oxford Art Journal* 26.1, 2003
3. GUILBAUT, S. "The New Adventures of Avant-Garde in America", MIT Press, 1980, edición PDF.
4. RANDALL, P. "An Overview of Great Depression", EH.Net Encyclopedia. Septiembre 6, 2004
5. SACCONE, D. "Sobre la historia del arte y la literatura de Arnold Hauser", España: UAM, edición PDF.
6. SCHAPIRO, M. "Nature of Abstract Art", edición PDF.
7. Origins of the Congress for Cultural Freedom 1940-50", autor clasificado en [www.cia.gov](http://www.cia.gov)
8. "The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letter", autor clasificado, revisado por Thomas M. Troy Jr. en [www.cia.gov](http://www.cia.gov) publicado en Abril del 2007.
9. O'BRIAN, J. "Greenberg on Hauser" en *Canadian Aesthetics Journal*; volumen 4, septiembre 2008

### Sitios web

CIA, [cia.gov](http://cia.gov)

Guggenheim Museum, [guggenheim.org](http://guggenheim.org)

MoMA, [moma.org](http://moma.org)

Comunicación personal vía electrónica con Serge Guilbaut, Francis Frascina, John O'Brian y Daria Saccone.

Ana Renée Hernández Galván

Puebla, México

Abril 2016

