UNIVERSITAT DE BARCELONA

Grau d'Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau

Curs 2022-2023

AVANTGUARDA HISTÒRICA I CULTURA DE MASSES: ¿DOS FENÒMENS CULTURALS OPOSATS EN LA MODERNITAT?

El relat de la Gran Divisió entre art elevat i kitsch sota qüestió

NOM DE L'ESTUDIANT: Eulàlia Chéliz Escera

NOM DE LA TUTORA: Paula Juanpere Dunyó

Barcelona, 19 de juny del 2023

4 EDUCACIÓ DE QUALITAT

10 REDUCCIÓ DE LES DESIGUALTATS

12 CONSUM I PRODUCCIÓ RESPONSABLES

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Coordinació d'Estudis
Facultat de Filologia i Comunicació

Gran Via
de les Corts Catalanes, 585
08007 Barcelona

Tel. +34 934 035 594
fil-coord@ub.edu
www.ub.edu

Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 19 de juny del 2023

Signatura:

AGRAÏMENTS:

La realització d'aquest treball no hauria estat possible sense l'ajuda de la meva tutora, la Paula Juanpere Dunyó, a qui vull agrair tot el suport, les recomanacions i la paciència. Van ser també les seves classes impartides durant el curs acadèmic 2020-2021 que van reforçar el meu interès en els fenòmens culturals de la modernitat.

He de donar les gràcies també a la meva família, per les paraules d'ànim que m'han donat quan ho he necessitat i per fer-me costat durant aquests quatre anys i des de sempre. La meva mare, que sempre que pot em porta al teatre. El meu pare, que de petita em llegia llibres i d'adolescent em recomanava lectures. Les ocurrències del meu germà petit i l'estima incondicional dels meus avis, que em demanen que els enviï cada treball que escric.

Per acabar, estic molt agraïda per les amigues i els amics amb qui he compartit aquest camí; no hauria pogut tenir millor companyia – *long live the walls we crashed through / how the kingdom lights shined just for me and you*.

RESUM:
¿És l'art possible dins la cultura de masses? ¿O està aquesta condemnada al producte kitsch, a la deixalla cultural? El present treball reconstrueix les idees del relat de la Gran Divisió, sorgit als anys trenta, pel que fa a la suposada oposició categòrica entre art elevat o avantguarda històrica i cultura de masses o kitsch, i la posa en dubte, apuntant a la necessitat de nous discursos no elitistes que permetin fer front als productes culturals. El recorregut és el següent: primer s'articulen les diferents concepcions d'art elevat de Greenberg i Adorno i s'exposen les crítiques que aquests i altres autors dirigeixen a la cultura de masses. Tot seguit, de la mà de les idees de Benjamin sobre la reproductibilitat tècnica i el cinema, s'apunta a la dissolució de la dicotomia a través de la relació dialèctica entre tots dos fenòmens culturals i la possibilitat d'una cultura de masses revolucionària.

Paraules clau: la Gran Divisió, avantguarda històrica, kitsch, cultura de masses, reproductibilitat tècnica.

ABSTRACT:
Is mass culture capable of producing art? Or is it doomed to fabricate kitsch products – cultural waste? This study reconstructs the ideas in the discourse of the Great Divide which arose in the thirties, regarding the allegedly opposed phenomena of high art, or historical avant-garde, and mass culture, or kitsch. Furthermore, it brings this into question, highlighting the need of new non-elitist discourses in order to deal with cultural products. It firstly articulates Grenbeerg's and Adorno's differing understandings of high art, and their and others' criticisms of mass culture. Subsequently, and accounting for Benjamin's ideas on technological reproducibility and cinema, the study points at the dissolution of the dichotomy through the relational dialectics between both cultural phenomena and the possibility of a revolutionary mass culture.

Keywords: the Great Divide, historical avant-garde, kitsch, mass culture, technological reproducibility.

ÍNDEX

1. Introducció……1

2. El relat de la Gran Divisió: dos fenòmens culturals oposats en la modernitat……3

2.1. Avantguarda històrica i art elevat……3

2.2. Kitsch i cultura de masses……..8

2.2.1. Bellesa fàcil, engany i inadequació estètica……11

2.2.2. Art de consum i demagògia……16

3. La reproductibilitat tècnica com a dissolució de la dicotomia……21

4. Conclusió……29

1. Introducció

En la modernitat hi té lloc una doble ruptura amb la tradició artística burgesa heretada a partir de dos fenòmens culturals diferents: l'avantguarda històrica i la cultura de masses. Contribueixen i es vinculen a aquest sorgiment factors com l'acceleració del temps històric i la pèrdua d'unitat d'època (Jauss, 1995: 12), el que Octavio Paz en diu la tradició de la ruptura (Paz, 1990: 15), i la idea moderna del progrés. També la creixent industrialització i expansió del mercat capitalista –que penetra dins l'àmbit de l'art– i la democratització de la cultura, així com les innovacions tècniques que permeten, entre altres, la invenció de la fotografia i, més tard, el cinema. L'avantguarda històrica fa volar pels aires la noció d'un art bell, mimètic i narratiu, i l'aparició de la cultura de masses posa també en crisi la concepció burgesa de l'art desvinculat de la societat i reservat a la minoria governant. Amb tot, tots dos fenòmens culturals es configuren i persegueixen objectius diferents.

El relat de la Gran Divisió és un discurs que sorgeix com a resposta a aquests dos fenòmens culturals. S'estableix i guanya consistència cap als anys trenta, de manera que se situa després de la primera avantguarda i en el context de la creixent capitalització de la vida, l'ascens al poder dels totalitarismes i la Segona Guerra Mundial. Condicionats pel seu moment històric, els crítics i teòrics de la cultura que formen part d'aquest relat elaboren un seguit de reflexions que insisteixen en una oposició categòrica entre avantguarda històrica i cultura de masses. Articulen un discurs elitista en el qual l'avantguarda és considerada art elevat, i la cultura de masses, que identifiquen amb el *kitsch* o *baix art*, és condemnada, ja que consideren els seus productes degradats i perniciosos per a la cultura genuïna.

És un relat justificat pel context històric del seu sorgiment i desenvolupament: respon a l'impuls polític i la voluntat de salvar la dignitat i l'autonomia de l'obra d'art dels espectacles de masses del feixisme (Huyssen, 2006: 10), i la desconfiança cap a la cultura de masses per part d'aquests crítics és desconfiança cap a una forma de poder intel·lectual capaç de conduir als individus a «un estado de sujeción gregaria» (Eco, 1984: 43).[1] No obstant això, avui en dia ens trobem en un context diferent i aquesta dicotomia entre art elevat i cultura popular elaborada pels crítics de la Gran Divisió, en certa manera, persisteix, sobretot en l'àmbit acadèmic: ho veiem en els estudis literaris institucionalitzats, generalment enfocats més cap a la teoria literària i el cànon que no pas cap a la investigació sobre la cultura de masses i els

[1] Eco identifica que la intolerància cap a la cultura de masses moltes vegades correspon a un menyspreu cap a les masses i una nostàlgia per l'època on els valors culturals eren un privilegi de classe i no estaven a la disposició de tothom (Eco, 1984: 42). No obstant això, reconeix que no tots els crítics s'inscriuen aquí i que les acusacions contra la cultura de masses, quan són formulades i sostingudes per escriptors amb postures rigoroses, tenen la seva funció dialèctica en la discussió sobre el fenomen (ibíd.: 41). Aquestes val la pena tenir-les en consideració en les investigacions, però tenint en compte sempre el seu punt de partida (ibíd.: 42).

seus productes.[2] En aquest sentit, és important prendre consciència d'aquest discurs i les idees que articula, ja que només així podrem actualitzar la manera com encarem els diferents fenòmens i productes culturals. Amb això en ment, el present treball es proposa analitzar els diversos punts de vista i reflexions que configuren el relat de la Gran Divisió durant el segon terç del segle XX. Incorpora també algunes idees de Walter Benjamin, que es gesten de manera contemporània a aquest discurs, però que apunten cap a la dissolució de la dicotomia a través de la seva defensa del cinema i revaloració de la cultura de masses.

Pel que fa als crítics de la Gran Divisió, cal tenir present que, encara que tots formen part del mateix relat, cada un d'ells té el seu punt de vista, sobretot en relació amb l'art elevat. No és fàcil fer una visió conjunta de les avantguardes, a causa de les disparitats que hi ha entre els diversos moviments que les componen. En qualsevol cas, però, l'avantguarda és filla de la reflexió sobre l'art, només pot néixer a partir d'algú que es plantegi què és, quina funció té o ha de tenir, com es fa i si es podria fer d'una altra manera. Cada avantguarda té les seves propostes i, segons la concepció de cada pensador sobre l'art, aquests contemplen unes avantguardes històriques o altres. En determinar què és o com ha de ser l'art es defineix per oposició allò que no ho és: el kitsch. Així, si volem reconstruir aquest discurs i articular les diferents idees de manera rigorosa, és important examinar des d'on parla cada crític.

A la primera part del treball aprofundirem en el relat de la Gran Divisió. Exposarem les idees sobre art elevat de Theodor W. Adorno i de Clement Greenberg –les dues línies de pensament principals dins del discurs–, tenint en compte la teoria de Peter Bürger sobre l'avantguarda històrica, que és una aportació posterior, de la segona meitat del segle XX. Clement Greenberg, crític d'art americà molt influent, escriu el text inaugural de la Gran Divisió «Avantguarda i kitsch» l'any 1939, en el qual reivindica una avantguarda desvinculada de la praxi vital. El filòsof jueu alemany Theodor W. Adorno publica *Dialèctica de la Il·lustració* juntament amb Max Horkheimer un lustre més tard. Aquesta obra reafirma la divisió categòrica entre art elevat i cultura de masses i condemna la indústria cultural. També a la *Teoria estètica* (1970) d'Adorno s'hi desenvolupen les seves concepcions de kitsch i d'art, que en aquest cas s'identifica amb una avantguarda autònoma, però no deslligada del tot de la praxi de la vida.

Havent deixat clar què consideren art aquests dos pensadors, passarem a comentar les caracteritzacions i crítiques que fan al kitsch i a la cultura de masses o indústria cultural, i les

[2] Andreas Huyssen, l'any 1986, ja apuntava a la permanència del discurs elitista en la institució acadèmica i reivindicava l'ampliació de l'estudi dels productes culturals (Huyssen, 2006: 8). Des d'aleshores hi ha hagut millores en aquest sentit, però els programes acadèmics continuen pecant d'aquesta falta d'inclusió.

vincularem a idees d'altres autors, com Hermann Broch, escriptor austríac, que escriu entre els anys trenta i els cinquanta, o Dwight MacDonald. Tindrem en compte les revisions que fan Andreas Huyssen, Umberto Eco i Thomas Crow sobre com es va gestar el relat de la Gran Divisió, i també l'obra de Matei Calinescu *Cinco caras de la modernidad* (1991), que recull moltes idees pel que fa al kitsch modern –com se l'intenta definir i quines crítiques rep.

Si bé els modernismes són també un producte cultural de la modernitat –una de les seves cinc cares, com diu Calinescu– i fan grans innovacions, aquests no representen un trencament tan radical amb la tradició burgesa de l'art com ho és l'avantguarda històrica i, per tant, no són considerats en aquest discurs. Per acabar, un element que no desenvoluparem, però que no podem deixar de mencionar, és l'important paper de la institució del museu en la legitimació del relat elitista de la Gran Divisió.

Per últim, la segona part del treball se centrarà en *L'obra d'art en l'època de la seva reproductibilitat tècnica* (diverses versions entre 1935 i 1938) de Walter Benjamin i la seva visió de la cultura de masses com a oportunitat d'emancipació i transformació social a través de la reproductibilitat tècnica, el cinema i la democratització de la cultura. Les idees de Benjamin, contemporànies al discurs de la Gran Divisió, apunten a la seva superació i obliguen a repensar el paper de la cultura de masses en la modernitat i, per conseqüència, també en la nostra actualitat. Aquesta tasca es comença a dur a terme en la postmodernitat i és el nostre deure no abandonar-la.

2. El relat de la Gran Divisió: dos fenòmens culturals oposats en la modernitat

2.1. Avantguarda històrica i art elevat

Clement Greenberg, en el seu assaig «Avantguarda i kitsch» (1939), condemna la tendència dels artistes i escriptors d'èpoques anteriors que, davant la incertesa provocada pel canvi social, buscaven aixopluc en l'academicisme i els mestres del passat, tot desviant la mirada de qualsevol qüestió polèmica o controvertida i repetint els mateixos temes amb variacions mecàniques. En la línia de Baudelaire –considerat el pare de la modernitat artística i literària–, que vuit dècades enrere apostava per un art que es fes càrrec del seu propi temps i argumentava que «estudiar a los antiguos maestros […] no puede ser más que un ejercicio superfluo» (Baudelaire, 2005: 34), Greenberg aplaudeix la voluntat de superar l'«alejandrismo inmóvil» per part de la «cultura de vanguardia» (Greenberg, 2006b: 24).

Aquesta voluntat és la característica principal de l'avantguarda artística o literària, en tant que es manifesta en tots els moviments i actituds amb propòsits i *modus operandi* diferents

que l'avantguarda recull. En conjunt, representa una gran irrupció cultural, una revolució de les formes, mitjans i procediments artístics que amplia el concepte i noció d'art.

Greenberg fa referència només a l'avantguarda artística desvinculada de la societat i de la política, la de caràcter formalista. Així i tot, reconeix que l'existència d'aquesta ha estat possible gràcies a una nova crítica social i històrica –característica de la modernitat– que ha demostrat que l'ordre social burgès no és natural i etern, sinó derivat i causat (íd.). De fet, el terme *avantguarda* prové originalment del llenguatge militar i es vincula al radicalisme polític, al fet de voler trencar amb la tradició artística burgesa.[3] Peter Bürger, als anys setanta, encunya el terme *avantguarda històrica* per englobar els moviments de ruptura que s'inicien amb el *fin de siècle* i diu que

> aunque difieren en algunos aspectos, [tienen en común] que no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y, por tanto, verifican una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones extremas se dirigen especialmente contra una institución arte, tal y como se ha formado en el seno de la sociedad burguesa (Bürger, 2000: 54).

En Bürger, que parteix d'Adorno i l'Escola de Frankfurt, hi ha la idea que l'objectiu de l'avantguarda històrica és la superació del buit entre l'art i la praxi vital característic de la societat burgesa.[4] A diferència de Greenberg, els crítics de l'Escola de Frankfurt se centren més en les avantguardes històriques que pretenen «transformar el aislamiento de la sociedad de *l'art pour l'art* […] en una rebelión activa que haría del arte una fuerza productiva para el cambio social» (Huyssen, 2006: 26), és a dir, el dadaisme, el surrealisme i l'avantguarda russa posterior a l'any 1917. No ignoren, però, que aquest intent de reconciliació va fracassar i va dur a una falsa superació de la dicotomia entre art i vida en, segons Huyssen, l'estetització de la política –feixisme–, la ficcionalització de la realitat –cultura de masses occidental– i l'exigència de ficció realista –socialisme (Huyssen, 2006: 27).

Theodor W. Adorno se situa també en aquesta posició. S'ha ensorrat el projecte afirmatiu de l'avantguarda[5], perquè el seu somni de començar de nou, trencar amb la tradició i fer taula

---

[3] Huyssen explica que, ja cap a la primera meitat del segle XIX, Henri de Saint Simon atribueix a l'artista un paper avantguardista en la construcció de l'Estat ideal (Huyssen, 2006: 21). L'avantguarda europea esdevé, doncs, política cultural fins als anys trenta, quan perd el seu ímpetu polític davant la consolidació del domini burgès i mor amb l'ascens de Hitler al poder –l'any 1933–, la guerra i l'ocupació alemanya (ibíd.: 23). El centre d'innovació artística es desplaça als Estats Units, on és absorbit pel fetitxisme del consum (ibíd.: 24). Paral·lelament, Stalin estrangula l'avantguarda a l'URSS i la converteix en instrument de legitimació (ibíd.: 23).

[4] Admet, però que no totes les avantguardes històriques persegueixen aquest objectiu. Hi inclou el dadaisme i el primer surrealisme, també l'avantguarda russa, el futurisme italià i l'expressionisme alemany, però no deixa fora el cubisme, per exemple, que tot i no buscar una reconciliació entre art i praxi vital, «cuestionó el sistema de representación de la perspectiva central vigente en la pintura desde el Renacimiento» (Bürger, 2000: 54).

[5] No totes les avantguardes històriques són afirmatives, però el projecte avantguardista sí. Recordem que els moviments són simultanis i hi ha molt dinamisme entre ells. Així doncs, per exemple, tenim el dadaisme, que ho nega tot, inclús a si mateix: «DADA NO SIGNIFICA RES» (Tzara, 1995: 150). Però la idea dadaista del triomf

rasa ha estat dut a terme pel nazisme i la Segona Guerra Mundial. La filosofia adorniana és la de la negació, ja que «[y]a antes de Auschwitz era, a la vista de las experiencias históricas, una mentira afirmativa atribuir a la existencia un sentido positivo» (Adorno, 2004: 258). A *Dialèctica de la Il·lustració* (1998), Adorno i Horkheimer es pregunten com pot ser que després de la promesa il·lustrada –d'emancipació humana i domini dels perills de la natura per mitjà de la raó– s'hagi esfondrat la idea del subjecte lliure autònom i hagi tingut lloc la catàstrofe absoluta. Denuncien el fet que, a causa de l'oblit de la Il·lustració de si mateixa, la raó il·lustrada s'hagi convertit en raó instrumental –el pas del saber al poder i a la tècnica utilitzada per dominar els altres. Per tal de mantenir la promesa de la Il·lustració, argumenten, aquesta ha de poder reflexionar sobre la seva pròpia autodestrucció. Aquesta tasca, segons Adorno, és la que ha d'efectuar l'obra d'art que, dotada d'autoreflexió crítica inherent, «se ha convertido en la autoconsciencia de este estado de cosas, lo ha tematizado, lo ha trasladado a [su] estructura» (Adorno, 2004: 258). Així doncs, demana un art que destapi la ideologia.[6] Com que «un arte carente por completo de ideología no es posible» (ibíd.: 386), aquest ha de ser crític i negatiu. L'art no pot ser síntesi (ibíd.: 239), sinó el contrari: «[el arte admite] la fractura y la convierte en efecto estético […] quiere admitir su impotencia frente a la totalidad del capitalismo tardío e inaugurar su supresión. […] La negación de la síntesis se convierte en principio de configuración» (ibíd.: 260). Així doncs, l'obra d'art veritable, per a Adorno, va contra el nexe fundador de sentit i contra el sentit mateix, té un caràcter enigmàtic que és una «constante interpelación al espectador, como un signo de interrogación» (Hervás Muñoz, 2011: 110).

En la línia de les concepcions estètiques adornianes, la voluntat d'emancipació i de transformació social de certes avantguardes històriques –com ara el dadaisme o el surrealisme–, així com la incomoditat i no-complaença que generen, fa que se situïn en l'espai de l'art elevat. És notable el seu contingut de denúncia política –contra la ideologia burgesa, la indústria tecnològica, etcètera–, però cal tenir en compte que per a Adorno és la

---

de l'absurd deriva cap a les formes surrealistes –amb artistes com Max Ernst passant d'un moviment a l'altre–, que sí que busquen afirmar quelcom: «l'home [surrealista] no es dóna per vençut […] i, per un camí ben distint que un camí *raonable*, arriba on pot […] declara prou el nostre *inconformisme* absolut» (Breton, 1995: 214).

[6] A diferència de Marx i Engels, que no li donen importància a l'art, o de Lenin, que subordina l'avantguarda artística a la política, Adorno i l'Escola de Frankfurt atribueixen un paper important a la producció artística.
Per a més informació, vegeu *Marxismo y literatura* (1977) de Raymond Williams, on l'autor ressegueix les articulacions entre la teoria literària i les idees marxistes, passant per Lukács, l'Escola de Frankfurt, Goldmann i Bajtín. Williams explora també el concepte de la *ideologia*: sistema de creences –que Marx i Engels defineixen com a «falsa conciencia», ja que els seus motius i procediments romanen ocults, desconeguts (Williams, 2000a: 83)– fonamentat en una posició de classe, els interessos de la qual s'universalitzen. En aquest sentit, pel que fa a l'art, «[e]l "gusto" y la "sensibilidad" […] son categorías característicamente burguesas» (Williams, 2000b: 63), com també ho són els conceptes burgesos de *literatura* i *crítica*, utilitzats com a formes de control.

forma que pot ser –i de fet, ha de ser– revolucionària per si mateixa. Adorno s'oposa a la teoria del reflex de Lukács i defensa que l'obra d'art ha de ser mediació: no pren el seu contingut directament de la realitat, sinó que aquest «se constituye en un contramovimiento […] se imprime en las obras que se alejan de él» (Adorno, 2004: 240). Si Lukács defensa l'obra realista compromesa perquè pot donar una visió crítica de la realitat social a través el seu contingut, Adorno privilegia l'avantguarda que, en distanciar-se de la realitat social mitjançant l'estranyament produït per la forma, produeix l'efecte crític que tot art veritable ha de tenir. Per tant, l'avantguarda és, per a Adorno, «la única expresión auténtica de la situación actual del mundo […] expresión históricamente necesaria de la alienación en la sociedad capitalista avanzada» (Bürger, 2000: 154-155).[7]

Hi ha tres tradicions molt importants en la teoria estètica d'Adorno: la kantiana, la hegeliana i la marxista. A la condició que l'art ha de ser un instrument de transformació amb dimensió política s'afegeix que ha de tenir un «carácter doble […], como autonomía y como *fait social*» (Adorno, 2004: 375): cal que reflecteixi la seva època –ja que és un producte històric–, però sense renunciar a la llibertat estètica. És a dir, s'ha de dictar les seves pròpies regles, no pas obeir les de la política, la moral o la religió: «[e]l elemento de la obra de arte mediante el cual ésta trasciende la realidad es, en efecto, inseparable del estilo» (Adorno i Horkheimer, 1998: 175). La forma artística –vinculada a l'autonomia de l'art– pot desmuntar la ideologia de manera més eficaç que no pas les obres clarament marxistes que no són art autònom, sinó vehicle de propaganda. Per evitar convertir-se en propaganda, l'obra d'art ha de ser irreductible. És el que diu també Lipovetsky quan, referint-se a l'Alta Costura –que equipara a la Bauhaus–, afirma que la radicalitat del seu disseny «impide reducirlo a una ideología de clase o asimilarlo como un puro y simple efecto de las nuevas condiciones de un capitalismo volcado hacia el consumo de masas y el empeño en vender» (Lipovetsky, 1996: 191). En aquest sentit, s'oposa a la producció de la cultura de masses que pot reduir-se a parts, causes i motius i que, com diu Lowenthal, pensador també de l'Escola de Frankfurt, «[e]n términos marxistas clásicos […] es desde luego ideología» (a Calinescu, 1991: 235).

Les obres de Beckett són un exemple d'aquesta idea d'art elevat, ja que «son absurdas no por la ausencia de sentido (entonces serían irrelevantes), sino en tanto que discusión sobre el sentido» (Adorno, 2004: 258-259). En reflectir la situació històrica del món a través d'un art autònom, poden convertir-se en una protesta real i dur a la transformació social i política. Bürger, hereu d'aquestes idees, afirma que «la vanguardia ha modificado radicalmente el

[7] Per a més informació el debat entre Adorno i Lukács, vegeu «Vanguardia y compromiso» a *Teoría de la vanguardia* (1974) de Peter Bürger.

sentido del compromiso político en el arte» (Bürger, 2000: 151), ja que l'ha dut a la dimensió formal i estètica, més enllà del contingut: «toma para sí la crítica moral a la sociedad como estímulo de su desarrollo estético y garantía de su compromiso con la historia» (ibíd.: 8).

Greenberg se situa en una línia de pensament molt diferent. Comparteix la idea de la necessitat d'autonomia de l'obra d'art avantguardista, però no contempla o no li interessa la seva dimensió política. Té una visió molt restringida del concepte d'avantguarda que es manté en la línia formalista i exclou tot moviment amb voluntat explícita de fusionar art i praxi vital. Publica «Avantguarda i kitsch» a la Partisan Review a la tardor de 1939, just quan esclata la Segona Guerra Mundial, i és molt conscient del perill que corre l'art –sobretot aquell que es relaciona, d'una manera o altra, amb les masses– de ser absorbit pels totalitarismes –en forma de propaganda– i també pel capitalisme. És per això que l'art elevat que defensa és l'avantguarda que es desvincula totalment de la política –i inclús la repudia–, que deixa la revolució en mans de la societat i se centra en mantenir la cultura en moviment, retirada d'allò públic per tal de «mantener el alto nivel de su arte tanto depurándolo como elevándolo al plano de la expresión de un absoluto» (Greenberg, 2006b: 25). Es refereix a *l'art pour l'art* i la poesia pura, conceptes contra els quals reacciona i envesteix l'avantguarda històrica entesa com l'entenen Bürger i els altres crítics de l'Escola de Frankfurt. Això explica que Greenberg, en la divisió que estableix entre art elevat i genuí i cultura de masses o kitsch –aquí sinònims–, a diferència d'Adorno, no separi l'avantguarda dels modernismes –més vinculats a la idea d'art burgès, autònom, que no interfereix amb allò social–, sinó que els consideri un conjunt indestriable.

Aquest art –*abstracte* o *no objectiu*– fuig del tema i del contingut i intenta crear quelcom vàlid per si mateix, donat, increat, lliure de significats, semblances o models (ibíd.: 26); en aquest sentit imita l'acte creatiu de Déu. La idea d'un art irreductible torna a aparèixer en Greenberg, que diu que «[e]l contenido ha de disolverse tan completamente en la forma que la obra plástica o literaria no puede ser reducida en su totalidad o parcialmente a nada que no sea ella misma» (íd.). En Adorno, contingut i forma estan tan entrellaçats que «la hermenéutica de las obras de arte es la traducción de sus aspectos formales a contenidos» (Adorno, 2004: 240). Per a Greenberg, el contingut es dissol i hi té lloc «la reducción de la experiencia vivida a la pura expresión» (Greenberg, 2006b: 28). L'obstacle amb què es troba l'artista o poeta que persegueix l'absolut és que ha de partir d'algun principi o limitació. Com que no pot situar-se al marge dels seus valors estètics, que són relatius, aquests esdevenen el punt de partença, i acaba imitant «las reglas y procesos mismos del arte y la literatura» (ibíd.: 26). Així, el mitjà es converteix en el tema de l'art elevat per a Greenberg. Picasso,

Mondrian, Miró, Cézanne, Mallarmé i Valéry són alguns dels artistes i poetes que llista com a exemples (ibíd.: 27); més tard també esdevé un gran defensor de l'expressionisme abstracte.[8]

L'avantguarda de què parla Greenberg deriva de la bohèmia que, tot i no interessar-se per la política, reconeix que deu molt a les actituds revolucionàries. Aquestes –diu– van aïllar el concepte de *burgès* –en oposició al qual la bohèmia es defineix– i li van donar la valentia per anar en contra la societat burgesa i desvincular-se dels mercats capitalistes. No obstant això, Greenberg identifica el cordó umbilical d'or que inevitablement uneix burgesia i avantguarda, ja que aquesta necessita els diners d'aquella –els artistes necessiten mantenir-se (ibíd.: 25). Per tal de vendre's i mantenir-se viu, l'art elevat conserva una mica de l'alexandrisme que vol superar; és l'única manera de continuar creant art d'alt nivell. No és la situació ideal, però Greenberg justifica aquest mètode tot apuntant a una diferència essencial: «la vanguardia se mueve mientras que el alejandrismo permanece inmóvil» (ibíd.: 28). El perill que detecta Greenberg és que l'elit de la classe dirigent, atreta cada cop més per la cultura de masses i davant l'esforç que suposa poder apreciar un art d'avantguarda cada cop més especialitzat en si mateix, s'ha anat distanciant d'aquest últim –que, per a Greenberg, és «la única cultura viva que tenemos» (íd.). L'avantguarda, cada cop més insegura davant del seu públic –l'elit–, deixa pas a l'academicisme i el comercialisme, i amenaça així la supervivència de la cultura.

Greenberg considera que el capitalisme no és un lloc on l'art veritable pugui existir, ja que és un sistema que «siente que cualquier cosa de calidad que aún es capaz de producir se convierte […] en una amenaza para su propia existencia» (ibíd.: 44). El capitalisme, doncs, devalua l'art, se l'apropia i el converteix en mercaderia, buidant-lo de tot el seu potencial. És per això que Greenberg, en un intent de salvar la cultura, proposa que cal dirigir-se al socialisme: «nos dirigimos al socialismo *simplemente* con el afán de preservar la cultura viva, sea cual sea, que en este momento tenemos» (íd.).[9] Aquest alliberaria la producció artística, regulada pel consum i el capital, del cordó umbilical d'or, i li retornaria l'autonomia absoluta que per naturalesa –segons l'entén Greenberg– li pertany.

2.2. Kitsch i cultura de masses

Com diu Greenberg, «[d]onde hay una vanguardia, por regla general encontramos también una retaguardia» (Greenberg, 2006b: 9): el kitsch. Greenberg defineix aquest segon fenomen cultural de la modernitat com a art i literatura populars i l'associa a la cultura de masses

[8] Aquesta defensa la desenvolupa al seu assaig «La pintura moderna» (1960).
[9] Eco parla, en aquest sentit, de plantejar-se el problema d'«elevar a todo miembro de la comunidad a la fruición de experiencias de orden superior, proporcionando a todos la posibilidad de acceder a ellas» (Eco, 1985: 45).

(ibíd.: 30). Però no tots els crítics accepten aquesta definició. Adorno ens adverteix que «es un concepto idiosincrático, y tan vinculante que no se puede definir» (Adorno, 2004: 76) i Calinescu, a l'assaig que li dedica al kitsch, afirma que es tracta de la «categoría más sorprendente y elusiva de la estética moderna», impossible de definir «desde un solo punto de vista» (Calinescu, 1991: 227-228).[10] També Hermann Broch inicia la seva conferència «Notes sobre el problema del Kitsch» (1951) amb l'advertència: «no esperéis definiciones rigurosas y claras» (Broch, 1973b: 49). En aquesta conferència, Broch, com Greenberg i Adorno, oposa el kitsch a l'art veritable –relació que equipara a la de Crist i l'Anticrist–, però ho fa dient que «todo sistema es dialécticamente capaz, incluso se ve obligado a ello, de desarrollar su propio antisistema» (ibíd.: 63). Aquí apareix una concepció del kitsch que no equival a la cultura de masses, sinó que ell en diu que és un sistema *tancat* i d'imitació. Entendre on situa els seus orígens permet una millor comprensió de l'aproximació que Broch fa al fenomen del kitsch.

Broch identifica la precondició bàsica del kitsch en el romanticisme i el considera un producte específic d'aquest període (ibíd.: 61). Observa que en qualsevol època artística es produeixen obres genials que marquen el to estilístic de l'època, però que «lo que lo sostiene es la obra media» (ibíd.: 52). El romanticisme, però, a parer seu, «no fue capaz de producir valores medios» (íd.): les obres romàntiques són o bé genials –mantenen la tensió còsmica–, o bé imitació sentimental de la poesia popular i, per tant, kitsch. També l'arquitectura del romanticisme, que només s'interessa per la bellesa decorativa, confirma l'esperit kitsch de l'època. Així doncs, mentre que pels marxistes el kitsch és fruit de la degradació que la burgesia fa de l'art fins a tornar-lo mercaderia desfigurada –i per això té lloc en el sorgiment del capitalisme industrial–, per a Broch deriva de l'«actitud espiritual que definimos como romántica» (ibíd.: 53). El romanticisme considera que la bellesa –adjectiu substantivat que es manifesta només sota la forma de fenòmens singulars; sempre perseguida per l'artista, però abans fora del seu abast– és la meta immediata i tangible de cada obra artística (ibíd.: 62). Així, d'un sistema obert –el de l'art–, expansiu i en desenvolupament infinit –que se sotmet a l'objecte bell per descobrir les lleis que obeeix i té com a objectiu la idea platònica de bellesa a la qual mai arriba–, es passa a un sistema tancat que atrapa la bellesa en cada obra –el kitsch: «[q]uien, en arte, se limita a buscar solamente nuevas esferas de belleza crea

[10] Calinescu (1991: 229-230) també deixa clar que l'etimologia del terme *kitsch* no és clara. Explica les diferents hipòtesis que s'han fet, segons les quals podria derivar de l'anglès *sketch* ("esbossar"), de l'alemany *verkitschen* ("fabricar barat") o *kitschen* ("recollir deixalles del carrer" o "fer mobles nous a partir dels vells"), o del rus *keetcheetsya* ("ser arrogant i cregut"). Totes les hipòtesis són suggerents pel que fa al caràcter del kitsch. També ho són les seves traduccions a altres idiomes, connotades de diverses maneres: en francès es pot dir *camelote* (indica poca qualitat) o *style pompier* (pompositat i academicisme), en hebreu i anglès americà existeixen el terme *schlock* (que refereix també a la poca qualitat) i el terme *schmaltz* (sentimentalisme i floritura exagerats), en espanyol *cursi* (vinculat a l'engany i autoengany), i en rus *poshlust* (vulgaritat, obscenitat, mal gust).

sensaciones, no arte. El arte está hecho de intuiciones de la realidad y sólo gracias a [ellas] se eleva por encima del Kitsch» (ibíd.: 61). La tendència de fer del sistema de l'art quelcom finit es troba tant en el kitsch com en l'academicisme, segons Broch.

Aquesta idea la comparteix Greenberg, que diu que «todo lo kitsch es académico y, a la inversa, todo lo académico es kitsch» (Greenberg, 2006b: 32).[11] El que Greenberg entén per kitsch, però, varia respecte a la visió de Broch; això es veu clar en el fet que ell situa els seus orígens en un altre lloc: la revolució industrial.[12] Distingeix entre la cultura formal –que considera art elevat– i la cultura popular del camp –que no és encara kitsch. Explica que la cultura formal estava reservada i «estrechamente ligada a la capacidad de leer y escribir» (ibíd.: 30), així com a l'oci i al confort, fins que la revolució industrial va establir l'alfabetització universal i va urbanitzar les masses. L'abandó de la cultura popular en el moviment del camp a la ciutat provoca que les noves masses urbanes, ara alfabetes i amb capacitat d'avorriment, demanin una nova cultura. Greenberg diu que per satisfer la seva demanda, i com que les masses no disposen de l'oci i el confort necessaris per poder apreciar «los valores de la cultura genuina» (ibíd.: 31), apareix el kitsch, del qual en diu *mercaderia* i «sucedáneo de cultura» (íd.). Si l'art elevat té la funció d'explorar les qualitats distintives del mitjà artístic i buscar l'expressió pura dels seus elements formals, alliberant-se de qualsevol influència externa –societat i praxi vital–, el kitsch és entreteniment i sinònim de la cultura de masses. Per a Adorno, el kitsch –«el arte inferior, el entretenimiento» (Adorno, 2004: 391)– està també molt vinculat a la indústria cultural monolítica –regida pel benefici econòmic– i a conceptes com l'art de consum i la mercaderia, entre altres. Comparteix la idea que el capitalisme mata la cultura: «[e]l capital […] destruye al arte» (ibíd.: 341).

Entre Broch i Greenberg, Alexis de Tocqueville (1830) explica com la democratització de l'art durant el romanticisme «anima el *comercialismo* en la literatura y las artes» i hi introdueix l'esperit mercantil (Calinescu, 1991: 233). Tot i no utilitzar els termes *romanticisme* o *kitsch*, parla d'aquest període i de les seves produccions artístiques, que «son más numerosas, pero el mérito de cada producción disminuye. Incapaces ya de aspirar a lo que es grande, los artistas cultivan lo que es bonito y elegante» (Tocqueville a ibíd.: 223). Descriu un art de fàcil comprensió, de belleses que provoquen un gaudi immediat i emocions ràpides, que posseeix allò nou i inesperat. Està anticipant algunes de les idees principals que

[11] Broch, tot i detectar aquesta tendència que tots dos comparteixen, no identifica plenament el kitsch amb l'academicisme. D'altra banda, la diferència essencial per a Greenberg entre avantguarda i academicisme resta immòbil també pot posar-se en relació amb el *sistema-art obert* i el *sistema-kitsch tancat* de Broch.

[12] Posa els exemples següents: cromolitografies, portades de revista, anuncis comercials, còmics, publicacions de paper setinat, novel·les de detectius, cançons d'estiu, el claqué i Hollywood (Greenberg, 2006b: 30).

un segle més tard articulen les definicions i crítiques del kitsch, que poden situar-se en dos eixos: com està compost i els usos que se'n fan.

2.2.1. Bellesa fàcil, engany i inadequació estètica

Una primera caracterització del kitsch consisteix a dir que aquest persegueix la bellesa, però a la manera de Broch, seguint la convenció de l'exaltació que «intenta reunir cielo y tierra en una relación absolutamente falsa» (Broch, 1973b: 65) i que estanca l'art. Amb la modernitat i la ruptura amb la tradició artística que efectuen les avantguardes, l'ideal de bellesa –imperant fins al moment– queda desplaçat del discurs sobre l'art –s'amplia el concepte d'allò artístic– i es trasllada al kitsch. Adorno observa aquest desplaçament i diu que el plaer sensorial

> se ha convertido con el paso del tiempo en lo inmediatamente hostil al arte: la belleza del sonido, la armonía de los colores y la suavidad se han convertido en lo kitsch y en el signo distintivo de la industria cultural (Adorno, 2004: 439).

També Broch diu que el *sistema-kitsch* imposa l'exigència «haz un bello trabajo», mentre que el *sistema-art* té l'imperatiu ètic «haz un buen trabajo». En aquest sentit, argumenta que el kitsch «es el mal dentro del sistema de valores del arte» (Broch, 1973b: 64). La bellesa que el kitsch persegueix no és l'ideal que permet a l'art expandir-se, sinó que és una bellesa fàcil, superficial, ornamental, repetitiva. Remuntant-se al romanticisme, el kitsch té una concepció de l'art sentimentalment orientada (Calinescu, 1991: 232) que aprova i cultiva la insensibilitat respecte als valors de la cultura genuïna i comporta una experiència indirecta i sensacions falsejades (Greenberg, 2006b: 31): s'oposa a l'experiència de l'art veritable, que no té a veure amb les sensacions, sinó amb la reflexió crítica –del mitjà artístic en Greenberg, del moment i situació històrics en Adorno, expansiva per a Broch. Entesa la bellesa d'aquesta manera i en aquest nou context, «lo kitsch es […] lo bello en tant que feo, tabuizado en nombre de lo bello que fue en otros tiempos» (Adorno, 2004: 94).

A més a més, tot i que el kitsch «es diferente cualitativamente del arte» (ibíd.: 487), aquest es vol fer passar per art veritable. Sosté que no hi ha diferència substancial entre la seva bellesa instantània i la bellesa eterna (Calinescu, 1991: 246), és enganyós i s'amaga als llocs reservats a la cultura genuïna (Greenberg, 2006b: 32). És mentida estètica perquè, tot i ser una degradació de l'art elevat, procura fer creure al públic que conté els valors d'aquest. Greenberg diu que té diferents nivells i que existeix el kitsch de luxe, dirigit a la classe alta, que s'apropia del material de l'avantguarda i causa confusió (íd.).[13] En aquest sentit, és interessant veure que, mentre que Greenberg parla només d'art elevat i cultura de masses

[13] Exemplifica el kitsch de luxe amb la revista The New Yorker (Greenberg, 2006b: 32).

–equivalent al kitsch–, MacDonald –americà també, encara que escriu unes dècades més tard– estableix una triple divisió de la cultura: *highcult*, *midcult* i *masscult*. També considera l'alta cultura l'elit, però distingeix entre la cultura obertament popular o *masscult* i aquella cultura intermèdia que es disfressa de cultura elevada quan realment no ho és i que obeeix a lògiques comercials: la *midcult*, que correspon al kitsch (Eco, 1984: 43).[14] A diferència de Greenberg, MacDonald no condemna tota la cultura de masses, només aquella que sí que és mentida estètica –en paraules d'Adorno: «el arte que no puede o no quiere ser tomado en serio y que empero postula seriedad estética mediante su aparición» (Adorno, 2004: 487).

El kitsch, doncs, pot definir-se també com a «la simulación de sentimientos no existentes y, por tanto, su neutralización y la del fenómeno estético» (íd.). Se centra en qüestions com la imitació, la falsificació, la còpia «y lo que podemos denominar la estética de la decepción y del autoengaño» (Calinescu, 1991: 224) –hi ha la idea que el consumidor de kitsch accepta la mentida estètica pels beneficis que aquesta li aporta, vinculats als usos que se'n fan.

Els conceptes d'imitació, falsificació i còpia s'utilitzen en relació amb el kitsch, d'una banda, pel que fa als seus productes repetitius, que es construeixen mecànicament i amb fórmules, de manera que el kitsch «cambia según el estilo, pero permanece siempre igual» (Greenberg, 2006b: 31) –després hi tornem–, i, d'altra banda, perquè el kitsch agafa les formes, temes, procediments i descobriments o assoliments de l'«antigua y rica tradición cultural»[15] de la qual disposa i els utilitza per als seus propis fins, convertint-los en sistema (ibíd.: 32). Crea símbols i *copia tècnicament* els seus precedents (Broch, 1973a: 73): es basa sempre en allò ja existent i «nunca toma directamente sus vocablos de la realidad del mundo, sino que utiliza vocablos prefabricados que con su poder se hacen rígidos hasta convertirse en clisés» (Broch, 1973c: 72). En aquest sentit, Adorno observa que «[l]o que fue arte puede llegar a ser kitsch» (Adorno, 2004: 487). I no només l'art de la tradició passada pot ser absorbit pel kitsch, sinó que aquest «puede a su vez imitar provechosamente la apariencia del vanguardismo» (Calinescu, 1991: 227) però només

> en la medida en la que los inconvencionalismos de ésta hayan probado tener éxito y haber sido ampliamente aceptados o incluso convertidos en estereotipos. Ya que lo *kitsch*, por su propia naturaleza, es incapaz de aceptar el riesgo implicado en todo auténtico vanguardismo (íd.).

En paraules de Greenberg: «cuando ha transcurrido el tiempo suficiente se saquea lo nuevo para, una vez adulterado convenientemente, servirlo como kitsch» (Greenberg, 2006b: 32). El

[14] Com a exemple posa *El vell i la mar* (1952) d'Ernest Hemingway (Eco, 1984: 43).
[15] Les convencions estilístiques que imita són de períodes, països i cultures diferents. És, segons Calinescu, un eclecticisme que esdevé assassinat estètic (Calinescu, 1991: 245).

kitsch simplifica l'art i l'avantguarda i els presenta de manera predigerida, privats de tot potencial subversiu o innovador. Així, els mitjans avantguardistes no es fan servir per a l'exploració artística i formal o per a la transgressió, sinó que tenen només la funció de proveir al producte kitsch de l'etiqueta *prodotto d'arte* (Calinescu, 1991: 227), de contribuir a la mentida estètica.

En conseqüència i pel seu mètode de producció mecànica, el kitsch s'entén com un estil enfocat a la creació d'un «producto de una cierta categoría de "artistas", "constructores" o "diseñadores" que, dirigiéndose a una bien definida audiencia de consumidores medios, aplican conjuntos definidos de reglas y comunican variedades de mensajes predecibles en estereotipos de paquetes "estéticos"» (ibíd.: 243). La predictibilitat de les normes establertes pel kitsch, la seva audiència, els seus efectes i les seves recompenses (Rosenberg a ibíd.: 246) té molt a veure amb el fet que és un producte pensat pel consum, que es regeix per les lleis del mercat. Calinescu explica, a més a més, que el kitsch aplica conscientment el principi de la mediocritat per tal d'adaptar-se als gustos de les masses i garantir l'èxit i les vendes (ibíd.: 243). Pot haver-hi, no obstant això, elements o productes kitsch no intencionats en obres que procuren ser genuïnes i no ho aconsegueixen.

Ara bé, és interessant destacar com també les avantguardes fan servir tècniques i elements kitsch «para sus irónicamente destructivos propósitos» (ibíd.: 226): per exemple, retalls de revistes per a *collages*. Calinescu menciona l'aparició del *camp*, que «cultiva el mal gusto […] como forma de refinamiento superior» (íd.); aquest reconeix el mal gust i el persegueix de manera conscient, de manera que l'inverteix: que sigui horrible el fa ser bell. Com diu Sontag, «[m]uchos ejemplos de camp los constituyen cosas que, desde un punto de vista «serio», son mal arte o *kitsch»* (Sontag, 1984: 305). En aquest sentit, gràcies a algunes avantguardes i al *camp*, el kitsch troba una entrada a l'art elevat. Greenberg és contrari a això i, amb la seva idea d'art pur –que s'ha de mantenir separat de la cultura de masses–, considera que de qualsevol relació entre alta cultura i kitsch «el resultado final siempre es en detrimento de la verdadera cultura» (Greenberg, 2006b: 33). Adorno també adverteix del perill d'aquest contacte i diu que és inútil

> intentar trazar de una manera abstracta las fronteras entre la ficción estética y las baratijas sentimentales de lo kitsch. Lo kitsch es un veneno que está mezclado con todo arte; segregarlo es uno de los esfuerzos desesperados del arte de hoy (Adorno, 2004: 390).

La dificultat de separar-los es deu al fet que el kitsch és un *sistema d'imitació* que pot assemblar-se «en todo y por todo al sistema de arte» (Broch, 1973b: 63).[16] Andreas Huyssen

[16] Broch, de fet, planteja també la qüestió següent: «¿No es inevitable llegar a la conclusión de que ningún arte puede prescindir de unas gotas de efecto, de unas gotas de Kitsch?» (Broch, 1973c: 71).

(1986) fa una anàlisi de la qüestió –parant atenció a la dialèctica oculta entre avantguarda i cultura de masses– i explica que a la llarga duu a que les invencions i tècniques artístiques avantguardistes siguin «absorbidas y capturadas por la cultura de masas occidental en todas sus formas» (Huyssen, 2006: 39), fet que marca el fracàs del projecte de l'avantguarda.

Greenberg estableix una distinció clara i diu que l'avantguarda imita els processos de l'art –reflexiona sobre el seu medi– i el kitsch imita els seus efectes. La simplificació de formes artístiques del kitsch el converteix en *art sintètic* (Greenberg, 2006b: 37), allò que Adorno oposa a l'art elevat.[17] Ho exemplifica amb un exercici comparatiu de la recepció per part d'un camperol d'una obra de Picasso i d'una de Repin. Conclou que els valors –de reconeixença– que el camperol obté del quadre realista de Repin –kitsch, segons Greenberg– són com els que l'espectador culte extreu de Picasso. Ara bé, el que els diferencia és que en l'obra de Picasso són el resultat d'un segon nivell de reflexió «que rebasa la experiencia inmediata causada por los valores plásticos» (ibíd.: 37): la significació és projectada per l'espectador amb sensibilitat artística. Picasso pinta la *causa* dels valors que l'espectador desplega[18]; és a dir, els processos i les reflexions de l'art. En Repin, d'altra banda, la significació ja ha estat incorporat al quadre, realista i reconeixible, perquè pugui gaudir-se irreflexivament. És un art predigerit que fa d'«atajo al placer artístico» (íd.), ja que no comporta la dificultat de la reflexió i l'apreciació de l'art genuí. Repin no pinta la causa, els processos artístics, sinó directament l'efecte (íd.). És en aquest sentit que el kitsch és sintètic –sintetitza l'art genuí, el predigereix per a l'espectador i *li dona les coses fetes*; és un art fàcil.

D'aquí deriva la idea de Greenberg que la distinció entre els valors que només es troben a l'art i aquells que poden trobar-se també a altres llocs, que abans diferenciava l'art bo de l'art dolent, es dissol amb el kitsch i la seva «técnica racionalizada que extrae de la ciencia y la industria» (ibíd.: 35). Així s'explica la preferència de les masses pel kitsch –contra l'opinió de Kurt London, MacDonald i Greenberg opinen que l'educació i les directrius del govern no expliquen la seva preeminència–, que tot i ser cultura degradada els ofereix el gaudi que no poden extreure de l'art genuí a causa de la seva falta de sensibilitat artística. És una qüestió

[17] L'ús de *síntesi*, però, no és ben bé el mateix en Greenberg i en Adorno. Greenberg parla del kitsch com a art sintètic en el sentit de simplificació de formes i efectes predigerits, al qual Adorno també s'oposa. Ara bé, en Greenberg sí que hi ha la idea, amb l'art pur, d'una abstracció amb sentit unificador, d'una simultaneïtat, un absolut. L'art per a Adorno –crític i negatiu– incorpora la negació de la síntesi en la seva configuració i reflecteix la falta de sentit i la impossibilitat de reconciliació del món; ell no creu en absoluts ni en la unificació.

[18] Un altre exemple d'aquest desplegament de valors projectats per l'espectador sensible en l'avantguarda segons Greenberg –art abstracte i pur– és el cubisme òrfic del qual parla Apollinaire (1913), «inventat […] per Robert Delaunay» (Apollinaire, 2000: 31). Les seves obres, que transmeten la idea de simultaneïtat a través de colors i formes, es despleguen amb la mirada i requereixen un espectador actiu. El mateix aplica a la poesia pura i els seus lectors. S'equipara aquest art amb la música, que només pot tenir lloc quan és interpretada.

de classe: el camperol no té l'oci, el confort i l'energia necessaris per educar-se en l'art elevat. I com que la cultura superior no és una urgència natural de l'home, sinó una creació artificial de la qual pot prescindir, «el campesino volverá al kitsch cuando quiera contemplar un cuadro, porque así puede gozar sin esfuerzo» (ibíd.: 40).

Ja estem apuntant als usos i beneficis de la cultura de masses, dels quals ens ocuparem aviat. Abans, però, i per acabar de lligar amb l'engany del kitsch i la seva apropiació dels processos artístics de l'avantguarda, és rellevant mencionar la noció d'*inadequació estètica* (Calinescu, 1991: 231), que s'aplica als «objetos cuyas cualidades formales […] son inapropiadas en relación a su contenido cultural o a su intención» (íd.). La inadequació estètica no té lloc en l'art elevat.[19] En el kitsch, que es fa passar per art tot vestint-se de les seves formes, sí: el seu contingut –molts cops superflu o il·legítim– es pot presentar com a profund i noble. Brecht (1934) ho exemplifica:

> Así, por ejemplo, no es falso que las sillas tengan superficie de asiento y que la lluvia caiga de arriba hacia abajo. Muchos poetas escriben verdades de este tipo. Estos poemas son como pintores que cubren las paredes de los barcos que se hunden con naturalezas muertas. […] No es lícito darse cuenta de que sus verdades son verdades sobre las sillas o la lluvia; suelen sonar de una manera completamente diferente, como verdades sobre cosas importantes. Pues la configuración artística consiste precisamente en otorgar importancia a una cosa (a Adorno, 2004: 253-254).

El lloc que ocupa l'art també és important. Un producte kitsch pot adquirir significació estètica pel fet d'estar a un museu. A més a més, la inadequació estètica pot donar-se també en el pol oposat; és a dir, l'art *autèntic* pot esdevenir kitsch si es presenta en formes que no casen amb el seu contingut o les seves intencions.[20] L'alta cultura és reduïda a kitsch quan s'utilitza com a «mera decoración ostentosa» (Calinescu, 1991: 231). L'avantguarda és conscient d'aquest fet i trobem obres on s'explicita, com per exemple *L.H.O.O.Q.* (1919). El *ready-made* assistit de Duchamp ha estat interpretat com un atac contra la tradició; no obstant això, com argumenta Calinescu, la *Mona Lisa* que guixa Duchamp no és l'obra en si, sinó una reproducció. En aquest sentit, l'atac està dirigit també a «la falsificación moderna de la tradición» (ibíd.: 248), la idea que ja no tenim accés a cap tradició que no sigui falsa –una idea molt adorniana, recuperada per Hobsbawm i molts pensadors de la postmodernitat.

---

[19] Ja hem explicat que la forma és el contingut de l'art per a Greenberg, i la seva intenció és la reflexió sobre els seus propis mitjans. També en la concepció d'art d'Adorno la forma, determinada de manera autònoma per cada creació artística, subordina i esdevé en si mateixa el contingut crític de l'obra.

[20] Les postals o tota mena de *souvenirs* són un exemple d'això. *El naixement de Venus* de Botticelli –pintura creada en un moment històric on els valors artístics eren diferents dels moderns– es considera art; ara bé, la seva reproducció en una funda d'ulleres o una tovallola es converteix en kitsch. També una cita de Shakespeare a la coberta d'una llibreta o en una *tote bag*. I qui diu Botticelli, diu Mondrian; qui diu Shakespeare, diu Mallarmé.

El kitsch, doncs, no és una essència –en el sentit ontològic–, sinó que té molt a veure amb el propòsit i el context en què apareix. Es vincula també a la reproducció d'obres d'art, sobretot a gran escala, de manera massificada i dirigida al consum. Els usos que es fan del kitsch –i de l'art elevat–, íntimament relacionats amb la cultura de masses, són importants per a la seva caracterització o determinació i tenen un paper principal en les crítiques que se li fan al kitsch en el relat de la Gran Divisió.

2.2.2. Art de consum i demagògia

La cultura de masses és, per a alguns d'aquests crítics, inseparable de la indústria cultural que, regida per interessos econòmics, converteix l'art en objecte de consum. El kitsch està molt vinculat al desenvolupament econòmic i la seva «forma latente de mercancía» (Adorno, 2004: 387) –el fet que faci servir processos de l'art simplificats i que sigui mecànic, repetitiu, que no impliqui reflexió i convidi «a la posesión y al disfrute inmediato» (Calinescu, 1991: 245)– facilita la seva comercialització. Adorno exposa el caràcter regressiu que tenen tots els productes sorgits de la lògica industrialista (Hervás Muñoz, 2011: 110): inscrits en la «dialéctica de la Ilustración en la que progreso y regresión están mezclados» (Adorno, 2004: 112-113), utilitzen les categories de *sempre-el-mateix* per garantir el seu èxit, i així es tornen artificials i superficials i s'alien amb el món desencantat que abandona la recerca d'una utopia emergent de la crítica (Hervás Muñoz, 2011: 110). A la *Dialèctica de la Il·lustració* (1944) d'Adorno i Horkheimer s'expressa així: «la obra mediocre ha preferido siempre asemejarse a las otras, se ha contentado con el sustituto de la identidad. La industria cultural […] absolutiza la imitación» (Adorno i Horkheimer, 1998: 175).

Destaca el paper de la reproductibilitat tècnica de l'art en tot això, lligada al consum i la difusió massiva: la *kitschificació* –a vegades no intencionada– de la cultura a través de la ràdio, la televisió, les revistes i altres mitjans. La ràdio, per exemple, es considera un «volcán que vomita un chorro continuo de música de imitación» (Broch, 1973b: 66). Dorfles indica que els mitjans de comunicació causen la indiferència de l'espectador (Calinescu, 1991: 249); això amenaça la cultura genuïna, com apunta Greenberg, ja que la popularitat no té a veure amb el contingut específic o la veritat dels productes artístics, sinó amb la indústria.[21]

[21] En aquest sentit, la indústria cultural és la part més heterònoma del camp de la cultura, en termes de Bourdieu. En la línia de la teoria dels camps del sociòleg francès, Adorno diu de la major part de producció artística que «[s]i hace concesiones en su autonomía, se entrega al negocio de la sociedad existente; si permanece estrictamente para sí, se deja integrar como un sector inofensivo más» (Adorno, 2004: 387).
No perquè respongui al gust de les masses, sinó perquè es regeix pel capital. Davant l'argument que la indústria cultural reflecteix els gustos populars, Adorno replica que «no es que el público marque las directrices de este *arte pop*, sino que el *arte pop ya está pensado* […] para gustar al público» (Hervás Muñoz, 2011: 113).

Hi ha la idea compartida per tots els crítics que formen part del relat de la Gran Divisió que les empreses troben un mercat lucratiu en les demandes culturals de les masses. Però els punts de vista difereixen. Així, tenim la visió de MacDonald, segons el qual la cultura de masses, a diferència de l'art popular o folklòric que creix des de baix, és fabricada pels tècnics assalariats i imposada des de dalt als consumidors passius: «los dioses del *kitsch* explotan las necesidades culturales de las masas con el fin de lograr un beneficio y/o mantener su clase dominante» (ibíd.: 238).[22] En canvi, pensadors com Broch o Rosenberg apunten a una responsabilitat compartida entre el productor de kitsch i el seu consumidor:

> el Kitsch no podría surgir ni tampoco prosperar, si no existiese en Hombre-del-Kitsch, el amante del Kitsch, aquel que como productor de arte produce el Kitsch y como consumidor de arte está dispuesto a adquirirlo e incluso a pagarlo a un precio bastante elevado […] el arte es siempre el retrato del hombre de su tiempo (Broch, 1973b: 49).

Aquests pensadors assenyalen que no és només la classe obrera que fa ús del kitsch, sinó que els seus principals consumidors pertanyen a la classe mitjana –ja ho diu Greenberg quan expressa que l'elit cada cop se sent més atreta pel kitsch. Així doncs, Rosenberg nega que la cultura de masses existeixi només per vendre, opina que té més a veure amb l'organització de la societat i amb una «flojera muscular asociada con encontrarse con un público sensible a ciertas normas» (a Calinescu, 1991: 222).[23] El kitsch és autoengany: el consumidor accepta la mentida estètica i té voluntat de percebre el kitsch com a art autèntic (ibíd.: 243).[24] ¿Per què?

Veblen ho vincula a l'ostentació i considera que la bellesa del kitsch forma part dels «símbolos y medios de diferenciación econòmica» (ibíd.: 224). La recerca d'estatus pot explicar el consum del kitsch en alguns casos, però és insuficient per explicar-ne tots els usos.

En una modernitat urbanitzada i de temps accelerat, on abunden les presses i la feina, a les masses els calen moments de descans, relaxació, entreteniment i fugida de la realitat, i en el seu temps lliure desitgen alliberar-se de l'avorriment i de l'esforç que dominen el seu dia a dia (Adorno a ibíd.: 237). Aquesta doble necessitat –resultat del mode de producció capitalista i també producte seu– la supleix el kitsch: el «barato entretenimiento comercial» (íd.) que, com que està pautat i predigerit i no demana res als seus consumidors –ni esforç, ni tan sols temps (Greenberg, 2006b: 31)–, indueix a la relaxació. Una experiència artística conscient, en canvi, no els és possible. Per a Adorno, que sí que responsabilitza –com

[22] Correspon a l'opinió marxista del kitsch com a fabricació de les classes altes per distreure la classe obrera i les masses de la seva vocació revolucionària.
[23] Eco apunta també en aquesta direcció: sense emetre cap judici de valor diu que s'ha passat de l'home del renaixement al de la civilització de masses que, «[m]ejor o peor, es otro» (Eco, 1984: 45).
[24] Si el kitsch és mentida, «dicha mentira recaerá sobre el hombre que lo necesita» (Broch, 1973b: 49).

MacDonald– a la indústria cultural —o «industria de la diversión» (Broch, 1973b: 67)– i als productors de kitsch, aquesta necessitat social d'entreteniment i relaxació

> es aprovechada por una sociedad cuyos miembros forzosos difícilmente podrían soportar de otra manera la carga y la monotonía de su existencia y que en el tiempo libre que se les concede y administra apenas acogen otra cosa que lo que la industria cultural les impone (Adorno, 2004: 486).

Al kitsch també se li encomana la tasca d'omplir el buit espiritual i existencial provocat per la banalitat i la insignificança de la vida moderna. Aquests crítics, però, no ho veuen possible: «[l]o *kitsch* parodia a la catarsis» (ibíd.: 390). El sense sentit del món modern no ha d'omplir-se –perquè no pot–, sinó assenyalar-se mitjançant l'art: «[e]s preciso distinguir entre […] la iluminación de lo irracional y la huida ante lo irracional. El Kitsch es huida, huida incesante hacia lo racional» (Broch, 1973d: 73). Broch el vincula a la nostàlgia del passat, de l'idil·li de la història, quan les convencions encara eren vàlides (Calinescu, 1991: 234).[25] Richard Egenter també parla d'aquesta fugida i l'identifica amb la mandra (Egenter a ibíd.: 253); és, però, un peix que es mossega la cua, ja que la passivitat mental de les masses que les inclina cap al kitsch és alhora reforçada per aquest.

El kitsch i l'intent sistemàtic de fugir de la realitat tenen a veure també amb l'hedonisme ansiós de noves experiències –que són superficials– i amb una «infinita capacidad para adquirir bella basura» (Calinescu, 1991: 239). La indústria cultural estimula el desig de consum i el converteix en una mena de deure; ho fa mitjançant les modes, que s'alimenten «del deseo insaciable de lo Nuevo» (Lipovetsky, 1996: 291) i intensifiquen cada cop més les «ganas de vivir *el presente*» (ibíd.: 128). Aquesta urgència del consum Calinescu la relaciona amb l'acceleració del canvi en la modernitat i la tradició de la ruptura de la qual parla Octavio Paz (Calinescu, 1991: 240).[26] També per a Lipovetsky, l'augment del nivell de vida i la cultura del benestar, de l'oci i de la felicitat immediata han fet que

> [l]os signos efímeros y estéticos de la moda ya no apare[zcan] entre las clases populares como un fenómeno inaccesible reservado a los otros, sino que se han convertido en una exigencia de masa, un decorado de la vida en una sociedad que sacraliza el cambio, el placer, las novedades (Lipovetsky, 1996: 128).

La novetat en el consum, però, és repetició. Allò que irromp i es presenta com a nou, passat el moment d'eufòria inicial, es torna vell. Aleshores l'audiència demana una altra novetat. El

[25] En aquest sentit, el kitsch es pot considerar una forma vulgar de romanticisme (Calinescu, 1991: 234).

[26] La discontinuïtat en la modernitat genera, segons Calinescu, la pèrdua de confiança en l'estabilitat i l'augment de la urgència del consum ràpid i el gaudi instantani (Calinescu, 1991: 241). La venda de l'àlbum musical *Midnights* (2022) de Taylor Swift és un exemple de com s'explota aquest fet en el màrqueting: ha tret diferents versions de l'àlbum, espaiades en el temps i per sorpresa, incorporant-hi alguna cançó nova a cada versió, i això ha causat que gran part de l'audiència se'n comprés més d'un.

desús dels productes culturals és tan ràpid que no hi ha temps perquè es gesti una innovació real, de manera que la indústria els fabrica mitjançant les fórmules mecàniques i els clixés característics del kitsch –el caràcter regressiu i la imitació de la indústria cultural d'Adorno. Això duu a l'estandardització i la cultura homogeneïtzada de la qual parla MacDonald (Calinescu, 1991: 250). Aquesta, a través dels mitjans de comunicació, proporciona una experiència –devaluada, diferent de l'experiència estètica de les grans obres d'art– que esdevé la norma a ulls del consumidor, de manera que escriptors i artistes també s'adapten a ella (íd.). En efecte, «la industria cultural va enseñando a sus "clientes" lo que *tiene* que gustarles y lo que *no*» (Hervás Muñoz, 2011: 114), de manera que l'espectador o lector sempre va a veure o llegir quelcom que ja sap que li agradarà.

Atès que el kitsch forma part del sistema productiu capitalitzat i del mercat, s'expandeix. Greenberg diu que, com tot producte fabricat en sèrie per la indústria cultural, el kitsch ha traspassat les fronteres geogràfiques i les cultures nacionals (Greenberg, 2006b: 33) i, vist que les masses de tot el món prefereixen el kitsch abans que les seves cultures pròpies, es pot dir que aquest està a punt de convertir-se en cultura universal (ibíd.: 34). També Broch opina que «el mundo está encaminándose hacia una neurosis universal cada vez más aguda […] que tiende a una disociación esquizoide […] destinada a alcanzarnos a todos» (Broch, 1973b: 66). Aquest destí inexorable és reforçat per la facilitat del mercat d'absorbir la cultura genuïna i tota dissidència, de manera que «la desviación, el inconformismo y el radicalismo pueden transformarse rápidamente en objetos comerciables de consumo» (Calinescu, 1991: 250).[27] És un procés que moltes vegades es duu a terme de manera natural i no té tant a veure amb la censura com amb la força de gravetat del sistema (Hervás Muñoz, 2011: 113).

Fins aquí hem parlat del kitsch com a art de consum. Passem a comentar l'altre ús que els crítics de la Gran Divisió –que escriuen en el context de l'ascens dels totalitarismes al poder– condemnen: el kitsch com a propaganda i, en casos extrems, demagògia. Greenberg és molt crític amb aquesta qüestió i a «Avantguarda i kitsch» (1939) examina també el paper del kitsch com a tendència oficial dels règims totalitaris d'Alemanya, Itàlia i Rússia.

Sempre que un règim polític estableix una cultura oficial, ho fa per «pura demagogia» (Greenberg, 2006b: 40). Greenberg observa que el kitsch és una manera de congraciar-se amb

[27] Inclús l'estil de vida de la contracultura –sobre la qual teoritza Theodore Roszak i diu que «[s]i la resistencia de la contracultura fracasa, me parece que no nos queda en reserva nada, salvo lo que los antiutópicos como Huxley y Orwell anunciaron» (Roszak, 1981: 11)– s'acaba convertint en un gran negoci (Calinescu, 1991: 250). És el que Herbert Marcuse –figura principal de la primera generació de l'escola de Frankfurt, juntament amb Adorno– anomena *tolerància repressiva*: la tolerància de tot allò que no qüestiona les estructures de poder dominant, aquella que «sirve en la mayor parte de sus manifestaciones más efectivas a la causa de la opresión» (Marcuse, 1969: 212). Es pot donar a través de la conversió d'allò subversiu en mercaderia, com és el cas.

les masses –els seus súbdits– en els moments d'inestabilitat social[28]: «como no pueden elevar el nivel cultural de las masas […] sin rendirse incondicionalmente al socialismo internacional, halagan a estas masas rebajando la cultura a su nivel» (íd.). Encara més, els règims totalitaris inclús arriben a prohibir l'avantguarda –aquí sí que entra la censura–, no per ser massa crítica, sinó perquè és massa resistent i no pot ser utilitzada per la propaganda (ibíd: 41). El kitsch, en canvi, és més dòcil i «mantiene a los dictadores próximos al "alma" del pueblo» (íd.). Greenberg reflexiona que tot és estratègia política i que l'important és ajustar-se als desitjos de les masses, promoure la il·lusió que són qui governa realment (ibíd.: 42). Com diu Hervás Muñoz –ella es refereix a la publicitat, però també aplica a la propaganda–, «la sensación de *libertad* de elección es fundamental» (Hervás Muñoz, 2011: 112): no poden sentir-se dominades, sinó que s'han de creure protagonistes. Així, es proclama l'art de la massa –la cultura de masses, el kitsch– com a l'*únic* art.[29] Aquest, a més a més, en ser fàcil de produir i una «forma específicamente estética de mentir» (Calinescu, 1991: 225), és molt apte per la transmissió i difusió de creences, doctrines i pràctiques de manera artificial amb l'objectiu d'influir sobre les actituds emocionals dels altres (Brown a Hervás Muñoz, 2011: 112), i serveix per a l'estetització de la vida, de la política, de la tecnologia i de la guerra –si bé això també ho pot fer l'avantguarda, com el futurisme, cal tenir en compte que cap d'aquests pensadors que formen part del relat de la Gran Divisió no contemplen aquest moviment en les seves definicions d'art i d'avantguarda, precisament perquè no deixa de ser, sota el seu prisma, inadequació estètica.

Davant tot aquest panorama, ¿cal expulsar el kitsch de les societats modernes com Plató va expulsar els poetes de la ciutat ideal? Per a aquests autors, sí. Aquest discurs, però, es gesta molt condicionat pel seu context històric. Amb els anys, i sobretot amb el pas a la postmodernitat, la gran dicotomia entre avantguarda i cultura de masses es dissol i el kitsch es revalora. En aquesta dissolució hi tenen un paper important la tècnica, que segons Huyssen articula una dialèctica oculta entre kitsch i avantguarda, i també el cinema. L'assaig de Walter

[28] Greenberg detecta un gran abisme social i cultural entre minoria –poderosos i cultivats que disposen d'una cultura formal– i massa –pobres i explotats, que són ignorants i tenen la cultura popular o kitsch– (Greenberg, 2006b: 37). En els períodes d'estabilitat, segons Greenberg, la massa admira la cultura elevada dels amos (ibíd.: 38); és quan l'individu està insatisfet amb l'ordre social que manté la minoria que sent ressentiment cap a l'art d'aquesta i adquireix un «carácter reaccionario que se manifiesta a través de la nostalgia y el puritanismo, y finalmente el fascismo» (ibíd.: 39).

[29] Hitler es va amistar amb Gottfried Benn, expressionista nazi, perquè creia que el prestigi de l'avantguarda entre els alemanys cultes que l'ajudaria (Greenberg, 2006b: 41). Més tard, però, els nacionalsocialistes van veure que la massa era una millor aliada que no pas els amos, perquè la massa no té res a perdre, mentre que la minoria que està al poder s'hi aferra fermament (íd.). Mussolini també és benevolent amb l'avantguarda futurista en un inici, ja que aquesta li dona suport i comparteix molts dels valors del feixisme, però acaba arribant a la mateixa conclusió i crea un *nou estil imperial* (Greenberg, 2006b: 43).

Benjamin *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* (versions del 1935, 1936 i 1937-1938) ja apunta a aquest fet, que passem a comentar seguidament.

3. La reproductibilitat tècnica com a dissolució de la dicotomia

Hi ha la idea que una de les diferències principals entre cultura elevada i cultura de masses és la seva producció. A l'alta cultura se la vincula a l'artesania, mentre que la indústria cultural produeix i reprodueix en massa, com una fàbrica d'art, homogeneïtzant la diferència. Si bé la cultura de masses és impensable sense la tecnologia, no es pot passar per alt el paper que aquesta té també en el sorgiment i desenvolupament de l'avantguarda històrica. La reflexió sobre l'art que la fa néixer només és possible a partir de la producció tècnica i els nous mitjans de reproducció –fotografia, cinema, ràdio– que obliguen a repensar-ho tot. A més a més, moltes avantguardes tematitzen la tecnologia i la maquinària –algunes expressen horror i protesten contra aquestes, usades per fer la guerra, altres les glorifiquen i estetitzen–, i també les incorporen a la confecció de l'obra d'art. Així, trobem *collages* de fotografies de revistes, poemes fets de retalls de diari, seqüències d'instantànies o *cronofotografies*, etcètera.

La importància de la tècnica en la configuració de l'avantguarda històrica l'explica Andreas Huyssen (1986) en la seva revisió *a posteriori* del relat de la Gran Divisió, on analitza la dialèctica oculta entre art elevat i cultura de masses. Observa que la distinció categòrica entre art i kitsch ha quedat obsoleta en un nou marc de relacions i configuracions dels productes culturals (Huyssen, 2006: 9). Fa un salt enrere i planteja que el projecte de l'avantguarda històrica, amb les seves pretensions de ruptura amb l'ordre burgès establert i la vinculació de praxi vital i praxi artística –de nou, aquí refereix a unes avantguardes i no a unes altres–, no era sinó el de crear una cultura de masses revolucionària, oposada a la ideologia burgesa on

> [l]a razón instrumental, la expansión tecnológica y la maximización del lucro se juzgaban diametralmente opuestas al *schöner Schein* [bella apariencia] y a la *interresseloses Wohlgefallen* [complacencia desinteresada] dominantes en la esfera de la cultura alta (ibíd.: 32).

Per a Huyssen, l'avantguarda s'oposava a aquesta separació i alliberava la tecnologia dels seus aspectes instrumentals, alhora que trencava amb les nocions burgeses de tecnologia com a progrés i de l'art com a quelcom natural i autònom (íd.). Defensa que la tecnologia va ser un factor central en el projecte avantguardista que volia eliminar les separacions artificials entre treball i plaer i producció i cultura, superar la dicotomia entre art i vida i fer aparèixer «una cultura revolucionaria, un arte de la vida» útil i renovador (ibíd.: 35).

La perspectiva que Huyssen planteja en la seva revisió retrospectiva sembla que no acaba de casar amb les idees de la Gran Divisió entre avantguarda i cultura de masses. Es deu al fet que el relat es va desenvolupar més tard, un cop el projecte de l'avantguarda d'establir una relació alternativa entre art elevat i cultura de masses havia fracassat: liquidada pel feixisme i l'estalinisme i absorbida per l'alta cultura modernista que insisteix en l'hostilitat essencial entre art elevat i baix, l'avantguarda que havia estat política cultural es va cristal·litzar en una empresa elitista allunyada de la política i la vida quotidiana, tot i haver-les volgut transformar totes dues (ibíd.: 20).[30] L'esperança utòpica d'una cultura de masses alliberadora va ser substituïda per la cultura de masses mediada i sostinguda per una indústria i unes institucions capitalistes: «[f]ue la industria cultural y no la vanguardia la que consiguió transformar la vida cotidiana durante el siglo veinte» (ibíd: 39). Amb aquest panorama es va enfortir el relat de la Gran Divisió, que per a Huyssen «constituye en sí mismo la expresión histórica del fracaso de la vanguardia y de la continuación del dominio burgués» (ibíd: 38).

Irònicament, la tecnologia va contribuir a aquest fracàs, protagonitzat pel predomini de l'alienant kitsch per sobre de l'avantguarda crítica i subversiva. La reproductibilitat tècnica va causar la mercantilització de l'art i la seva pèrdua de valor estètic:

> Una vez que lo *kitsch* es técnicamente posible y económicamente rentable, la proliferación de imitaciones baratas o no-tan-baratas de todo tipo –desde el arte primitivo o folclórico, hasta la última vanguardia– sólo se ven limitadas por el mercado. El valor se mide directamente por la demanda de réplicas espurias o reproducciones de objetos cuyo significado estético original consistía, o debería consistir, en ser únicos y, por tanto, inimitables (Calienscu, 1991: 222).

Aquesta és la visió dels pensadors de la Gran Divisió. Ara bé, quan parlem de reproductibilitat tècnica no podem no mencionar l'assaig de Walter Benjamin *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, escrit i publicat en diferents versions entre 1935 i 1938, és a dir, posteriorment al fracàs de l'avantguarda i de manera contemporània a l'ascens al poder dels totalitarismes i al desenvolupament del relat de la Gran Divisió. El que planteja aquest assaig és interessant, ja que, tot i advertir dels perills que pot comportar, fa una defensa de la reproductibilitat tècnica i la democratització de l'art i la cultura, que Benjamin considera una oportunitat per a l'emancipació de les masses. Així, ofereix un punt de vista diferent de la dicotomia entre art elevat i art baix, que sembla poder-se dissoldre ja durant la dècada en què s'està gestant: «en la obra de Benjamin de los años treinta […] la dialéctica

[30] Bürger parteix d'aquí per distingir entre avantguarda històrica i neoavantguarda, i diu que la neoavantguarda ja no pot aspirar a unir art i praxi vital en la societat actual després del fracàs de les intencions avantguardistes. L'artista neoavantguardista vol que el museu accepti les seves peces, no fer volar la institució pels aires; la protesta avantguardista s'ha convertit en el seu contrari (Bürger, 2000: 54-55).

oculta entre el arte de vanguardia y la confianza utópica en una cultura de masas liberadora puede capturarse viva por última vez» (Huyssen, 2006: 38).

Benjamin adverteix al pròleg del seu assaig que cal deixar de banda els conceptes de creativitat, genialitat i valor etern i introduir-ne de nous que siguin inutilitzables pel feixisme i útils per formular les exigències revolucionàries de l'art (Benjamin, 2003: 38), ja que la funció social de l'art, com ell l'entén, s'ha trastornat: ja no es fonamenta en el ritual, sinó en la praxi política (ibíd.: 51). Aquesta transformació l'ha causat la reproductibilitat tècnica, que ha modificat les condicions de producció, distribució i recepció o consum de l'obra d'art (Huyssen, 2006: 30), i ha transformat profundament també la percepció (Benjamin, 2003: 94). L'obra d'art havia estat sempre reproduïble manualment, però l'aparició de la tècnica en la seva reproducció és quelcom nou que aconsegueix «no sólo convertir en objetos suyos a la totalidad de las obras de arte heredadas […], sino conquistar para sí misma un lugar propio entre los procedimientos artísticos» (ibíd.: 40-41). Fa referència sobretot al cinema, una forma artística completament determinada per la seva reproductibilitat (ibíd.: 61).

La reproducció tècnica d'una obra d'art ja existent deixa intacta la seva consistència, però en desvaloritza l'*aquí i ara*, vinculat a la seva autenticitat (ibíd.: 42): «la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico» (ibíd.: 44). El que es marceix de l'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica és la seva *aura* (íd.), que Benjamin defineix com «[u]n entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar» (ibíd.: 47). La peça deixa de ser única i es passa a l'art postauràtic.[31] John Berger (1972), lector de Benjamin, explica que l'experiència auràtica de contemplar una obra única és aleshores substituïda pel fet d'estar davant de l'original d'una reproducció: «[l]o que percibimos como único ya no es lo que nos muestra su imagen; su primera significación ya no estriba en lo que dice, sino en lo que es» (Berger, 2001: 27). Però, com que la tècnica separa allò reproduït de la tradició, l'original de la reproducció queda arrencat del seu context ritual.

En aquest sentit, guanyen importància la cartel·la i el peu de foto, tant en les obres d'art tècnicament reproduïdes com en aquelles que es produeixen mitjançant la reproductibilitat tècnica: la fotografia i, sobretot, el cinema, on cada imatge singular apareix prescrita per la seqüència de totes les precedents (Benjamin, 2003: 59). Berger, dècades més tard, observa

[31] Abans la unicitat del quadre s'inscrivia en el lloc on residia, ja que, tot i poder-se transportar, mai es podia veure en dos llocs alhora (Berger, 2001: 27). La càmera, en reproduir la seva imatge, destrueix la seva unicitat, i la seva significació «se multiplica y se fragmenta en numerosas significaciones» (íd.).

que la modificació de la significació d'una imatge «en función de lo que uno ve a su lado o inmediatamente después» (Berger, 2001: 37) fa que les imatges reproduïdes passin a formar part d'arguments que tenen molt poc a veure amb la seva significació inicial i independent: «[l]as palabras han citado a los cuadros para confirmar su propia autoridad verbal» (ibíd.: 36).

Quan diem que l'obra d'art reproduïda tècnicament es desvincula del seu context ritual, fem referència a les dues polaritats en la història de l'art que Benjamin distingeix: el valor de ritual o de culte –on les imatges estan al servei de la màgia i el que és important és que existeixin, no que siguin vistes– i el valor d'exhibició (Benjamin, 2003: 52-53). Benjamin observa una primera tècnica en la història que es confon amb el ritual, involucra l'ésser humà al màxim i culmina amb el seu sacrifici (ibíd.: 55). Explica que s'ha fet un salt d'aquesta a una segona tècnica caracteritzada per la maquinària i la seva desvinculació de l'ésser humà (ibíd.: 55-56). En relació amb aquestes dues polaritats i tècniques, Benjamin diu que l'obra d'art i l'experiència auràtiques es fonamenten sempre en el ritual, encara que estigui secularitzat (ibíd.: 40-50). Així, no és fins a l'arribada de la reproductibilitat tècnica de l'obra d'art que aquesta s'allibera «de su existencia parasitaria dentro del ritual» (ibíd.: 51), ja que el criteri d'autenticitat que sostenia la producció artística s'esgota. Davant aquesta crisi, l'art reacciona amb una teologia negativa que rebutja qualsevol funció social: l'*art pour l'art* (ibíd.: 50). Benjamin planteja si no té més sentit repensar la funció de l'art, que pot haver canviat a causa de les innovacions tècniques (ibíd.: 63): aquesta, per a Benjamin, és social.

La destrucció de l'aura d'autenticitat i unicitat –que, com diu Huyssen, «constituía la distancia de la obra respecto de la vida y […] demandaba del espectador contemplación e inmersión» (Huyssen, 2006: 30)– està en connexió amb els moviments de les masses, que tenen la necessitat d'apoderar-se dels objectes en la màxima proximitat i, amb una percepció enfocada cap a l'homogeneïtat, volen superar la unicitat de cada succés mitjançant la seva reproducció (Benjamin, 2003: 47). Per a Benjamin, però, l'alliberament a través de la tècnica només serà possible un cop ens adaptem a la segona tècnica, la de la maquinària; mentre això no passi seguirem al servei d'aquesta (ibíd.: 57). Aquí entra l'important paper que atorga al cinema, que exercita l'ésser humà en les percepcions i reaccions condicionades «por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día» (ibíd.: 56).

Molts teòrics, en els debats i les discussions que tenen lloc per tal d'atorgar al cinema l'estatut artístic, l'eleven a allò ritual –l'element màgic, sobrenatural, de culte (ibíd.: 63-64).[32]

[32] Per a més informació sobre aquests debats, vegeu els textos de Canudo, Lukács, Delluc i Epstein que figuren a la bibliografia. És especialment interessant fixar-se en les característiques que, en un intent de diferenciació de la forma cinematogràfica respecte a les altres arts, se li atribueixen. Aquestes oscil·len i combinen alguns dels

Benjamin, en canvi, apunta a una pèrdua de l'aura en el cinema: mentre que l'actor teatral actua envoltat de la seva aura, identificant-se amb el paper que representa davant d'uns individus amb els quals comparteix un temps present, l'intèrpret de cinema es representa a si mateix davant d'un sistema d'aparells que, només a través de l'edició i el muntatge posteriors, converteix el material proporcionat per l'actor en pel·lícula (Benjamin: 60). Així, l'intèrpret utilitza tota la seva persona en la seva actuació, però renuncia a la seva aura, ja que aquesta «está atada a su aquí y ahora» i no se'n pot fer cap còpia (ibíd.: 70).[33] A més a més, el fet que el cinema sigui quelcom construït a través del muntatge[34] –i no simplement rodat– fa que l'obra pugui ser millorada, i la vincula a la «renuncia radical a perseguir un valor eterno» (ibíd.: 62). Aquesta pèrdua de l'aura contribueix a que la distinció entre actor i intèrpret es torni difosa –recordem que l'intèrpret cinematogràfic es representa només a si mateix (ibíd.: 72)–, i el cinema esdevé més atractiu perquè és més accessible: qualsevol pot exhibir-se.

Benjamin veu aquí una possible esperança per a les masses –en l'exhibició de les seves condicions, realitzada parcialment en el cinema rus (ibíd.: 77)–, però reconeix que a la seva Europa occidental l'explotació capitalista exclou les masses de la producció del cinema i les distreu del seu dret legítim de ser representades (ibíd.: 78). La indústria cinematogràfica fa representacions il·lusòries i promou el culte a les estrelles de cine, diu, per falsificar l'interès originari i justificat de les masses en el cinema, «un interés en el autoconocimiento y así también en el conocimiento de su clase» (íd.).[35] A causa del capital invertit en el cinema, les seves oportunitats revolucionàries esdevenen contrarevolucionàries (ibíd.: 74), i aquest es posa al servei de la minoria de propietaris. Per això, «[l]a expropiación del capital invertido en el cine es […] una exigencia urgente del proletariado» (ibíd.: 78).

Tot i aquestes consideracions més negatives, Benjamin és un gran defensor del cinema. La deshumanització de les masses –que té lloc a través d'un treball mecanitzat i dut a terme

---

trets dels quals hem parlat amb relació a l'art elevat de la Gran Divisió –veritat elevada, qualitat moral i transformació social– i altres aspectes més típics del kitsch –bellesa, simplicitat i entreteniment.

[33] És interessant el fet que Lukács, a «Reflexions sobre una estètica del cinema» (1913), fa també una diferenciació entre el cinema i el teatre, però busca vestir el cinema d'aura. No obstant això, en aquest assaig anticipa algunes de les idees de Benjamin respecte a la producció cinematogràfica.

[34] Per a Benjamin, «un montaje en el cual cada componente singular es la reproducción de un suceso que no es en sí mismo una obra de arte ni da lugar a una obra de arte en la fotografía» (Benjamin, 2003: 66).
Pel que fa al muntatge, vegeu els textos de Pudovkin, Gubern i Amiel de la bibliografia. Gubern parla de l'*efecte Kuleshov*, que fa referència a la significació de les imatges en relació amb les seqüències que les precedeixen.

[35] També Adorno, en aquesta línia, parla del subjecte genèric i la mutilació del jo que es donen en el cinema: aquestes *superstars* representen la possibilitat i la distància alhora, l'ideal al qual tothom vol arribar, però al qual mai ningú arriba (Hervás Muñoz, 2011: 111). El cinema té el poder, per a Adorno, de convertir allò humà en mercaderia (ibíd.: 112), ja que «los decretos de la moda consiguen extenderse gracias al deseo de los individuos de parecerse a aquellos a quienes se juzga superiores […] que irradian prestigio y rango» (Lipovetsky, 1996: 42). El cinema imposa una imatge que ha renunciat al valor d'ús pel valor de canvi i així perd tot el seu potencial emancipador (Hervás Muñoz, 2011: 111). L'art, en canvi, «respeta a las masas al presentarse ante ellas como lo que ellas podrían ser en vez de adaptarse a ellas en su figura degradada» (Adorno, 2004: 391).

diàriament, sota prova constant i davant de sistemes d'aparells, a oficines i fàbriques– és venjada per l'intèrpret cinematogràfic en el moment en què, precisament, exhibeix el fet d'estar sota prova davant el sistema d'aparells: «[r]epresentar esta prueba de desempeño significa mantener la humanidad ante el sistema de aparatos» (ibíd.: 68). D'aquesta manera, les masses van al cinema i veuen com s'afirma la seva pròpia humanitat (íd.).

El cinema respon també a la funció més important de l'art per a Benjamin, que és la d'establir un equilibri entre l'home i el sistema d'aparells (ibíd.: 84), ja que representa tant a l'home com al món a través d'aquest sistema, i ho fa mitjançant noves configuracions estructurals de la matèria (ibíd.: 86): «[u]na es la naturaleza que se dirige al ojo y otra la que se dirige a la cámara» (íd.). A diferència del pintor –Benjamin l'equipara a un mag–, que observa la realitat i en fa una imatge total, l'operador de càmera –equiparat a un cirurgià– penetra en el teixit de la realitat i crea una imatge a partir de petits trossos que ajunta d'acord amb noves lleis (ibíd.: 80-81). El cinema pot presentar una realitat que sembla estar lliure de l'aparell gràcies precisament a la seva compenetració intensa amb aquest (ibíd.: 81).

Aquesta és més analitzable i permet més punts de vista que no pas les que presenten la pintura o el teatre, motiu pel qual Benjamin diu que una de les funcions revolucionàries del cinema serà dur a la interpenetració entre art i ciència, «que sean reconocidas como idénticas la utilización artística y la científica de la fotografía» (ibíd.: 85). A més a més, el cinema representa també aspectes de la realitat que queden fora de les percepcions sensorials, és capaç d'apropiar-se dels modes de percepció del somiador i crear figures del somni col·lectiu (ibíd.: 87). Així, pot fer-se càrrec de les tensions perilloses que porta la tecnificació –de la qual forma part– i fabricar la seva pròpia vacuna psíquica contra psicosis massives: pel·lícules que actuen com a catarsi (íd.):

> Las colosales cantidades de sucesos grotescos que se consumen en el cine son un agudo indicio de los peligros que amenazan a la humanidad a partir de las represiones que la civilización trae consigo. Las grotescas películas americanas y las películas de Disney producen una voladura terapéutica del inconsciente (ibíd.: 88).

Un últim benefici que el cinema aporta a les masses és que, a partir de les seves seqüències d'imatges i el canvi d'escenari constant, aquest provoca *shock* i distracció (ibíd.: 91). Això ja ho feia el dadaisme a través de la pintura i la literatura: sacrificava els valors comercials de l'art i, mitjançant l'enviliment radical dels seus materials, fabricava obres inútils pel que fa al recolliment contemplatiu, destruint l'aura irreverentment (ibíd.: 89-90). El pas del recolliment burgès a la distracció com a comportament social del dadà, vinculat a l'escàndol i la irritació pública (ibíd.: 90), es caracteritzava per la seva qualitat *tàctil*, ja que prenia la forma de

projectiu contra l'espectador (íd.). El cinema, també tàctil per a Benjamin, allibera l'efecte del *shock* «de la envoltura moral en la que el dadaísmo lo mantenía todavía empaquetado» (ibíd.: 91), perquè aquest no deriva del fet de ser inmoral o atemptar contra els preceptes artístics, sinó de la successió d'imatges en canvi constant.

No és difícil criticar el *shock* del cinema tal com Benjamin el defensa, ja que la successió d'imatges del mode de representació institucional o MRI –el més habitual i el que segueixen les produccions cinematogràfiques que la massa tendeix a consumir– s'usa per dirigir la mirada de l'espectador. A diferència del *shock* dadaista que descoloca i s'apropa a l'art crític que demana Adorno, el canvi de seqüències cinematogràfiques és orgànic i duu a l'alienació. Adorno diu: «cada vez que voy al cine salgo, a plena conciencia, peor y más estúpido» (a Hervás Muñoz: 108)[36], i Greenberg menciona les pel·lícules de Hollywood com a exemples de kitsch (Greenberg, 2006b: 30). També Huyssen detecta que aquesta exploració del *shock* «puede usarse para afirmar la percepción antes que para modificarla» (Huyssen, 2006: 39).

Però la qualitat tàctil, per a Benjamin, està vinculada a l'acostumament, a la recepció en la distracció (Benjamin, 2003: 94). Benjamin parla de l'arquitectura –dels arts més antics– i de la seva doble recepció: tàctil –el seu ús– i visual –la percepció (ibíd.: 93). La recepció que en fan les masses és col·lectiva i des de la distracció, així com ho és també la recepció del cinema i del *shock* d'imatges. I així és com ha de ser: el *shock* serveix per interrompre «la continuidad tediosa y catastrófica de la vida cotidiana» (Huyssen, 2006: 37), que és un requisit per a qualsevol organització revolucionària d'aquesta (ibíd.: 38). Així doncs, el cinema s'aparta del valor del culte i el seu públic esdevé un examinador distret (Benjamin, 2003: 95). Només d'aquesta manera les masses, que no tenen temps per dedicar-se a l'art i la crítica, poden tenir-hi accés. Com que en el cinema l'activitat crítica i el gaudi van de la mà, les masses, en tant que públic, qualifiquen (ibíd.: 61) alhora que es distreuen. A més a més, el cinema els ofereix noves maneres de veure la realitat, també la seva part més onírica, i venja la deshumanització que pateixen en l'entorn laboral dins el sistema capitalista.

Aquesta és la defensa que Benjamin fa del cinema com a forma determinada per la reproductibilitat tècnica, en la qual detecta l'oportunitat d'una democratització del que havia estat l'aura artística i una transformació de les relacions de propietat. Benjamin, però, no pot obviar el seu context i dedica l'últim capítol del seu assaig a comentar el perill de

[36] Adorno considera que el cinema subordina el seu potencial estètic a la indústria (Hervás Muñoz, 2011: 112); el seu engany a través del muntatge, l'el·lipsi, la gravació fragmentada i la mediació mecànica substitueix el món per una mala còpia d'aquest i empobreix l'experiència intel·lectual i sensorial (ibíd.: 114). No obstant això, Adorno reconeix que certes formes del cinema poden ser crítiques. Equipara, per exemple, la manera de fer riure de Chaplin –riure nostàlgic que esdevé resistència– amb la seva pròpia escriptura (ibíd.: 110). Les tendències cinematogràfiques avantguardistes també ho poden ser, però, com l'art elevat, no estan a l'abast de les masses.

l'estetització política que el feixisme duu a terme per evitar que pugui tenir lloc aquesta transformació de la qual les masses en tenen dret (ibíd.: 96). L'estetització política, diu, culmina en la guerra, que proporciona un objectiu als moviments de masses i mobilitza els mitjans tècnics de tal manera que les relacions de propietat heredades es mantenen (ibíd.: 96-97), quan realment hauria de ser al revés. El feixisme espera que la guerra satisfaci artísticament la percepció sensorial transformada per la tècnica[37] (ibíd.: 98) i causa l'autoalienació de l'ésser humà que viu «su propia aniquilación como un goce estético de primer orden» (ibíd.: 99). El comunisme hi respon amb la polititzacció de l'art (íd.).

En qualsevol cas, però, la cultura de masses no és condemnada per Benjamin, que escriu contemporàniament als crítics del relat de la Gran Divisió, sinó tot el contrari. Aquesta visió dissol la dicotomia categòrica entre art elevat i art baix, i apunta a la revaloració del kitsch entès com a cultura de masses que té lloc més endavant.

Sobretot durant la postmodernitat es desafia la creença «en la necesaria separación entre el arte elevado y la cultura de masas, la política, la vida cotidiana» (Huyssen, 2006: 11). La Gran Divisió esdevé un dogma estèril que impedeix entendre els fenòmens culturals, ja que «[m]uchos artistas han incorporado exitosamente en sus obras formas de la cultura de masas, y ciertas zonas de la cultura de masas han adoptado estrategias de la alta» (ibíd.: 10). Els moments afirmatius i crítics d'allò postmodern no poden resoldre's, segons Huyssen, ni amb la dialèctica hegeliana ni amb la dialèctica negativa d'Adorno (ibíd.: 15). Es torna a insistir en el fet que l'avantguarda defineix el seu projecte identificant-se amb grups marginals de la societat urbana i amb el consum que fan de la cultura comercialitzada (Crow, 2002: 5), i que l'esforç creador dels artistes «necesita admitir a una multitud de colaboradores anónimos» (ibíd.: 6). Seguint aquestes idees i en la línia del pensament de Lyotard, Baudrillard o Jameson, esdevé necessària una perspectiva que no exclogui «las películas de Hollywood, las producciones televisivas, los anuncios lustrosos, los gráficos de ordenador y todos los demás incitadores productos visuales de nuestra época», ni tampoc els seus antecessors (ibíd.: 5). Continua sent important distingir qualitativament entre l'obra d'art aconseguida i les deixalles culturals (Huyssen, 2006: 9), però cal deixar enrere el discurs elitista i tenir en compte que «[n]o toda obra de arte que no se ajusta a las nociones canonizadas se inscribe automáticamente en lo kitsch, y […] el ingreso de lo kitsch en el arte puede resultar en obras de alta calidad» (íd.).

[37] En aquest sentit, és molt exemplificador el manifest de Marinetti que Benjamin cita, on figuren idees com «[l]a guerra es bella porque inaugura la metalización soñada del cuerpo humano» (Marinetti a Benjamin, 2003: 97). Demana als poetes i artistes del futurisme que recordin els principis de l'estètica de la guerra «para que vuestros esfuerzos para alcanzar una nueva poesía y una nueva plástica […] sean iluminados por ellos» (íd.).

4. Conclusió

Durant aquest recorregut per les diferents concepcions sobre els nous fenòmens culturals sorgits en la modernitat, hem analitzat primer com es construeix, per part dels diferents crítics del relat de la Gran Divisió, l'oposició entre avantguarda històrica i cultura de masses. Hem vist que, tot i diferir en les seves concepcions sobre l'art elevat –avantguarda formalista centrada en la reflexió sobre els seus propis mitjans per a Clement Greenberg; art crític i negatiu, autònom i capaç de reflectir el moment històric i dur a la transformació social per a Theodor W. Adorno–, els pensadors que formen part d'aquest discurs el separen de les masses categòricament; per contra, consideren que aquestes estan íntimament lligades al *kitsch*, la deixalla cultural. Aquest terme tan difícil de definir s'associa a la bellesa fàcil, l'engany estètic i la simplificació de formes: l'identifiquen amb la cultura de masses, l'única a la qual poden accedir tots aquells individus que no disposen del temps necessari per educar-se en l'art elevat. En el context d'una creixent mercantilització dels diferents aspectes de la vida i de l'ascens dels totalitarismes al poder, el relat de la Gran Divisió condemna el populisme al qual el kitsch, per com està construït –de manera predigerida, acrítica, de fàcil accés– tendeix. En efecte, s'associa la cultura de masses a l'alienació i el conformisme, a «todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo» (Greenberg, 2006b: 31), pel fet que els seus productes són convertits en mercaderia per part del capitalisme i la indústria cultural, i en propaganda i eina de control i manipulació ideològica per part dels règims totalitaris. En aquest sentit, els crítics d'aquest discurs elitista consideren el kitsch perjudicial tant per a la cultura genuïna com per a la societat.

En el mateix context històric se situa Walter Benjamin, les idees del qual, com hem vist, apunten en una altra direcció. Benjamin és també conscient del perill del feixisme i la lògica capitalista dins la indústria cultural, capaç de distreure les masses dels seus interessos i objectius originaris –transformar les relacions de propietat establertes. No obstant això, a diferència dels altres crítics, veu una oportunitat d'emancipació a través de la cultura de masses, possible gràcies a la reproductibilitat tècnica i la destrucció de l'aura de l'art burgès. Aquest projecte revolucionari, com apunta Andreas Huyssen, havia estat el d'algunes avantguardes històriques com el dadaisme, dut a terme també mitjançant la tècnica, els mitjans de reproducció i la destrucció conscient de l'art auràtic. Hem pogut observar, doncs, com la dicotomia entre avantguarda i cultura de masses –o art elevat i kitsch– és posada en qüestió. A més a més, hem exposat la defensa del cinema que fa Benjamin, que no fa referència a les pel·lícules més experimentals i avantguardistes, sinó a les que les masses

consumeixen, aquelles que ofereixen distracció. Segons Benjamin, l'activitat crítica i el gaudi estètic es donen simultàniament en el cinema –accessible per a les masses, a diferència de l'art elevat–, de manera que el seu públic pren la figura de l'examinador distret.

Aquest recorregut ens duu a plantejar-nos si no és necessari repensar el paper de la cultura de masses i els seus productes en la nostra societat actual, així com el seu valor. No es pot continuar considerant la totalitat dels productes de la cultura de masses kitsch o deixalla cultural, ni tampoc es pot tolerar la seva exclusió dels estudis literaris i artístics, sobretot dins la institució acadèmica. En aquest sentit, hem comentat, s'han fet molts avenços gràcies a les aportacions dels pensadors de la postmodernitat de finals del segle passat, però el discurs elitista encara és vigent. Si bé alguns productes de la cultura de masses –en el sentit de la *masscult* de MacDonald; com ara alguns còmics, literatura *pulp*, pel·lícules de Hollywood o música popular– han aconseguit ser reconeguts pel seu valor cultural, aquest reconeixement acostuma a ser més limitat i no tan àmpliament acceptat com el dels productes artístics d'accés més restringit. Encara més, en molts casos té lloc amb el pas del temps, un cop el producte en qüestió ha passat de moda i ha deixat de ser popular entre les masses. És cert que la distància temporal i una mirada retrospectiva ajuden a emetre judicis de valor pel que fa a l'art i la literatura en general, però és curiós que en el cas de la cultura de masses vagin sovint acompanyades de la desvinculació entre el producte i el seu consum massiu. Hi ha, doncs, una resistència a considerar el valor artístic dels productes de la cultura de masses dins del seu context, precisament, de cultura *de masses*; una resistència que està marcada per la persistència d'algunes de les idees elitistes del relat de la Gran Divisió. Aquest discurs ha estat molt útil per a la legitimació de la institució del museu i l'acadèmia, motiu pel qual, en moltes ocasions, aquestes es mostren reticents amb la cultura de masses contemporània, la qual s'expandeix i es difon més que mai gràcies a la creixent globalització i l'ús de plataformes com Wattpad o Netflix, així com de les xarxes socials. Per conseqüent, esdevé cada cop més urgent incorporar aquesta cultura a les discusions sobre l'art i les investigacions acadèmiques, sense deixar de banda, és clar, la tradicionalment considerada *cultura genuïna*.

La pregunta per l'art no es tanca mai i, com va dir Huyssen, no es pot abandonar la tasca de discernir entre els productes amb valors artístics i els artefactes impotents, buits d'aquests. És necessària, però, una revisió dels discursos elitistes –d'arrel aristocràtica, com deia Eco– en què sovint es fonamenten molts judicis de valor. Les diferents idees del relat de la Gran Divisió que hem pogut analitzar, així com les de Benjamin, es gesten totes elles dins d'un context determinat, que ja no és el nostre. És interessant tenir-les en compte, però sempre des de l'esperit crític que no dona res per bo sense abans posar-ho en dubte.

BIBLIOGRAFIA:

Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. (J. Navarro Pérez, Trad.). Akal.

Adorno, T. W. i Horkheimer, M. (1998). La industria cultural: Ilustración como engaño de masas. A J. J. Sánchez (Trad.), *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta.

Amiel, V. (2001). Introducción: la cuestión del desglose. A M. Perriaux i V. Carmona (Trads.), *Estética del montaje* (p. 9-26). Abada.

Apollinaire, G. (2000). *Meditacions estètiques. Els pintors cubistes.* (X. Dilla, Trad.). Quaderns Crema.

Baudelaire, C. (2005). *El pintor de la vida moderna*. (J. Azcoaga, Trad.). Alción.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. (A. Vicens i P. Rovira, Trads.). Kairós.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (A. E. Weikert, Trad.). Itaca.

Berger, J. (2001). *Modos de ver*. (J. G. Beramendi, Trad.). Gustavo Gili.

Bourdieu, P. (1995). *Las Reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. (T. Kauf, Trad.). Anagrama.

Bretón, A. (1995). Manifest del surrealisme. A J. Molas (Ed.) i X. Riu Camps (Trad.), *Manifestos d'avantguarda: antologia* (p. 181-215). Edicions 62.

Broch, H. (1973a). Kitsch y romanticismo. A G. Dorfles (Ed.) i J. Pomar (Trad.), *El Kitsch: antología del mal gusto* (p. 72-73). Lumen.

Broch, H. (1973b). Notas sobre el problema del Kitsch. A G. Dorfles (Ed.) i J. Pomar (Trad.), *El Kitsch: antología del mal gusto* (p. 49-67). Lumen.

Broch, H. (1973c). La técnica reaccionaria del «efecto». A G. Dorfles (Ed.) i J. Pomar (Trad.), *El Kitsch: antología del mal gusto* (p. 70-72). Lumen.

Broch, H. (1973d). Trueque de lo finito con lo infinito. A G. Dorfles (Ed.) i J. Pomar (Trad.), *El Kitsch: antología del mal gusto* (p. 73-75). Lumen.

Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. (J. García, Trad.). Península.

Calinescu, M. (1991). *Kitsch*. A M. T. Beguiristain (Trad.), *Cinco caras de la modernidad* (p. 221-255). Tecnos.

Canudo, R. (1989). Manifiesto de las Siete Artes. A J. Romaguera i Ramió i H. Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y Manifiestos de Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (p. 14-18). Cátedra.

Crow, T. (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano.* (J. Chamorro Mielke, Trad.). Akal.

Delluc, L. (1989). Fotogenia. A J. Romaguera i Ramió i H. Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y Manifiestos de Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (p. 327-333). Cátedra.

Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. (A. Boglar, Trad.). Lumen.

Epstein, J. (1989). A propósito de algunas consideraciones de la fotogenia. A J. Romaguera i Ramió i H. Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y Manifiestos de Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (p. 334-340). Cátedra.

Greenberg, C. (2006a). La pintura moderna. A F. Fanés (Ed. i Trad.), *La pintura moderna y otros ensayos* (p. 23-44). Siruela.

Greenberg, C. (2006b). Vanguardia y kitsch. A F. Fanés (Ed. i Trad.), *La pintura moderna y otros ensayos* (p. 111-120). Siruela.

Gubern, R. (1987). El montaje cinematográfico: los puntos de vista ópticos y los puntos de vista narrativos. A *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea* (p. 292-313). Gustavo Gili.

Hervás Muñoz, M. (2011). «No la toques más, Sam»: algunas notas sobre Adorno y el cine. *Latente, 9*, 107-117. http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/2435

Huyssen, A. (2006). *Después de la Gran División: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. (P. Gianera, Trad.). Adriana Hidalgo.

Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. (J. L. Pardo Torio, Trad.). Paidós.

Jauss, H. R. (1995). *Las transformaciones de lo moderno: Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. (R. Sánchez Ortiz de Urbina, Trad.). Visor.

Lipovetsky, G. (1996). *El imperio de lo efímero*. (F. Hernández i C. López, Trads.). Anagrama.

Lukács, G. (1973). Reflexiones sobre una estética del cine. A *Sociología de la literatura* (71-76). Península.

Lyotard, J. (1987). *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. (M. Antolín Rato, Trad.). Cátedra.

Marcuse, H. (1969). La tolerancia represiva. *Pensamiento Crítico, 24*, 212-239. https://www.filosofia.org/rev/pch/1969/pdf/n24p212.pdf

Moles, Abraham. (1990). *El kitsch: el arte de la felicidad*. (J. Ludmer, Trad.). Paidós.

Pavel, T. (2005). *Representar la existencia. El pensamiento en la novela.* Crítica.

Paz, O. (1990). La tradición de la ruptura. A *Los hijos del limo*. Seix Barral.

Pudovkin, V. I. (1989). El montaje en el film. A J. Romaguera i Ramió i H. Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y Manifiestos de Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (p. 367-370). Cátedra.

Roszak, T. (1981). *El nacimiento de una cultura: reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. (A. Abad, Trad.). Kairós.

Sánchez, J. J. (1998). Introducción. A T. W. Adorno i M. Horkheimer, J. J. Sánchez (Trad.), *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta.

Sontag, S. (1984). Notas sobre lo “camp”. A H. Vázquez Rial (Trad.), *Contra la interpretación y otros ensayos*. Seix Barral.

Tzara, T. (1995). Manifest dada. A J. Molas (Ed.) i X. Riu Camps (Trad.), *Manifestos d’avantguarda: antologia* (p. 149-156). Edicions 62.

Williams, R. (2000a). Ideología. A P. di Masso (Trad.), *Marxismo y literatura* (p. 71-89). Península.

Williams, R. (2000b). Literatura. A P. di Masso (Trad.), *Marxismo y literatura* (p. 59-70). Península.