

Clement Greenberg y la *Abstracción Pictórica*.

Juan Bosco Díaz-Urmeneta

[Texto de la presentación que realizó Juan Bosco Díaz-Urmeneta en el marco de la sexta edición de "Transformaciones. Arte y estética desde 1960. De Greenberg a Kosuth. De la idea de abstracción al arte como idea"]

1. Hablar de *Abstracción Pictórica (Painterly Abstraction)*, expresión de la que derivará después el consiguiente *post*, es hablar de Clement Greenberg: forjó esa expresión, la prefirió siempre a la de *expresionismo abstracto*¹ y no la usó como etiqueta estilística, sino con un contenido teórico preciso, el de *la madurez de la pintura moderna*.

Nacido en 1909, Greenberg fue el mayor de los tres hijos de una familia judía, originaria de Lituania, que alcanzó en Nueva York una situación desahogada gracias a la actividad comercial de su padre. Interesado en el arte desde niño (dibujaba con gran soltura), fue en su juventud asiduo lector de filosofía. Logró con brillantez el Arts Bachelor en la universidad y estudió por su cuenta latín, italiano, francés y alemán, uniéndolos al inglés y al yiddish de su infancia. Pudo por eso ganarse la vida como traductor, cuando en los años treinta decidió abandonar el negocio familiar. Ocupó después diversos empleos en la administración que simultaneó con el trabajo de escritor, primero en la *Partisan Review*, una revista de izquierdas antiestalinista (Greenberg era entonces un convencido marxista afín a las ideas de Trotsky), donde en 1939 publica su primer ensayo, *Avant-Garde and Kitsch*. Después fue crítico habitual de otro periódico de izquierdas, *The Nation*.

Durante la guerra prestó servicio civil en aviación y siguió cultivando la crítica de arte. Publica regularmente en periódicos y revistas hasta 1969, cuando se ocupa sobre todo en seminarios y conferencias. Los textos de esos treinta años, muy dispersos, no se editaron juntos hasta 1986, ocupando cuatro volúmenes. Antes, en 1961, él mismo revisó los textos más significativos a su juicio y los reunió en *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Dispersos quedan los artículos posteriores a 1969 e inéditas las conferencias y seminarios, menos los impartidos en Bennington College, en 1970, editados en 1999, cinco años después de su muerte. Sólo publicó tres monografías: Miró (1948), Matisse (1953) y Hans Hofmann (1961). El estudio más esperado, dedicado a Pollock,

¹ "Post Painterly Abstraction", en Greenberg, C., *The Collected Essays and Criticism*, ed. J. O'Brien, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1988 (En lo sucesivo, *The Collected Essays*). Vol. 4. *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, pp. 192-96

para el que había reunido amplia documentación, no lo acabó. En cuanto al ensayo sobre Hofmann, digamos que Greenberg siempre reconoció su deuda con el pintor alemán. Asistió hacia 1937 (por indicación de Lee Krasner, después esposa de Pollock) a las clases que impartía Hofmann a artistas jóvenes. En ellas, escribió en 1957, se tomaba el arte moderno mucho más en serio que en París, la capital del arte². Es un índice de la formación artística de Greenberg, ajena a la academia, cimentada en lecturas y en el asiduo trato con artistas.

2. ¿Cuál es la importancia de Greenberg? Dije que dio contenido teórico a la pintura neoyorkina de los años 40 y 50. Pero lo hizo situándola en una deriva que parte de Courbet y Manet, inicio de la pintura moderna y alcanza su mayor fecundidad en el cubismo. Traza así una narrativa que intenta explicar la novedad de lo moderno. Intentaré exponerla brevemente.

Al surgir el arte moderno, historiadores, críticos y filósofos tropiezan con un problema: cómo explicarlo al público. Quienes visitaban los salones en París o exposiciones en Munich, Viena o Berlín, se desconcertaban al ver que facturas y recursos del arte tradicional desaparecían en las obras modernas. Buscaban el atractivo del ilusionismo y hallaban obras toscas hechas por ineptos. La reacción de un importante sector de la crítica fue asimilar *formalmente* la nueva pintura a la tradición artística. Edgar Wind lo sintetiza con ironía: autores tan certeros como Fry o Berenson, realizaron análisis admirables de las obras modernas pero evitando su novedad, la crítica a la sociedad y a la tradición artística que contenían³.

Greenberg cambia este planteamiento. El problema no es el desconcierto ante el arte moderno de selectos frequentadores de salones y galerías sino el *kitsch*, esto es, el atractivo que logran ciertas imágenes, visuales o literarias, ajenas al arte, sobre una amplia población anónima. Esas imágenes marginan al arte moderno porque, al ser *claras* y *comprensibles*, se pretenden herederas del gran arte. A este fenómeno responde su primer trabajo, "Vanguardia y kitsch"⁴, que incluye además elementos valiosos sobre el alcance que otorga al arte moderno.

Para valorar este desplazamiento situando el problema en la oposición entre arte moderno e imagen de masas, además de recordar los casos que Greenberg cita,

² Greenberg, C., *The Collected Essays*, Vol. 4: *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, "New York Painting Only Yesterday", pp. 19-26.

³ Wind, E., *Arte y anarquía*, trad. S. Masó, Madrid, Taurus, 1986, p. 36.

⁴ Greenberg, C., *The Collected Essays*. Vol. I, *Perceptions and Judgments, 1939-1944*, pp. 5-23. Versiones castellanas: Greenberg, C., *Arte y cultura. Ensayos críticos*, trad. J. G. Beramendi y D. Gamper, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 23-44; *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. F. Fanés, Madrid, Siruela, 2006, pp. 15-33

Norman Rockwell y sus portadas para el *Saturday Evening Post*, el cine de Hollywood (un año antes, en 1938, se estrena *Lo que el viento se llevó*) y el realismo soviético, apuntaré otras novedades de esos años. En ellos surgen los concursos de belleza, nacen *Flash Gordon* (1934), *Superman* (1938) y el *Capitán América* (1941), y aparece la revista ilustrada. Siguiendo los moldes de una revista alemana de gran tirada, *Berliner Illustrierte Zeitung* (editada desde fines del XIX, llegó a vender más de medio millón de ejemplares y se potenció aún más desde 1933 por los nazis que se apoderaron de ella⁵), en 1936 comienza su andadura *Life*, un año después lo hará *Look* y en 1938, *Harper's Bazaar*, hasta entonces una revista de modas (publicada desde inicios del siglo XIX como muestrario de vestidos y labores, al estilo de los *Correo de la Moda* europeos), se convierte en una ambiciosa publicación ilustrada, con diseño espectacular de Alexey Brodovitch (un singular aristócrata ruso que vive exiliado en París y marcha a USA en los años treinta) y el fotógrafo húngaro Martin Munkacsy⁶. Son sin duda los años de la eclosión de la *imagen de masas*.

La seducción que ejercen esas imágenes sobre amplias capas de la población plantea serios interrogantes al marxista Greenberg: tal seducción ¿no terminaría colonizando culturalmente a las clases más dinámicas, sujeto potencial del cambio social? Por otra parte, la asimilación de esas imágenes al gran arte del pasado ¿no encierra una degradación del arte? La cuestión que se plantea, por tanto, no es la quiebra entre el arte tradicional y el moderno, sino la separación entre el arte (moderno o tradicional) y su potencial liberador, y las variadas formas del *kitsch*.

Greenberg ve en estas imágenes un *sucedáneo del arte* que se ha convertido en *mercancía*, en el sentido marxista del término. El sistema posee los excedentes precisos para producirlas y son objetos de cambio (tienen un precio) y a la vez un medio de dominación ideológica (recuérdese: la mercancía es a la vez fuente de beneficios y mitología porque hace creer que el mercado es algo *natural*). La irrupción del mercado en la cultura es en verdad inquietante: hacia abajo ofrece formas que entretienen, exigen poco esfuerzo intelectual y no son muy caras; hacia arriba, tienta a muchos artistas que acaban prefiriendo el comercio al rigor⁷. Recordemos que con *Harper's Bazaar* colaboraron Man Ray, Cocteau y Chagall.

⁵ La expropiaron y estatalizaron, con el pretexto de que sus propietarios y directivos eran judíos.

⁶ Brodovitch impartía cursos de fotografía a los que asistieron Richard Avedon, Diane Arbus o Gary Winogrand. De Munkacsy suele decirse que es el maestro de la instantánea.

⁷ Greenberg, C., *The Collected Essays*. Vol. 2. *Arrogant Purpose, 1945-1949* "The Present Prospects of American Painting and Sculpture", p. 162.

El problema se agrava además porque el *kitsch*, la imagen de masas, deroga todo acuerdo por el que se distingue al arte de lo que no lo es y al buen arte del de mala calidad. Sucede así porque el *kitsch* imita los efectos del arte (agrado sensorial, impulso sentimental) y olvida sus raíces (el rigor, el esfuerzo de la forma)⁸. Por eso el *kitsch* se asimila fácilmente (*arte para usar y olvidar*) y el Estado (liberal o totalitario) puede emplearlo en su beneficio. Pero más allá de un fácil maniqueísmo, la cuestión central es qué define al arte moderno frente a estas imágenes que más que artísticas son meramente sociales.

3. Veamos para ello brevemente en qué contexto artístico escribe Greenberg. En esas fechas, veintiseis años después de la célebre *Armory Show*, el arte moderno en Estados Unidos no es un extraño. Al esfuerzo de Stieglitz⁹, auténtico revulsivo, han seguido las exposiciones de Alfred Barr jr., en el MoMA, (fundado en 1929) y la obra de pintores como Milton Avery y Max Weber. El año en que escribe Greenberg, 1939, llega a Nueva York el *Gernika* fortaleciendo la ya intensa influencia de Picasso, sobre Pollock, en cuadros como *Hombre desnudo con cuchillo*, y sobre Gorky, cuyas obras ya acusan además la impronta de Miró. Hay también pintores que cultivan la abstracción aunque Greenberg no confía demasiado en su rigor, porque, como dirá en 1942, la cultura americana incorpora fácilmente elementos ajenos pero como de prestado, sin asimilarlos, por lo que suele estar más informada que cultivada¹⁰.

Aborda el análisis del arte moderno también desde conceptos marxistas. La sociedad moderna, ahormada por el mercado, está liderada por una clase, la burguesía, que frena la fecundidad y dinamismo de su cultura. Pero en esta sociedad, al ser creación histórica y no objeto natural, hay grupos que son fermento de un orden alternativo, entre ellos los artistas. Evadidos al principio en la *bohemia*, su visión crítica los lleva a abandonar esa marginación y adoptar una posición de vanguardia que se esfuerza en precisar el concepto de *burgués* para negar que ellos lo sean y a “manifestarse agresivamente contra las normas imperantes”. Posibilita esta rebeldía la combatividad de las minorías políticas revolucionarias pero la vanguardia artística se separa de ellas, porque intenta “mantener en movimiento la cultura entre la confusión ideológica y la violencia”¹¹.

⁸ *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. F. Fanés, Madrid, Siruela, 2006, pp. 35-7.

⁹ Greenberg, C., “Study in Stieglitz; Review of *The emergence of Art American* by Jerome Mellquist”, en *The Collected Essays...* Vol. I, *Perceptions and Judgments, 1939-1944*.

¹⁰ Greenberg, C., *The Collected Essays...* Vol. 2. *Arrogant Purpose, 1945-1949* “The Present Prospects of American Painting and Sculpture”, pp. 160-170.

¹¹ *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. F. Fanés, Madrid, Siruela, 2006, p. 25.

El papel de la vanguardia artística, de la pintura moderna, queda así precisado, negativamente, mediante una doble separación: evita la cultura miope y restrictiva de la clase dominante, y rehúye el riesgo de sometimiento ideológico a la izquierda revolucionaria. Así Greenberg traza fronteras con dos direcciones entonces potentes del arte norteamericano: el regionalismo de Grant Wood y Thomas H. Benton, que diseña una visión afirmativa (amable y heroica, y sobre todo aislacionista) de la cultura americana, apoyada en mitos campesinos y urbanos¹², y el realismo social que experimentó fuerte impulso durante la Gran Depresión y tenía en Ben Shahn su buque insignia¹³.

Pero este afán de marcar fronteras nace de una voluntad más honda: la que persigue que la obra, plástica o literaria esté libre de “significados, parecidos o modelos” de manera que no “pueda ser reducida a nada que no sea ella misma”¹⁴. Si las obras de Ben Shahn pueden simplificarse hasta quedar en alegatos anticapitalistas, las de Benton o Wood pueden limitarse a ser emblemas de la burguesía americana. La autonomía del arte no es pues mera cuestión formal sino consecuencia del papel que corresponde al arte en la cultura de una sociedad dividida a la que el marxista Greenberg atribuye un futuro utópico. Si el arte ha de preservar la cultura en vistas a tal futuro, debe evitar toda entrega a intereses inmediatos pero ¿cómo concretar ese destino?

La idea de Greenberg es que en tal situación el arte ha repensar críticamente los medios con que trabaja. Esos medios se convierten en la ocupación central del arte y la literatura. Un año después, en “Towards a Newer Laocoon”, lo reitera: la vanguardia

“hija y negación del Romanticismo, se convierte en la corporeización del instinto de auto-preservación del arte. Se interesa *en los valores del arte y se siente responsable de ellos*”¹⁵.

Estos valores del arte que preserva la vanguardia son los que obvia el *kitsch* que busca sólo el *efecto*. Valores que están presentes en los medios con que trabaja el arte. La atención del pintor al lienzo y al pigmento, del poeta a las palabras, del músico a los sonidos es el principal cometido del arte en un tiempo que es más de espera que

¹² “Ofrecían un producto inferior bajo la pretensión de gran arte”, escribió en 1946. Greenberg, C., *The Collected Essays...Vol. 2. Arrogant Purpose, 1945-1949*, “Letter to the Editor of *The Nation*”, p. 64.

¹³ En la crítica a la exposición de Shahn en el MoMA en 1947, Greenberg sugiere que su temática ha frenado sus posibilidades artísticas: Greenberg, C., *The Collected Essays...Vol. 2. Arrogant Purpose, 1945-1949*, “Review of an Exhibition of Ben Shahn and of the Pepsi- cola Annual”, pp. 173s.

¹⁴ *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. F. Fanés, Madrid, Siruela, 2006, p. 26.

¹⁵ *The Collected Essays... Vol. I*, “Towards a Newer Laocoon”, p. 28. Énfasis mío.

de esperanza. Como garante de una cultura del futuro, el arte, frente a los intereses de clase contrapuestos y al margen de la tentación del mercado y la seducción del Estado, vuelve la mirada a su *medium*, en el que la tradición ha sedimentado sus logros, para trabajar sobre él. No trata de reiterar la tradición en una suerte de alejandrismo, sino intenta explorar el propio proceso de pintar, repensar sus valores y posibilidades, alterarlos y llevar los resultados a la luz. El arte, al carecer de un destinatario claro, se dirige a la tradición, se mide con ella, explorando sus medios y espera así anunciar una cultura *otra*, alternativa¹⁶.

De lo dicho se desprende sin demasiado esfuerzo una nueva relación entre arte tradicional y de vanguardia: no hay asimilación del pasado, tampoco liquidación, sino una pausada valoración de cuanto se hizo y fue sedimentándose como logro en la pintura y la poesía para preservarlo, tantear su alcance e interrogarse por su futuro, y mientras tanto mantener la independencia del arte para que siga siendo fermento de la cultura.

4. Cuáles sean esos medios o el *medium*, término que emplea Greenberg, en la pintura, lo señala en "Towards a Newer Laocoon"¹⁷, en 1940, un año después del dedicado al *kitsch*. El título del ensayo alude a un libro de Lessing, *Laocoonte*, publicado en 1766, que, según Goethe, fue revelador para los jóvenes artistas de la época. La escultura helenística era doblemente problemática para el clasicismo del siglo XVIII. De un lado, ofrecía un héroe doliente, vencido por fuerzas naturales, de otro no se atenía a la narración de Virgilio en *La Eneida*. Aunque Lessing aborda ambos problemas, nos interesa sobre todo el segundo porque ahí Lessing diferencia qué es lo propio de la plástica y qué de la narración poética. El medio de ésta última es la palabra que logra exponer algo en el tiempo y puede valerse de la *sucesión*, mientras que la plástica

“obligada a representar en sus composiciones lo coexistente, no puede servirse sino de un solo momento de la acción y por lo tanto debe escoger procurando que este momento sea el más fecundo y el mejor para dar a entender los momentos que preceden y los que siguen”¹⁸.

¹⁶ De Duve, Th., *Clement Greenberg entre líneas*, trad., p. Vázquez, Madrid, Acto ed., 2005, pp. 60-75.

¹⁷ Greenberg, C., *The collected Essays*, vol. I, *Perceptions and Judgments, 1939-1944*, pp. 23-39.

¹⁸ Lessing, G. E., *Laocoonte o Sobre los límites de la pintura y la poesía*, ed. E, Palau, Barcelona, Folio, 2002, cap. XVI.

El medio de la plástica es el instante y ha de escogerse el más fértil, esto es, el que recuerde al lector de *La Eneida* la dramática narración de la muerte del sacerdote troyano o impulse a conocer el suceso, si no se ha leído el poema de Virgilio.

Greenberg prolonga la reflexión de Lessing y a la vez la critica. El suyo es realmente un nuevo Laocoonte. Prolonga la idea de Lessing al subrayar que cada arte tiene procedimientos propios que no pueden transferirse de uno a otro. La critica, porque a su juicio Lessing no hace sino someter la plástica a la literatura: entiende la escultura como fragmento que remite al poema¹⁹. Es lo propio de la cultura de una época donde el auge de la literatura es muy superior al de la pintura.

De tal sometimiento de la plástica a valores literarios no es consciente la pintura académica cuyo mayor defecto no es la imitación sino el *ilusionismo*, puesto generalmente al servicio de una narración y/o de la expresión retórica. Courbet, sin embargo, rompe esta rutina: trabaja con la materia del pigmento, sin disimularla, para producir sensaciones. El impresionismo va más lejos porque, más que esforzarse en representar la naturaleza, busca analizar las vibraciones del color. El cubismo añadirá un espacio, el bidimensional, de acuerdo a la superficie del lienzo. Así aparecen *los medios* de la pintura: el plano bidimensional del cuadro, la materia del pigmento y el carácter sensorial, visual, de la obra. Según esto, lo propio de la pintura, su valor artístico, consistirá, no en la dignidad o dramatismo de la historia, ni en la expresión de un sentimiento profundo del artista ni en alguna idea por elevada que sea, sino en la producción, sobre el plano y con el pigmento, de un *objeto* sensible capaz de producir la emoción de la poesía:

“El poeta escribe, no tanto para expresar como para crear una cosa que opera sobre la conciencia del lector a fin de producir la emoción de la poesía. El *contenido* del poema es lo que este hace al lector, no lo que comunica. La emoción del lector deriva del poema como un objeto único (entendidamente único) y no de los referentes exteriores al poema”²⁰.

En la tradición artística el *contenido* de la obra podía ser la *historia*, un *sentimiento* o una *idea* que el cuadro vehiculaba. La pintura así se hacía *transparente* porque su misión era sólo remitir a esos contenidos. Greenberg convierte el cuadro en *objeto*: no es transparente, no remite a nada fuera de él, sino que por sí mismo produce el sentir

¹⁹ Greenberg, C., *The collected Essays*, vol. I, *Perceptions and Judgments*, 1939-1944, pp. 25s.

²⁰ Greenberg, C., *The collected Essays*, vol. I, *Perceptions and Judgments*, 1939-1944, p. 34.

poético en el espectador. Ese es su contenido que surge, por tanto, del lienzo, el pigmento y las formas visuales. Por eso no debe extrañar la sorprendente declaración de Greenberg cuando en el ensayo diferencia entre *tema* (*subject-matter*) y *contenido* (*content*) del cuadro. El *tema* es algo que alienta en la mente del pintor; el contenido no es *sino el medium*, esto es, la pintura por sí misma que si conmueve, no lo hace por la emoción que intenta expresar ni por la historia que trata de narrar, sino por cuanto pueda despertar en virtud de su pureza.

5. Esta posición formalista se fija con más claridad pero desde otra perspectiva en un texto de 1960, "La pintura moderna"²¹. Greenberg, que ha abandonado la teoría marxista, caracteriza el arte moderno sin vincularlo a una sociedad no capitalista y a una cultura alternativa. Lo hace mediante una personal lectura de Kant desde la que afirma:

"La esencia de lo moderno consiste (...) en el uso de los métodos de una disciplina para criticar esa misma disciplina"²².

Como Kant indagó los límites del conocimiento para ofrecer una base a la ciencia y mostrar la falta de fundamento de la metafísica, Greenberg buscará las condiciones en que la pintura es en rigor pintura y no otra forma de arte. La *pureza* de la forma ya no surge de una actitud de espera con la que el arte moderno reflexiona sobre la tradición para preservar la cultura del *kitsch*, de la mirada prosaica burguesa y de las ideologías revolucionarias. La *pureza* resulta de una reflexión crítica de la pintura sobre *qué es ella misma*. La *pureza* brota de la capacidad de la pintura para definirse a sí misma.

"*Pureza* significa autodefinición y el proyecto de la autocrítica en las artes se convirtió en un proyecto de autodefinición con mayúsculas"²³.

Lo decisivo, entonces, es reconstruir el proceso por el que la pintura llega a reconocer que su *medium* es

"la superficie plana, la forma del soporte, las propiedades del pigmento"²⁴.

²¹ *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. F. Fanés, Madrid, Siruela, 2006, pp. 111-120.

²² *loc. cit.*, p. 111.

²³ *loc. cit.*, p. 112.

²⁴ *loc. cit.*, p. 112s

En 1948 ya se conocen las primeras obras *all-over* de Pollock, Still hace su segunda exposición individual, Rothko muestra sus pinturas *multiformas*, privadas de cualquier figura, en la galería Betty Parsons y Newman, que había incluido en esa misma galería alguno de sus primeros cuadros, medita sobre *Onement*, la obra que sería inicio y germen de su trayectoria artística. Ese mismo año en que los medios artísticos de Nueva York cuentan con el impulso de la revista *Tiger's Eye*, Greenberg publica en abril "La crisis de la pintura de caballete"²⁵, texto que podría tomarse como punto de partida de su reflexión sobre la autodeficiencia de la pintura:

"Tradicionalmente, la pintura de caballete occidental subordina lo decorativo al efecto dramático. Recorta en la pared la ilusión de una cavidad como una caja escénica y dentro de ésta organiza la forma, la luz y el espacio, todo ello más o menos según las reglas conscientes de la verosimilitud"²⁶.

El elemento sensorial (*decorativo*) de la pintura se somete a la narración de una historia. Para ello, la superficie plana del cuadro se ahueca, se convierte en escenario y en su interior la historia se compone con las reglas de un concepto, central para la ficción según Aristóteles, lo *verosímil*. Es en efecto la clave de la *ilusión*: el parecido a lo real de algo que se sabe ficticio.

Para lograr esa ilusión, la diversidad tonal es más decisiva, cree Greenberg, que la perspectiva. La tonalidad, esto es, la suave gradación de luminosidad, desde la luz a la sombra, llámese *chiaroscuro*, *sfumatto* o de otro modo, es clave para la pintura ilusionista, porque con ella se moldean las figuras que sirven de orientación a la mirada²⁷. La tonalidad da doble relieve a la figura: la destaca ante la mirada y le otorga una jerarquía al destacarla del fondo y de las demás figuras²⁸, por lo que, además de instrumento de la conversión de la pintura en drama, es también índice de una cultura aristocrática.

La importancia de los valores tonales se comprueba en efecto por el uso frecuente que hacían los pintores de las grisallas, como estudios previos para el cuadro. Muestran además el valor que daban al dibujo sobre el color: las tintas quedaban sometidas a la tonalidad. Por eso resulta del todo coherente el papel de relativa ruptura que Greenberg atribuye a la pintura veneciana y en particular a Tiziano. La importancia que

²⁵ *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. F. Fanés, Madrid, Siruela, 2006, pp. 45-50.

²⁶ *loc. cit.*, p. 45.

²⁷ "Pintura de tipo americano", *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. F. Fanés, Madrid, Siruela, 2006, p. 80.

²⁸ "La crisis de la pintura de caballete", *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. F. Fanés, Madrid, Siruela, 2006, p. 50.

da al color suaviza el afán de modelar las figuras con la tonalidad²⁹, más propio de la escultura que de la pintura, y así, no duda en afirmar que

“la unidad formal de un cuadro de Tiziano es más importante para su calidad que lo que ese cuadro representa”³⁰.

Aunque este giro contrario a la escultura se prolonga en España, Flandes y Holanda durante el siglo XVII y en la misma pintura de David e Ingres (pese a los intentos del primero por recuperar el volumen), la ruptura no se cumple hasta mediado el siglo XIX. Courbet subraya la materia del pigmento, la mancha, sobre la ilusión del modelado y Manet evita la veladura. Pero la contribución decisiva será la del impresionismo: al insistir sobre todo en el análisis de la sensación, libera el color, sacándolo de la tonalidad. Las “colores divididos”³¹ en pequeñas y numerosas pinceladas acercan el cuadro a una superficie relativamente indiferenciada.

Pero los impresionistas, al evitar la tonalidad, necesitaban un recurso alternativo para unificar el cuadro y lo encuentran en la llamada *atmósfera*, un efecto de media luz que daba al cuadro homogeneidad, pero esto entrañaba una profusión del pigmento en superficie que daba la sensación de “pintura embarrada”³². Cézanne evitará esa sensación concibiendo de modo novedoso la profundidad y los valores de luz. La novedad en la profundidad se concreta en trabajar el volumen de cada objeto relacionándolo con el de los objetos de su entorno, con lo que de hecho permanecía fiel a la bidimensionalidad del cuadro: los objetos parecen volcarse hacia delante y salir del plano del cuadro mientras el espacio aparece dividido en pequeñas facetas. Para tratar la luz recurre a la diferente luminosidad de los propios colores: un toque amarillo o rojo ilumina y da relieve a una fruta o a los pómulos de un rostro, sin negar la *flatness*, el carácter plano del lienzo³³.

Este uso del color por Cézanne no era sin embargo sino un modo diferente de cultivar los valores tonales, mientras que mantiene la visión ordenada del cuadro reiterando su cuadrícula mediante líneas horizontales y verticales paralelas a sus bordes³⁴. Estos recursos irán poco a poco desapareciendo en el uso del color por Matisse, en el

²⁹ “La pintura moderna”, *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. F. Fanés, Madrid, Siruela, 2006, p. 115.

³⁰ “The Case for Abstract Art” *The Collected Essays*, Volumen 4. *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, p. 83.

³¹ “La crisis de la pintura de caballete”, *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. F. Fanés, Madrid, Siruela, 2006, p. 46.

³² “Cézanne y la unidad de la pintura moderna”, *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. F. Fanés, Madrid, Siruela, 2006, p. 53.

³³ “Cézanne y la unidad de la pintura moderna”, *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. F. Fanés, Madrid, Siruela, 2006, passim.

³⁴ “Pintura de tipo americano”, *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. F. Fanés, Madrid, Siruela, 2006, p. 89.

énfasis prestado a la superficie en las últimas obras de Monet (en las *Nymphéas* hay una clara opción por la bidimensionalidad y por una pintura que deja a la vista gesto del pintor y la materia del pigmento en perjuicio de la verosimilitud) y de modo más decisivo aún en el plano cubista.

El cubismo intenta superar la reiteración del rectángulo practicada por Cézanne con el uso de formatos inusuales (óvalos, rectángulos proporciones infrecuentes, etc.) pero sobre todo renuncia por completo a la profundidad. El cubismo analítico evita sus iniciales volúmenes (recuérdese, por ejemplo, *Tres mujeres* de Picasso) y hace de ellos rectángulos o semicírculos planos que se confunden con el fondo y que construyen el cuadro mediante pequeñas pinceladas, utilizando a veces hallazgos del puntillismo³⁵.

El cubismo, sin renunciar al objeto, logra que la percepción visual y la fidelidad a la condición bidimensional del cuadro coincidan. Los objetos tejen entre sí una red de relaciones espaciales que la vista no puede traspasar y aseguran así la bidimensionalidad del plano del cuadro³⁶. Espacio-objeto y cuadro-objeto coinciden, sin concesión alguna a la decoración o al diseño que Greenberg advierte y crítica en el último Kandinsky y en ciertos seguidores de la Bauhaus³⁷

El cuadro es ya en ese momento una superficie homogénea que renuncia a los puntos fuertes de la *figura* al casi confundirse ésta con el fondo. La contaminación del drama o de la escultura han desaparecido. Greenberg relaciona esta homogeneidad del cuadro que resta a la figura su antiguo relieve con otras formas del arte moderno: la música, donde Schönberg da a cada nota su valor sin someterlas a las exigencias de la tonalidad, y la literatura, en la que obras como *Finnegan's Wake*, de Joyce, ponen al lenguaje por delante de la narración. Añade además que el arte moderno, al optar por esta uniformidad, quizá esté exteriorizando el afán de la cultura de la época por suprimir toda jerarquía.

Hay aún otra contribución del cubismo a la bidimensionalidad, el *collage*. El empleo de letras estarcidas por el cubismo subrayaba el carácter plano de la obra, al aparecer las letras *fuera*, esto es, sobrepuestas al plano del cuadro. Esto se fortalece con los *papeles pegados* que sugieren un plano aún más exterior. El cuadro parece crecer

³⁵ "La crisis de la pintura de caballete", *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. F. Fanés, Madrid, Siruela, 2006, p. 47.

³⁶ Greenberg, C., "Acerca del papel de la naturaleza en la pintura moderna", *Arte y cultura. Ensayos críticos*, trad. J. G. Beramendi y D. Gamper, Barcelona, Paidós, 2002, p. 197.

³⁷ "The Role of Nature in Modern Painting", Greenberg, *Collected Essays, Vol. 2. Arrogant Purpose, 1945-1949*, p. 275. Esta observación se suprimió en el texto del artículo publicado en *Arte y Cultura*.

hacia fuera, proponiendo una profundidad óptica más que pictórica. Los cubistas lo subrayan dibujando o pegando algo en un borde del papel pegado, o sombreándolo en un extraño ejercicio de trampantojo. El antiguo escenario se convierte ahora en peculiar bajorrelieve que va a generar de modo casi lineal las esculturas de Picasso hechas con cartulinas o con materiales de desecho³⁸.

5. Es fácil ver que el recorrido que propone Greenberg para construir la autodefinition crítica de la pintura no carece de problemas. Se advierten en sus cambios de opinión sobre Mondrian y en el rechazo de la pintura surrealista, a excepción de Miró en quien ve ante todo un inteligente continuador del cubismo. Pero sin duda, esta *larga marcha* de la pintura culmina en el neoexpresionismo abstracto o según sus términos, en la *abstracción pictórica*.

Es, así se deduce de sus escritos, la primera pintura que merece el nombre de abstracta. Kandinsky no llega a renunciar a apoyos naturalistas³⁹ y era en el fondo, casi por naturaleza, un pintor de paisajes⁴⁰, y la abstracción de entreguerras era sobre todo *diagrama*, asociación de formas con una voluntad constructiva. La *abstracción pictórica* respeta la *flatness*, el plano del cuadro en su bidimensionalidad, pero logra una nueva noción de profundidad: la profundidad aparece, no como tercera dimensión, sino creando espacios que rodean y envuelven al espectador, dirigiéndose más a su percepción inmediata que a pidiéndole una *lectura*⁴¹

Esta idea guía su análisis de Pollock. En sus obras de los primeros años cuarenta, como *Guardianes del secreto* o *Pasiphae*, fue sobre todo un continuador del cubismo. Después, sus madejas, con el uso del *dripping* y el empleo del esmalte, acaban con toda jerarquización de formas. Afirma así la bidimensionalidad del cuadro, su *flatness*, mientras que el color, cuando lo emplea como en los grandes cuadros de 1950 y 1951 expuestos en la galería Betty Parsons, tiene la virtud de expandirse fuera de los límites del lienzo "al modo de un vapor polvoriento"⁴².

³⁸ "La revolución de los papeles pegados", *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. F. Fanés, Madrid, Siruela, 2006, pp. 103-10.

³⁹ Greenberg, "Kandinsky", *Arte y cultura. Ensayos críticos*, trad. J. G. Beramendi y D. Gamper, Barcelona, Paidós, 2002, p. 132.

⁴⁰ "Review of Exhibitions of Mondrian, Kandinsky and Pollock; of the Annual Exhibition of American Abstract Artists and of the Exhibition *European Artists in America*", Greenberg, *Collected Essays*, vol. 2, *Arrogant Purpose, 1945-1949*, p. 16.

⁴¹ "After Abstract Expressionism", Greenberg, *Collected Essays*, vol 4, *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, p. 123.

⁴² "The Present Prospects of American Painting and Sculpture", *Collected Essays*, Vol. 2. *Arrogant Purpose, 1945-1949*, p. 166. "Pintura de tipo americano", *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. F. Fanés, Madrid, Siruela, 2006, p. 90.

Still, Newman y Rothko son aún más radicales porque son los primeros que rompen con el cubismo: sus obras no tienen la trabazón propia del cubismo que cierra el cuadro hacia su interior, sino que lo abren hacia fuera y lo construyen casi exclusivamente con el color. Hacen que el color hable por sí mismo: lo dispensan de su función de precisar y señalar una forma, y dejan que se expanda creando por sí mismo un espacio que envuelve al espectador. Still trabaja sobre todo con la textura: cuadros con abundante pasta que, subrayan su carácter material de la obra, aplicada a amplias zonas de color interrumpidas en el centro del cuadro, al que dan unidad sin necesidad de recurrir a la línea. Rothko y Newman emplean una pintura más líquida y una línea heterodoxa porque en Newman no es posible precisar si separa o une las zonas de color, y en Rothko traza y a la vez disuelve límites de los campos de color. En los cuatro autores, es el diagnóstico final de Greenberg, la pintura es nada más y nada menos que eso, *pintura* que por sí misma logra suscitar la emoción del arte. Es el hallazgo de la *abstracción pictórica*.

Juan Bosco Díaz-Urmeneta

Universidad de Sevilla, Área de Estética.

Verano-otoño, 2012.