

ESPACIO, TIEMPO y FORMA

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



Historia del Arte

Una revisión a la interpretación de la *Pintura Moderna* de Greenberg a través de los textos de la Vanguardia

A review of the interpretation of Greenberg's *Modern Painting* through the texts of the Avant-Garde

JAVIER CUEVAS DEL BARRIO*

RESUMEN

El texto Pintura Moderna de Clement Greenberg, publicado en 1960, es una de las interpretaciones clásicas de las Vanguardias Históricas. A través de él, Greenberg desarrolla su teoría formalista que durante mucho tiempo dominó la interpretación de la pintura vanguardista. En este artículo hacemos una revisión de la teoría greenberiana a través de distintos textos de la Vanguardia, como el Manifiesto Suprematista de Malévich, o la opinión de filósofos como Simmel, Ortega y Benjamin.

ABSTRACT

Clement Greenberg's text Modern Painting, published in 1960, is one of the classical interpretation of the Avant-garde. Through it, Greenberg developed his formalism theory that long dominated the interpretation of the avant-garde painting. In this article we review Greenberg's theory through different texts of Modernism as Malevich's Suprematism Manifest, or the opinion of philosophers such as Simmel, Ortega or Benjamin.

PALABRAS CLAVE

Teoría de la Vanguardia. Clement Greenberg. Manet. Malévich. Ortega y Gasset. Walter Benjamin. George Simmel.

KEYWORDS

Avant-garde theory. Clement Greenberg. Manet. Malévich. Ortega y Gasset. Walter Benjamin. George Simmel.

* Universidad de Málaga. Departamento de Historia del Arte
jcuevasb@uma.es

El texto de Clement Greenberg *La Pintura Moderna*¹ sigue siendo imprescindible para entender la pintura de las vanguardias históricas. Se trata de la interpretación clásica de la pintura moderna, a pesar de que, hoy en día, es un texto muy rechazado por reducir la compleja actividad que llevaron a cabo los artistas de vanguardia a un simple análisis formal. A pesar de ello, entendemos que es un texto fundamental tanto para negar como para afirmar algunos de sus puntos o su totalidad.

Greenberg relaciona la modernidad con el proceso de autocrítica iniciado por Kant. De esta forma ve en Kant «al primer moderno verdadero»². Ese proceso de autocrítica comenzaría por la filosofía que, por definición, es crítica. A partir de ahí, cada campo, en su momento, irá asumiendo ese proceso. Partiendo de esta base kantiana, Greenberg considera que la esencia de la modernidad consiste «en el uso de los métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina»³. Para ello, se deberían encontrar las características propias de cada disciplina para diferenciarlas del resto. Así comenzaría el proceso de autonomía del arte. Greenberg pensaba que al arte le podía ocurrir lo mismo que a la religión, que no fue capaz de asumir ese proceso de crítica y se quedó anclada en el tiempo y en unos principios poco válidos para la sociedad de la época. Sin embargo, el arte se salvó al demostrar que procuraba «un tipo de experiencia valiosa por sí misma, que no podía obtenerse mediante ninguna otra actividad»⁴. Esa es la base de la autonomía del arte según Greenberg, es decir, demostrar que la experiencia del arte no se podía conseguir de ninguna otra manera, diferenciándose de esta forma del resto de disciplinas, y empezando a crear sus propios límites, su propia autonomía. El arte ya no tenía que estar al servicio de la religión o del Estado, sino simplemente a su propio servicio. Como explica Javier Arnaldo «con la autonomía se atribuye al ejercicio de las artes aptitudes para una interpretación independiente, autosuficiente o soberana del mundo visual, se le exime de la necesidad de subordinarse a otras formas de conocimiento o de resolución de la realidad»⁵. De esta forma, el arte comienza a preguntarse cuál es su función, cuáles son sus límites... Es decir, los artistas se preguntan, igual que lo seguimos haciendo actualmente, qué es el arte.

¹ El texto se publicó inicialmente en *Forum Lectures*, editado por la radio Voice of America. Sin embargo, el público culto lo conoció en lo que para muchos es su primera edición: *Arts Yearbooks* 4, 1961. Cuatro años después se volvió a publicar en *Art&Literature*, nº4, primavera 1965, pp. 193-201, y fue reeditado en KOSTELANETZ, R. (ed.), *Esthetics Comtemporary*, Nueva York, Prometheus Books, 1989, pp. 195-201. Hemos trabajado con la edición de Félix Fanés, GREENBERG, C.: *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006.

² GREENBERG, C.: *op. cit.*, p. 111.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid*, p. 112.

⁵ ARNALDO, J.: «La vanguardia como idea », en *Las vanguardias históricas* (1), Madrid, Historia 16, nº 15, 1989, p. 16.

Este mismo proceso lo llevan a cabo las distintas artes. Cada una empieza a cuestionarse cuáles son los rasgos que le definen y, a su vez, le diferencian de las otras artes. De esta forma, según Greenberg, cada arte estrecha su área de competencia, pero, al mismo tiempo, toma posesión de dicha área de un modo más seguro. Además, consideró que lo que podía marcar la diferencia entre las artes sería aquello propio de «la naturaleza de sus medios». Es decir, que había que eliminar, de cada arte, aquellas características o efectos propios de otras artes. Así, la pureza de cada arte era mayor cuanto mayor era la independencia y autonomía de ese arte y sus efectos respecto al resto⁶.

Llegados a este punto nos podríamos preguntar: ¿cuál es el medio característico y diferencial de la pintura respecto al resto de las artes? Greenberg lo tiene claro: para él lo que diferencia a la pintura de la escultura es el carácter bidimensional de la superficie pictórica⁷. Según Greenberg, el arte realista se había encargado de ocultar la condición bidimensional de la superficie pictórica, mientras que la pintura moderna se encargaba de resaltarlo. Por eso, dice Greenberg, cuando vemos una pintura moderna, lo primero que apreciamos es que se trata de una superficie bidimensional, y después nos introducimos en ella, mientras que con el arte realista (como él lo denomina) ocurre al contrario. De esta forma, el proceso de autocritica que define a la modernidad habría triunfado en el momento en que, lo primero que vemos de un cuadro de vanguardia, es que se trata de un lienzo, una superficie bidimensional.

Greenberg sitúa en Manet el origen de su interpretación de la pintura moderna. En él empezó un proceso de pureza en el arte que llevó a la abstracción, pero ¿por qué? Según Greenberg, la pintura moderna evolucionó hacia la abstracción, no porque los artistas estuvieran en contra de la representación figurativa, sino porque, por la simple colocación de dos objetos en el espacio, se establecían unas relaciones que generaban una ilusión de tridimensionalidad, que es propio de la escultura y no de la pintura⁸. De esta forma, Greenberg entiende que la pintura moderna no aban-

⁶ GREENBERG, C.: *op. cit.*, p. 112. Desde un principio Greenberg se posiciona claramente en un discurso radical de lo puro y lo formal que, como hemos comentado al principio y señalaremos en numerosas ocasiones, deja de lado aspectos muy interesantes de las vanguardias que analizaremos más adelante.

⁷ Danto, que niega a Greenberg aunque parte de su teoría, considera que el rasgo diferencial y característico de la pintura es la pincelada, con lo que su planteamiento es totalmente opuesto al de Greenberg. En DANTO, A.: «El modernismo y la crítica del arte puro: la visión histórica de Clement Greenberg» en *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 96-97. Las distintas diferencias entre estos dos teóricos norteamericanos las iremos analizando a lo largo del artículo.

⁸ Los neodadaístas y, en concreto, Jasper Johns se basarán en este principio para darle la vuelta, de forma irónica y, en nuestra opinión, absolutamente genial, a la teoría greenberiana. Ese principio de la imposibilidad de introducir la figuración sin dejar de resaltar el carácter bidimensional del lienzo se viene abajo en el momento en que Jasper Johns introduce objetos bidimensionales en sí, como la bandera americana, unos números, etc., que, por su propia condición de objetos bidimensionales, no evocan la tri-

dona la representación, sino el espacio en el que ésta se desarrolla. Como veremos más adelante Manet, a través del cierre de las perspectivas por medio de muros o plantas, está anulando la narratividad a la obra.

En su afán por justificar su teoría en otros ámbitos de la historia del arte, Greenberg no hace sino generar dudas acerca de la validez de sus planteamientos. Considera que, por esa resistencia frente a lo escultórico, la pintura moderna sigue la tradición. La escultura le enseñó a la pintura cómo sombrear o cómo modelar, e incluso cómo disponer esa ilusión en un espacio a su vez ilusorio. Pero el crítico estadounidense considera que cierta pintura antigua luchó contra esos préstamos escultóricos. Según él, los pintores venecianos del siglo XVI, o los españoles y flamencos del XVII lucharon para disipar esas concesiones escultóricas a través del color. Así, Greenberg entiende que cuando David, en el siglo XVIII, vuelve a la pintura escultórica, es para salvar a la pintura del efecto decorativo que había tomado después de esa apuesta por el color. Aun así, considera que la fuerza de las mejores pinturas de David (sobre todo los retratos) se basa más en el color que en otro aspecto. Su discípulo, Ingres, a pesar de su mayor vinculación al color, realizó una de las pinturas más planas y menos escultóricas de la tradición pictórica occidental desde el siglo XIV hasta su momento. De esta forma, Greenberg interpreta que una dirección antiesculturica recorre las propuestas más ambiciosas a mediados del siglo XIX⁹.

Greenberg cree que el resto de normas de la pintura (como las normas del acabado, la textura pictórica, el valor y el contraste del color, etc.) también fueron sometidas a la investigación por parte de los artistas, aunque no surgieron resultados tan interesantes.

El crítico americano nos habla también de la condición autolimitadora de la modernidad. A través del proceso de autocritica de raíz kantiana se definen unas normas de manera estricta (como exigía la propia modernidad en pintura) que le complica al artista la posibilidad de tomarse libertades. De esta forma, Mondrian, que organiza su mundo ideal a través de esos rígidos trazados geométricos consistentes en líneas verticales y horizontales, no podía permitirse muchas libertades dentro de ese esquema. Así Greenberg opone este punto con el concepto de libertad que, generalmente, se asociaba a la vanguardia. Una vez más entendemos que Greenberg se contradice. Si la condición es autolimitadora, quiere decir que el sujeto, el artista, se toma la libertad de elegir su propia condición limitadora¹⁰. De

dimensionalidad. En su momento, ese carácter irónico y rupturista de la obra de Johns respecto a la tradición del expresionismo abstracto americano, sólo fue comprendido por Rauschenberg, Leo Castelli (el galerista de ambos) y unos pocos críticos más. A la larga se ha demostrado que éste fue el punto de partida para el radical cambio que supuso el *Pop art*.

⁹ GREENBERG, C.: *op. cit.*, p. 115.

¹⁰ Esto equivale a la idea desarrollada por Kant y Schiller de que el arte se da sus propias reglas.

esta forma, consideramos que la modernidad otorga al artista la libertad de autolimitarse. Esto supone un grado de libertad del que nunca antes había gozado ningún pintor en Occidente.

Greenberg aclara que la pureza de la pintura no puede ser absoluta en tanto que la simple pincelada sobre el lienzo ya estaría rompiendo la bidimensionalidad. Lo que él quiere decir es que se ha pasado de una ilusión en perspectiva, tridimensional, a una ilusión óptica. Ya no se pasea por la pintura, sino que se mira. Este proceso, como veremos más adelante, fue iniciado por Manet, que al eliminar la posible introducción de una perspectiva de fondo, está eliminando la narratividad.

El método científico es considerado por Greenberg como la mejor aplicación del proceso de autocrítica kantiano. Este método consiste en resolver los problemas de una disciplina a través de esa disciplina, y por eso Greenberg lo pone en relación con el arte.

Todo este proceso de autocrítica moderno se lleva a cabo, según Greenberg, de forma práctica más que teórica. La modernidad estaba más alejada de un sostén teórico de lo que estuvo la pintura en el Renacimiento. Es decir, no necesitaba un soporte teórico que sustentara la praxis ya que, a pesar de haber caído ese soporte, la experiencia del arte se seguía dando. De esta forma, podemos entender la influencia que tuvo la modernidad con el *revival* de autores como Paolo Ucello, Piero della Francesca, el Greco o, incluso, arquitectos como Borromini y todas aquellas desviaciones de lo clásico que no eran aceptadas. Al caer ese soporte teórico, se cayeron también las razones por las que estos artistas eran rechazados. Los artistas que fueron exaltados en su momento, como Rafael, Tiziano o Leonardo, siguieron siéndolo en la modernidad, pero se demostró que las razones por las que habían sido apreciados no eran las adecuadas¹¹.

Esa condición práctica de la modernidad se debió, según Greenberg, a que los artistas no eran conscientes del proceso de autocrítica. Para captar ese proceso se ha necesitado el paso del tiempo. Además, el trabajo del artista era individual, precisamente porque no debía demostrar nada, porque era práctico y no teórico. Esta opinión debe responder al carácter individualista de la sociedad americana de la época. Desde nuestra perspectiva europea no se entiende, pues ¿cómo deberíamos interpretar los manifiestos de las vanguardias, sino como el reflejo de las teorías de un grupo de artistas? De nuevo, volvemos a la condición autolimitadora de la modernidad. En este caso, un grupo de artistas decide «autolimitarse» con sus propios principios. Un ejemplo clarificador sería el *Manifiesto de los pintores futuristas* que fue firmado por cinco artistas, lo que demuestra una voluntad de trabajo en grupo, de compartir experiencias artísticas, de crear arte en conjunto.

¹¹ GREENBERG, C.: *op. cit.*, p. 118.

Greenberg aclara que, según su interpretación de la pintura moderna, no existe un corte radical respecto al pasado. La introducción del cuadro implica el establecimiento de límites a la creación pictórica, al igual que la modernidad establece sus propios límites. De ahí que, según Greenberg, no exista esa ruptura, pues simplemente el hombre sigue poniéndole límites al arte. Es decir, que «el arte es, entre muchas otras cosas, continuidad»¹².

Una vez que hemos esbozado la teoría de Greenberg, vamos a hacer un repaso a distintos textos de la vanguardia para intentar comprenderla mejor, y seguir analizando la obra del crítico americano. Éste estableció el inicio de la evolución de la pintura moderna en Manet. Para comprender la obra del pintor francés tendremos en cuenta un estudio de Michel Foucault que analizaremos con detenimiento¹³.

La pintura occidental desde el Quattrocento se había apoyado en una serie de convenciones para representar la realidad. Foucault destaca las tres más importantes sobre las que, según él, Manet desarrollará una gran revolución. La primera sería la representación tridimensional en un espacio bidimensional. Esta convención fue aceptada durante siglos y su ruptura supuso toda una revolución en cuanto a la manera de representar la realidad y de ampliar los límites de la pintura. Manet empieza a poner en valor la materialidad del lienzo: se trata de una superficie bidimensional que no tiene profundidad. A través de distintos elementos elimina la profundidad algo que, insistimos, supone una gran novedad en la historia de la pintura en Occidente. Además, en detrimento de la profundidad, Manet re-

¹² Greenberg demuestra que su relato, aparte del carácter purista-formal, sigue los principios de la evolución vasariana del arte. Como hemos comprobado, se empeña en justificar esa evolución, la ausencia de ruptura con el pasado. Y dentro de la propia modernidad entiende que Manet es el comienzo de una evolución hacia la pintura plana y abstracta que desembocará en el expresionismo abstracto, y su continuación con Ad Reinhardt y la abstracción postpictórica. En las siguientes páginas iremos desgranando ese concepto evolutivo, al igual que el formal, para intentar comprender si la tesis greenberiana se sostiene en la teoría y la práctica vanguardistas. Danto será la negación de la teoría de Greenberg en la posmodernidad, a pesar de que, al partir de él, comete errores de base. El análisis de Greenberg deja fuera, como iremos viendo, a vanguardias como Dadá y los surrealistas. De esta forma, Danto, a pesar de que niega a Greenberg, parte de su base y considera que el momento de inflexión hacia la posmodernidad son las *Brillo Box* de Warhol, sin tener en cuenta, sobre todo, los *ready-mades* de Marcel Duchamp. Esa es nuestra crítica hacia Danto. La influencia de Duchamp recorre toda la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, por lo que consideramos que su importancia es fundamental, y que las prácticas neodadaístas de las que parte el pop son deudoras de la obra de Duchamp. Bajo esta teoría de Danto subyace la idea del imperialismo americano. Ese imperialismo económico y cultural se extrapola a todos los ámbitos y el arte y la crítica no son menos. Desde nuestra posición de historiadores del arte, investigadores y críticos no aceptamos esa imposición. La obra de Warhol es muy importante y debe ocupar su lugar, pero son innegables los antecedentes que se produjeron en las vanguardias europeas. Sobre la idea del imperialismo cultural de las ideas de Greenberg, especialmente en relación con el arte Británico de los años 50 y 60, véase HERON, P.: «A Kind of Cultural Imperialism?», *Studio Internacional*, 175, febrero 1968, pp. 62-64.

¹³ FOUCAULT, M.: «La pintura de Manet» en *Er, Revista de Filosofía*, nº 22, Sevilla, 1997.

salta el juego de verticales y horizontales para destacar la urdimbre del lienzo, es decir, su materialidad.

En una obra temprana como *La música en las Tullerías* (1862) [1] Manet empieza a darle un gran protagonismo a las líneas verticales representadas por los troncos de los árboles. Además, no hay mucha profundidad ya que los personajes de delante ocultan lo que ocurre detrás, a lo que Foucault denomina *efecto de friso*¹⁴.



Fig. 1. Édouard Manet, *La música en las Tullerías*, 1862, National Gallery, Londres.

En su voluntad por valorar el cuadro como objeto, Manet nos recuerda que un cuadro es una superficie con un anverso y un reverso. En *El ferrocarril* [2] la profundidad se corta con la nube de humo, y los ejes vertical y horizontal se resaltan a través de la verja. Manet vuelve a jugar con la mirada, en este caso de la niña, para evocar el reverso y recordarnos que se nos escapa aquello que la niña está

¹⁴ FOUCAULT, M.: *art. cit.*, p. 170. En el cuadro *Baile de máscaras en la ópera*, diez años posterior, el efecto de profundidad queda totalmente anulado por un muro y por el *efecto de friso* de los personajes. Además, las verticales y horizontales quedan marcadas a través de los pilares y la barra del piso superior, mientras que el color negro de los trajes bloquea aún más una composición que con colores claros podría haber quedado más abierta.

viendo. De nuevo la invisibilidad es representada a través del resalte de la materialidad del lienzo¹⁵.



Fig. 2. Édouard Manet, El ferrocarril, 1872-73, National Gallery, Washington.

La problemática de la luz sería la segunda gran revolución que, según Foucault, Manet llevó a cabo. En la pintura tradicional se empleaba una iluminación interior para esquivar el hecho de que la pintura reposaba sobre una superficie rectangular. En el *Pifano* (1886) [3] Manet, a parte de suprimir de manera radical la ilusión de profundidad, cambia el tipo de iluminación. La luz viene del exterior de la tela e incide en ella de forma perpendicular, como se aprecia en la sombra de la mano, que nos conduce a través de una diagonal formada por la funda del pifano hasta la otra pequeña sombra del pie de la derecha, que marca el ritmo de la música. Este tipo de iluminación no había sido empleada por Manet desde el principio¹⁶.

Foucault intenta explicar a través de la obra *Olimpia* (1863) [4] cómo se puede provocar un escándalo de tipo moral por medio de unos efectos puramente pictóricos. Desde el punto de vista iconográfico, la *Olimpia* representa el tema por excelencia de la historia de la pintura: el desnudo femenino. ¿Qué ocurrió entonces para que provocara tal escándalo? La causa, de nuevo, es la iluminación. Ya he-

¹⁵ *Ibid*, p. 176. Algo parecido ocurre en *La camarera con cervezas*, donde los personajes principales miran algo que a los espectadores se nos escapa, pero con sus miradas nos advierten que la tela tiene unos límites que, por sus características, no podemos aprehender.

¹⁶ *Ibid*, pp. 194-195. De hecho en una obra anterior como *Almuerzo sobre la hierba* (1863) combina dos sistemas de iluminación. El sistema tradicional estaría en la escena del fondo, en la que una luz interior barre la escena de izquierda a derecha, modelando la figura femenina y finalizando en dos arbutos. Sin embargo, los personajes de delante tienen una iluminación completamente distinta: se trata de una iluminación frontal y perpendicular. De esta forma, la figura femenina pierde el volumen y el modelado, es una figura plana, como el lienzo.

mos dicho que el tema es clásico, pero la iluminación es absolutamente revolucionaria. La luz es frontal, es decir, viene del lado del espectador, siendo éste el responsable de la desnudez. De esta forma podemos entender cómo «una transformación estética puede provocar el escándalo moral»¹⁷.



Fig. 3. Édouard Manet, *El Pífano*, 1866, Musée d'Orsay, París

¹⁷ *Ibid*, pp. 196-197.



Fig. 4. Édouard Manet, *Olimpia*, 1863, Musée d'Orsay, París.

El último cuadro que analiza Foucault revisa el lugar ideal de visualización de la obra que es suprimido por Manet por una situación que incomoda bastante al espectador. En *Un bar en el Folies-Bergère* (1881-1882) [5], a través del juego del espejo (otro tema clásico por excelencia) y la posición de la mujer, vemos cómo Manet termina con la tradición clásica de otorgar al espectador, a través de la perspectiva y las líneas de fuga, un lugar fijo de visualización de la obra. Además, el pintor está presente y ausente a la vez: está presente en el reflejo del espejo, pero ausente, porque con esa iluminación, de nuevo frontal, no sería posible su presencia. Así, el espectador ya no está inmóvil ante la obra, sino que tiene que desplazarse para poder captar todos sus puntos de vista¹⁸.

Como hemos apreciado en este recorrido, Manet empieza a valorar la pintura por sus características físicas, sobre todo por su carácter de superficie bidimensional. De esta forma estaría comenzando en este punto el recorrido según el cual Greenberg entiende que la modernidad en pintura consiste en poner en valor el carácter plano de la superficie pictórica, como consecuencia del proceso de autocrí-

¹⁸ Así se pierde el punto privilegiado de contemplación de la obra, un aspecto que evolucionará, en último término, hacia las composiciones *all over* del expresionismo abstracto americano.



Fig. 5. Édouard Manet, Un bar en el Folies-Bergère, 1881-82, Courtauld Institute Galleries, Londres.

tica kantiano a través del cual la modernidad consistía en llevar a cabo el proceso de crítica de una disciplina a partir de sus propios medios. Así, Manet sería absolutamente moderno al resaltar el carácter plano del lienzo, y negar aquellos principios que no son propios del arte de la pintura, como la espacialidad (más propia de la arquitectura) o la tridimensionalidad (propia de la escultura). Esa invención del cuadro-objeto «fue fundamental para que un día nos desembarzáramos de la representación misma (de la que Manet aún no escapa) y dejáramos jugar al espacio con sus propiedades puras y simples, sus propiedades materiales mismas»¹⁹.

Después de analizar de forma profunda la obra de Manet a través del estudio de Foucault, empezamos a entender mejor la teoría greenberiana. La identificación de la superficie pictórica con el espacio pictórico será el motivo principal de la evolución de la pintura moderna entendida por Greenberg. «Sólo la *planitud* era una cualidad única y exclusiva del arte pictórico (...) y así la pintura moderna se inclinó hacia ella de un modo completamente prioritario»²⁰. Esta frase define muy bien la

¹⁹ *Ibid*, p. 201 Esta última frase demuestra la cercanía entre los discursos formalistas de Greenberg y Foucault.

²⁰ GREENBERG, C.: *op. cit.*, p. 113.

teoría purista-formalista de Greenberg, pero también es un ejemplo de sus defectos. En este énfasis por la forma, Greenberg se deja fuera gran parte de las vanguardias (como Dadá o el Surrealismo) y no entiende su carácter subversivo y la voluntad utópica de unificar arte y vida²¹.

Hemos comprobado cómo el proceso se inicia en Manet, con una pintura totalmente representativa. Greenberg considera que en esa evolución, el paso a la abstracción es imprescindible. Según el teórico norteamericano no se rechaza la representación sino el espacio que ésta podría generar. Como explicamos anteriormente, al situar dos objetos en una superficie se establecen unas relaciones entre ellos que provocan la representación del espacio y, por tanto, la tridimensionalidad (que es propia de la escultura y no de la pintura), lo que «alejaría al espacio pictórico de la literalidad bidimensionalidad que es la garantía de la independencia de la pintura como arte»²²

Ya hemos dibujado prácticamente la teoría greenberiana sobre la pintura moderna. Partiendo de Kant y el proceso de autocritica se llegaría al proceso de autonomía del arte (entendido desde la visión formalista) por el cual la pintura comenzaría una evolución que parte de la identificación del espacio pictórico con la superficie pictórica y que lleva irremediamente a la abstracción ya que es la única manera de evitar la tridimensionalidad. Llegados a este punto consideramos oportuno hacer un breve repaso por las vanguardias históricas para ver si esta teoría se corresponde con la práctica real.

Las vanguardias han sido clasificadas en dos corrientes distintas. Aquellas que apostaban por la experimentación formal, y las que tenían una voluntad, más allá de lo formal, de cambiar la vida y el arte, de fusionarlos. Greenberg no sólo deja de lado esta segunda opción, sino que ciertas propuestas de la primera son empobrecidas por su análisis formal. El cubismo ha sido tradicionalmente vinculado a esa experimentación formal, pero una mirada más pausada hacia la teoría cubista nos hace replantearnos esa opción. Es innegable que el cubismo tiene mucho de experimentación formal²³. De hecho, podríamos decir que es el continuador de esa

²¹ A lo largo del artículo comprobaremos cómo el discurso narrativo de Greenberg deja fuera puntos fundamentales de la práctica de las vanguardias. Sobre el cuestionamiento del sistema de certezas que ha dominado el estudio de la cultura en Occidente véase DIEGO, E. de: *Travesías por la incertidumbre*, Madrid, Seix Barral, 2005.

²² GREENBERG, C.: *op. cit.*, p. 114.

²³ Comentarios de Gleizes: «En su tentativa hacia lo eterno, el cubismo despoja siempre a las formas de su realidad geométrica y las equilibra en su verdad matemática» en MICHELI, Mario de: «La lección cubista», *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 2004, p. 176; o de Léger: «...Cézanne me enseñó el amor por las formas y los volúmenes y me hizo concentrarme en el dibujo. Entonces presentí que este dibujo debía ser rígido y nada sentimental» en MICHELI, Mario de, *op. cit.*, p. 179.; nos confirman esa versión del Cubismo. Para un acercamiento a las fuentes del Cubismo desde André Salmon a Guillaume Apollinaire pasando por Albert Gleizes y Jean Metzinger véase CHIPP, H.B.: *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, Akal, 1995.

ruptura con la tradición pictórica que inicia Manet. En la pintura cubista se hace más evidente esa fusión entre el espacio y la superficie pictórica, y por ello empezamos a entender la dificultad de introducir lo figurativo en el lienzo²⁴. Pero detrás de esa experimentación formal, en muchos casos, se escondía algo más. Cézanne ha sido considerado como uno de los precursores del cubismo. Mario de Micheli afirma que el drama cezanniano «no era muy distinto del de Van Gogh, pero mientras que en Van Gogh se había impuesto la explosión de los sentimientos, Cézanne había comprimido y encerrado los sentimientos en la definición formal»²⁵. Es decir, que incluso en los planteamientos más formales es posible rescatar el rastro del espíritu, del sentimiento, en unas formas que, en principio, nos parecen tan racionales²⁶. De esta forma debemos afirmar que «el conjunto de la experiencia cezanniana era bastante más rico y complejo»²⁷. El propio Picasso comenta que lo que interesa es el drama del hombre, en concreto la inquietud de Cézanne o los tormentos de Van Gogh²⁸. Este comentario de Picasso nos demuestra cómo de pintores en principio tan lejanos como Cézanne o Van Gogh (supuestos iniciadores de las tendencias racionalistas y expresionistas en las vanguardias históricas) se pueden encontrar muchos puntos en común y enriquecedores. Es interesante comprobar lo que decía Delaunay de su pintura: «Ya no son manzanas en un frutero, o una torre Eiffel o calles o vistas exteriores lo que pintamos; es el latido del corazón mismo del hombre, que se siente a sí mismo, que se entrega a sus capacidades intuitivas y las hace palpables con el lenguaje universal de los colores»²⁹. De nuevo encontramos un ejemplo en el que se comprueba cómo la teoría formalista reduce demasiado el amplio y rico contenido de la experiencia cubista. Por último, consideramos oportuno señalar unas palabras de Juan Gris: «Para mí el cubismo no es un procedimiento, sino una estética, cuando no incluso una condición del espíritu. Y si es así, el cubismo debe tener una relación con todas las manifestaciones del pensamiento contemporáneo. Se puede inventar aisladamente una técnica o un procedimiento, pero no una condición espiritual»³⁰.

²⁴ Valeriano Bozal considera más importante el carácter bidimensional del lienzo que la multiplicidad de puntos de vista como característica fundamental del Cubismo ya que, por un lado, entiende que a partir del *collage* se incide más en la idea de resaltar la superficie pictórica que los distintos puntos de vista y, por otro lado, porque la reflexión en torno al plano pictórico que inicia el Cubismo es la base de otras vanguardias como el Constructivismo o el Neoplasticismo, que no tienen tanto en cuenta la multiplicidad de puntos de vista. BOZAL, V.: «Arte contemporáneo y lenguaje», en BOZAL, V. (Dir.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, Madrid, Visor, 1996.

²⁵ MICHELI, Mario de: *op. cit.*, p. 180.

²⁶ De Micheli nos lo confirma más adelante: «...para Cézanne el mismo paisaje es una sólida realidad que quiere conservar en la solidez de la forma concebida como único refugio para la inquietud de los sentimientos», MICHELI, Mario de: *op. cit.*, p. 180.

²⁷ *Ibid.*, p. 181.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 188, estas palabras de Robert Delaunay proceden del ensayo *Sobre la luz* que Paul Klee tradujo en 1913 y que tanta influencia tuvo en él y en Marc.

³⁰ *Ibid.*

Los últimos estudios confirman además que el cubismo, más allá de la experimentación formal, tuvo una aplicación en la vida cotidiana. En concreto el estudio de Maite Méndez sobre el camuflaje demuestra cómo durante la Primera Guerra Mundial se aplicaron técnicas procedentes del cubismo y de sus artistas a la práctica del camuflaje militar³¹. Es decir, que incluso en el caso del cubismo se cumplía ese principio de la vanguardia que consistía en la integración del arte en la vida cotidiana, más allá de la experimentación formal. Una vez más, vemos cómo la teoría greenberiana es incompleta.

Un análisis parecido se puede hacer del futurismo. Ambas vanguardias tenían muchos puntos en común en cuanto a lo formal, pero muchas divergencias en cuanto a su ideología y teoría. La pintura futurista no era una simple experimentación formal, sino algo más complejo. Suponía una revolución, una voluntad de romper con el pasado, no sólo con la tradición pictórica, sino también histórica, social, ideológica, etc. No podemos olvidar que el futurismo nació «como antítesis violenta, tanto respecto al arte oficial como respecto al verismo humanitarista: es decir, nace como aspiración a la modernidad»³². Incluso se adelanta a Dadá con las veladas provocadoras, las manifestaciones escandalosas, las bofetadas al gusto del público³³. Además, fueron razones históricas (I Guerra Mundial) e ideológicas (posterior vinculación de Marinetti al fascismo de Mussolini), entre otras, las que terminaron con la vanguardia futurista. En este caso, ¿es posible reducir el análisis de la pintura futurista a simples evoluciones formales? Nuestra respuesta es que no, si no se quiere dejar el discurso cojo o, más bien, sin piernas. A pesar de esto, reconocemos que en esa evolución de tipo vasariana hacia la pureza de la pintura el futurismo supone un escalón más, pues se sigue identificando el espacio pictórico con la superficie pictórica. Pero en el estudio de la pintura futurista no sólo hacemos referencia al contexto (que por otro lado consideramos fundamental) sino que los propios pintores futuristas tenían la mirada puesta más allá de lo formal. Un repaso al *Manifiesto de los pintores futuristas* (1910) demuestra como la pintura era el vehículo de una voluntad revolucionaria. Casi todo el manifiesto gira en torno a la idea de modernidad futurista y a la voluntad de cambio, y sólo en las conclusiones finales dan unas pinceladas de la propuesta en pintura, en la que rechazan, de nuevo, toda vinculación al pasado³⁴.

³¹ MÉNDEZ BAIGES, M.: *Camuflaje*, Madrid, Siruela, 2007. En esta obra se analiza, no sólo la aplicación del cubismo en las prácticas del camuflaje militar, sino la relación entre el camuflaje y las prácticas artísticas del siglo XX desde el surrealismo al arte actual, pasando por el *pop art* y las propuestas feministas.

³² MICHELI, Mario de: «Contradicciones del futurismo», *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 2004, p. 204.

³³ *Ibid.*, p. 208.

³⁴ «Manifiesto de los pintores futuristas» en MICHELI, Mario de: *op. cit.*, pp. 319-321. El Manifiesto fue firmado por Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini que for-

El conjunto de las vanguardias soviéticas es muy complejo, con propuestas que van del Rayonismo al Left, pasando por el suprematismo, el constructivismo, el productivismo o las tesis del Proletkult. Abordar todos estos campos sería una tarea ardua y se alejaría de la línea que estamos siguiendo en este artículo. A pesar de ello consideramos que no debemos pasar por alto el *Manifiesto del suprematismo*, pues nos ayudará a comprender una de las posiciones formales más radicales de la vanguardia. Así, el carácter formal de las tesis de Greenberg (que no olvidamos que es nuestra línea principal de investigación) nos invita a relacionarlo con el planteamiento suprematista.

En 1915, Casimir Malévich publicó el *Manifiesto del suprematismo*, ayudado por Maiakovski. «Por suprematismo entiendo la supremacía de la sensibilidad pura»³⁵. De esta forma comienza Malévich su manifiesto, dejándonos claro que el concepto de sensibilidad será la clave para entender su teoría. Malévich considera que «la sensibilidad como tal es totalmente independiente del ambiente en que surgió»³⁶. Es decir, que, con el paso del tiempo, el contexto de las obras de arte desaparece, y lo único que se mantiene es la sensibilidad³⁷. No le da importancia a la forma de «concretizar» (empleando un término del propio Malévich) esa sensibilidad ni en el suprematismo ni en el arte en general (así Malévich considera que su interpretación del arte es extensible a toda la historia). Pero sí entiende que el suprematista debe buscar «el medio expresivo que permita que la sensibilidad se exprese de modo posiblemente pleno como tal, y que sea extraño a la objetividad habitual»³⁸. Es decir, que el suprematista deberá buscar la forma de expresar la sensibilidad pura de la manera más clara, ¿cómo conseguirlo? Despojando al

maban el grueso principal de los pintores futuristas. Para entender la difusión del *Manifiesto futurista* en la España de la época es interesante saber, como comenta Jaime Brihuega, que se trata de una obra que poseían la mayor parte de las bibliotecas privadas de arte en la España de los años veinte, perteneciesen o no a talantes proclives a la modernidad. BRIHUEGA, J.: «Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias», BOZAL, V. (dir.): *op. cit.*, pp. 127-146, en concreto la nota al pie número 40.

³⁵ «Suprematismo», en MICHELI, Mario de: *op. cit.*, pp. 325-334.

³⁶ *Ibid.*, p. 327.

³⁷ Malévich pone el ejemplo de una columna griega que, a pesar de perder su funcionalidad (o precisamente por ello), «podemos descubrir en ella la forma de una sensibilidad pura». En este punto Malévich se acerca a Duchamp que, a través de los *ready mades*, suprime el valor funcional de los objetos y resalta su valor artístico. De esta forma, a partir de Duchamp vemos todo lo que nos rodea de otra forma, lo cual supone una gran revolución que llega hasta nuestros días. Más adelante veremos como Malévich intentará algo parecido.

³⁸ *Ibid.* Debemos aclarar que el concepto de sensibilidad pura de Malévich y el concepto de sensibilidad artística de Yves Klein, a pesar de sus puntos en común, se plantean desde puntos de vista distintos. Mientras el ámbito del concepto de Malévich es el formal, el de Klein es el conceptual. Sobre el concepto de sensibilidad artística de Yves Klein véase BANAL, N.: «Del mito de la objetualidad a la esfera espacial: las aventuras de Yves Klein en el vacío», AA.VV.: *Yves Klein*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo Guggenheim de Bilbao del 1 de febrero al 2 de mayo de 2005. Además, la obra de Klein ha sido estudiada en el ámbito español en la obra de ARNALDO, J.: *Yves Klein*, Madrid, Nerea, 2000.

arte de todo aquello que impida la expresión plena de la sensibilidad, es decir, eliminando la representación. De esta manera justifica Malévich su adhesión a la abstracción. En este punto las propuestas formalistas de Greenberg y Malévich son muy cercanas: el primero considera que la pintura moderna llega a la abstracción (eliminando la representación) para dirigirse hacia la pureza máxima reflejada en la identificación del espacio pictórico y la superficie pictórica, mientras que el segundo llega a ella para que el protagonismo absoluto de la pintura sea de la sensibilidad pura³⁹. Además, Malévich le otorga una nueva función al arte, la de construir un mundo nuevo: el mundo de la sensibilidad. Así Malévich, como comentábamos anteriormente, no sólo propone un arte nuevo, sino mirar con «ojos nuevos» el arte del pasado. Está apostando por una visión formalista del arte, ya que a través de su teoría entiende que la sensibilidad es lo único que se mantiene, es decir, la forma es lo único que perdura en la obra de arte.

Pero la autonomía del arte de tipo formal de Malévich se extiende a todas las esferas de la vida. El arte ya no está al servicio de la Iglesia, ni del Estado, sino al servicio de su autorreflexión. Malévich nos confirma aquí que el proceso de autonomía del arte, por lo menos por su parte, ha triunfado. En este punto, como explicamos anteriormente, Greenberg, Foucault y Malévich coinciden en el tipo de análisis formal⁴⁰. Malévich afirma que «los suprematistas han abandonado por su propia iniciativa la representación objetiva para llegar a la cima del verdadero arte 'no disfrazado'»⁴¹, un punto que se encuentra muy cercano a la interpretación de Greenberg, que consideraba que la pintura antigua había estado ocultando las cualidades del lienzo, mientras que la pintura moderna resaltaba la bidimensionalidad de la tela. De nuevo encontramos un punto de conexión entre la génesis del formalismo (Kant, a través del proceso de autocritica, a pesar de que él no hablara del formalismo), una teoría de la vanguardia (Malévich) y una interpretación posterior de ésta (Greenberg).

³⁹ En una frase, Malévich aclara esa relación entre abstracción y sensibilidad: «Llega a un desierto donde nada es reconocible, excepto la sensibilidad» MICHELI, Mario de: *op. cit.*, p. 327.

⁴⁰ En este punto considero oportuno hacer una reflexión. A raíz de la lectura del artículo de MENDEZ BAIGES, M.T.: «Un intento de revisión del arte de los sesenta: la Internacional Situacionista como última vanguardia», *XIII CEHA*, Granada, 31 de Octubre a 3 de Noviembre de 2000, pp. 559-566, entendimos que dos principios clásicos que definen la vanguardia, como son la autonomía del arte y la fusión entre arte y vida, están enfrentados. De nuevo en esta disyuntiva apreciamos lo compleja y rica que fue la actividad de las vanguardias históricas. Quizá este enfrentamiento sea relativo. Ya hemos analizado casos en los que en un claro proceso de autonomía del arte de tipo formal se incidía en la vida social, como fue el análisis de la *Olimpia* de Manet. Incluso con Malévich ocurre lo mismo: un formalista puro como él, a través de la experimentación formal, pretendió cambiar toda la interpretación de la historia del arte, e incidir en la manera que tenían sus contemporáneos de acercarse a las obras. Probablemente estos ejemplos se quedarían cortos comparados con las propuestas radicales de fusión vida-arte de Dadá, pero nos animan a continuar en un futuro esta línea de investigación que consideramos tan interesante.

⁴¹ MICHELI, Mario de: *op. cit.*, p. 331.

También observamos a lo largo del texto el carácter utópico que caracterizó a las vanguardias históricas. Malévich esperaba que, a través del mundo mecanizado, el hombre se liberara del trabajo y pudiera dedicar más tiempo a «cumplir su único y efectivo deber, aquél para el que nació, es decir, la creación artística»⁴². Es evidente el carácter utópico de esta afirmación a través de la cual todos los hombres deberían ser artistas y no formar parte de la cadena de producción. Hoy en día estas propuestas, a pesar de su carácter ideal, son muy interesantes e incluso necesarias. Esto nos demuestra la condición absolutamente moderna de muchos aspectos teóricos de la vanguardia.

Malévich hace referencia continua al arte de los museos para justificar su teoría. Esos objetos artísticos ya han perdido su funcionalidad, y lo único que les hace estar ahí es su valor artístico y sensible. Una vez más comprobamos el carácter radical de las tesis formalistas. Es cierto que una de las razones por las que apreciamos el arte es por la forma, por esa sensibilidad de la que hablaba Malévich. Pero hay muchas más razones. El arte nos ayuda a conocer otras épocas al igual que la nuestra. Nos ayuda a contextualizar los periodos de la Historia, a entender factores sociales, económicos, políticos y culturales. Las posibilidades del arte son tan amplias que, de nuevo, se demuestra que las teorías formalistas, a pesar de sus interesantes interpretaciones, son demasiado reduccionistas. Desde aquí apostamos por un estudio multidisciplinar que abarque todos los campos del conocimiento necesarios para intentar comprender qué es el arte.

Malévich está intentando universalizar el arte, es decir, alcanzar «la anhelada tranquilidad del orden absoluto» (la sensibilidad pura) y no apostar por «la confusión de los órdenes provisionales»⁴³ (lo práctico, lo funcional, la pintura subordinada a esferas superiores). Es curioso como, a pesar de esa voluntad, actualmente la obra suprematista de Malévich es un claro reflejo de la actividad de las vanguardias soviéticas de la década de los años '10 y '20. Esto nos hace pensar en un posible fracaso social de aquellas vanguardias que pretendían cambiar la vida a través del arte. Decimos «posible» porque es un tema complejo y que nos llevaría mucho tiempo analizar, saliéndonos, además, de la línea trazada para este artículo. A pesar de ello, debemos recordar que Malévich plantea los principios del Constructivismo. Considera que las formas del suprematismo «cuando se traspasan del plano del lienzo al espacio, se convierten en arquitectura nueva». Añadiendo que «el artista, el pintor, ya no está ligado al lienzo, al plano de la pintura, sino que es capaz de trasladar sus composiciones de la tela al espacio»⁴⁴. Con esta afirmación Malévich finaliza un manifiesto de enorme importancia teórica y práctica.

⁴² *ibid*, p. 330.

⁴³ *Ibid*, p. 332.

⁴⁴ *Ibid*, pp. 333-334.

A pesar de que Mondrian fue el representante más claro del abstraccionismo geométrico, fue Rusia y la posterior República soviética, la gran protagonista del desarrollo de la abstracción en la vanguardia, tanto en el ámbito teórico como en el práctico. Fueron tres las corrientes fundamentales: el rayonismo, el suprematismo y el constructivismo⁴⁵. Una vez analizado el suprematismo a través de la figura de Malévich, y considerando que introducimos en las vanguardias soviéticas, además de por su compleja estructuración, supondría alejarnos de la línea principal de nuestro artículo, hacemos otra parada en una de las estaciones claves para entender la pintura de vanguardia: Mondrian y el neoplasticismo.

La figura de Mondrian es clave para entender el proceso de evolución de la abstracción en las vanguardias históricas. Procedente de la tradición cubista, en la cual no destacó aunque le sirvió para tomar contacto con la abstracción, conoció en 1917 a Theo van Doesburg con quien creó ese mismo año la revista *De Stijl* y, con ella, el neoplasticismo. Tan importante como su obra plástica fue su teoría. A pesar de ser Mondrian el representante más importante, van Doesburg fue el auténtico organizador del movimiento. Los tres manifiestos fueron publicados entre 1918 y 1921. Entre sus tesis más importantes estaba la voluntad de fusionar arte y vida, una voluntad que recorre, como hemos venido comprobando, gran parte de las vanguardias. Pero, a diferencia de la vida abierta y activa que pretendían los dadaístas, Mondrian estaba más cercano a Kandinsky o Malévich, para los que la vida «es pura actividad interior»⁴⁶. La manera de aprehender la vida a través del arte es muy similar entre Malévich y Mondrian. Ambos buscaban eliminar cualquier rasgo de objetividad para acercarse a través del arte a la verdad de la conciencia interior. De esta forma, al llegar a la abstracción, el arte desaparecería «absorbido por la vida del espíritu e identificándose precisamente con él. Es decir, el arte será vida al dejar de existir como arte»⁴⁷. A través del orden de las formas geométricas de sus cuadros, los neoplasticistas pretendían ordenar, armonizar el caótico mundo objetivo. Las líneas rectas, horizontales y verticales, son los rasgos estilísticos del neoplasticismo. Era imprescindible eliminar las líneas curvas, insinadoras, que eran portadoras de los más profundos sentimientos, y que reflejaban ese mundo objetivo del que tanto Mondrian como Malévich huían. Además, había que eliminar cualquier rastro de la pincelada que introdujera en la obra el sentimiento, la emo-

⁴⁵ MICHELI, Mario de: «La regla del abstraccionismo», en *op. cit.*, p. 231.

⁴⁶ *Ibid*, p. 249.

⁴⁷ *Ibid*. En la nota 41 plateábamos la complicada relación entre la autonomía del arte y la fusión arte-vida. Como estamos viendo, en Mondrian se produce un encuentro entre ambas. El proceso de abstracción al que llega Mondrian gracias a la autonomía del arte, no impide que éste, como nos demuestra en la teoría, crea en la disolución del arte en la vida. Incluso su propuesta es más radical ya que esa fusión llevaría consigo la desaparición del arte. Si eso se produjese sería la gran victoria de los artistas, del arte, y de la humanidad. El significativo carácter utópico de estas propuestas no le quita nada de valor, más bien al contrario.

ción⁴⁸. La importancia de estos datos estilísticos queda reflejada en el propio distanciamiento de Mondrian y van Doesburg, cuando el primero no aceptó la introducción de la diagonal en la obra del segundo, allá por 1925. A partir de ahí, Mondrian se acercó a la Bauhaus de Gropius, donde «las investigaciones del constructivismo, del suprematismo, del neoplasticismo y del *Der Blaue Reiter* acabaron por hallar un campo de entendimiento común que fue el más fructífero de toda la historia del abstraccionismo»⁴⁹.

Como podemos comprobar, a pesar de la importancia de la forma en la obra de Mondrian, es imprescindible su voluntad social de influir a través de su arte en la vida. Por eso consideramos que, aunque Greenberg le introduce en su análisis evolutivo y formal de tipo vasariano, dicho análisis se queda corto sin la inclusión del vasto contenido teórico de la obra de Mondrian.

Para completar este recorrido a través de los textos de la vanguardia y la interpretación que Greenberg hace de la pintura moderna es imprescindible el análisis de *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset. La obra entera se editó en 1925, aunque la primera mitad ya había sido publicada en el diario *El Sol* en 1924. Como podemos apreciar por la fecha, esta obra es contemporánea a los textos y artistas que hemos ido analizando. A pesar de que el contexto español tiene sus peculiaridades, la obra de Ortega es muy importante para entender el panorama de las vanguardias. Ortega, de entrada, nos da su opinión sobre una cuestión que hemos planteado ya en este trabajo. Considera importante diferenciar lo que no es popular y lo que es impopular. El «arte nuevo» (manera en la que Ortega se refiere a las vanguardias) introduce unas innovaciones que tardan en llegar al público. Por eso no es popular, pero tampoco impopular⁵⁰. La reacción del público ante este arte se divide en dos grupos: un pequeño grupo de personas que están a su favor porque lo entiende, y otro que está en contra. El primer grupo estaría constituido por la élite intelectual y cultural, formados en su mayoría, por esa burguesía que se encargó de regenerar la vida nacional española⁵¹. El otro grupo es-

⁴⁸ Estas definiciones estilísticas acercan a Mondrian a la interpretación que Greenberg hizo de la pintura moderna. De hecho, como ya hemos comentado, Danto rebatió la tesis greenberiana que consideraba la bidimensionalidad de la superficie pictórica como el rasgo definitorio de la pintura, con la apuesta por la pincelada como rasgo característico. Este debate recorre la modernidad e incluso es uno de los puntos de inflexión del cambio del expresionismo abstracto americano al pop. La apuesta de los primeros por la pincelada (radicalizada en forma de *dripping*) para transmitir los sentimientos subjetivos más profundos, es contrarrestada por la objetividad máxima del pop, definida por la ausencia absoluta de la pincelada. Incluso un representante de la nueva figuración francesa como Yves Klein, pintaba con esponjas para evitar el rastro del pincel. De esta forma, era capaz de transmitir esa sensibilidad artística de tipo conceptual, que ya hemos relacionado con la sensibilidad pura de tipo formal de Malévich.

⁴⁹ MICHELLI, Mario de: *op. cit.*, p. 250.

⁵⁰ ORTEGA Y GASSET, J.: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 12-13.

⁵¹ LUBAR, Robert S.: «Ortega y Greenberg frente al arte moderno y la cultura de masas», *Revista de Occidente*, nº 168, Mayo 1995, p. 27.

taría formado por la gran mayoría: la masa⁵², que, al no comprender la obra y sentirse humillados ante eso, reaccionan con indignación para poder reafirmarse como hombres frente a la obra⁵³. Esta situación contrastaría con la idea que subyacía en la vida contemporánea de que todos los hombres eran iguales⁵⁴.

Para explicar el goce estético, Ortega recurre al drama. Dice que a la gente le gusta el drama cuando consigue implicarse en el destino de los personajes. Si esa intervención sentimental no existe, el espectador se queda sin papel. De esta forma, esa implicación imposibilita la fruición estética⁵⁵. En este punto Ortega se basa en Kant, para el que la aprobación de la belleza es libre y desinteresada. Más adelante explicaremos detenidamente la teoría de Bertolt Brecht que, desde otro punto de vista, consideraba que el distanciamiento del espectador es necesario para poder hacer crítica de la obra y de la sociedad.

Ortega comenta la tendencia del arte hacia la purificación que, en su interpretación, consistía en la eliminación progresiva de los elementos humanos (que dominaban en el Romanticismo y el naturalismo). En este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. De esta forma, tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien

⁵² No debemos olvidar que cuando Ortega nombra a la masa se refiere fundamentalmente a la burguesía, no a la totalidad del pueblo. A parte debemos decir que esta división de clases en relación con la comprensión del arte por la masa, disminuirá, por lo menos desde un punto de vista iconográfico y formal, cuando el pop eleve a la *high cult* los objetos y personas propios de la *low cult*. Greenberg, a pesar de esto, y conociendo su oposición al arte pop, seguirá diferenciando entre alta cultura y *kitsch* como demuestra en su obra *Avant-Garde and kitsch* de 1939, o en *Towards a Newer Laocoon* de 1940, escritos con los que el crítico inauguraba, según Lubar, un debate sobre el arte moderno y la cultura de masas. Esta última información en LUBAR, R.S.: *art. cit.*, p. 25. A pesar de que esas obras sean anteriores a la aparición del pop, Greenberg apoyará siempre sus teorías. No en vano, éstas se podían seguir manteniendo, después del expresionismo abstracto, a través de la abstracción postpictórica. Se trata, como diría Estrella de Diego, de que el relato funcione, a través de la ilusión de ordenar el mundo. Lo importante no son los eventos que ocurrieron, sino el hecho mismo de que fueron recordados y que encontraron su lugar en la cronología, que no es sino el deseo moderno de rellenar huecos. La historia no se escribe, dice Estrella de Diego, es escrita y en esa maniobra la realidad termina por estar manipulada. DIEGO, E. de: *op. cit.*, pp. 79-80. En este sentido, la misma autora se preguntaba en la mesa redonda «Los años oscuros 1950-1960» del curso «Escritura en el lienzo» celebrado en el Instituto Municipal del Libro de Málaga (20-22 de marzo de 2007) porqué fue Pollock, y no Lucio Fontana el artista referente para la segunda mitad del siglo XX. El discurso imperante procedente de la Escuela de Nueva York, cuyo mayor referente era Clement Greenberg, fue el responsable entre otras razones.

⁵³ Es complicado influir en una sociedad, intentar cambiarla a través del arte, si la gran mayoría no lo entiende. Además, como hemos dicho, la relación de la obra de arte y el público de las vanguardias será distinta a la incidencia que tenga el arte en la sociedad de masas. Sobre la obra de arte en la sociedad capitalista posmoderna véase JAMESON, F.: «Postmodernism and Consumer Society», en FOSTER, H.: *Postmodern Culture*, pp. 111-25, trad. Castellana de Jordi Fibla, «Postmodernidad y sociedad de consumo», en FOSTER, H. (et. al.): *La postmodernidad*, Barcelona, Kairos, 1985.

⁵⁴ Una vez más, y ya lo hemos comentado varias veces, comprobamos porqué muchas de las vanguardias fracasaron en sus utopías revolucionarias: esos ideales eran derrumbados por la realidad.

⁵⁵ ORTEGA Y GASSET, J.: *op. cit.*, pp. 16-17.

posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. En este caso la coincidencia de Ortega con Malévich y con Greenberg es clara. Esta deshumanización del arte conseguiría el objetivo que buscaban Malévich y Mondrian: eliminar cualquier huella del mundo objetivo en la obra de arte⁵⁶.

Una misma realidad puede ser entendida de muchas maneras dependiendo de los puntos de vista. La elección siempre sería arbitraria y fruto del capricho. La participación sentimental en los hechos, es decir, los grados de proximidad, sería la realidad vivida (la «realidad por excelencia», aclara Ortega). Mientras que los grados de liberación en que objetivamos el suceso real, es decir el grado de alejamiento, sería la realidad contemplada. Ortega denomina esa realidad vivida como realidad humana⁵⁷.

«Indudablemente existe en el mundo una nueva sensibilidad artística», decía Ortega. Los artistas de vanguardia se dirigían hacia un camino opuesto al camino natural (humano) que podía conducirles hasta el objeto humano. Así, existía una voluntad de deformar la realidad, de arrebatarle su aspecto humano, de deshumanizarla. De esta forma, les forzaban a tratar con objetos con los que no cabía un trato humano, es decir, una implicación emocional en el sentido orteguiano, y tenían que improvisar otro tipo de relación por completo distinta de la usual. Esta nueva vida inventada, previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artísticos⁵⁸.

En este punto, Malévich, Ortega y Greenberg tienen de nuevo unas posiciones muy cercanas. La búsqueda de la sensibilidad pura de Malévich sería la deshumanización del arte de Ortega, y estas dos teorías serían interpretadas bajo el prisma formalista de Greenberg: la evolución de la pintura hacia la pureza, basada en la condición bidimensional de la superficie pictórica, se deshace de aquellos recursos que no son propios de la pintura. Greenberg entiende que la pintura moderna elimina los efectos que no son propios de su condición, al igual que Malévich elimina cualquier rastro del mundo objetivo para expresar, sin obstáculos, la sensibilidad pura, y Ortega interpreta que el arte nuevo elimina la vinculación histórica del arte a su concepto de lo humano. No debemos perder el referente kantiano de estas interpretaciones. Kant hablaba de una belleza desinteresada (deshumanizada según Ortega, ajena al mundo objetivo según Malévich, y basada en la pu-

⁵⁶ En este sentido, Valeriano Bozal habla de la desaparición del sujeto virtual que mira la obra. Al desaparecer el sistema tradicional de representación, desaparece la mirada como fundamento de la imagen pintada y, por consiguiente, el sujeto virtual que contempla la escena. BOZAL, V.: *op. cit.*, p. 21. Podríamos decir que ese sujeto que antes contemplaba la escena, ahora es un sujeto que reflexiona ante esa escena que le pone en crisis.

⁵⁷ ORTEGA Y GASSET, J.: *op. cit.*, p. 21 y ss.

⁵⁸ *Ibid*, p. 26 y ss.

reza según Greenberg). Brecht también apuesta por el «desinterés» a través de su teoría del distanciamiento de origen marxista, según el cual la obra debía impulsar al pueblo a la crítica de su entorno real (el interés kantiano, la vinculación sentimental orteguiana, el mundo objetivo de Malévich, la tridimensionalidad según Greenberg o la identificación según Brecht impedirían ese proceso según sus respectivos teóricos). De esta forma, Brecht se posiciona contra el efecto de identificación aristotélico, conseguido a través de la mimesis, la verosimilitud y la catarsis. Por medio de esta identificación se podían sublimar esos sentimientos y así perfeccionarlos, o podía servir como descarga, para liberarse de ellos. En la *Ética a Eudemo*, Aristóteles explica como ese efecto de identificación permitía que el espectador alcanzara la experiencia estética. A pesar de estas diferencias entre Aristóteles y Brecht, debemos recordar que el filósofo griego diferenciaba entre la fascinación, que consistía en confundir lo que era verdad y lo que era mentira, y la ficción, en la que el espectador, aun sabiendo que es mentira, se deja seducir. Este último caso de toma de conciencia acercaría algo ambas posturas.

Ortega sigue definiendo su concepto de deshumanización. Considera que del arte nuevo no es tan importante el descubrimiento que hace como el aspecto humano que destruye. Además, «el arte no puede consistir en el contagio psíquico, porque éste es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo plena claridad»⁵⁹. La relación con los autores anteriores, salvando las distancias, vuelve a ser la misma. Para Malévich, el arte no se podía contaminar del mundo objetivo. Para Greenberg, la pintura moderna no se podía contaminar de rasgos que no le eran propios a su condición. Para Kant, el juicio de la belleza no podía estar contaminado por el interés. Ortega considera que esas realidades vividas de las que él hablaba, suponen una implicación sentimental que impide contemplarlas en su pureza objetiva. Así en vez de gozar del objeto artístico, el sujeto goza de sí mismo. Benjamin, diez años después, coincidirá en este punto con Ortega al afirmar: «la humanidad se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético»⁶⁰.

En la afirmación orteguiana de que «todo el arte nuevo (...) repugna ante todo la confusión de fronteras» encontramos de nuevo esa línea teórica unificadora que estamos analizando. Esa «repugnancia a la confusión de fronteras» que Ortega aprecia en el arte nuevo, engancha con el proceso de autocritica kantiano que su-

⁵⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁰ Esta cita encabeza el prólogo de la edición española de DEBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*, prólogo, traducción y notas de José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos, 2003. Además, esta frase demuestra tanto el carácter moderno y actual de las tesis de Benjamin como la influencia que ha tenido en los teóricos de la posmodernidad.

pone establecer los límites de cada disciplina. Lo volvemos a encontrar en Malévich, que delimita sus fronteras impidiendo el paso a todo lo que proceda del mundo objetivo en su arte. Y lo confirma Greenberg interpretando que la pintura moderna establece sus propios límites impidiendo el acceso de cualquier efecto que no sea propio de su condición de superficie bidimensional.

Ortega empieza también a cuestionar el conflicto entre el lenguaje y la realidad, como ya hiciera Nietzsche y posteriormente harán artistas como Beuys y los conceptuales. Pensar es captar la realidad a través de ideas. Pero entre la idea y la realidad hay una brecha insalvable. El objeto real es siempre más y de otra manera que lo pensado en su idea. Sin embargo, normalmente se confunden. De esta forma, lo normal, lo humano, es que idealicemos la realidad. Si un pintor en vez de pintar a una persona, pinta su idea, el cuadro sería la verdad misma. El cuadro, al renunciar a la realidad, se convertiría en lo que verdaderamente es: un cuadro, una irrealidad. Así el pintor pasa de pintar cosas a pintar ideas⁶¹. Ortega está planteando desde un punto de vista filosófico y conceptual, lo que Manet llevó a cabo en lo formal: resaltar la materialidad del lienzo, el cuadro-objeto como lugar de experimentación formal.

Ortega considera que en esa deshumanización del arte también interviene una influencia negativa del pasado, que provoca esa agresividad y burla de la vanguardia hacia la pintura antigua. «Un arte que se contenta con repetir las formas del pasado está muerto, no es sino materia inerte apta para ser sometida al examen minucioso de los arqueólogos», afirmaba Ortega en 1925⁶². De esta forma, la deshumanización sería una bocanada de aire cargada del hartazgo de la tradicional interpretación de las realidades. Desde el *Quattrocento*, en Occidente, no se habían producido cambios en la manera de reflejar esa realidad. Por eso la vanguardia, en ciertos aspectos, es tan agresiva, ya que no soportaba que pasara el tiempo y que la manera de aprehender la realidad a través del arte, después de más de cinco siglos, no se alterara. Parece ser que después de tanto tiempo aceptando las convenciones formales establecidas en el Renacimiento, la bofetada (haciendo referencia a las prácticas futuristas y dadaístas) de las vanguardias nos ha dejado ahora, en la posmodernidad, sin un referente claro, sin un rumbo. En 1979 ya avanzaba Lyotard la caída de los grandes relatos que, inevitablemente, iba a afectar también al arte. Los pequeños relatos ya no se sos-

⁶¹ ORTEGA Y GASSET, J.: *op. cit.*, pp. 39-42. De hecho, el arte a partir de las vanguardias ya no se valora por la capacidad del artista con el pincel, por su maestría manual, sino por la capacidad intelectual de volcar sobre el lienzo unas ideas. A partir de los 60, y, sobre todo, con los artistas conceptuales, este punto se radicaliza, y se llega al punto de no realizar la obra pues lo importante es el concepto (la teoría, las ideas de las que habla Ortega).

⁶² Esta opinión es reflejada por Ortega en «El arte en presente y en pretérito», publicado en *El Sol* los días 26 y 27 de Junio de 1925, y recogido en LUBAR, R. S.: *art. cit.*, p. 28.

tienen en un gran relato, sino que se independizan⁶³. Es en este sentido en el que Félix de Azua habla de la muerte del arte, cuando considera que el arte de posguerra no produce obras, sino escuelas históricas puras y simples. Porque los llamados artistas procuran producir sucesos históricos. Con lo cual su producción nace muerta, pues sólo lo concluido es histórico⁶⁴. Azua habla de la muerte del arte en dos sentidos, por un lado la desaparición de la figura del artista y, por otro, que el arte se haya hecho historia. A pesar de todo, según Azua las obras de arte se mantienen por dos cuestiones: la firma y como actividad histórica. Este segundo presupuesto se puede relacionar con el discurso greenberiano, como uno de los grandes discursos que justificarían determinadas obras de arte, no sólo las del expresionismo abstracto americano, que para el año 1960 en el que escribe Greenberg *La pintura moderna* ya está superado, sino para de las de la abstracción postpictórica que suponen su continuación. Por eso, Félix de Azua considera que la muerte del arte «no está concluida del todo: sigue exhibiéndose y explotándose el cadáver»⁶⁵.

Esta ruptura con el pasado es interpretada por Ortega desde un punto de vista histórico, como voluntad de la nueva regeneración española de romper con las ataduras del arte a la política o la religión, a través de la autonomía formal, pero que abarca a todos los ámbitos de la sociedad⁶⁶. De esta forma, la teoría formal orteguiana estaría en pos de una regeneración del panorama cultural español que va más allá de la interpretación formal del arte. Una vez más, nos encontramos con una teoría que, a través de lo formal, pretende influir en la sociedad para, de una manera u otra, cambiarla. Vamos aclarando poco a poco una de las preguntas que nos hemos hecho a lo largo del artículo. En muchos de los teóricos de las vanguardias históricas, bajo la apuesta de la autonomía formal, subyacía la idea de, a través de ésta, cambiar la sociedad. La siguiente pregunta sería: con la perspectiva histórica que tenemos, ¿se consiguió ese fin? La pregunta la dejamos abierta, para dejar un espacio a la duda que nos lleve a investigar este tema en el futuro. Creemos que, en ciertos ámbitos, sí se ha podido conseguir, pero en general, en la masa, tomando el término de Ortega, no.

Bajo esa agresión que Ortega interpreta de la vanguardia hacia el arte del pasado, que implica revolverse contra el arte mismo, se esconde la continua pregunta de qué es el arte. No debemos olvidar que esa cuestión es una de las principales que recorren toda la vanguardia.

⁶³ CONNOR, S.: *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Madrid, Akal, 1996, pp. 25-36; y LYOTARD, J.F. (1979): *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1994.

⁶⁴ AZUA, F. de: *El aprendizaje de la decepción*, Pamplona, Pamiela, 1989, p. 23.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁶ LUBAR, R.S.: *art. cit.*, p. 29.

Después de seguir una línea de análisis más cercana a lo formal, debemos detenemos en otro texto clave para entender el cambio que se produce en el arte y la sociedad con la llegada de los medios de reproducción técnica. En 1936, Walter Benjamin publica *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936)⁶⁷. Comienza su obra explicándonos el concepto de aura. Considera que «la autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella, desde su duración material hasta su testificación histórica». Este concepto sería el que se quiebra en la época de la reproductibilidad técnica. A través de los nuevos medios (fundamentalmente fotografía y cine) se multiplican las reproducciones, se desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición y le confiere una actualidad que producen una fuerte conmoción de lo transmitido. A través de este proceso «se liquida el valor de la tradición en la herencia cultural». Benjamin observa que el desmoronamiento del aura que se está produciendo en su época (éste se ha ido radicalizando con el paso del tiempo hasta el punto de que la propia realidad ha desaparecido) se debe a dos circunstancias que están, a su vez, bajo la enorme influencia de las masas. Ese desmoronamiento se debe por un lado al acercamiento espacial y humano que de las obras ansían las masas, y por otro a su «tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción». Es decir, que el aura se deshace en esa reproducción masiva que le hace a la obra perder su carácter singular y perdurable, carácter que es sustituido por la fugacidad y la posible repetición de la reproducción⁶⁸.

El concepto de aura de Benjamin es sinónimo de la unicidad entre la obra y el contexto cultural en el que se produjo. En un principio esa obra estaba vinculada a un culto que la sostenía, y por eso «es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual»⁶⁹. La interpretación de Benjamin sobre el concepto de autonomía del arte, ya planteado en este trabajo, nos parece muy interesante porque es analizado desde un punto de vista nuevo. Benjamin considera que ante el primer atisbo de crisis provocado por la fotografía, el arte reaccionó con una «teología del arte»: el arte por el arte. Es decir, el arte empezó a dirigirse hacia el camino (negativo según Benjamin) de la pureza que «rechaza no sólo cualquier función social, sino ade-

⁶⁷ BENJAMIN, W.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.

⁶⁸ Sobre el concepto de modernidad en Benjamin véase FRISBY, D.: «Walter Benjamin: La prehistoria de la modernidad», en IDEM (1985): *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamín*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1992, pp. 335-474.

⁶⁹ «Una trama muy particular de espacio y tiempo: irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar» Así definía Benjamin el concepto de aura en su obra de 1931 «Pequeña historia de la fotografía», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1993 (reimpresión de 1990), p. 75. Esta obra es muy importante pues es un antecedente en el que Benjamin explica su teoría de la influencia de la época de la reproductibilidad técnica en el arte.

más toda determinación por medio de un contenido objetual». Benjamin está haciendo, en 1936, una crítica a las teorías formalistas que protagonizaban las interpretaciones del arte. Esto demuestra que, a pesar de las numerosas críticas que recibió y recibe, Greenberg era simplemente el último de una larga cadena de críticos y teóricos que apostaban por una valoración de lo formal en el arte⁷⁰. De hecho, a lo largo de este trabajo estamos haciendo referencia a distintos personajes que toman esa posición.

Continuando con su teoría, Benjamin considera que la obra de arte gira en torno a dos valores posibles: el valor cultural y el exhibitivo. La obra de arte, al principio, está unida a una función de culto. La desaparición de ese culto, la emancipación (como Benjamin lo denominaba), aumentaría las posibilidades exhibitivas de la obra. Además, la reproducción técnica ha aumentado de una forma tan radical las posibilidades de exhibición que «se produce una modificación cualitativa de su naturaleza». De hecho, las tornas han cambiado. Si anteriormente el valor cultural podía dar paso al exhibitivo, ahora es éste el absoluto protagonista, llegando a borrar incluso la condición artística de la obra (a través de la destrucción del aura).

Si la fotografía supuso un gran cambio, el cine fue la gran revolución. Sin embargo, comenta Benjamin el curioso hecho de que, a pesar de ese carácter revolucionario, los primeros teóricos del cine le daban a su disciplina un fuerte valor cultural. La problemática del cine es que lleva incorporado intrínsecamente en su mecanismo el carácter de reproducción. La consecuencia de este hecho sobre el actor es doble: por un lado su actuación está sometida a una serie de tests ópticos y, por otro lado, su relación con el público, a diferencia del actor de teatro, es nula (con las respectivas consecuencias para unos y para otros). Benjamin nos ofrece una interesante definición de Pirandello: «El actor de cine se siente como en el exilio. Exiliado no sólo de la escena, sino de su propia persona». Y es así porque en este caso no es la obra de arte la que pierde el aura, sino que es la propia persona.

Relacionando la pintura con el cine, Benjamin comenta que la crisis de la primera se entiende, pues la obra de arte buscaba llegar a las masas, y la pintura era incapaz de hacerlo. De esta forma, el cine fue la solución. Pero la revolución del cine va más allá de los valores plásticos que le diferencian de la pintura. Afecta a los es-

⁷⁰ Nos deberíamos remontar a Kant como padre del formalismo. Pero además, muchos otros autores antes que Greenberg apostaron por este tipo de análisis: Zimmermann, Clive Bell, Roger Fry, o el propio Le Corbusier. Por eso entendemos que Greenberg es el último de una larga cadena de interpretaciones. Sobre la relación de Greenberg con el formalismo véase REISE, B.: «Greenberg and The Group: A Retrospective View», *Studio International*, 175-6, Mayo-Junio, 1968, pp. 254-257 y 314-316 (publicado en dos partes en los meses de Mayo y Junio). Barbara Reise analiza la relación de Greenberg con Hegel, Marx, Berenson y Wölfflin entre otros.

pectadores. Ante algo nuevo como el cine, la crítica es mayor que ante la pintura. Además, ésta última invita a la contemplación, mientras que en el cine es imposible. «Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movedizas sustituyen a mis pensamientos» decía Duhamel. Y es cierto, la sucesión de imágenes impiden la reflexión, lo que supone un problema más importante de lo que a simple vista puede parecer. El cine se establece de esta forma como un medio que idiotiza a las masas, en vez de ser el cómplice, o, más bien, el canal de la revolución. Además, la aparición posterior de la televisión hará que ese efecto se multiplique enormemente pues la idiotez se instalará en casa. Ya no habrá que ir a las salas de cine, sino que en tu propia casa, mientras comes, descansas, o haces la comida te persiguen las miserias del mundo. Benjamin quizá no era tan negativo. De hecho, comparando el cine con la pintura está elevando al primero a la categoría de arte. Además, todavía creía en la revolución, algo en lo que hoy en día es difícil creer.

Hemos comprobado cómo Greenberg, Foucault y Malévich explican el proceso de autonomía del arte desde un punto de vista formal. El planteamiento de Benjamin es distinto. Una de las causas fue la aparición de la fotografía y el cine, que sustituyeron a la pintura como cronistas de la realidad: «El registro cinematográfico separó en buena medida los intereses de la pintura de esa función tradicional en ella que ha sido la representación ilusionista de la realidad sensible y la crónica de las acciones». Además, la pérdida de la antigua función habría provocado en los pintores la necesidad de cuestionarse su propia función. Un pintor de retratos, al no buscar conseguir la mayor veracidad posible (nunca llegaría a la altura de la fotografía), ya no se plantea qué representar sino cómo. Es así como se llegaría, según Arnaldo, a la experimentación formal⁷¹. A pesar del papel secundario que supone en este trabajo, debemos destacar que, en ocasiones, el cine y las vanguardias llegaron a experimentar juntos⁷². Una de las primeras vanguardias en interesarse por el cine fue el Futurismo. Lo cual no es en absoluto una casualidad, pues una de sus principales aspiraciones era la representación del dinamismo y la velocidad de la vida moderna. Por otro lado, la mayor parte de los autores coinciden en considerar a *Ballet mecánico* (1924) de Fernand Léger, con la colaboración del americano Dudley Murphy, como el único film propiamente cubista. Una de las películas más interesantes del grupo dadaísta es *Entreacto* (1924), dirigida por René Clair con guión de Francis Picabia, música de Erik Satie, y actores como Man Ray, Duchamp, y los propios Picabia y Satie. Por último, debemos destacar que fue sin duda el Surrealismo la vanguardia que más se sirvió del cine para sus ob-

⁷¹ ARNALDO, J.: *op. cit.*, pp. 8-12.

⁷² Esta experimentación entre el cine y las vanguardias es lo que demuestra que Benjamin o Bürger estaban más acertados en su interpretación de las vanguardias que los formalistas, que no entendían que se daba este tipo de integración de lenguajes en ellas, y que eso era una de sus principales características. Véase BÜRGER, P.: *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1997.

jetivos estéticos, y también la que más ha influido en el cine posterior, si bien hay pocas películas estrictamente surrealistas. Las figuras más importantes fueron Luis Buñuel, Jean Cocteau y Jean Vigo.

El panorama descrito por Benjamin en 1936 nos habla de un cambio absoluto en nuestra manera de acercarnos a la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. Pero quizá deberíamos retroceder en el tiempo para entender los profundos cambios que se están dando en la concepción de ciudad, y como afecta todo esto a la producción artística. El primero en tomar conciencia del cambio que se había producido con la Revolución Industrial, y de cómo la ciudad se había convertido en la «nueva naturaleza» del hombre y, por tanto, del artista fue Charles Baudelaire⁷³. Lo demuestra en *Las Flores del Mal*, en cuyo apartado *Cuadros parisinos* deja patente su capacidad de observación de la ciudad (en este caso de París). El poema narra un encuentro fugaz con una mujer, una bella desconocida a la que el poeta no va a volver a ver, de ahí la importancia que tiene la expresión «fugitiva belleza», pues la transitoriedad estará vinculada a las grandes ciudades. La fascinación que ejerce la gran ciudad sobre Baudelaire se debe en buena parte a que le ofrece una amplia galería de personajes sobre los que escribir. Pero la gran ciudad termina por cansar al poeta o al artista, que finalmente asumen el tedio, el hastío como situación constante y dolorosa.

Además, Baudelaire critica al espectador su incapacidad de reaccionar ante esa situación, su aceptación resignada de las convenciones y la moral mediocre de la época. Así podemos entender la actitud de desafío que va a adoptar el poeta maldito que ya se siente Baudelaire. Una actitud que comienza por el exterior y termina en la defensa de la figura del diablo. Desde un principio, Baudelaire defiende la estética del *dandy*, que necesita, a través de su mezcla de vanidad y altivez, diferenciarse de la masa de la ciudad. La actitud del *dandy* y del poeta maldito surge de la necesidad de compensación. En una sociedad en la que domina la ley de la oferta y la demanda, en la que rige de forma absoluta el criterio utilitarista burgués, el *dandy* exalta precisamente lo inútil, lo puramente superficial. Contra el hastío provocado por la ciudad, y la confusión individual en la masa, la modernidad estética se identificará con la búsqueda constante de lo nuevo, en un proceso que va a llegar justamente hasta las vanguardias históricas.

El análisis de la literatura de fin de siglo podría extenderse cuanto quisiéramos, pero considerábamos imprescindible una mínima introducción a Baudelaire para entender cuáles son las bases que se establecen en el siglo XIX para poder comprender el contexto en el que se desenvuelven las vanguardias históricas.

⁷³ Sobre la relación entre Walter Benjamin y Baudelaire véase BALTAR, E.: «Aproximación a Walter Benjamin a través de Baudelaire», *A parte Rei. Revista de Filosofía*, 46, 2006.

Como ya adelantó Baudelaire, el nuevo escenario del hombre es la ciudad, y no la naturaleza. En palabras de Valeriano Bozal, «Baudelaire ha cambiado el telón de fondo (...) ya no se trata del bosque en el que pueden correr sátiros y ninfas –o almorzar sus remedos burgueses-, sino el bulevar del paseante, no la bacanal sino el *flaneur*»⁷⁴. Así, el arte tiene que cambiar para ponerse a la altura de esa nueva realidad y, es por ello, que el cambio es tan radical. Los mayores problemas de la vida moderna se deben a «la resistencia del individuo a ser nivelado y consumido en un mecanismo técnico social»⁷⁵. Esa nueva ciudad, de ritmo vertiginoso, en la que los intercambios externos e internos son tan rápidos provocó, según Simmel, «el acrecentamiento de la vida nerviosa»⁷⁶. Los estímulos son muchos, e imposibles de captar, con lo cual es imposible ordenar la realidad que nos es dada. Esa será la complicada función del arte, pero, ¿cómo representar una realidad tan desestructurada?

Esos estímulos de la gran ciudad⁷⁷ son recibidos por el individuo con una «profunda oposición». De esta forma, el sentimiento y la vida espiritual de la pequeña ciudad, es sustituida por el entendimiento y el carácter intelectual de la vida en la gran ciudad, como sistema de defensa. Sería imposible hacer frente a esta nueva condición de la ciudad con los sentimientos. Así, el individuo reacciona a través de la indolencia. No es que el individuo no perciba las cosas, sino que «la significación y el valor de las diferencias de las cosas y, con ello, las cosas mismas, son sentidas como nulas»⁷⁸. Además, la economía monetaria, con sede en la ciudad, se encarga de anular las cosas al equipararlas por medio de su equivalencia con el dinero.

Al igual que la indolencia, la reserva, la desconfianza, la indiferencia y la aversión son rasgos característicos y necesarios en el urbanita. La implicación sentimental con tantas personas sería imposible de aceptar psíquicamente. Además, esta actitud es aceptada socialmente a través de la antipatía. Ésta es necesaria como medio de socialización, para provocar el distanciamiento necesario entre los individuos que no les lleve a una desconfianza sin orden alguno⁷⁹.

Con estos precedentes comentados de Baudelaire y Simmel consideramos interesante recordar que, a partir de la década de los años 20, Bertold Brecht em-

⁷⁴ BOZAL, V.: *op. cit.*, p. 17.

⁷⁵ SIMMEL, G.: «Las grandes urbes y la vida del espíritu», en *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, 1986, p. 247. Nos basaremos en este texto para explicar la situación del individuo en la nueva ciudad.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Una gran ciudad, por otro lado, contraria a la defensa de la individualidad que hizo Nietzsche con su idea de hombre. Frente a la gran ciudad, la cultura individual queda atrofiada.

⁷⁸ SIMMEL, G.: *op. cit.*, p. 252.

⁷⁹ Para una visión más amplia del concepto de modernidad en Simmel véase FRISBY, D.: «Georg Simmel: La modernidad como presente eterno», en IDEM: *op. cit.*, pp. 79-199.

pieza a elaborar su teoría del distanciamiento. Desarrolló una técnica dramática conocida como teatro épico. Rechazaba los métodos del teatro realista tradicional y prefería una forma narrativa más libre en la que usar mecanismos de distanciamiento tales como los apartes y las máscaras para evitar que el espectador se identificara con los personajes de la escena. Consideraba la «distanciación», como un factor esencial para el proceso de aprendizaje del público dado que eso reducía su respuesta emocional y, por el contrario, le obligaba a pensar. Ejemplos de obras de este tipo son: *La toma de medidas*, *La excepción y la regla*, *El que dice sí y el que dice no*, suponiendo esta última la expresión más radical del propósito socialista de Brecht. Quería mostrar que el cambio del teatro expresionista a las nuevas formas no sólo era posible sino necesario. Su versátil empleo de la lengua y de las formas poéticas —lenguaje clásico mezclado con el habla coloquial, versos libres e irregulares— lo dirigió a sacudir la conciencia del público y a llevarlo de una pasividad acrítica a la reflexión y a la acción⁸⁰.

El repaso a la teoría greenberiana se puede ampliar con múltiples textos, pero consideramos que los más importantes han sido tratados. El debate de la posmodernidad requeriría otra reflexión con un enfoque distinto, por esa razón no hemos sido tan exhaustivos con los teóricos, críticos o filósofos de la posmodernidad que desde distintos ámbitos han rebatido las tesis de Greenberg. Como ya hemos planteado aquí, la evolución del arte desde finales del siglo XIX hasta nuestros días puede ser estructurada en dos grandes vertientes. Por un lado, la que deriva del filósofo del siglo XVIII Edmund Burke y que desembocó en movimientos tan distintos como el surrealismo, el expresionismo o, actualmente el abyeccionismo. Y la que hemos venido trabajando fundamentalmente a lo largo de este trabajo: la que derivó de Kant hacia esa pureza del arte que llegó a la abstracción. Como podemos comprobar esas líneas se siguen debatiendo en la actualidad⁸¹.

Independientemente de nuestro posicionamiento, el cual hemos ido desvelando a lo largo del artículo, consideramos, como empezamos diciendo al principio, que la obra de Greenberg sigue siendo de capital importancia para entender la interpretación clásica de las vanguardias históricas.

⁸⁰ Para un acercamiento a la obra de Bertolt Brecht véase SÁNCHEZ, J.A.: *Brecht y el expresionismo: reconstrucción de un diálogo revolucionario*, Murcia, Universidad de Castilla la Mancha, 1988-89; HORMIGÓN, J.A.: *Brecht y el realismo dialéctico*, Madrid, Alberto Corazón, 1975.

⁸¹ VIDAL, C.: «El programa greenberguiano y su discusión actualizada», *Lápiz*, nº 107, 1994, pp. 52-59. Este artículo es muy interesante para evaluar cómo se desarrollan en la actualidad los debates en torno al programa de Greenberg.