

Modernismo, Forma, Emoción y Valor artístico: Claves de la teoría de la modernidad artística de Clement Greenberg

David Díaz Soto
Departamento de Filosofía IV
Tº del Conocimiento e Historia del Pensamiento
Universidad Complutense de Madrid
Contacto: daviddesoto@hotmail.com

Resumen: Nuestro trabajo de investigación para la obtención del D.E.A., titulado *Modernismo, forma, emoción, valor artístico: claves de la Teoría de la Modernidad de Clement Greenberg*, propuso la reconstrucción de la posición sostenida por ese autor en textos de entre mediados de 1950 y fines de 1960 como versión tardía de la teoría formalista del arte, mostrando el importante papel que juegan en ella una fragmentaria teoría del significado y el valor artístico y la noción de una emoción específicamente estética producida por las cualidades formales del arte. También subrayamos la tensión interna a su teoría de los “medios artísticos”, entre el materialismo (“literalismo”) y lo perceptual u óptico. Refutamos así sus posibles lecturas en términos de intelectualismo hegeliano encubierto (como propone Paul Crowther) o de simple perceptualismo sin matizaciones (como entiende Deane W. Curtin).

Abstract: In the research work we presented for the D.E.A. degree, entitled *Modernismo, forma, emoción, valor artístico: claves de la Teoría de la Modernidad de Clement Greenberg*, we reconstructed the theoretical position held by Greenberg on texts of the mid 50’s to late

60's as a late version of "formalist" art theory, showing the important role played there by a fragmentary theory of artistic meaning and value as "quality" and by the notion of a specific aesthetic emotion effected by formal qualities of art. Emphasis was also made on tensions in his theory of artistic "mediums", between materialism ("literalism") and the perceptual, or optical. We thus refuted possible readings of Greenberg's position either as a masked idealistic intellectualism (as suggested by Paul Crowther), or as an unqualified, detached perceptualism (as understood by Deane W. Curtin).

Palabras clave: historiografía y crítica de arte formalista; artes plásticas, teoría y crítica; arte contemporáneo, teoría y crítica; pintura norteamericana, crítica e interpretación; Clement Greenberg, crítica e interpretación.

Bajo el título *Modernismo, forma, emoción, valor artístico: Claves de la Teoría de la Modernidad Artística de Clement Greenberg*, presentamos, en Octubre de 2004 (en el Departamento de Filosofía IV de la Universidad Complutense de Madrid), un estudio sobre la teoría del arte de Clement Greenberg. Realizado bajo la dirección del Prof. Dr. Antonio M. López Molina, dicho estudio se enmarcaba en el proyecto de investigación que desarrollamos en nuestros estudios de Doctorado (al amparo del programa de Becas F. P. U. del Ministerio de Educación), que versa sobre la relación entre el historiador y crítico de arte Michael Fried y la llamada "tradicón formalista" en teoría e historia del arte, y sobre la posición de este autor en el debate suscitado en torno al formalismo en el mundo anglosajón durante los últimos 30 años (a partir del cierre del ciclo tardío de las vanguardias artísticas, y de lo que para algunos ha sido también el cierre de la etapa histórica de la Modernidad).

Clement Greenberg (1909-1994), figura clave del panorama intelectual de los Estados Unidos entre los años 40 y 60 (según algunos, el más importante crítico de arte del siglo XX¹), determinó la visión aún hoy corriente del arte de la segunda mitad de ese siglo con su defensa, durante las décadas de 1940 y 50, del arte abstracto norteamericano de entonces (que se conocería como "Expresionismo Abstracto"), y en particular de Jackson Pollock; y mantuvo su importancia a comienzos de la década de 1960, al consagrar a los artistas Barnett Newman, Clyfford Still y Mark Rothko como modelos de una nueva generación de pintores. A partir de mediados de los 60, perdería su influencia en el debate crítico y la práctica del arte contemporáneo, que siguió muy distintos derroteros (si bien mantuvo un influjo "negativo", como objeto de contestación, aún hoy no disipado).

Ahora bien, nuestro estudio tenía una perspectiva filosófica. No era de nuestro interés el impacto de Greenberg como crítico en la historia del arte moderno, sino su teoría del arte, que es de matriz formalista.

¹ No hay una edición crítica y completa de los escritos de Greenberg. Pero se puede reunir la mayoría de ellos haciendo uso de las ediciones siguientes: *The Collected Essays and Criticism*, ed. John O. Brien, 4 vols., Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1986-93 (escritos de Greenberg de 1939 a 1969; en lo sucesivo citados con las siglas CE, seguidas del volumen y número de página); *Late Writings*, ed. Robert C. Morgan, Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press, 2003 (sus últimos escritos, desde 1970); *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, ed. Janice van Horne Greenberg, Oxford University Press, 2003 (seminarios y conferencias del Bennington College); y el que, dejando aparte los textos que escribió para tres monografías (sobre Joan Miró, Hans Hofmann y Henry Matisse), sería su único libro publicado en vida, *Art and Culture*, Boston: Beacon Press, 1961 (selección hecha por Greenberg de artículos de las décadas precedentes, a veces muy modificados), y el único que ha sido traducido al castellano: *Arte y Cultura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

El formalismo como teoría del arte, brevemente, sostiene que el arte es “forma” (con todo lo problemático de esta noción), afirmando la primacía del componente sensorial en el arte y la especificidad de las diversas artes (contra todo concepto intelectualista de “arte” como noción genérica, y contra toda posición idealista o contenidista que afirme en el arte el papel de lo “ideal”, lo conceptual, verbal y lógico-discursivo). Greenberg es considerado quizá el último gran representante del formalismo como teoría de las artes plásticas; cuyo legado teórico y conceptual desarrollado en las décadas del cambio entre los siglos XIX y XX recibe, no por exhaustivo conocimiento erudito, sino por la lectura de un puñado de autores clave: Heinrich Wölfflin, Bernard Berenson, Roger Fry.

La posición teórica de Greenberg es el paradigma del “Modernismo Tardío” (*High Modernism*), así llamado debido a la fuerte conexión entre cierta deriva de la teoría del arte formalista y la práctica e ideología del arte moderno (que en el medio anglosajón se llama “Modernismo”). Ésta es una variante del formalismo combinada con una concepción finalista de la historia del arte occidental desde el Renacimiento hasta los orígenes del arte moderno.

Pues bien: en nuestro estudio afrontamos la disyuntiva entre dos lecturas de la obra de Greenberg que se han ofrecido, y de las que se siguen tesis críticas sobre Greenberg mutuamente contrarias. La primera: que la posición de Greenberg es un mero formalismo “puro” que se restringe a aspectos de la forma sensible del arte concebida como un puro percepto óptico, y desatiende todo aspecto emotivo o afectivo vinculado a ella. La segunda: que la posición de Greenberg no es un verdadero formalismo, sino un conceptualismo abstracto de corte hegeliano que hace primar la idea general del arte y el concepto sobre cualquier aspecto concreto de la obra de arte, incluido el perceptual, formal y sensible. Como ejemplos de cada una nos servimos de dos autores, Deane W. Curtin y Paul Crowther, respectivamente², que pretenden ofrecer reconstrucciones fieles y más o menos detalladas de la posición teórica de Greenberg.

Partimos de la cuestión del exacto sentido del formalismo de Greenberg: si es un formalismo en sentido propio; y de serlo, cuál sería su posición con respecto al componente emotivo de la experiencia artística. Y sostuvimos que los dos tipos de interpretación que hemos citado son erróneos, al no percatarse del lugar que encuentra en la teoría de Greenberg lo emotivo y el “efecto” (vinculado a su, por lo demás, problemática y fragmentaria teoría del significado y el valor artístico, y siempre subordinado al aspecto perceptual y formal del arte), y al no hacer un seguimiento del papel que en su teoría de las artes como “medios” artísticos ocupa la tensión entre lo “literal” o factores del soporte material, y la “ilusión”, o componente fenoménico-perceptual (bajo la forma del discurso greenbergiano sobre la “ópticidad pura” de las artes plásticas).

Para aclarar la cuestión inicial y justificar nuestra tesis sobre ella, reconstruimos los aspectos relevantes de la teoría artística de Greenberg, basándonos en textos de la a veces llamada “segunda etapa” de este autor (caracterizada por un giro del marxismo y hegelianismo inicial a un kantismo y una posición política y cultural más conservadoras), aproximadamente desde fines de los años 50 hasta 1969. Esta reconstrucción, por otro lado, es fundamental para nuestro trabajo de tesis doctoral sobre Michael Fried, ya que en los años de juventud de Fried, su ejercicio de la crítica de arte se sitúa bajo el claro influjo teórico de Greenberg,

² Deane W. Curtin, “Varieties of Aesthetic Formalism”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XL, no. 3 (Spring 1982), pp. 315-26; Paul Crowther, “Greenberg’s Kant and the Problem of Modernist Painting”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 25, no. 4 (Autumn 1985), pp. 315-25.

mientras que la propuesta de historiografía artística que desarrolla Fried a partir de 1968 parte, en buena medida, de una crítica de ciertos aspectos de la versión tardía de la teoría greenbergiana.

El orden de áreas teóricas en nuestra reconstrucción es el siguiente: teoría de la modernidad artística; teoría de las artes como “medios artísticos”; concreción de la anterior en la teoría de las artes plásticas; semántica y fenomenología de la experiencia artística; relación entre creación artística y teoría; y finalmente, cuestiones de crítica, juicio y valor artísticos.

Greenberg concebía la modernidad en general como una combinación de “criticismo” (basándose en una cierta lectura de Kant), o autocritica reductiva y depuradora en todas las disciplinas y actividades, y de instrumentalización técnica³. Justifica así, por un lado, la función correctiva y didáctica del arte abstracto (enseñar a contemplar de modo no instrumental), pero también la retórica de la pureza y el esencialismo de su teoría de las artes como “medios” artísticos: la tarea del arte moderno sería asegurar su autonomía frente a la instrumentalización social, mediante la autodepuración y esencialización de los “medios” (o núcleos de condiciones, recursos y efectos constitutivos y específicos) de las diversas artes, que les permitiría ofrecer un tipo de experiencia (estética y sensorial) exclusivo a cada una de ellas y no reemplazable. Idea presente desde los orígenes del formalismo, en forma del principio (opuesto tanto a la estética romántica del fragmento como a la de la obra de arte “total”) de plena realización de las artes en su especificación y de separación de las esferas sensoriales adscritas a cada una de ellas.

A su vez, la teoría de los medios artísticos tiene dos componentes: una materialista (bajo el concepto de “literalidad”, que se refiere a los rasgos materiales del soporte artístico, pero entendidos de forma bastante abstracta) y otra ilusionista o perceptivista (bajo la noción de “ilusión”: en toda experiencia de la obra de arte se percibe algo más que su soporte material); componentes que entran en tensión⁴, dando lugar a paradojas en torno a la posibilidad de un nominalismo artístico (de que un objeto material cualquiera, de rasgos perceptualmente inicuos, pueda ser definido arbitrariamente como arte). Los críticos de Greenberg (incluido Michael Fried) no siempre han atendido a esta tensión, y yerran al presentar a aquél como un “materialista” artístico⁵.

La teoría de las artes plásticas (pintura y escultura) especifica la de los medios artísticos (y muestra sus limitaciones, pues Greenberg poco dice sobre las otras artes, y privilegia el “medio” pictórico). Aquí la faceta de “ilusión” halla su concreción en la “opticidad pura” (*pure opticality*): Greenberg entiende ambas artes como artes “visuales”, exclusivamente dirigidas a la esfera sensorial de la visión⁶. La aplicación de esto a la escultura genera tensiones (de nuevo), que rozan la inconsistencia con el propio principio de especificidad de

³ Los elementos para reconstruir su “teoría de la modernidad” están en “The Case for Abstract Art” (1959), *CE* 4, 75-84, y “Modernist Painting” (1960), *CE* 4, 85-93; se remontan a su importante “Avant Garde and Kitsch” (1939), *CE* 1, 5-22, uno de sus primeros textos publicados.

⁴ Greenberg sostuvo que la esencia de toda pintura es justamente esa tensión entre lo literal y la ilusión (en que se produce un “reconocimiento” de aquélla por ésta, sin ser suprimida por lo literal), y no uno de esos aspectos tomado aisladamente; júzguese la importancia de este asunto.

⁵ Yve-Alain Bois llamó la atención (y Fried lo ha reconocido) sobre el aspecto perceptivista: señalaría un cambio teórico en Greenberg, fruto de un previo cambio (de signo conservador) en su posición política. Cfr. su “Greenberg’s Ammendments”, *Kunst & Museumjournal* 5, no. 1 (1993), pp. 1-9.

⁶ No hace sino desarrollar una idea presente en el formalismo desde el comienzo: la de la “pura visualidad” de las artes plásticas; cfr. por ejemplo Konrad Fiedler en los §§ III-V de “Sobre el Origen de la Actividad Artística” (1887), en Konrad Fiedler, *Escritos sobre Arte*, ed. Francisca Pérez Carreño, trad. Vicente Romano, Madrid: Visor, 1991, pp. 204-52.

los medios artísticos: la concibe de modo pictoricista, y así lo “escultórico”, por ser táctil, se hace objeto de proscripción⁷. Greenberg asume una oposición conceptual entre “óptico” y “táctil”, y asocia lo táctil al lado material (“literal”) del medio artístico: al aspecto de la obra artística que la aproxima al objeto ordinario del espacio existencial extraartístico, de lo insignificante y cotidiano (la brecha abierta en el estatuto de la obra artística a la amenaza del nominalismo).

Greenberg hizo de la “opticidad” una categoría analítico-estilística: uno de los “conceptos fundamentales” (*Grundbegriffe*) de Heinrich Wölfflin⁸; reemplazó con ella la noción wölffliniana de lo “pictórico” (*malerisch*: un uso de los recursos pictóricos que sería el epítome de la pintura misma, incluyendo un fuerte uso de claroscuro y materia del pigmento⁹), por estar plagada de componentes “táctiles”. Sólo lo óptico puro estaba a la medida de lo esencial del medio pictórico: ese es el sentido de su noción de “abstracción postpictórica” (una pintura abstracta colorista, puramente “pictórica” -óptica-, que no es pictoricista en el sentido de Wölfflin; y no, como se ha sostenido, la superación de la pintura abstracta de caballete por los nuevos medios artísticos mixtos, la performance y la instalación).

En su teoría evolutiva de la modernidad artística, además, Greenberg dio por alcanzado ya el pleno desvelamiento de la esencia de la pintura (reducidas a la planimetría y la delimitación, propiedades “literales” mínimas del soporte pictórico). La pura opticidad, “apertura” espacial y otros valores plásticos de la nueva pintura abstracta, colorista y postpictoricista (vinculados a un concepto antimimético de lo abstracto como lo no-litera, no-táctil, no-táctil, isotrópico y asimétrico, disimilar a la materialidad, gravedad y tendencia a la organización simétrica del mundo visible “natural”, extraartístico), al tiempo que delimitaban el espacio legítimo en arte de la ilusión que reconoce la esencia de su medio (nunca la imitación que contraría a éste y lo remite a una realidad natural otra), tenían el papel de evitar declarar el final del cambio artístico en pintura, abriendo una nueva fase de búsqueda de nuevas fuentes del valor artístico (eventualmente, de la esencia de éste). Pero Greenberg reeditó la vieja teoría del *disegno*, al afirmar que esa fuente del valor era la “concepción” (asociada a la “decisión intuitiva” “inspiración”, “invención”): se refería a la finalidad y la estrategia o modo original (pero no discursivo) como un artista plantea su uso de los elementos plásticos (y no a una conceptual “idea-sobre-la-pintura”, ni al “arte como concepto” en general, como en Kosuth o Henry Flynt¹⁰).

La búsqueda del valor, y no en sí la ruptura ni la provocación, sería el verdadero sentido del “experimentalismo” del arte moderno (que no sería sino la extensión de los más altos valores de la tradición artística): el creciente conservadurismo cultural de Greenberg le hace durante la década de 1960 cada vez más antagónico a la vanguardia¹¹, a la que opone ahora su idea del “Modernismo” como selección de los más aquilatados logros del arte moderno (y no necesariamente lo más radical de éste).

7 Eso aleja a Greenberg de lo tradicional en el formalismo (y de la posición que él había defendido en “Towards a Newer Laocoon” [1940], *CE* 1, 23-38), que es más bien proscribir el texto y lo literario.

8 Cfr. “After Abstract Expressionism” (1962), “Post Painterly Abstraction” (1964), *CE* 4, pp. 121-34 y 192-6; Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 19ª ed., Basilea: Schwabe, 2004, pp. 33-48; trad. cast. *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid: Espasa-Calpe, 1989, pp. 47-66.

9 Dos recientes estudios sobre el tema: Daniel Adan Adler: *Leaps of Faith: Formalist Notions of the Painterly*, tesis doctoral defendida en la Universidad de Nueva York, 2002; Andreas Eckl, *Kategorien der Anschauung*, Munich: Fink, 1996.

10 Tal descontextualización de la expresión de Greenberg es la clave del argumento crítico de Crowther.

11 Cfr. “Where is the Avant-Garde?” (1967) *CE* 4, 239-65; “Recentness of Sculpture” (1967), *CE* 4, 250-6; “Avant-Garde Attitudes” (1969), *CE* 4, 292-303. Eso no fue siempre así: en sus comienzos, Greenberg se presentó como militante defensor de la vanguardia; pero aquella era otra vanguardia.

Greenberg se acerca a la esencia del valor en su fenomenología de la experiencia artística. Caracterizada como contemplativa (siguiendo la tradición kantiana) y desinteresada, difiere en contenido de la experiencia estética de la naturaleza. Greenberg consolida la primacía del modelo visual y espacial en el arte moderno, al caracterizar la experiencia artística como la de la unidad formal instantánea de la obra, cuya organización se revela inmediatamente en su totalidad al contemplador y le arranca de su propia condición existencial literal en la materia y el tiempo, haciéndole de su misma naturaleza: es una experiencia de identificación, olvido de sí y autotranscendencia.

Esto conduce a la semántica del arte¹², pues el contenido semántico más propio del arte es el “efecto” emotivo producido en el espectador por la vivencia de los “valores plásticos”, o propiedades formales, en la experiencia del arte (es decir, del valor artístico): sería el correlato o eco subjetivo (cuyo estatuto Greenberg nunca explicó) de esas propiedades. Greenberg lo consideraba absolutamente exclusivo del arte, intraducible a lenguaje verbal o a experiencias emotivas de otros ámbitos. Y lo distingue de otras nociones de “significado” aplicadas al arte: la más usual de “tema” (*subject matter*: contenido narrativo, representacional), trivial salvo que se atienda a su relación con el “efecto” (que él cree difícil determinar); y la más sofisticada de “contenido”, algo “de lo cual” iría toda obra (incluso abstracta), y que pretendería “traducir” la experiencia de la obra (inútilmente, señala Greenberg, pues sobre él se puede decir cualquier cosa).

Ese efecto emotivo de las cualidades formales se relaciona (de un modo nunca aclarado por Greenberg) con la condición que éstas tienen de “fuentes” (es decir, portadores) de valor artístico. La controvertida tesis de Greenberg es que el valor artístico, o “calidad”, es por tanto el significado último del arte; los valores plásticos postpictóricos del color, con sus efectos emotivos asociados, son parte de una exploración del campo de la calidad artística, es decir, del significado.

“Calidad” (y no: belleza, sublimidad, etc.) es el valor específico del arte; implica unidad, coherencia y orden plásticos de algún tipo (no necesariamente de un tipo obvio), y está vinculada a aspectos exclusivos de la obra artística: los rasgos de su medio; su unidad instantánea ajena a lo material y temporal, y que implica la delimitación; su condición poética, de artefacto producido en la acción del artista, organizada y meditada, pero no predeterminada teoricistamente por el concepto. La especificidad del medio artístico y de la actividad que le da forma garantiza el criterio valorativo de la calidad.

El fin del acto creativo es producir obras de calidad, y no puede realizarse partiendo de premisas teóricas, conceptuales y abstractas, sino de la exigencia concreta de problemas plásticos y de los materiales y esfera sensible del medio artístico: el arte no debe reducirse a la ilustración de una teoría (el artista no es un teórico); pero no excluye el papel del método, el orden y la disciplina, atentas a los recursos y procesos propios del medio artístico (el artista no proyecta ciegamente un “conflicto existencial” sobre un soporte indiferente). Ahora bien, este “antiteoricismo” de Greenberg es sospechoso de inconsistencia: su teoría esencialista del medio y del arte moderno es finalista (los artistas deberían contribuir al proceso de autodepuración de sus artes inconscientemente), y por ello, es tanto como una prescripción teórica impuesta al arte¹³.

12 Cfr. “Complaints of an Art Critic” (1967), junto con su intercambio polémico con Max Kozloff y Robert Goldwater, *CE* 4, pp. 265-74.

13 Greenberg decía que sólo era una conjetura que él no tomaba muy en serio; pero no dejaba de sacarle rendimiento en su ejercicio de la crítica, al menos en el aspecto analítico, ya que no en el valorativo.

Sigue Greenberg la línea kantiana al atribuir al juicio de valor desinterés, inmediatez y aconceptualidad, como a la experiencia artística; aunque lo creía basado en “principios objetivos”¹⁴. El juicio es aquí específicamente artístico: no versa sobre categorías estéticas, “belleza” o “fealdad” naturales; tampoco sobre la relevancia histórica, ni la ruptura innovadora: sólo sobre la calidad artística, que es algo distinto. Conforme con su antiteoricismo, la función de la crítica no es normativa (dictar al arte qué hacer partiendo de conceptos), pero tampoco meramente descriptiva (menos aún historicista), sino valorativa: discriminar dónde hay calidad. Y ésta es cuestión de valores sensibles y plásticos con un efecto emotivo; por tanto, cuestión de “significado” (en el peculiar sentido greenbergiano).

En conclusión, la posición de Greenberg es formalista; ello implica cierta inclinación de la perspectiva teórica del lado de la creación y lo poético antes que hacia el de la recepción y los “efectos”; pero se entiende que la faceta de “ilusión” del medio artístico, que es concreta y sensible, pertenece plenamente al primero: contra Crowther, Greenberg no es un conceptualista que desprecie lo concreto sensible del arte¹⁵. De aquí también el papel subordinado de un aspecto de la recepción como es lo emotivo; pero no por ello ignorado (contra Curtin): precisamente Greenberg se inclina más hacia un emotivismo y hedonismo que hacia la concepción cognitiva de la actividad artística del primer formalismo. Sí comparte con éste la confianza en la plenitud autónoma de la experiencia sensible del arte; confianza que en su discípulo Michael Fried, y tras la experiencia de la deconstrucción y el retorno de la alegoría, se tornará en una actitud básica de desconfianza hacia el poder falseador de la mirada, y la plenitud de la visión quedará afectada por una dinámica de mediación y diferencia que la conduce siempre a su ruina.

Recorrer la formulación tardía de esa posición con la vista puesta en la anterior etapa de Greenberg (hasta mediados de la década de 1950) es apreciar los grandes cambios de su discurso: del rechazo de lo literario-verbal en artes plásticas al de lo escultórico y táctil; de la apología militante del vanguardismo al ideal tradicionalista de integración cultural del “Modernismo”; de la crítica del *kitsch* y la “baja” cultura popular de masas, a la crítica de la cultura de clase media burguesa; del marxismo hegeliano a un ambiguo kantismo. Cambios que algunos comentaristas resumen en un giro hacia un humanismo cultural, un liberalismo político conservador y un idealismo metafísico¹⁶.

Ahora bien: en el curso de la evolución teórica de Greenberg, el esfuerzo inicial del formalismo por desplazar el discurso sobre el arte de la perspectiva de la recepción (la del efecto de la obra en el espectador, su experiencia estética de contemplación) a la de la creación y la expresión (la experiencia de acción configuradora de lo sensible del artista, los recursos y procesos técnicos del arte) se ha alterado ya, y la formulación tardía del formalismo en

14 Este debate con Kant es tema de fondo de sus “Bennington Seminars”. También aleja a Greenberg de un fundador del formalismo como Fiedler, que rechazaba por inadecuada para la comprensión teórica del arte la perspectiva del juicio de gusto y de la “contemplación estética”.

15 Ciertamente que su enfoque reductivo y su tendencia a separar el momento de la concepción del de la realización del propósito plástico, ignorando aspectos de detalle de ésta, empobrecen el papel de los procesos técnicos del medio artístico; ésta es la crítica (más atinada) que le dirige Yve-Alain Bois, en *Painting as Model*, Cambridge, Mass, y Londres: M.I.T. Press, 1990, XIX-XX.

16 Junto a Bois, han ofrecido lecturas más matizadas de Greenberg recientemente Thierry de Duve (*Clement Greenberg entre les Lignes*, París: Dis Voir, 1996; trad. Cast. *Clement Greenberg entre Líneas*, Madrid: Acto Ediciones, 2005) y Stephen Melville (cfr. sus textos en *Seams: Art as Philosophical Context*, ed. Jeremy Gilbert Rolfe, Amsterdam: Gordon and Breach, 2006).

Greenberg se inclina hacia la recepción, el juicio estético y la contemplación¹⁷. Pero lo óptico y la ilusión, en esa formulación, mantienen la función de arrancar el arte al orden del tiempo y de la materia que perece, al orden de la mediación del lenguaje que difiere la plenitud, y de garantizar la fuente del valor y la plenitud y singularidad de la experiencia del arte. Y en esto último, cuando menos, Greenberg es plenamente consecuente con el impulso originario de toda la aventura teórica formalista.

Quisiéramos expresar nuestro agradecimiento a los profesores Antonio M. López Molina (Universidad Complutense) y Guillermo Solana (Universidad Autónoma de Madrid), por su generoso apoyo y orientación en el desarrollo de nuestra investigación; así como al Ministerio de Educación, cuyo programa de becas F. P. U. ha hecho posible la realización de la misma.

¹⁷ Merecería un estudio ver cómo esa deriva se produce en la tradición formalista; no en Fiedler, tampoco aún en su seguidor, Adolf Hildebrand, pero tal vez se haya iniciado ya en Wölfflin.