

Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung*, Junius, Hamburgo, 2013, 256 pp.

El nuevo libro de Juliane Rebentisch presenta en cuatro capítulos las discusiones de los últimos cincuenta años entre las disciplinas académicas y el mundo artístico. Según la autora, su objetivo es contribuir al desarrollo de un *concepto normativo del arte contemporáneo*. Por ello, su libro deja de lado tanto las definiciones temporales del arte contemporáneo como las obras actuales que no se ajustan al concepto enfático de lo *contemporáneo* y que avalan, de esta forma, las lecturas pesimistas acerca de la producción artística contemporánea. En este sentido, Rebentisch se opone enfáticamente a la posibilidad de concebir la producción artística contemporánea como el resultado del abandono de la programática y la conciencia histórica del arte moderno. Para la autora, la producción artística contemporánea supone un avance decisivo en relación con la concepción moderna del progreso y de la historicidad, puesto que profundiza la propia tendencia del arte moderno hacia una tematización radical de sus presupuestos y de sus convenciones constitutivas.

El tratamiento de las teorías del arte contemporáneo que realiza Rebentisch en este libro puede leerse sobre el trasfondo de la pregunta filosófica acerca de la relación entre la libertad estética y la libertad política. Esto resulta evidente si se tienen en cuenta las temáticas que han inquietado a la autora en sus publicaciones anteriores. De hecho, tras publicar en 2003 su tesis de doctorado acerca de la instalación (Rebentisch 2003), presenta en 2012 un libro consagrado a discutir la relación entre estos dos tipos de libertad que lleva un título intencionalmente equívoco: *Die Kunst der Freiheit* (Rebentisch 2012).¹ En él, Rebentisch pone en cuestión aquellas perspectivas que se posicionan de manera crítica frente a ciertas tendencias sociales que durante los años noventa se caracterizaron en términos de una “estetización de la vida cotidiana”. Para la autora, estas posturas retomarían la crítica platónica a la libertad democrática, pues la interpretarían como el resultado de la proyección de determinadas actitudes corrosivas de los órdenes objetivos, propias del ámbito estético, sobre otras esferas de la vida social. Como sostiene Wolfgang Iser, la estetización

¹ Para un resumen de las ideas principales de este libro, véase Rebentisch 2013a.

consistiría en transformar o aprehender como estético aquello que no posee un carácter verdaderamente estético (Welsch 1996, p. 20).

En *Die Kunst der Freiheit* Rebentisch adopta una actitud radical frente a esta discusión ya que, contra las perspectivas que parten del imperativo de una creación libre de uno mismo, Rebentisch acepta la idea hegeliana de la dependencia de la libertad individual con respecto a la praxis social. Sin embargo, su objetivo no es reafirmar de este modo la condena hegeliana de la figura “estética” de la libertad en cuanto que mera libertad de carácter arbitrario. A diferencia de Hegel, que descubre en esa figura una “libertad con respecto a lo social *en general*”, Rebentisch interpreta la disposición estética como un distanciamiento parcial frente a las relaciones sociales objetivas (Rebentisch 2012, pp. 91–149). Así, el ámbito estético promovería un distanciamiento puntual con respecto a determinados aspectos concretos que configuran la identidad social de cada individuo.

No obstante, la autora no se limita a demostrar que las conductas estetizantes no traen aparejada la negación de la importancia del ámbito social para la autocomprensión del individuo singular. Contra la crítica conservadora del reinado de la apariencia estética, Rebentisch procura mostrar además hasta qué punto el distanciamiento estético con respecto a las determinaciones colectivas establecidas puede considerarse un momento constitutivo de la propia praxis social. A tales efectos, la autora se vale de algunas teorías contemporáneas que niegan el carácter natural de la unidad política y enfatizan la importancia de una autocorrección permanente de las instituciones y de las regulaciones socialmente reconocidas (Lefort y Gauchet 1971, pp. 7–78). A la luz de estas concepciones de la democracia, Rebentisch convierte la toma de distancia reflexiva en un presupuesto necesario tanto de “la transformación de aquella praxis social que nos determina desde el comienzo”, como de “la apropiación autoafirmativa” de la misma (Rebentisch 2012, p. 20). Dicho en otras palabras, el distanciamiento reflexivo pone de relieve la diferencia con respecto a los roles socialmente estipulados en virtud de la cual resulta posible formular preguntas normativas de carácter individual y colectivo. En este sentido, la autora concluye que el esteticismo político no constituye un *modelo* para la realización práctica del sujeto, como pensaba Hegel, sino más bien un *momento* de la misma.

Sin embargo, la apología de la libertad estética que ofrece Rebentisch en su libro de 2012 presupone una importante redefinición del propio comportamiento estético. De hecho, Rebentisch no se limita a invertir la valoración de las tendencias que el ámbito estético proyecta sobre las otras esferas. Más bien lo que hace es discutir el modo en que la filosofía tradicional y el pesimismo cultural han concebido el comportamiento estético. En este punto, Rebentisch se refiere concretamente a la inclinación a atribuirle a la estética la capacidad para convertir al objeto artístico en una ocasión para el desenvolvimiento de una subjetividad de carácter soberano. Esto último resulta patente en la lectura heideggeriana de los orígenes de la estética moderna. Para este pensador, la concentración de la estética moderna en el análisis de los estados sentimen-

Diánoia, vol. LXI, no. 76 (mayo de 2016).

les del hombre representaría la consumación de la metafísica moderna de la subjetividad. De esta manera, lejos de hacer posibles nuevas formas de libertad subjetiva, la estética constituiría la expresión más lograda de un proyecto que ha convertido al ente en un mero estímulo para la experiencia subjetiva (Heidegger 1961, tomo I, p. 195).

En este contexto resulta comprensible que un autor como Theodor Adorno haya sostenido una filosofía del arte de carácter objetivo, esto es, una filosofía del arte centrada en la obra de arte, y no en el estado subjetivo del espectador. Sólo de esta manera era posible discutir la identificación tradicional de la esfera estética con *lo meramente subjetivo* y rescatar el potencial político de la dimensión estética. No obstante, Rebenstich considera que el proyecto adorniano es indefendible por diversos motivos. En primer lugar, su estética se sostiene sobre un concepto de obra de arte que ha devenido caduco a partir de los últimos desarrollos del arte contemporáneo. Por otra parte, la identificación adorniana de las obras de arte radicales con la capacidad para presentarse como promesas quebradas de reconciliación esconde supuestos metafísicos sumamente discutibles.² Finalmente, dicha identificación proyecta sobre el ámbito artístico conceptos y problemas que tendrían su origen en el campo de la reflexión filosófica.

En este punto, Rebenstich se hace eco de los debates que provocó el importante artículo de Rüdiger Bubner, “Sobre algunas condiciones de la estética contemporánea” (Bubner 1973, pp. 38–72). En efecto, son las reflexiones de Bubner acerca de la heteronomía de las concepciones estéticas contemporáneas y del carácter anacrónico del concepto de obra de arte cerrada las que se encuentran en la base de la redefinición del concepto de obra de arte que desarrolla Rebenstich a través de su libro. Para la autora, se trata de elaborar un concepto de obra de arte que reconozca el papel del receptor, pero sin establecer una relación asimétrica con respecto al objeto estético. En este sentido, Rebenstich adopta un componente importante de la estética adorniana pues, al igual que el pensador alemán, se esfuerza por impedir toda posible primacía del sujeto sobre el objeto artístico. De lo contrario, sostiene Rebenstich, el comportamiento estético reproduciría en el plano artístico el trato cosificador o instrumental que rige en las demás esferas de la vida social y, en tal caso, resultaría imposible defender el carácter imprescindible, e incluso fundante, de la libertad estética en relación con la libertad práctica.

Por esto mismo, *Teorías acerca del arte contemporáneo* se ocupa particularmente de defender la categoría de autonomía del arte ya que, en la medida en que esa categoría hace referencia a la diferencia de la obra de arte con respecto al mundo de las mercancías, ella condensa la significación política de la esfera estética. De esta manera, los cuatro capítulos del libro se concentran en aquellos aspectos del arte contemporáneo que, a primera vista, podrían considerarse una amenaza para la autonomía de la obra. Así, el primer capítulo analiza las transformaciones del concepto de obra de arte desde los años sesenta. Este

² Aquí Rebenstich parece aceptar las críticas de Habermas 1981, tomo II, p. 232.

capítulo se organiza en función del análisis de dos importantes conceptos que han marcado los debates estéticos del último tercio del siglo xx: el concepto de desdiferenciación y el concepto de experiencia estética. El resultado de esta primera parte del libro es una reformulación de la noción de obra de arte que resulta fundamental para el resto del recorrido que nos propone la autora. Lejos de la concepción cerrada de obra de arte que sostuvo Adorno, Rebentisch logra pensarla como un proceso que tiene lugar entre el objeto y el sujeto que se relaciona con él. Su estrategia consiste en remitir la especificidad de la obra de arte a su tendencia a exigir una atribución de sentido por parte del espectador y a frustrar permanentemente toda posible cristalización de tales significaciones. Desde su punto de vista, las obras de arte hacen posible una experiencia que se caracteriza por la tensión entre la percepción de un objeto de carácter material y la lectura simbólica del mismo y que, por ello, se presenta como portadora de un significado político. Para Rebentisch, el comportamiento reflexivo con respecto a las representaciones subjetivas, que haría posible la experiencia estética, permitiría poner en cuestión la praxis colectiva en el marco de la cual dichas representaciones han sido establecidas y reconocidas como tales.

El segundo capítulo se dedica a discutir el modo en que debe interpretarse la figura del receptor. Rebentisch retoma las críticas de la estética relacional de Bourriaud a la pretensión adorniana de superar la particularidad del intérprete de la obra de arte. Sin embargo, si Rebentisch afirma el carácter situado de la recepción, también rechaza la apelación de Bourriaud a la fundación de comunidades concretas. El distanciamiento de Rebentisch con respecto a cualquier tipo de lectura de la incorporación del receptor a la obra de arte que suponga una primacía del sujeto sobre el objeto la lleva a pensar la dimensión política del arte en términos negativos. Así, a diferencia de Bourriaud, Rebentisch sólo puede atribuirle al arte la capacidad de fundar una comunidad que se halle compuesta por individuos que consideren sospechosa toda posible certeza a la hora de juzgar.

En el tercer capítulo, Rebentisch analiza el destino de los géneros artísticos tradicionales. Para ello discute las posturas modernistas de Clement Greenberg y de Adorno. En segundo lugar, analiza el modo en que se replantea la relación entre lo particular y lo general una vez que ha sido cuestionada la identificación modernista de este último con los rasgos correspondientes a un género en particular. La concepción de Rebentisch del problema de los géneros en el arte contemporáneo se conecta con su redefinición del concepto de obra de arte. En efecto, lejos de presentarse como una arbitrariedad antiartística, la autora interpreta la desdiferenciación genérica como uno de los mecanismos a través de los cuales se afirma la artisticidad de determinados objetos. De esta forma, podría decirse que la artisticidad sólo puede predicarse de aquellos objetos que, por medio de su existencia singular, hacen posible una experiencia que produce un distanciamiento con respecto a todo posible juicio de carácter determinante.

El cuarto capítulo incluye una serie de debates que han tenido lugar desde mediados del siglo pasado en torno a la relación entre el arte y el no arte. En este capítulo, la desdiferenciación artística no es remitida al problema de

Dianoia, vol. LXI, no. 76 (mayo de 2016).

los géneros artísticos, sino más bien a otro tipo de convenciones que parecen amenazar la autonomía del arte, esto es, a convenciones de carácter institucional, económico, social o cultural. Así, en la primera parte de este capítulo, Rebentisch se ocupa del escándalo del *ready made* y analiza el problema de la pérdida de la distinción entre los objetos artísticos y el mundo de las cosas habituales. En el segundo apartado, la autora entabla un diálogo crítico con la interpretación que ofrece Joseph Kosuth del arte conceptual. A través de esta discusión, Rebentisch procura rescatar el momento específicamente artístico de la tendencia del arte conceptual hacia una desdiferenciación con respecto al mundo de la ideas.

La tercera parte se halla dedicada al análisis del fuerte acercamiento del arte a la cultura visual de masas que tuvo lugar a partir de los años setenta. Para ello, Rebentisch atiende las reflexiones de Douglas Crimp acerca de *Picture*, una famosa exposición curada por él mismo en 1977 y en el marco de la cual se exhibió un conjunto de fotografías que resultaban prácticamente indistinguibles con respecto a las imágenes de la industria cultural. Hacia el final de este apartado, Rebentisch introduce una serie de reflexiones lúcidas acerca del realismo que le permiten desvincular este concepto de los presupuestos ontológicos que lo acompañaron hasta mediados del siglo pasado.³

En el cuarto apartado Rebentisch estudia la tendencia del arte contemporáneo a desestabilizar los límites entre el arte e instituciones tales como el Estado o el mercado. Por medio de algunos ejemplos de la llamada “crítica institucional”, la autora procura poner en evidencia los límites de la interpretación de la autonomía del arte que ofrece Pierre Bourdieu. El quinto apartado se consagra al análisis de la incorporación progresiva al terreno artístico de la reflexión acerca de la historia colonial de la Modernidad y de las múltiples formas de Modernidad. Rebentisch reflexiona acerca del posicionamiento del arte contemporáneo con respecto a la pretendida universalidad del arte moderno. El sexto apartado tiene como eje la preocupación del arte contemporáneo por las temáticas vinculadas al trabajo con el pasado y la memoria. El último apartado de este capítulo analiza el fenómeno del “arte tierra” con el fin de poner en evidencia el modo en que el arte contemporáneo ha problematizado los límites existentes entre la naturaleza y los productos culturales.

A partir de los casos mencionados, Rebentisch se esfuerza por demostrar que los desarrollos artísticos actuales no presuponen un abandono del concepto de autonomía del arte. Desde su punto de vista, tales desarrollos más bien pondrían en evidencia la necesidad de repensar el problema de la definición de los rasgos específicamente artísticos. En este punto Rebentisch se esfuerza por interpretar las tendencias desdiferenciadoras, que arrasan con la idea de una obra de arte de carácter cerrado, como una radicalización de la propia aspiración del arte moderno hacia la autonomía. Así entendidas, la crítica institucional o del arte postcolonial no se presentarían como prolongaciones de la

³ La autora retoma el tratamiento del problema que había realizado en un artículo previo (cfr. Rebentisch 2013b).

antigua pretensión vanguardista de una superación de la distinción entre arte y vida. De manera paradójica, responderían más bien a una lógica que hunde sus raíces en el ámbito propiamente artístico, ya que, en tales manifestaciones, el arte se volvería contra las instancias que, desde siempre, han determinado de manera heterónoma su existencia. Esto último resulta particularmente claro si se consideran los mecanismos a través de los cuales tiene lugar el comportamiento reflexivo del arte hacia las diferentes experiencias de la vida social. Como lo pone de manifiesto la insistencia de Rebentisch con respecto al carácter indeterminado del objeto artístico, este comportamiento crítico no se realiza sino bajo la forma de la experiencia estética, esto es, bajo la forma de aquella experiencia que oscila entre la necesidad de atribuirle un sentido a la representación artística y la conciencia del carácter arbitrario de la detención del movimiento reflexivo. Retomando la famosa determinación kantiana, Rebentisch caracteriza a la obra de arte como la representación de la imaginación “que da mucho que pensar, sin que pueda serle adecuado ningún pensamiento determinado”.

Como puede observarse, el libro de Rebentisch discute de una manera acabada las principales teorías acerca del arte contemporáneo e incorpora, de forma reflexiva y significativa, la referencia a diferentes acontecimientos artísticos del siglo XX. En este sentido, ofrece una ayuda invaluable a la hora de orientarse en ese difícil terreno que representan el arte contemporáneo y el intento de comprenderlo. Así, *Theorien der Gegenwartskunst* refuta el prejuicio que sostiene que no es posible juzgar los desarrollos artísticos sin una distancia temporal. El notable conocimiento que posee Rebentisch tanto del campo artístico como del espacio multidisciplinar de la crítica del mismo, le permite crear reflexivamente el distanciamiento que hace posible considerar las artes de una manera sopesada. No obstante, el esfuerzo que realiza la autora por desarrollar un concepto normativo del arte contemporáneo la lleva a pasar por alto, o a menospreciar, los momentos en los cuales este último deja de alentar el desarrollo de actitudes reflexivas para convertirse en parte de la propia “injusticia universal”. Esa ambigüedad, que para Adorno constituía el secreto de las auténticas obras de arte, tiende a diluirse en el planteamiento de Rebentisch. El arte se salva de una manera demasiado unívoca en la medida en que hace posible la reflexión acerca de sus propias condiciones de existencia. Sin embargo, cabría preguntarse aquí hasta qué punto este hecho no tiene como consecuencia una pérdida de intensidad en lo que respecta a la capacidad crítica sobre las demás esferas que se le adjudica a la dimensión artística. De hecho, era justamente aquella participación de la “injusticia universal” la que, en el planteamiento adorniano, hacía posible la coincidencia entre la negatividad estética y la crítica política radical.

BIBLIOGRAFÍA

Bubner, R., 1973, “Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik”, *Neue hefte für Philosophie*, vol. 5, pp. 38–73.

Dianoia, vol. LXI, no. 76 (mayo de 2016).

- Habermas, J., 1981, *Theorie kommunikativen Handelns*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno.
- Heidegger, M., 1961, *Nietzsche*, Neske, Pfullingen.
- Lefort, C. y M. Gauchet, 1971, "Sur la démocratie: la politique et l'institution du social", *Textures*, nos. 2-3, pp. 7-78.
- Rebentisch, J., 2003, *Ästhetik der Installation*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno.
- , 2012, *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno.
- , 2013a, "Estetización: ¿qué relación existe entre la estetización y la democracia, por qué se la debería defender, por qué motivo es necesaria la filosofía para hacerlo y qué se sigue de este hecho para la crítica de la sociedad?", en E.A. Juárez y V. Galfione, *Modernidad estética y filosofía del arte I. La estética alemana después de Adorno*, Gráfica 29 de mayo, Córdoba, pp. 111-137.
- , 2013b, "Realismo hoy. Arte, política y la crítica de la representación", en *Modernidad estética y filosofía del arte*, en E.A. Juárez y V. Galfione, *Modernidad estética y filosofía del arte I. La estética alemana después de Adorno*, Gráfica 29 de mayo, Córdoba, pp. 139-167.
- Welsch, W., 1996, *Grenzgänge der Ästhetik*, Reclam, Stuttgart.

VERÓNICA GOLFIONE

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Córdoba
veronicagalfione@yahoo.com.ar