

Una cuestión de semántica. Greenberg, Fried y la expresión emotiva en artes plásticas

David Díaz Soto*

Universidad de La Rioja

Suele señalarse la escasa permeabilidad de la teoría formalista del arte hacia las implicaciones emotivas del arte y hacia los enfoques hermenéuticos. Partiendo de figuras fundacionales del formalismo que así parecen confirmarlo, nos centraremos en dos autores vinculados a dicha corriente: Clement Greenberg y Michael Fried. En Greenberg hallamos una interesante tensión entre la típica aversión formalista contra la concepción de la obra artística como ‘signo’ (interpretable por remisión a un significado ‘externo’), y el reconocimiento de la dimensión emotiva de la experiencia de las formas y los recursos plásticos. Ello produciría en el espectador un intraducible ‘efecto emotivo’ constitutivamente inefable, pero que constituiría el significado propiamente artístico de las obras plásticas y la fuente misma de la calidad artística. Por el contrario, en los textos críticos tempranos de Michael Fried hay un abierto discurso sobre el contenido y las emociones expresadas en la obra de arte, relegando a veces las consideraciones formales a un plano secundario. Examinaremos su noción moralmente negativa de “emoción abstracta”, y la de “significado abstracto”, ésta ya no peyorativa, que Fried empleará para analizar obras abstractas. Veremos el desarrollo de estas ideas en la posterior historiografía de Fried, que reflexiona sobre la expresión corporal y gestual y el significado de la representación narrativa de la acción, pero también sobre la dimensión inerte e inexpressiva del cuerpo. Y señalaremos cómo ello lleva Fried a polémica contra las tardovanguardias de fines de los años 60 y contra su implícita concepción “materialista” de la corporeidad y del significado, especificando así la noción de ‘teatralidad’ como ambigüedad e indeterminación, con una valencia ética negativa.

La tradición formalista de teoría del arte se opone al subjetivismo; rechaza entender las artes como medios de expresión emotiva. Rechaza también la concepción de la obra de arte como ‘signo’ que refiere a un significado ‘externo’. Por eso, es hostil a los enfoques interpretativos, que pretenden “traducir” las artes no verbales al lenguaje verbal. También repudia la intromisión de lo “literario” en artes distintas a la literatura. Además, el formalismo se opone a la

* david.diazs@unirioja.es

“contextualización” de la obra artística en su entorno social, histórico, biográfico y mundano de origen, la cual sería buscar una “explicación” de la obra en cosas ajenas a ella.

Un ejemplo significativo de todo lo anterior es Konrad Fiedler, quien menospreciaba lo que él denominaba “significado material”, y otras veces, “contenido conceptual” o “ideal” de la obra (el cual supuestamente sería lo que el autor de la obra “quiso decir” mediante ella). Según sostiene Fiedler (1991, p. 56), frente al “contenido conceptual”, que la obra de arte meramente toma del acervo icónico y cultural de su época, existiría un verdadero “significado artístico” de la obra, el cual constituiría la aportación original del arte y del artista a la cultura, y sería irreductible a términos de esta última. Análogamente, en el terreno de la estética musical, el formalismo, que aquí tiene su figura fundacional en Hanslick, se opuso a la “estética del sentimiento”, según una de cuyas variantes la música sería un arte representacional cuyo objeto de representación son “sentimientos” (Hanslick, 1989, pp. 20-57).

Uno de los últimos grandes representantes del formalismo fue el crítico norteamericano Clement Greenberg. Pero en Greenberg, como antes que él sucedía en Roger Fry (1981, pp. 7-8, 18-22, 25-26), hay una tensión entre el típico rechazo formalista a concebir la obra artística como ‘signo’, y el reconocimiento de la dimensión emotiva y semántico-expresiva del arte¹. Ahora bien, Greenberg entiende la “emoción” y el “significado” en las artes plásticas de un modo muy peculiar.

En su artículo “Complaints of an art critic” (Greenberg, 1993, pp. 265-274), rechaza diversas concepciones habituales del significado artístico, por ser o bien triviales (caso del *subject matter*, el ‘tema’ u objeto explícito de una representación figurativa) o bien arbitrarias e incontrastables. El verdadero significado artístico de las artes plásticas sería un intraducible ‘efecto emotivo’, producido en el espectador por las cualidades sensibles, las formas y recursos plásticos presentes en la experiencia de la unidad formal de la obra de arte. Sería una experiencia “contemplativa” en sentido kantiano, y por tanto, plena e intensa, según sostiene en otro artículo Greenberg (1993, pp. 75-77, 82). Dicha respuesta emotiva sería exclusiva de la experiencia artística; no tendría nada que ver con las emociones corrientes del mundo vital extraartístico. Y poseería cierta ‘universalidad’, ligada al fundamento ‘objetivo’ del juicio crítico sobre el valor artístico de la obra; pues Greenberg la llega a identificar con la calidad artística misma (1993, p. 267). Pero, paradójicamente, aunque tal ‘significado’ propiamente plástico sería el aspecto crucial de la obra, jamás tendría sentido alguno pretender explicarlo directamente mediante el discurso. Ya que, al ser accesible únicamente en la experiencia de cualidades plásticas de la obra de arte, resultaría constitutivamente inefable.

¹ Durante este período de su producción crítica, son frecuentes, aunque dispersas, las alusiones a este asunto por parte de Greenberg (1993, pp. 99-106, 193, 110-111, 153).

No piensa así Michael Fried. Éste achaca al formalismo una concepción dualista de la forma y el contenido en el arte; concepción que Fried rechaza, por considerarla inviable y carente de atención a la concreción histórica (Fried 1990, p. 47). Fried rechaza también la concepción purovisualista de las artes plásticas, que otorga legitimidad teórica exclusiva a las categorías morfológicas y gnoseológicas del estilo y los “modos de visualidad”, reduciendo el “contenido” a irrelevantes cuestiones de identificación y semejanza icónica. Por contra, en su serie de estudios historiográficos sobre arte francés del siglo XIX, Fried adopta un enfoque centrado en las nociones de “absorción y teatralidad”, y que exige atender al contenido representativo de las obras de arte figurativo. Para Fried, el arte no es sólo “cosa de la mano y el cerebro” (Fried 1962, p. 52). El arte expresa o encarna (*to embody*) emociones, ideas, pensamientos, que constituyen todo un modo de subjetividad del artista (el cual puede manifestar, a su vez, aspectos cruciales de la cultura, artística y extraartística, de su época).

Ya en textos críticos muy tempranos, Fried desarrolla un explícito discurso sobre el contenido y sobre las emociones expresadas en la obra de arte, relegando a veces las consideraciones formales a un plano subordinado. Fried identifica aquí grados de “abstracción” o “generalización” de las emociones expresadas, y las valora éticamente. Para él, una “emoción abstracta” tiene valor *negativo*: sería una emoción indiferenciada, de rango inferior al de las emociones propiamente humanas, que es el que Fried considera digno de ser expresado y comunicado por las obras de arte. Con tal criterio, Fried censura a artistas como los británicos Jacob Epstein (Fried, 1962a) y Francis Bacon (Fried, 1962b) por su embrutecimiento expresivo, su complacencia en lo patológico, su tosca representación del cuerpo y del gesto humanos, y su explotación “teatral” y calculada de imaginería figurativa (ya sea original o tomada de prestado del arte del pasado) para producir golpes de efecto².

Para Fried, de acuerdo en esto con Greenberg, los elementos plástico-formales poseerían una capacidad semántico-expresiva propia: un “significado abstracto” (ahora sin connotación peyorativa), independiente de cualquier iconografía figurativa representada por la obra. Dicho significado es “vivido” y “sentido”, rebasando la condición de la obra de arte como mero artefacto material (el aspecto de la obra al que Fried y Greenberg denominan “literalidad”). Pero, contra lo que sostuvo Greenberg, según Fried este significado no sería inefable, sino accesible al discurso verbal. La verdadera virtud y finalidad de buena parte del mejor arte moderno y abstracto radicaría en el refinamiento de tales capacidades expresivas (Fried 1963, pp. 22-27; 1998, pp. 126-127).

Fried se inspira en ciertas poéticas “simbolistas”, de Mallarmé a Crane, y más tarde, en Saussure, Merleau-Ponty o Wittgenstein. También entabla fructífero

² Resultaría apresurado identificar este tipo de apreciaciones de un jovencísimo Fried con la “teoría de la teatralidad” de sus textos historiográficos maduros de Fried, aunque no podemos aquí, por limitaciones de extensión, entrar en más detalles sobre esta necesaria distinción.

diálogo, desde 1965, con Stanley Cavell, pensador crítico hacia la estrecha noción de “sentido” de los filósofos analíticos oxonienses, y defensor de una semántica intencionalista y basada en la noción wittgensteiniana de “convenciones” y de un criterio de valor estético donde juega un papel la noción de “autenticidad”. (Cavell, Stanley 1976, pp. 1-43, 54-56, 62-60, 74-82).

Esta temática la desarrolla Fried en sus textos críticos, publicados durante la segunda mitad de la década de 1960, sobre tres de sus artistas predilectos: los pintores Kenneth Noland y Jules Olitski y el escultor Anthony Caro, cuyos logros, no circunscritos al plano formal, radicarían en la dimensión semántico-expresiva. En Olitski, la expresión se desplegaría libremente a través del color; en Noland, lo haría también por medios cromáticos, pero en tensión con el interés formal “modernista” por la “estructura deductiva” (otro concepto clave de Fried en esta época). Fried lleva su discurso aún más lejos en el caso de Caro. Con su técnica de ensamblaje de piezas de hierro, Caro habría superado las limitaciones expresivas del inerte medio material de la talla figurativa en piedra, cuya tradición culminó en Rodin. En obras como *Span* u *Horizon*, Caro crearía “gestos expresivos abstractos”, que alcanzarían la expresividad propia el cuerpo humano, pero sin mimetizar sus formas orgánicas (Fried, 1969; 1997, pp. 173-179, 180-184).

El tema de la expresividad gestual del cuerpo humano seguirá presente en textos historiográficos de madurez de Fried. En ellos, Fried desarrolla su tesis sobre los orígenes del arte moderno³, que estarían en una “tradición antiteatral” francesa, nacida en el siglo XVIII. Dicha tradición respondería al “problema de la teatralidad”: la representación artística ha de evitar toda sensación de ser un artificio producido para mostrarse y complacer al espectador; de lo contrario, no convencerá a éste, sino que resultará “teatral”, y parecerá que los personajes representados “posan”. Un problema, pues, de relación retórica entre representación y espectador, que afectaría a las obras pictóricas expresivamente poco convincentes, o de temática narrativa ambigua o ininteligible.

En *Absorption and theatricality*, Fried explica que esta tradición “teatral” surge como reacción contra las convenciones de la representación alegórica en la pintura decorativa y mural del rococó, con sus composiciones “ambientales”, dispersas en amplias superficies, y sus figuras de gestos retóricos, estereotipados y carentes de vínculo narrativo, que resultarían ambiguos y carentes de convicción (Fried 1988, pp. 88, 211 n. 77, 90, 212-214 nn. 83-87)⁴. La alegoría pretende

³ La exposición básica de estas ideas está en *Absorption and theatricality* (Fried, 1988) obra fundacional de una “trilogía de la tradición antiteatral francesa”; que completan sus libros *Courbet's Realism* y *Manet's Modernism* (Fried 1990; 1996), los cuales son desarrollos de este mismo argumento, históricamente localizado y limitado al ámbito francés entre los siglos XVIII y XIX. Fried insiste en la necesidad de atenerse a esta especificidad histórica.

⁴ Todo esto no implica en absoluto que Fried asuma o comparta la hostilidad hacia la alegoría de los críticos “antiteatrales” cuyas respectivas posiciones él analiza. Muy al contrario, Fried emplea una metodología interpretativa que a veces él mismo denomina “alegórica”, e interpreta ciertas obras especialmente destacadas en términos de “alegoría real” del acto pictórico de su propia producción.

transmitir un significado mediante un simbolismo cuyo código no está dado en la obra misma, sino en textos literarios o filosóficos, indispensables para su comprensión. Ello reduce la obra de arte a una escritura o vehículo signico, y su contemplación a un acto intelectual y mediato de lectura y traducción. Lo cual contraría la aspiración antiteatral a restituir la relación entre obra y espectador a un estado prístino de ingenuidad, credibilidad, inmediatez y comunicación.

Los primeros teóricos “antiteatrales”, encabezados por Diderot, ya habrían comprendido que el problema de la mediación contextual de la inteligibilidad no afecta sólo a la alegoría, sino a *toda representación pictórica figurativa* del gesto, la acción y la narración. Pues al ser representados artísticamente, gesto y acción quedan privados del contexto de convenciones, instituciones sociales, y situaciones cotidianas que los hace inteligibles en la vida real. Para evitar que la representación artística resultara ininteligible, la tradición antiteatral, a lo largo de su desarrollo, habría empleado diversas estrategias más o menos “formalizadas” de representación (como la “absortiva”, la “dramática”, y etc.). Con ellas, habría intentado siempre alcanzar el ideal normativo del *tableau*: la obra pictórica convincente, “completa” y autosuficiente, independiente del espectador y del contexto de su exhibición. Este desarrollo concluiría a mediados del siglo XIX, con la figura crucial de Édouard Manet. Éste constataría la impotencia última de cualquier estrategia de representación para neutralizar la dependencia contextual de su comprensión. Renunciaría al ideal de inmediatez e inteligibilidad narrativa y expresiva, emprendiendo una verdadera “destrucción del significado”⁵, como única vía posible para que la tradición artística prosiguiera su desarrollo, saliendo del *impasse* (Fried 1996, pp. 354-356).

En estudios posteriores, Fried prosigue su discurso sobre cuerpo, gesto y expresividad, insistiendo en la perspectiva genealógico-crítica de un Foucault sobre el cuerpo como construcción histórica. K. Malcolm Richards (2000) ha señalado que Fried suele priorizar una imagen positiva del cuerpo: sano, vigoroso y expresivo. Pero en su libro *Menzel's Realism*, Fried tematiza explícitamente la contraposición entre el “cuerpo vivido”, animado y expresivo, y su contrapartida negativa: el “cuerpo abyecto”, en tanto que objeto físico inerte e inexpressivo⁶. No se trata sólo del caso evidente de la representación del cadáver, sino también de ciertos aspectos, partes, e incluso modos de experiencia del cuerpo vivo que, según Fried, resultan expresivamente opacos: el vello, las experiencias de enfermedad, lesión, fatiga, vejez, o la pérdida de sensibilidad en un miembro.

⁵ Lo cual, según Fried (1996, p. 111, 359, 401), habría provocado dificultades de comprensión del proyecto pictórico personal de Manet ya entre sus propios contemporáneos. Dicho proyecto no consistiría en una mera despreocupación ‘formalista’ por cuestiones de tema y representación. Y tampoco sería un gesto destructivo de abandono nihilista (Fried 1986, p. 66); sino que tendría la finalidad positiva de abrir un horizonte nuevo para la pintura.

⁶ Fried se remite a la contraposición entre *Leib* y *Körper*, planteada por Max Scheler (Fried, 2003, p. 197). Hasta aquí, el planteamiento de Fried tendía a dejar poco espacio para la enfermedad o los procesos corporales fuera de control, salvo aquellos procesos vegetativos inconscientes que tienen, por su condición de soporte fundamental de la vida, un papel positivo (y que Fried asocia a su compleja noción de “absorción”).

Incluso el cuerpo animado de la persona puede a veces resultar opaco e inexpressivo. Fried vincula la abyección a la opacidad “literal” de los materiales de la obra artística y a la arbitrariedad de las relaciones entre los elementos de la representación, cuya pérdida de poder de convicción ilusionista va ligada a una falta de claridad de la intención expresiva de su autor.

Esto permite entender un importante aspecto de la polémica de Fried, culminada en su célebre artículo de 1967 titulado “Art and objecthood” (Fried, 1998, pp. 148-172), contra el Minimalismo y otras tardo-vanguardias, que él denominó “literalistas”⁷. Los partidarios del literalismo pretendían ostentar una concepción crítica de la corporeidad y de la relación intersubjetiva, y acusaban a los artistas que practicaban la escultura de construcción en hierro, apreciada por Fried y Greenberg, de realizar obras “antropomórficas”, de retórica expresionista, y no verdaderamente abstractas. Por su parte, Fried denuncia “una suerte de naturalismo latente u oculto, incluso de antropomorfismo” (Fried 1998, p. 155) en las obras literalistas, que manifestarían una visión nihilista del ser humano como mero objeto inerte. Los rasgos típicos de las obras minimalistas (simetría rígida, holismo, yuxtaposición seriada, gran escala, sensación de “oquedad” interna) mimetizarían de modo literal el cuerpo humano así concebido (Fried 1998, pp. 151-152, 155-156, 168 n. 4). Todo ello, sostiene Fried, sería funcional a la estrategia “teatral” empleada por los literalistas: la reducción “objetual” de la obra de arte a su mera fisicidad material, y su posterior “escenificación” como mero elemento de una “situación total” que incluye y manipula violentamente al propio espectador. De este modo, el literalismo alcanza su fin espurio de asegurar el impacto sobre su audiencia de unas obras en realidad mediocres y sin capacidad de convicción.

Años más tarde, Fried (1998, p. 142) explicitó aún más las implicaciones de esta concepción literalista del cuerpo. Ésta iría ligada a un principio de indeterminación y opacidad semántica (Fried, 2005, pp. 571-573); enlazando así con el debate de Fried contra el “materialismo lingüístico” de la corriente que él mismo denomina, a secas, “Teoría” (Fried 1987; 1998, pp. 52, 73-74 n. 77), representada, entre otros, por Paul de Man. También conviene valorar estas implicaciones a la luz de la reflexión de Stanley Cavell (1979, pp. 318-353; 1979, pp. 329-496) sobre el vínculo entre el origen de la era moderna y el problema filosófico de la duda escéptica sobre la realidad del “mundo exterior” y de las “otras mentes”. Desde esta perspectiva, el literalismo sería la consecuencia histórica remota de aquella pérdida del carácter significativo y convincente de la representación pictórica del cuerpo, el gesto y la acción humana iniciada a ya comienzos del siglo XIX, y culminada por la radical intervención de Manet, con la legítima intención de abrir nuevos caminos para el arte. Tras ella, el arte moderno habría quedado librado al proceso de simplificación y abstracción que Greenberg, un siglo después,

⁷ Es desde la perspectiva de este debate, y en su ejercicio como crítico del arte de su tiempo (pero no, en principio, en su papel de historiador del arte del pasado), donde Fried sí se proclama heredero de la tradición de crítica antiteatral inaugurada en el medio artístico e intelectual francés a mediados del siglo XVIII.

denominaría “reducción modernista”, y cuya más funesta interpretación, según Fried, conduce directamente al literalismo, del cual el formalismo habría sido cómplice.

Referencias

- Cavell, Stanley. 1976. *Must we Mean what we Say? A Book of Essays*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Cavell, Stanley. 1979. *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*, Oxford; New York: Oxford University Press.
- Fiedler, Konrad. 1991. *Escritos sobre arte*, ed. e intr. Francisca Pérez Carreño, trad. Vicente Romano, Madrid: Visor.
- Fried, Michael. 1962a. “Epstein amid the Moderns”, *Arts magazine* 36 (Jan.), pp. 50-52.
- Fried, Michael. 1962b. “Bacon’s achievement”, *Arts Magazine*, 37 (Sept.), pp. 28-29.
- Fried, Michael. 1963. “Some notes on Morris Louis”, *Arts Magazine* no. 37 (Nov.), pp. 22-27.
- Fried, Michael. 1969. “Introduction”, en *Anthony Caro*, cat. de la exp. en Hayward Gallery, Londres, 29 Enero-9 Marzo 1969, pp. 5-16.
- Fried, Michael. 1985. “How Modernism Works: A response to T. J. Clark”, en Francis Frascina (ed.), *Pollock and after: The critical debate*, London: Harper & Row, pp. 65-79.
- Fried, Michael. 1987. “Stephen Crane’s upturned Faces”, en *Realism, Writing, Disfiguration: on Thomas Eakins and Stephen Crane*, Chicago : University of Chicago Press, pp. 93-161.
- Fried, Michael. 1988. *Absorption and theatricality: Painting and beholder in the age of Diderot*, 2ª ed., Chicago: University of Chicago Press (trad. cast. *El lugar del Espectador: Estética y Orígenes de la Pintura Moderna*, trad. Amaya Bozal, Madrid : Antonio Machado, 2000).
- Fried, Michael. 1990. *Courbet’s realism*, Chicago and London: University of Chicago Press. (trad. cast.: *El Realismo de Courbet*, trad. Amaya Bozal, Madrid : Antonio Machado Libros, 2003).
- Fried, Michael. 1996. *Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860's*, Chicago and London: University of Chicago Press.

- Fried, Michael. 1998. *Art and objecthood: Essays and reviews*, Chicago and London: University of Chicago Press (trad. cast: *Arte y objetualidad: Ensayos y reseñas*, trad. Rafael Guardiola, Madrid: Antonio Machado Libros, 2004).
- Fried, Michael. 2002. *Menzel's Realism: art and embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, New Haven and London: Yale University Press.
- Fried, Michael. 2005. "Barthes's *punctum*", *Critical Inquiry*, vol. 31 no. 3 (Spring), pp. 539-574 (trad. cast.: *El punctum de Barthes*, Murcia: CENDEAC, 2008).
- Fry, Roger. 1981. *Vision and design*, ed., intr. y notas de J.B. Bullen, Minneola, N.Y. : Dover.
- Greenberg, Clement. 1993. *The Collected Essays and Criticism*, ed. John O'Brian, vol 4, Chicago and London : University of Chicago Press.
- Hanslick, Eduard. 1989. *Vom musikalisch Schönen*, Wiesbaden : Breikopf & Härtel.
- Richards, K. Malcolm. 2000. "Eavesdropping/Eve's Dropping", en Jill Beaulieu, Mary Roberts y Tony Ross (eds.), *Refracting vision: Essays on the writings of Michael Fried*, Sydney, Power Publications, pp. 247-287.