Introducción

La primera mitad del siglo XIX está cargada de revoluciones políticas. Desde la Revolución Francesa hasta la de 1848, pasando por la época del bonapartismo, toda la izquierda europea crece con sus ojos puestos en París. Algunos pintores se comprometen con todo esto y se sitúan con o frente a unas ideologías que se van formando en tiempo real prácticamente en paralelo a los acontecimientos. Con ellos empieza un discurso político más que imperativo para el arte contemporáneo.

Al mismo tiempo, la pintura como lenguaje autónomo busca desarrollarse no sólo en la obra de pintores como Ingres o los paisajistas ingleses, sino también en la producción de artistas tan comprometidos como Courbet o Millet. La lectura moderna de todos estos pintores ha intentado reducir su trabajo a una evolución en la que la pintura es cada vez más *sólo pintura*, pero lo cierto es que durante todo el siglo XIX el lenguaje, el contenido y la latencia de las obras convive con mayor o menor dificultad.

Los impresionistas se convierten en el primer punto de inflexión para la gran narrativa moderna impuesta, en los años cincuenta, por el crítico americano Clement Greenberg. Desde esta posición da la impresión de que los artistas sólo se preocupan de su lenguaje plástico: la pintura por la pintura y la escultura por la escultura. La despolitización del arte, categóricamente necesaria para la "contemplación desinteresada" que exigía Greenberg a partir de una particular lectura de Kant, parece cubrir con un manto toda la producción de las primeras vanguardias. Sin embargo, muchas de las obras y algunos de sus mejores representantes son impensables sólo en este sentido. Determinados cuadros de Manet, de Monet o de Pablo Picasso, el constructivismo ruso o el surrealismo son un buen ejemplo del conflicto del artista moderno con su responsabilidad social. Cuando Rosalind Krauss en *El inconsciente óptico* menciona los *Plus et Moins* de Mondrian lo deja muy claro: esa retícula abstracta trata de apresar la totalidad del mundo externo. Y añade: "Para pensarlo". Inmediatamente se imagina a los historiadores sociales acusando al modernismo: "no se contenta con levantar un muro entre el arte y todo lo referente al campo histórico, sino que también supone selec-

ciones de lo más arbitrario dentro de su propio recinto". Cómo olvidarnos de la acritud de la mirada que Adorno lanza al surrealismo en 1953 (tan distinta de la de Benjamin) y de su exclusión, por no decir exilio, en el relato de Greenberg. Y es que tendrían parte de razón: el modernismo designa una ideología, un campo discursivo cuyos ocupantes creían que el arte podía existir como una realidad aparte, como algo autónomo, que se justifica por sí.

Pero no es únicamente eso. La "contemplación desinteresada" que exigía Greenberg suplía al espectador por un ojo sin cuerpo, por un ojo que no era nada más que un ojo. De hecho, siguiendo a Rosalind Krauss, dos son los órdenes que el modernismo imagina con respecto a la figura. "El primero es el orden de la visión empírica, el objeto tal y como se 've', el objeto confinado en sus contornos, el objeto que el modernismo desdeña. El segundo es el orden de las condiciones formales de posibilidad de la misma visión, el nivel en el que la forma 'pura' actúa como principio de coordinación, unidad, estructura: visible pero no-visto. Ése es el nivel que el modernismo desea cartografiar, capturar, regir". Pero la figura tiene un tercer orden, un orden que Lyotard llama "matriz" haciendo referencia al ordenamiento vigente fuera del alcance de lo visible, un orden que impera "bajo el fondo" (*underground*), en la pulsión de un ojo nunca más "sólo un ojo". Y el artista moderno sabe demasiado bien que el pulso o el latido es el enemigo de su oficio.

A pesar de todo la gran narrativa greenberiana se impuso durante mucho tiempo y, a lo largo del siglo XX, muchos artistas (que en su vida particular podían tener posiciones políticas determinadas) se han estudiado como si trabajaran sólo en la producción de obras centradas en sí mismas, en su lenguaje autónomo, y apoyadas por una élite intelectual y también económica, la única de la que dependía un mercado del arte cada vez más centrado en el producto. Aprender a mirar la producción de estos artistas lejos de la narrativa formalista que acabaría imponiéndose en la fundación de museos como el MoMA de Nueva York, es uno de los objetivos principales de esta asignatura.

Por ello esta materia se divide en tres grandes Partes:

– La primera abarca los discursos del arte en el siglo XIX desde los grandes pintores revolucionarios, como David o Courbet, cuya estética no puede obviar las cuestiones éticas, hasta un Ingres mucho más interesado "sólo" en el lenguaje de la pintura y unos paisajistas románticos (ingleses y alemanes) en los que la tensión entre la forma y el contenido se convierte en un problema de primer orden. Al final, al menos aparentemente, los impresionistas incidirán en una pintura en superficie como hasta entonces nadie había hecho. Con ellos, la centralidad del ojo empieza a desenfocarse.

– La segunda pretende estudiar las primeras vanguardias del siglo XX desde una óptica diferente a la formalista. La autonomía kantiana del

arte se mantendrá como pensamiento articulador de las diferentes propuestas, pero aceptando la tesis de Adorno de que la elección de un lenguaje artístico vanguardista implica una posición política. En Nueva York, en plena Guerra Fría, Greenberg y otros formalistas (Alfred H. Barr) se empeñarán en "despolitizar" el arte e iniciarán una nueva narrativa estrictamente formalista de manera que la pintura, si quiere ser arte, deberá ser sólo pintura y deberá ser contemplada desde una visión limpia de cargas políticas, sociales y personales (pulsiones, memoria, inconsciente). Sus mismos discípulos (fundamentalmente Rosalind Krauss a través de *El inconsciente óptico* o desde la revista *October*) "matarán al padre" con la idea de un ojo que, lejos de ser desinteresado, está forzosamente connotado.

– La tercera empieza actualizando el debate Adorno/Benjamin en el contexto de los años sesenta. La discusión de Adorno con Walter Benjamin había marcado un punto de inflexión para una definición política del arte contemporáneo que ahora será retomada. Desde los nuevos parámetros que proponía el pensamiento posmoderno no sólo el discurso de Greenberg fue puesto en cuestión. También se tambalearon algunas de las tesis de Adorno. Como había dicho el filósofo de Frankfurt, después de Auschwitz no es posible ninguna pintura que no sea negra. Pero quedaban imágenes... El pensamiento con dichas imágenes abrirá la puerta a unos Estudios Visuales que tenderán a ver el arte como "una imagen más" en un mundo de imágenes. Desde esta incómoda posición la Estética tendrá que buscar un lugar para su redefinición.