

19

JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ

Universidad de Castilla-La Mancha

Ideas y formas

Teoría y crítica de arte
al final de los años treinta

Las páginas que siguen intentan describir y, sobre todo, situar en un contexto amplio las ideas sobre la crítica de arte de José Camón Aznar (1898-1979). Crítico, historiador, escritor de arte, promotor de importantes revistas, Camón es un personaje muy singular en un país en el que la reflexión teórica sobre la crítica, la historia del arte o la estética ha sido menos frecuente de lo deseable.¹ Además, se mostrará que las ideas poseen siempre un compromiso con el presente, aun cuando este parezca remoto. Así, constataremos la existencia de reverberaciones entre el pensamiento de Camón y otras formulaciones que, planteadas en los años treinta, tienen una proyección clara en la década siguiente y, muy especialmente, en el sistema cultural que se construyó en la posguerra y que tuvo una de sus referencias en la guerra fría.

En 1938, en condiciones bastante precarias, en la legación de Panamá en Barcelona, escribió Camón Aznar *El arte desde su esencia*, publicado en 1940 y redactado al mismo tiempo que *Dios en San Pablo*, un tratado de teología; Camón era, como se ve, un hombre de amplia cultura y variados intereses. La pintura abstracta está en el horizonte de *El arte desde su esencia*, que puede leerse como un programa de interpretación de la misma. El mismo Camón consideraría este libro como un instrumento teórico para la crítica de arte (una actividad que, para Camón, no está totalmente separada de la historia del arte ni de la estética, que son sus otras preocupaciones centrales), *se trata de descubrir [...] la esencia formal y espiritual de esa creación. Ello exige una unión casi mística con la obra comentada. Con esa teoría se abren posibilidades inmensas a la crítica de arte [...] la descripción de un cuadro bastaba. ¿Pero qué hacer ante un cuadro abstracto? [...] Era, pues, precisa un doctrina crítica que permitiera la comunicación de alma a alma.*²

En efecto, Camón parece querer ir más allá de la autonomía de la obra que preconizaron los teóricos del formalismo (Fiedler, Riegl, Wölfflin), aunque manteniéndose en los terrenos del formalismo, dominante en los años 30 y 40, al menos; *la crítica vivencial parte de un postulado desconocedor, pero cuya amarga evidencia evitará decepciones y quizá suscite investigaciones apasio-*

1 El profesor Gonzalo Borrás constituye, en este sentido una excepción, tanto en su condición de escritor de arte como en la de organizador de eventos, como ejemplos de la primera condición mencionaremos, entre otros posibles, *Cómo y qué investigar en Historia del Arte en España. Una crítica parcial de la historiografía del arte en España*, Barcelona, Serbal, 2001; *Diccionario de historiadores españoles del arte*, Madrid, Cátedra, 2006. Para el segundo aspecto, hay muchos y gratificantes ejemplos.

2 CAMÓN AZNAR, J.: *Perfil autobiográfico*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1984, p. 34.

*nadas: el del misterio insondable, el del hermetismo final de las obras de arte.*³ Al concepto de voluntad artística (*kunswöllen*) Camón opone el de la crítica vivencial,⁴ que se interroga sobre la realidad autónoma de la obra, no sobre su intencionalidad, como la voluntad artística. A la insularidad de la obra ha de unirse la del artista, que es un universo, que no presenta formas naturales, sino *esquemas conceptuales*.⁵ La obra de arte es un *instante eterno*,⁶ un presente sin fin.

Camón consideró que las artes son el resultado de la soledad provocada por la expulsión edénica, hay un substrato romántico en esa idea de arte como evocación del paraíso perdido, lo desgranó en un trabajo de 1936, publicado en *El Sol*, al que el autor parece conceder una gran importancia, ya que lo mencionaría como un hito en su *Perfil autobiográfico* y lo utilizó, en 1965, para encabezar una cuidada antología de sus escritos,⁷ en realidad el texto es una aproximación al arte prehistórico que comporta una reflexión sobre la aparición del arte, un hecho que es resultado y manifestación de la separación entre hombre y naturaleza y de su consecuente dominio (de la naturaleza). Pese a la fecha, es inevitable, leyendo el trabajo de Camón, pensar en los debates de la escuela de Altamira, que tendrán lugar a finales de la década siguiente (en un país muy diferente al de 1936) a los que el autor se anticipa con asuntos como el de la inclasificabilidad del arte prehistórico (Camón lo sitúa entre la realidad y la expresión), que no puede considerarse como abstracto ni como figurativo; así lo proclamarán Luis Felipe Vivanco y Ricardo Gullón; para el primero, la pintura de Altamira es *al mismo tiempo, una figura concreta y una abstracción*,⁸ para el segundo, es *pintura sin andamiaje, pintura desnuda, por oposición a la pintura vestida del academicismo*,⁹ en cualquier caso, un punto de partida para la modernidad artística que se reconstruye tras la guerra civil y un modelo que se proyecta de modo muy poderoso en las opciones de renovación presentes en la escena artística en las dos primeras décadas del franquismo.

Volvamos al principio, *El arte desde su esencia* propone una reflexión sobre la crítica y formula unas premisas necesarias para su ejercicio, la primera, la disociación de la obra de arte de toda valoración histórica; la crítica busca la esencia, lo que afecta también a la historia del arte; *en libros capitales para la historia del arte, todavía nos encontramos con el realismo como único criterio de valoración*.¹⁰ Camón fue, al parecer, un historiador del arte heterodoxo; *la historiografía camoniana era calificada de literaria por los historiadores, que sólo en el positivismo veían el comienzo y el final de todo trabajo historiográfico*,¹¹ es significativo que Camón recuerde, años después, en sus lecciones de la Facultad de Filosofía de Zaragoza, entre los estudiantes oyentes, a Julián Gállego y Juan Eduardo Cirlot (con el que Camón se carteó con frecuencia). La teoría crítica de Camón afirma el valor de la forma, que no puede reducirse a materia de conocimiento, dice el historiador; la obra se origina desde tres *estímulos de ideación*: formal, psicológico y estético.

3 CAMÓN AZNAR, J.: *El arte desde su esencia*, Zaragoza, Librería General, 1940, p. 24.

4 *Ibidem*.

5 CAMÓN AZNAR, J.: «El arte como trascendencia», *ABC*, Madrid (20 de agosto de 1952), p. 3.

6 CAMÓN AZNAR, J.: «La obra de arte como un instante eterno», *Las artes y los días*, Madrid, Sucesores de Rivaeneyra, 1965, pp. 617-619.

7 CAMÓN AZNAR, J.: «Comienza el hombre a elaborar su soledad», *El Sol*, Madrid (febrero de 1936), se reproduce en CAMÓN AZNAR, J.: *Las artes y los días*, Madrid, Sucesores de Ribadeneyra, 1965.

8 VIVANCO, L.F.: «Pintura y escultura. La lección de Altamira», *Escorial. Revista de cultura y letras*, 61 (1949), en DÍAZ, J. / LLORENTE, A.: *La crítica de arte en España*, Madrid, Istmo, 2004, p. 256.

9 GULLÓN, R.: *De Goya al arte abstracto*, Puerto Rico, La Torre, 1963 (1953).

10 CAMÓN AZNAR, J.: *El arte desde su esencia*, op. cit., p. 20.

11 BOZAL, V.: «José Camón Aznar y la crítica de arte de su tiempo», *Actas del Simposio Don José Camón Aznar y la historiografía artística de su tiempo*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1998.

co, el segundo convierte el arte en un modo de proyección sentimental, en la línea de lo proclamado por Wörringer.

La forma artística se distingue radicalmente de la expresión literaria, la expresión artística carece de representación, termina en sí misma, de ahí la imposibilidad de imaginar un Miguel Ángel inédito; frente a las formas de la naturaleza, que son necesarias (de ellas deducimos la existencia de leyes inmutables), las artísticas son fortuitas; la forma está por encima de la función, y aquí Camón no sólo está en los ámbitos de la historiografía formalista fundacional, sino que la concibe como alternativa al positivismo ¿decimonónico? *El arbotante cae, no por haber sido superado técnicamente, sino porque era inepto para expresar la sensibilidad renaciente. Nadie puede creer que los griegos no emplearon habitualmente la bóveda por desconocer su estructura arquitectónica. En esta burda valoración positivista de las creaciones artísticas están inspirados nuestros mejores libros de Historia del Arte, y ella es la que ha conformado el gusto y las aficiones de nuestros jóvenes eruditos,*¹² pese a todo, Camón afirma la insuficiencia de las categorías de Wölfflin, aunque, como una gran parte de la teoría artística elaborada en las primeras décadas del siglo XX (al menos), las tesis de Camón pueden inscribirse en el ámbito del formalismo.¹³

La obra de arte se comprende mediante su *vivencia* y la crítica parece plasmar el pensamiento derivado de la misma. Pese a la inefabilidad de la obra, a su individuación radical, puede verse en relación con otras obras, pero no está claro que la crítica o la historia o la estética, proporcionen un mayor conocimiento de la obra de arte; *quizá las alusiones más certeras a una obra de arte, las más adensadas de prevenciones estéticas, sean las de un poeta y no las de un crítico: las dedicadas por Unamuno al Cristo de Velázquez.*¹⁴

Desde el pensamiento *noemático* (racionalización de la vivencia), se pueden distinguir tres estratos en la crítica, uno formal, descriptivo, investigador, que tiene que ver con lo estilístico; el histórico, en segundo lugar, que sitúa la obra en los parámetros cronológico y espacial y sirve para *referir a la obra de arte el instante ambiental en que ha sido creada,*¹⁵ el hecho artístico, dice Camón, puede servir como aproximación al contexto cultural, para explicar algunos de sus rasgos, pero en sí, es irreductible. Wölfflin habló también de la dificultad de articular las complejas relaciones entre arte y contexto; *en su conjunto, la relación entre el arte y la cultura general no debe entenderse más que en un sentido muy vago; el arte posee su propia vida, su propia historia,*¹⁶ es una de las ideas centrales del proyecto formalista y una de las manifestaciones más claras del *hegelianismo sin metafísica* que atribuyó Ernst Gombrich al historiador suizo.¹⁷

Aún tenemos que mencionar un tercer estrato en la teoría crítica de Camón, el verdadero discurso crítico, el que viene motivado por la esencia de la obra, el nivel de la verdadera comunicación, que se sitúa más allá de la descripción y del aparato histórico, pero que ha de resultar más revelador (seguramente en el sentido más místico del término) que los anteriores. No hay que olvidar que Eugenio d'Ors invocaba, en sus irrepetibles *Lecciones*, impartidas en 1941 en el Museo del Prado,

12 CAMÓN AZNAR, J.: *El arte desde su esencia*, op. cit., p. 59.

13 Para un completo análisis del formalismo como proyecto fundamental en la moderna historia del arte, véase YVARS, J.F.: «Forma y configuración. Argumentos para el debate sobre historiografía artística y modernidad», en LLORENS, T.: *Forma. El ideal clásico en el arte moderno* (catálogo exposición), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2002.

14 CAMÓN AZNAR, J.: *El arte desde su esencia*, op. cit., p. 100.

15 *Ibidem*: p. 104.

16 WÖLFFLIN, H.: *Renacimiento y barroco* (1888), Madrid, Comunicación, 1977.

17 GOMBRICH, E.H.: «En busca de la historia cultural» (1969), *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, Barcelona, Debate, 1999, p. 42.

una crítica de las formas, otra de los asuntos, y una tercera del sentido, en la que se subsumían las dos anteriores y que constituía, en realidad, la verdadera crítica.¹⁸

Más allá de la realidad, escribe Camón, lo representado en la obra de arte vive *con una substantividad y evidencia como en el mundo de la naturaleza*.¹⁹ La relación entre los términos *concreto* y *abstracto* no es evolutiva, no son dos etapas, sino que responden al dualismo, inventado por la Antigüedad de idea y realidad. Los niños y los artistas de la prehistoria, representan sólo lo esencial de cada ser, una visión parcial. No es tanto un proceso de abstracción como una percepción parcial (incompleta) de la realidad. Por tanto, no deben confundirse los términos *abstracción* y *especialización*, que consiste en la transposición de las cosas a un plano mental.

La relación de Camón con el arte abstracto no fue sencilla, ni lineal. Una gran parte de la prensa cultural de la época se hizo eco de su intervención en el Curso *Problemas del Arte Abstracto*, celebrado en Santander en el verano de 1953 que supuso, para algunos, *el reconocimiento oficial del arte abstracto*.²⁰ Allí Camón proclamó que el arte abstracto suponía una traición al siglo; desde su nacimiento en 1907, decía, *en que comienzan las abstracciones cubistas*, el arte abstracto permanece encriptado, sin evolucionar una vez cumplida la necesaria acción de *desrealización* (en el sentido de deshacer el realismo), *bien entendido que esta nuestra disconformidad con el arte abstracto [...] no se hace en nombre del arte académico, sino como adhesión [...] al arte de nuestro tiempo [...] que no puede resignarse al infantilismo que supone renunciar a todos los problemas técnicos y expresivos que permitan la revelación del hombre y de su mundo*.²¹

Algunos años después, Camón hablaría de las pinturas abstractas como *simples vagidos del alma, palpitaciones de la intimidad, un universo en fin, que no puede salir de la conciencia del Creador* (sic), *aunque sus luces sean ofuscantes y su armonía o su desarmonía consigan bellos efectos*.²² Con todo, en la teoría de Camón hay un programa tácito de interpretación del arte abstracto, una preocupación por la dimensión autorreferencial del arte, un proyecto decidido de primar los aspectos plásticos de la obra de arte que puede comprobarse en sus trabajos de historia del arte.²³ En 1943, en la importante *Revista de Ideas Estéticas*, publicó su ensayo «Para una estética musulmana», donde se pone de manifiesto la prioridad de la forma frente a la función, el interés de la búsqueda de lo esencial y la conveniencia de mezclar los instrumentos de la crítica, la estética y la historia del arte. No es raro que Gaya Nuño considerara este trabajo como el mejor de los de Camón Aznar.²⁴

En 1956, *El arte desde la crítica* actualizaba los supuestos del trabajo escrito en 1938, mucho más breve, se presentaba como un manual de instrucciones para la crítica de arte. Aunque parta de la idea de una separación básica entre crítica e historia,²⁵ el trabajo deja claro que ambas se complementan; la primera es un género literario autónomo que usa, en proporción desigual, de la investigación y de la intuición, la segunda sirve para penetrar en el mecanismo creacional de la obra y descubrir su génesis y sus misterios. Camón proclama el aislamiento y la infabilidad de la obra,

18 ORS, Eugenio d': *Tres lecciones en el Museo del Prado de introducción a la crítica de arte*, Madrid, Tecnos, 1989.

19 CAMÓN AZNAR, J.: *El arte desde su esencia*, op. cit., p. 107.

20 BARCINO, J.: «La decena de arte abstracto de Santander», *La Vanguardia*, Barcelona (18 de agosto de 1953).

21 CAMÓN AZNAR, J.: «La abstracción contra el espíritu», *ABC*, Madrid (16 de septiembre de 1953).

22 CAMÓN AZNAR, J.: *XXV Años de arte español*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1964, s.p.

23 CAMÓN AZNAR, J.: *Picasso y el cubismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1956.

24 PANCORBO LABLANCA, A.: «José Camón Aznar y Juan Antonio Gaya Nuño: dos situaciones distintas en una misma España», *Actas del simposio Don José Camón Aznar y la historiografía artística de su tiempo*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1998.

25 CAMÓN AZNAR, J.: *El arte ante la crítica*, Madrid, Ateneo, 1955.

que no se explica por influencias o tradiciones. Es por esto por lo que la crítica ha de ser una síntesis de historia y poesía, aunque con predominio de la segunda; la crítica es un relato paralelo, otra obra de arte.

Camón no se opuso tanto al arte abstracto como las visiones existenciales del mismo (el existencialismo, decía, es un movimiento nórdico, sin encaje en la cultura mediterránea, que separa más que une), a las que opone un *esencialismo* como *ordenación armoniosa de todos los seres en un esquema en el que todas las criaturas nos sentimos fraternas y conmovidas por la misma onda pánica*.²⁶ Las relaciones entre arte y existencialismo son perjudiciales para el primero, lo vacían de contenido y lo convierten en un puro ejercicio de manierismo.²⁷

Los intereses amplios de Camón (historia del arte, estética, entre otros) le convierten en un crítico singular en la España de posguerra, no sólo porque habría suscrito, con toda seguridad las palabras de Gaya Nuño, *tratar de comentar el arte actual sin conocer profundamente todo arte anterior es tarea destinada al más inútil de los fracasos [...] historiar el arte antiguo desconociendo el nuevo y novísimo no lleva sino a una entomología o mineralogía de lo consagrado no ya odiosa, sino absolutamente criminal*,²⁸ esta actitud, que no fue exclusiva de Gaya, fue necesaria para prestar al arte contemporáneo la gran visibilidad que tuvo en la posguerra; además, en Camón, la crítica forma parte de unas *ciencias del arte* que integran estética e historia, y en las que el argumento central es la forma, la autonomía del arte que fue, también en España un poderoso dispositivo de modernidad.



Aunque no se publicó hasta 1948, Bernard Berenson había escrito *Estética e historia en las artes visuales* en 1941. Nada quedaba entonces al margen de la dura situación política que se vivía en Occidente y en las primeras páginas del libro, Berenson hacía una defensa encendida del formalismo estricto frente a las que consideraba visiones totalizantes (Strzygowsky, Max Dvorak) de la historia del arte, posibles manifestaciones –decía– de un universo totalitario que podía acabar, si no con el arte, sí al menos con la consideración de la mirada como ejercicio de libertad, así que Berenson pretendía también, salvar lo esencial de la obra de arte en tiempos duros. Pese a su poca estima por el arte moderno, a excepción de su interés por Matisse y, este muy matizable, por Cezanne,²⁹ a Mark Rothko le interesó mucho la definición que hizo Berenson de los valores táctiles y vio que, justamente, su obra era un buen instrumento de análisis de la pintura moderna, lo explicaba en su libro *La realidad del artista. Filosofías del arte*, publicado después de la muerte del pintor, pero que debió ser escrito en 1940 y 1941, aunque empezara a maquinarse hacia 1936, en todo caso, mucho antes de la conversión de Rothko en el imprescindible pintor abstracto que sería después.³⁰ El libro es un acercamiento al arte en términos plásticos que elude la idea de que el arte moderno sea evasivo y que plantea la idea de una lectura del pasado desde el presente; *han proporcionado [los artistas modernos] definitivamente a los hombres de nuestro tiempo el lenguaje*

26 CAMÓN AZNAR, J.: «Eencialismo», *ABC*, Madrid (4 de abril de 1955), p. 3.

27 CAMÓN AZNAR, J.: «El tiempo en Heidegger y su versión artística», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 97, Madrid (enero de 1958), pp. 5-17. Nos ocupamos de estas cuestiones en DÍAZ SÁNCHEZ, J.: «El arte contemporáneo y los modos historiográficos de Camón Aznar. Un esbozo», *Actas del simposio Don José Camón Aznar y la historiografía artística de su tiempo*, *op. cit.*

28 GAYA NUÑO, J.A.: «Claves íntimas de la crítica de arte» (1960), *Pequeñas teorías de arte*, Madrid, Taurus, 1964, p. 19.

29 SCHAPIRO, M.: «Los valores del Sr. Berenson» (1961), *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999.

30 ROTHKO, Mark: *La realidad del artista. Filosofías del arte*, Madrid, Síntesis, 2004. Introducción a la primera edición de Christopher Rothko, donde se explica la cronología del libro.

necesario para volver a percibir todo el mundo del arte, en un lenguaje y unos términos equivalentes a nuestro conocimiento y comprensión actuales.³¹

Una visión formal del arte dibujó la historiografía y la crítica de la posguerra (Clement Greenberg, Alfred H. Barr), posibilitó una relectura en términos no ideológicos del arte de vanguardia y permitió la asociación *formal* de lo contemporáneo con la tradición, que se convertiría en modelo de modernidad, primero lo formularon los críticos, luego los museos.³²

El triunfo de la pintura norteamericana, un título de Irving Sandler,³³ forma parte de un proceso que debería incluir la pintura abstracta europea y, por supuesto, el informalismo (así se denominó aquí el expresionismo abstracto) español, cuyo triunfo debería entenderse como epígono del americano, como parte del proceso político de guerra fría cultural que imperó en Occidente desde los últimos años cuarenta,³⁴ ese proceso se construyó con ideas formuladas con anterioridad, y que se han leído de maneras muy diferentes, algunas acabarían convertidas en poéticas del arte abstracto.

El caso del que será, seguramente, el texto más citado en la historiografía y la crítica de la segunda mitad del siglo XX resulta, en este sentido, paradigmático. «Vanguardia y kitsch», publicado en 1939 por Clement Greenberg y que suele considerarse el principio de la historia, está disponible en castellano en, al menos tres ediciones.³⁵ Su autor lo consideró lo suficientemente relevante como para incluirlo en la antología *Art and Culture. Critical essays*, publicada en 1961 y que, en 1969 (esto da idea de la fortuna crítica del libro), sería objeto de una interesante acción por parte de John Latham; sus amigos arrancaron y masticaron páginas del libro (propiedad de la St. Martin School of Art de Nueva York, en la que enseñaba Latham) que escupieron después y que el artista amasó y convirtió en un burbujeante preparado químico que guardó en un frasco de cristal al que etiquetó como *Arte y Cultura* y depositó en la biblioteca de su centro. Latham fue despedido, pero los materiales de la *performance* que dirigió (que tiene como argumento central el de la conversión de la obra de Greenberg en objeto de comunión) se encuentran en la actualidad en el MoMA de Nueva York. «Vanguardia y kitsch» aparece también en un libro que tiene la cuestión de arte y comunismo como fondo y también ha sido considerado como un texto eficaz para explicar el *kitsch*. Todo esto da idea de las múltiples lecturas a que el texto ha sido sometido.

Norman Rockwell, el pintor favorito de Clement Greenberg a los dieciséis años (y posible referente en su concepción del *kitsch*, sugiere Thierry de Duve en una lectura lúcida y minuciosa de la obra del crítico americano),³⁶ fue, desde 1916, ilustrador del *Saturday Evening Post*, (cuyas portadas considera el crítico como producciones arquetípicamente *kitsch*). Dice Robert Huyghes³⁷ que, a finales de la Depresión, Rockwell era muy apreciado en el país; que fue, con Walt Disney, uno de los dos artistas americanos más conocidos; era, sigue diciendo Huyghes, un maestro que acumuló importantes cualidades: era cuerdo (al contrario que van Gogh), resultaba comprensible (a dife-

31 ROTHKO, M.: *La realidad del artista. Filosofías del arte*, op. cit., p. 209.

32 Nos hemos ocupado del asunto en DÍAZ SÁNCHEZ, J.: «El arte y la crítica. Estrategias de modernidad en los años 50 en España», *Revista de Historiografía*, 13-VII (2010).

33 SANDLER, I.: *El triunfo de la pintura norteamericana*, Alianza, Madrid, 1996 (1970).

34 GUILBAUT, S.: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990 (1983); véase además SAUNDERS, F.S.: *La CIA y la guerra fría cultural*, Barcelona, Debate, 2001 (1999).

35 GREENBERG, C.: *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, G. Gili, 1979 (1961, reed. en Barcelona, Paidós); DORFLES, G.: *El kitsch. Antología del mal gusto*, Barcelona, Lumen, 1973; GÓMEZ, J.J. (ed.): *Crítica, tendencia y propaganda. Textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*, Sevilla, Círculo de Cultura Socialista, 2004.

36 DUVE, T.: *Clement Greenberg entre líneas*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2006.

37 HUYGHES, R.: *Visiones de América*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001 (1997).

rencia de Picasso) y era capaz de ofrecer lo que los americanos querían ver en una ilustración. No sólo eso, Rockwell fue *marine* en la Primera Guerra Mundial y pintó camuflajes de avión; durante la Segunda, participó de modo activo en la propaganda bélica con sus carteles.³⁸ Enfrentar a Rockwell con la vanguardia no parece inocente.

Tanto el lugar como el año en que apareció el texto son relevantes, *Partisan review*, 1939, otoño, para ser más exactos; terminaba la guerra de España y empezaba la europea, de la que la primera había sido prólogo y banco de pruebas, como dijo Von Goss, capitán de la Legión Cóndor, *En la primavera de 1937 ya no se podía hablar simplemente de una guerra española. Se había convertido en una guerra de verdad*.³⁹

Sin duda, «Vanguardia y kitsch» es representativo de una coyuntura política que Greenberg describió después en un texto que posee cierto tono de balance: *El arte abstracto era el tema principal entre los pintores que conocí en los últimos años treinta. El radicalismo político abundaba entonces, pero estos artistas pensaban que el realismo social estaba tan muerto como la American Scene. (Aunque la influencia de la política sobre el arte en aquellos años no se reduce a esto, ni con mucho; algún día habrá que contar como el 'antiestalinismo' que nació más o menos en su forma de 'trotskysmo', se convirtió en el arte por el arte y preparó así heroicamente el camino a lo que había de venir)*;⁴⁰ muchas cosas empujaron al realismo social a esa muerte anunciada.

Partisan review publicó un año antes de la aparición de «Vanguardia y kitsch», en el otoño de 1938, un texto firmado por Diego Rivera, André Breton y Leon Trotsky, «Manifiesto por un arte libre y revolucionario», fechado en México en julio de 1938, redactado en un tono claramente antiestalinista y que admite lecturas multidireccionales: *Si bien, con vistas al mejor desarrollo de las fuerzas de producción material, la revolución debe construir un régimen socialista centralizado, para desarrollar la producción intelectual se debe establecer desde el primer momento un régimen anarquista de libertad individual*;⁴¹ unas líneas antes, los autores advierten de la práctica desaparición de las condiciones que permiten *la creación intelectual*, un proceso que sólo podría pararse con la *liberación completa del arte*, al fin, el texto reivindica continuamente una libertad artística que, más allá de la intención evidente de sus autores podría sugerir, en una lectura sesgada, en un contexto de guerra fría, una posición efectivamente cercana a las del arte por el arte. En cualquier caso, las posiciones de Breton, Rivera y Trotsky, no serían irreconciliables con las que, unos años antes, había formulado John Dewey,⁴² y que, como se sabe, fueron muy estimadas por Robert Motherwell.

En realidad, la polémica de mayor alcance sobre vanguardia y política había tenido lugar en la guerra civil española, su punto álgido en Valencia en 1937, la «Ponencia colectiva»,⁴³ leída en el Congreso de Intelectuales Antifascistas, influida por los planteamientos de Gide y Malraux, redactada por Arturo Serrano Plaja y firmada (merece la pena reproducir toda la lista) por Antonio Sánchez Barbudo, Ángel Gaos, Antonio Aparicio, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, José Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto y Ramón Gaya,

38 Una muestra en AA. VV.: *En guerra* (catálogo de la exposición), Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2004.

39 BEEVOR, A.: *La guerra civil española*, Crítica, Barcelona, 2005, p. 303. Más allá de ese importante detalle, obras como VIÑAS, A.: *La conspiración del general Franco y otras revelaciones acerca de una guerra civil desfigurada*, Barcelona, Crítica, 2011; CASANOVA, G. *Europa contra Europa. 1914-1945*, Barcelona, Crítica, 2011.

40 GREENBERG, C.: «Los últimos treinta años en Nueva York» (1957), *Arte y cultura*, op. cit.

41 RIVERA, D. / BRETON, A. / TROTSKY, L.: «Manifiesto por un arte libre y revolucionario» (1938), en GÓMEZ, Juan José (ed.): *Crítica, tendencia y propaganda. Textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*, op. cit., p. 99.

42 DEWEY, J.: *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008 (1934).

43 SERRANO PLAJA, A.: «Ponencia colectiva», *Hora de España*, VIII (1937), se reproduce en GAMONAL, M.A.: *Arte y política en la guerra civil española. El caso republicano*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1987, pp. 232-239.

ciertamente, la ponencia constituye *el más estremecedor y lúcido documento intelectual y artístico lanzado durante la guerra civil*,⁴⁴ al tiempo que afirma la vigencia de lo colectivo (al subrayar la heterogeneidad del grupo que firma el manifiesto), reivindica la necesidad de la creación individual, proclama la legitimidad de representar *la realidad objetiva y el mundo íntimo*, sostiene la insuficiencia del *arte de propaganda*, aunque no niegue su utilidad y su necesidad y entiende *el humanismo como aquello que intenta comprender al hombre, a todos los hombres, a fondo*,⁴⁵ las ideas de conciliación de la realidad y el mundo íntimo, las alusiones al surrealismo hacen que no sea imposible colocar las obras más importantes del Pabellón de París de 1937 en el ámbito de la Ponencia Colectiva, el debate crítico en torno a *Guernica* de Picasso, que no terminó con la guerra, ni con la Segunda Guerra Mundial, pero que no gustó ni a los partidarios del arte puro ni a los del arte político, seguramente porque mira a ambas direcciones, como la Ponencia Colectiva.

Algunas actitudes no están tan alejadas de «Vanguardia y Kitsch», que me gustaría relacionar (aunque haya cuatro años de diferencia) con el mural de Jackson Pollock para Peggy Guggenheim; la leyenda dice que el pintor lo hizo en una noche, después de seis meses de espera. Thomas Crow, por su parte, aporta unos datos preciosos para entender la génesis del mural, y su contexto; Peggy quería llenar un gran espacio neutro a la entrada de su apartamento; Marcel Duchamp le sugirió que encargara un gran cuadro en vez de un mural, con lo que suponía de ambigüedad e indefinición para el resultado: no era un cuadro de caballete, tampoco era exactamente un mural, aunque lo parecería.⁴⁶ El mural de Pollock, que podemos contemplar como primer episodio de canonización de expresionismo abstracto americano, aparece como un desarrollo del rectángulo flotante de *Los guardianes del secreto*. Esa ambigüedad, esa indefinición, tiene que ver, lo sabía bien Duchamp, con las dinámicas históricas de las vanguardias (el plural parece a estas alturas más apropiado).

La separación de Peggy de Max Ernst, entre otras cosas, parecía persuadirla de que el gusto estaba cambiando, el surrealismo pertenecía a esa *vida demasiado lujosa y llena de placeres*, pasada de moda, también Greenberg atribuyó cierta frivolidad al surrealismo (*intenta restaurar el sujeto exterior*).⁴⁷ Será el grupo de Peggy Guggenheim, tan poco proamericano, el que presentará en sociedad la nueva pintura americana.

Anotemos esa reticencia surrealista; en el texto citado, Greenberg advierte sobre la necesidad de proteger la cultura de vanguardia, distanciada de la política, vulnerable al *kitsch*, en peligro de abandono por la burguesía que la creó, relativamente ensimismada (novelas que tratan sobre la escritura, por ejemplo, por no hablar de la obviedad de las pinturas autorreflexivas) pero que avanza y constituye la única cultura viva de que disponemos hoy. ¿Cuáles son los peligros? El realismo socialista, el nazismo, el fascismo. Greenberg propone, en definitiva, poner a salvo la cultura de vanguardia, un compás de espera en el que esta cultura no se contamine; *el capitalismo decadente piensa que cualquier cosa de calidad que todavía es capaz de producir se convierte casi invariablemente en una amenaza a su propia existencia. Los avances en la cultura, como los progresos en la ciencia y en la industria, corroen la sociedad que los hizo posibles. En esto, como en casi todas las demás cuestiones actuales, es necesario citar a Marx palabra por palabra. Hoy ya no seguimos mirando hacia el socialismo en busca de una nueva cultura, pues aparecerá inevitablemente en cuanto tengamos socialismo. Hoy miramos hacia el socialismo simplemente en busca de la preservación de toda la cultura viva de hoy*.⁴⁸

44 GAMONAL, M.A.: *Arte y guerra civil*, op. cit., p. 58.

45 SERRANO PLAJA, A.: «Ponencia colectiva», op. cit. p. 238.

46 CROW, T.: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002 (1996).

47 GREENBERG, C.: «Vanguardia y kitsch», op. cit.

48 *Ibidem*.

Poner a salvo la vanguardia, ¿es posible? como recuerda De Duve, la vanguardia aparece contaminada de cultura de masas, o de *kitsch*, tanto como la pintura de Norman Rockwell; lo sabemos por Adorno, pero Greenberg ha puesto en circulación un modo historiográfico no muy alejado del de Alfred H. Barr; una relectura, en términos formalistas del arte de vanguardia que repudia el surrealismo y, en coherencia con los planteamientos del MoMA, identifica el cubismo y el arte abstracto, algo sólo posible desde el formalismo; *en la fase sintética del cubismo, la superficie es la única certidumbre*,⁴⁹ es una corta cita de un largo párrafo que presenta la historia de la pintura, desde el impresionismo, como una larga marcha hacia la conquista del plano del cuadro; desde el olvido, impuesto por el formalismo americano, de las visiones originales del cubismo (Apollinaire, Kahnweiler, Gleizes, Metzinger). En España se escribirá con frecuencia sobre el cubismo como origen de la abstracción.

Poner a salvo la vanguardia, excluyendo lo terreno, lo político. En 1957, Greenberg escribió sobre Picasso, sobre obras como *Masacre en Corea*, 1951, *Mal concebida a causa de la innata capacidad de Picasso para la terribilidad; que ya había hecho fracasar sus intentos de profundizar en el surrealismo*,⁵⁰ no es muy diferente a lo que escribiría Eugenio d'Ors, en 1944, sobre Picasso, cuando declaró su disgusto por la politización del pintor.⁵¹ El artista preferido por Greenberg, Jackson Pollock, visitó frecuentemente *Guernica*.

Hay una justificación por la tradición en algunos textos de Greenberg, esto no fue exclusivo de España; y así Greenberg hablará de la modernidad de Thomas Eakins, como autor de un claroscuro literario equiparable a la escritura de Walt Whitman, o de John Marin, perteneciente al círculo (*artificial*, dirá Greenberg) del, olvidado en otros relatos americanos, Alfred Stieglitz.



Las metodologías de la forma fueron, en la práctica, un modo de protección de la vanguardia, para eso hubo que convertirlas en alta cultura y, sobre todo despolitizarlas, rehumanizarlas (en la crítica española de los años cuarenta las dos palabras son sinónimas). Un crítico comprometido como Herbert Read (su polémica con Anthony Blunt a propósito de *Guernica* es bien significativa),⁵² mantenía, después de la guerra, una defensa del arte de vanguardia frente a las formulaciones de Ortega de un arte deshumanizado: *en la arquitectura de Mies van der Rohe, en la pintura de Mondrian o la escultura de Gabo, este arte no es en modo alguno un arte negativo, carente de pretensiones. Muy al contrario, este arte tiene el propósito más alto y positivo, la voluntad de crear una nueva realidad, escapar de la confusión y arbitrariedad del presente histórico y vislumbrar los paradigmas, los prototipos de una civilización nueva y mejor*,⁵³ Read llena de contenido las actitudes aparentemente evasivas, descarta, de nuevo los realismos, parece una anticipación a las afirmaciones que hizo Joseph Kosuth en 1969, el momento álgido de la desmaterialización del arte: *Las obras de arte que intentan decirnos algo acerca del mundo están condenadas al fracaso [...] la ausencia de realidad constituye precisamente la realidad del arte*.⁵⁴

49 GREENBERG, C.: «Acerca del papel de la naturaleza en la pintura moderna» (1949), *Arte y cultura*, op. cit.

50 GREENBERG, C.: «Picasso a los setenta y cinco años» (1957), *Arte y cultura*, op. cit.

51 ORS, E. d': *Pablo Picasso*, Barcelona, El Acantilado, 2001 (1946).

52 GINZBURG, C.: «La espada y la bombilla. Una nueva lectura del *Guernica*», en AA. VV.: *Historias inmortales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002; para las posiciones críticas de Blunt, CARTER, M.: *Anthony Blunt. El espía de Cambridge*, Barcelona, Tusquets, 2004; las de Read en READ, H.: «El *Guernica* de Picasso» (1938), en COMBALÍA, V.: *Estudios sobre Picasso*, Barcelona, G. Gili, 1981.

53 READ, H.: *Orígenes de la forma en el arte*, Buenos Aires, Proyección, 1967 (1965).

54 KOSUTH, J.: *The Sixth Investigation, Proposition 14* (1969), citado en BUCHLOH, B.: *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004.