

ARTE CONTEMPORÁNEO, ESTÉTICA Y AUTONOMÍA. ALGUNAS NOTAS SOBRE LA ESTÉTICA DE JULIANE REBENTISCH

**Contemporary art, aesthetics and autonomy.
Notes on Juliane Rebentisch's aesthetics**

Naím Garnica

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 03/24/2020

Fecha de aceptación: 04/19/2020

Resumen:

En los últimos años, la reflexión filosófica dedicada al arte se ha visto, probablemente, en uno de sus mayores desafíos: enfrentarse al presente del arte. Desde distintas tradiciones teóricas y posiciones argumentativas la noción de “arte contemporáneo” es problematizada en el ámbito filosófico. En este trabajo presentamos algunas consideraciones de una autora que se puede inscribir en los herederos de la tradición crítica del Instituto de investigación social de Frankfurt como Juliane Rebenstisch. Intentamos destacar algunas advertencias que realiza esta autora con relación a las implicancias que el arte contemporáneo supone, en particular, si prestamos atención a las analogías que posee con la lógica del mercado y las formas del neoliberalismo.

Palabras clave:

Arte– Modernidad– Política–Neoliberalismo

Abstract:

Over the last years, art’s philosophical thoughts, has probably been confronted to one of its greatest challenges: facing art’s present. From different theoretical traditions and argumentative positions, the notion of “contemporary art” is problematized in the philosophical field. In this article I present Juliane Rebenstisch’s approaches to this topic. This philosopher can be acknowledged as an heir of the critical tradition of the Frankfurt Institute of Social Research. I try to highlight some warnings made by this author about the consequences of contemporary art and its analogies with market logics and the forms of neoliberalism.

Key Words:

Art–Modernism–Politic–Neoliberalism

Biografía del autor:

Naím Garnica Doctor en Ciencias Humanas por la Universidad Nacional de Catamarca, Argentina. Becario postdoctoral de CONICET en Argentina. Docente en UNCA, Departamento de Filosofía y director de Rigel. Revista de estética y filosofía del arte, Argentina.

Introducción

La pregunta ¿qué es el arte contemporáneo? parece constituirse en una constante entre filósofos como Jean-Luc Nancy (2014), Boris Groys (2014) o Mario Perniola (2016), que se interrogan por el arte actual. Si bien la pregunta podría ser tachada de metafísica por remitirse a un supuesto *qué*, esencia o *a priori* del arte, es bastante útil partir de este tipo de interrogantes para conceptualizar esta noción. Aunque también la pregunta por el *cuándo* inicia el arte contemporáneo es un camino fructífero y productivo, como el que explora por ejemplo, Andrea Giunta (2014). Podríamos aceptar rápidamente que la filosofía, al enfrentarse al arte contemporáneo, no parece detenerse en la emergencia de este fenómeno en su dimensión histórica. Antes bien, esa parece ser una tarea destinada a críticos e historiadores del arte. Estos últimos tienden a sostener que la producción elaborada por el arte en el siglo XX puede ser un indicio de cambio en relación con las prácticas artísticas elaboradas bajo el signo de lo moderno. El descredito en la idea de progreso, las falsas utopías, la violencia de los universales, el reduccionismo de las formas del arte en la modernidad, entre otros aspectos, serían algunas de las características que formarían parte del *tránsito* desde lo moderno hacia lo contemporáneo.

En ese contexto, a nuestro juicio, la propuesta de Juliane Rebentisch parece colocar al arte contemporáneo en un marco más ajustado en su examen, a los fines de mostrar aquellas consecuencias políticas que acompañan la producción artística actual. Esta autora, profesora de filosofía y de estética en la *Hochschule für Gestaltung* de Offenbach y presidenta de la sociedad de estética alemana, desde principio del siglo XXI ha trabajado sobre las condiciones actuales que el arte enfrenta. En 2003 Rebentisch publica un texto, como resultado de su investigación doctoral y, recientemente traducido al español (2018), con el nombre de *Ästhetik der Installation* donde analiza el concepto de obra de arte en el contexto de la creciente desdiferenciación del arte. En dicho texto, la autora sostiene que la autonomía de la obra no debería ser desechada sin más, pese a la tendencia de incorporar en el arte elementos no artísticos como también la hibridación del ámbito artístico y el proceso permeable entre arte y vida. Tal tendencia, parece dar cuenta de la pérdida de autonomía del arte en la medida en que el arte se ve determinado por elementos que no les son constitutivos a su esfera. Esta descripción, a su juicio, podría no ajustarse a los hechos, en tanto es posible reconsiderar el concepto

tradicional de autonomía del arte.

Con el fin de analizar la propuesta de Rebentisch, proponemos examinar algunos momentos de su producción intelectual. Sin pretensiones de sistematización o periodización de la obra de la autora, nuestro objetivo es reconstruir su argumento con relación al arte actual a partir de sus diagnósticos sociales y políticos como también los presupuestos estético-filosóficos.

Estética de la instalación y autonomía artística

En su texto *Estética de la instalación* (2018) Rebentisch sostiene que es necesario repensar el concepto de autonomía estética a la luz de los quiebres que, desde los años sesenta, se vienen presentando en el campo artístico. La intención de la autora, en este texto de principio del siglo XXI, pretende inscribir en el marco de la estética filosófica las nuevas coordenadas que se acerquen a los fenómenos estéticos actuales. Según su perspectiva, las obras de arte no deberían renunciar a su autonomía, pero en ese intento también deberían ir más allá del argumento objetivista de la autonomía como, asimismo, no caer en la exaltación subjetivista de la dimensión estética. Por eso considera necesario “un concepto diferente de autonomía estética que resulte adecuado para los fenómenos estéticos contemporáneos y que pueda estar a la altura de la conciencia de los problemas de aquel momento” (Rebentisch, 2018, p. 21). En esa dirección, Rebentisch registra que la obra de arte tendría un doble registro. Por un lado, las obras portan un sentido que establece la relación con el espectador, mientras que por otro lado, mantienen la exigencia de frustrar cualquier cumplimiento o realización de tales significaciones. En función de ello, las obras de arte se pueden experimentar como una tensión entre estos dos registros, en los cuales el arte contemporáneo se juega su intrínseca predisposición a incluir al espectador en sus manifestaciones (performances, instalaciones, *films* interactivos) y la preocupación por una subjetividad de carácter soberano que impone sus condiciones por encima del objeto. Tal descripción muestra que “las obras instalativas parecerían plantear no solo un problema estético sino también uno ético (...)” (2018, p.20).

Precisamente, este último elemento es el que la autora pone en consideración en relación con el arte contemporáneo, nos referimos a la subjetividad y libertad

que se expresa en la dimensión estética. La consideración de Rebentisch acerca del potencial ético-político de la dimensión estética del arte actual, muestra la posibilidad de recuperar las actuales experiencias estéticas en el marco de las sociedades contemporáneas. Sus trabajos, en particular, aquellos que la autora viene presentando desde el 2012 permiten analizar la posición del arte, o al menos la posibilidad que este ofrece, en procesos emancipadores. Pese a ello, debemos realizar un breve recorrido por la producción intelectual y los análisis que Rebentisch realiza antes de confirmar una afirmación de esta naturaleza. Lo que resulta clave en este contexto es tratar de ver si las experiencias estéticas del arte contemporáneo pueden entenderse como procesos emancipadores o sólo reproducen nuevas formas de explotación y sujeción social. Tal cuestión exige, siguiendo a Rebentisch, llevar a cabo un breve diagnóstico social de las nuevas condiciones sociales y económicas surgidas en los últimos años, a los efectos de considerar si el arte actual no es otra forma de reinversión de las fuerzas productivas en el plano estético.

Libertad, emancipación y estética

Los trabajos de Rebentisch a partir de su texto *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz* (2011b) como también otros artículos y ensayos, parten de reconsiderar las posiciones surgidas en torno al proceso de “estetización del mundo” en los años 90 y sus consecuencias políticas y subjetivas. A su juicio, tanto la perspectiva afirmativa que enfatiza la estetización como una forma que beneficia la posibilidad del sujeto de determinarse más allá de toda determinación social (constructivismo le dice Rebentisch), como la tendencia que penaliza y crítica la estetización por considerarla una amenaza a las relaciones éticas y objetivas, encubren la posibilidad de ver que este problema de la estetización tiene orígenes históricos más profundos. Si las dos tendencias antes mencionadas se enmarcan en las discusiones de la emergencia del posmodernismo, Rebentisch prefiere llevar a cabo una revisión histórico-sistemática de la crítica filosófica de la estetización, remontándose a la condena política de Platón a la apariencia estética. Su intención radica en una revisión de aquellas significaciones que la filosofía práctica le ha asignado a la dimensión estética, pues tales significaciones constituyen una tradición extensa de penalización a lo estético que se remontaría a Platón y llegaría hasta Hegel y su crítica a la ironía romántica y la libertad estética, aunque también incluye

nombres dispares como Schmitt y Benjamin. Según su reconstrucción histórica la crítica de Platón:

(...) desconfía tanto de la abigarrada yuxtaposición de formas de vida en la democracia como de los demócratas camaleónicos que han aprendido de los poetas (teatrales) que, en la vida, es posible asumir más de un rol. La bella apariencia de la cultura democrática y de la forma de vida que es favorecida por aquella se presentan para él como un grave problema. Pues, según su diagnóstico, en la democracia la apariencia lo es todo: la orientación ética hacia lo bueno es suplantada por una estilización estética de la existencia y en el lugar del gobierno orientado según e bien aparece el espectáculo sin reglas de la seducción del pueblo –por eso solo un paso pequeño y peligrosamente imperceptible separa a la democracia de la tiranía. (...) estos motivos fueron retomados por el discurso filosófico de comienzos de la modernidad (hacia 1800) y reinterpretados hasta ya entrado el siglo XX. (Rebentisch, 2013a, p.118).

En términos generales, la autora usualmente, recuperando los aportes sociológicos de Luc Boltanski y Evé Chiapiello en *El nuevo espíritu del capitalismo* (2002) y de Pierre Bourdieu, por una parte, y la impugnación a los argumentos acerca de la *poshistorie* por otra parte; reconoce en el arte contemporáneo un impulso por la reivindicación de la libertad. Según el diagnóstico de Rebentisch, en las sociedades occidentales la responsabilidad, la iniciativa, la flexibilidad y la creatividad se han convertido en valores imperiosos para la constitución de la subjetividad y la participación social. Tales exigencias han reemplazado a los modelos disciplinarios más antiguos de subjetivación, pero sin eliminar la disciplina. En consecuencia, antes de estandarizar al sujeto de acuerdo con modelos socialmente establecidos, existe la compulsión a la autorrealización creativa bajo el signo de la competencia. La reivindicación de ese tipo de libertad subjetivista que ya no obedece a reglas, sino que se limita a crear por iniciativa propia, parece haber sido adoptada por el artista en la actualidad. Para Rebentisch la forma de vida del artista se ha vinculado con la forma actual del capitalismo de una manera que ha producido nuevas formas de alienación.

No obstante, analizando el trabajo del artista Santiago Sierra, Rebentisch se esfuerza en mostrar de qué modo las producciones del arte contemporáneo también parecen problematizar el lugar del espectador o contemplador como alguien a quien le cabe cierta responsabilidad en la situación. La provocadora obra de

Sierra, desde la presentación de ciudadanos ilegales en cajas de cartón hasta las fotografías de cuerpos tatuados a cambio de dinero, le parecen a la autora que no sólo intentan disolver las fronteras entre realidad y ficción, sino que coloca al espectador en un malestar o incomodidad que cuestiona la seguridad de su rol. Rebenstisch sostiene que la discusión de los límites entre lo estético y lo no-estético consiste en “tematizar reflexivamente tanto la posición del espectador como el problema moral del voyeurismo que se halla vinculado a aquella en contextos extraestéticos” (2013b, p.152). Esto no es privativo de la obra de Sierra si pensamos en términos más extensos. También podría ser un diagnóstico general del arte contemporáneo. Considerar las producciones “desdiferenciadoras” del arte contemporáneo implica pensar cómo la realidad dentro del arte podría ser una dimensión sumamente ambivalente. Rebenstisch cree que “los elementos procedentes de diferentes contextos extraestéticos que son incorporados al arte no son meros signos, pero tampoco “son” realidad sin más, como ha constatado Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia*” (2013b, p.153).

De ese modo, el arte contemporáneo se presenta no sólo como un arte provocativo y subversivo, sino también como un arte reflexivo e irónico. Rebenstisch explica que la “apariencia estética ya no puede ser entendida como apariencia de reconciliación que se hace presente en el acuerdo interno de la obra” (2013b, p.153) entendida objetivamente. Antes bien, “los procesos de la experiencia estética no concluyen nunca en un significado objetivo, el espectador es confrontado consigo mismo” (Rebenstisch, 2013, p.153). En esa dirección, la falsa apariencia del arte que distintas corrientes (desde el feminismo hasta el colonialismo) se encargaron de denunciar aparece como limitadas, si ellas no pueden presentarse desde su posición reflexiva. A su juicio, el arte no puede entenderse a través de la oposición autonomía-heteronomía, dado que el arte no puede devenir en un “mero medio para la transmisión de mensajes teóricos de tema político o social” (Rebenstisch, 2011a, p.70).

Según la perspectiva de los teóricos de la experiencia estética como Rebenstisch, Christoph Menke y otros, la política –o mejor aún, la relación con el mundo– no pareciera ser ajena a la experiencia estética, sino constitutivamente incorporada en ella. Tal situación es posible porque los sujetos sólo tienen experiencias estéticas si los objetos y sus elementos tienen relevancia para los sujetos. Rebenstisch indica de qué modo la

experiencia estética debería ser entendida en el marco de una historicidad cambiante, evitando así la interpretación ideal del arte, o una interpretación subjetivista y privada de la experiencia estética (Cfr. Rebenstisch, 2011, pp.84-85). El significado de la eficacia subversiva de las obras de arte es un tema central que no se puede descuidar, pero eso no supone reducirlo a las discusiones en torno a la verdad epistemológica de la cual ellas pueden disponer. Sin embargo, la pregunta radica en si la relevancia del juego de la experiencia se debe explicar atribuyendo contenidos políticos a las obras de arte. En definitiva, la relación de la obra con el mundo es, por lo tanto, irreduciblemente multidimensional desde el principio. Al reducir el arte a la crítica política, no hay razón para ver por qué la tradición artística debería ser la mejor manera de hacer las quejas del mundo explícitamente experimentable. Antes bien, Rebenstisch afirma que el sujeto que se ocupa de tal experiencia no es evidentemente un observador abstracto, sino en cada caso un observador concreto. Si el arte tiene efectos en la sociedad no es porque su experiencia constituya algo así como una subjetividad universal (que era una idea predilecta del alto modernismo), sino porque el sujeto que experimenta se enfrenta potencialmente a sus propias suposiciones sociales y culturales de forma reflexiva.

Precisamente, esto se podría constatar, según Rebenstisch, en las obras de arte posteriores a 1960. Éstas cuestionaron la unidad de las formas artísticas, la división de los géneros, como también, la filosofía de la historia del arte que le subyacía. En esa dirección, entonces, habría que aceptar seguir pensando en algún modo de objetivar políticamente la obra. Así, parece adecuado que la filosofía comience a pensar en la experiencia estética como una categoría fundamental. Este giro supone “una crítica de la idea modernista de determinación objetiva de la obra dejando así la cuestión de la determinación de la obra a interpretaciones potencialmente discrepantes entre sí” (Rebenstisch, 2011a, p.61). Una obra de arte que fija de forma inequívoca su contenido político ya no sería arte, sino sólo una declaración política.

De allí que no sea casual que muchos de los teóricos de la experiencia estética en los últimos años hayan comenzado a prestar atención a aquellas teorizaciones provenientes de la filosofía política y la sociología. Para muchos de estos teóricos,¹ Jacques Rancière tal vez sea el

1 Varios de estos análisis pueden consultarse a partir de los proyectos de investigación de estos teóricos en www.sfb626.de

modelo de articulación de las exigencias de pensar el arte en un nuevo horizonte postfundacional.² La advertencia del pensador francés acerca de cómo la estética se constituye en un régimen de lo visible son combinadas en este contexto con las observaciones y diagnósticos de Luc Boltanski y Eve Chiapello en *El nuevo espíritu del capitalismo* (2002) y una relectura en el ámbito alemán de la obra de Pierre Bourdieu. A partir de estas teorizaciones la reflexión filosófica de la estética habría comenzado a encontrar algunas respuestas sobre la nueva forma de juzgar al arte contemporáneo y de pensar en su estatuto.³

Por tanto, a juicio de Juliane Rebenstisch, existirían al menos dos categorías necesarias para acercarse a pensar el arte contemporáneo y la tradición estética. Ellas son, por una parte, el *cruce de fronteras*, la cual permitió cuestionar la idea de un arte integrado, unificado y modélico; mientras que, por otra parte, está la categoría de *experiencia estética*. Esta última, ha estado motivada por los cambios y desarrollos artísticos, pero su característica fundamental es “que ya no intenta conceptualizar el contenido de verdad de las obras de arte en el marco de un sistema filosófico” (Rebenstisch, 2011a, p.60). La autora alemana se refiere, específicamente, a la tradición de la estética filosófica alemana, en particular, a los trabajos y debates entre autores como Andrea Kern, Christoph Menke, Martin Seel, Ruth Sonderegger, Albrecht Wellmer, Christel Fricke, entre otros. La mayoría de estos trabajos permiten poner en cuestión la supuesta unidad de la obra de arte como forma explicativa del arte. Esto, a su vez, beneficia la pérdida de fundamento de la idea de progreso que se encuentra tras la idea modernista del arte. Sin embargo, Rebenstisch no cree que esto sea el fin del arte o de su historia. Lo que ella pretende advertir

2 Tanto en “Estetización: ¿qué relación existe entre la estetización y la democracia, por qué se la debería defender, por qué motivo es necesario la filosofía para hacerlo y qué se sigue de este hecho para la crítica de la sociedad?” (2013a), como en “Realismo hoy: arte, política y crítica de la representación” (2013b) Rebenstisch desarrolla estas perspectivas en beneficio de una mirada estética sobre la política, intentando salvar a la misma del reduccionismo de la estetización posmoderna de los años 90.

3 Son orientativas para esta discusión las observaciones de Andrea Giunta (2014) sobre el concepto de lo contemporáneo en el arte. Si bien su pregunta busca indagar las rupturas conceptuales, sintomáticas y formales del arte contemporáneo desde América Latina, logra indagar algunos supuestos claves del panorama actual. También pueden consultarse las discusiones en formato de entrevistas de Anna María Guasch (2012) donde sostiene un diálogo con distintos sectores intelectuales preocupados por los cambios y transformaciones en torno al arte moderno y contemporáneo.

es el cambio de enfoque sobre dichas problemáticas. La idea de objetivismo en el arte no cumple ya, frente al arte contemporáneo, con una explicación adecuada a sus exigencias. Pese a ello, esto no supone que la crítica está dirigida “contra lo estético y su autonomía en cuanto tal (...), sino como un movimiento que viene al menos en parte motivado por una comprensión distinta de lo estético y de su autonomía” (Rebenstisch, 2011a, p. 62).

La perspectiva de la autora, como la de varios autores provenientes de esta corriente estética, parece partir de pensar el arte en virtud de la categoría de experiencia estética. En función de la experiencia estética intentan mostrar que la estructura de este tipo de experiencia mantiene una doble condición histórica que permite advertir el *continuum* de la historia como también su posibilidad de cambio. Precisamente, en esto radica su contemporaneidad. Según Rebenstisch, “las obras de arte tienen que ser desveladas por el discurso estético una y otra vez”, pues esto presume que “la contemporaneidad no es sólo otra cualidad que el arte puede tener o no, sino que es crucial para su propio concepto” (2011a, p.85). Esto último, conlleva que la estructura contemporánea de la experiencia estética no sólo es exclusiva de lo que entendemos por arte contemporáneo, sino “también para el llamado arte tradicional” (2011a, p.85). En *Imagen documental e imagen estética* (2005), Rebenstisch analiza el documental de Rosler y a partir del mismo distingue la doble lógica de lo estético. Esa doble lógica está compuesta por la categoría de experiencia estética, por un lado, y lo documental por otro. Ambos elementos muestran cómo el documental *Bowery* no está interesado en exponer con realismo aquello que representa, sino la representación de las representaciones. Con su trabajo Rosler busca desencajar imagen y texto en “nosotros, los observadores, quienes establecemos la relación en términos meramente experimentales. Solo podríamos citar el contexto en el que tendría sentido asociar una determinada imagen con uno de los conceptos asociados” (Rebenstisch, 2005, p. 70). En consecuencia, para Rebenstisch, una imagen no puede decirse estética por su forma bella, su superficie atractiva, o su técnica, sino que:

(...) una imagen deviene estética cuando ofrece resistencia a nuestro habitual acceso al mundo, dando lugar a un movimiento reflexivo, a través del cual parece devolvernos a nuestra propia mirada sobre el mundo de manera peculiarmente extraña. Es allí, en esa interrupción, donde reside si bien no una política, pero sí el potencial político del realismo estético que lo diferencia del realismo documental” (Rebenstisch, 2005, p. 72).

Esto también ocurre, según su mirada, tanto en el ensayo fotográfico de Allan Sekula *Fish Story* como en el film *Lunch Break* de Sharon Lockhart. En ambas obras se cumple con la introducción del trabajo artístico dentro de la propia obra a los efectos de interrumpir la lógica representacional, pero “con la consciencia de que esta interrupción no puede ser políticamente la última palabra” como, asimismo, “cancelar con ello la conexión naturalizada de la representación con lo representado” (Rebentisch, 2013a, pp.166-7).

Estas reflexiones, para ir finalizando, se podrían complementar con sus últimas reflexiones. Por caso, en un extenso artículo titulado “The Contemporaneity of Contemporary Art” (2018), Rebentisch observa que la noción “arte contemporáneo” pareciera haber abarcado todo lo relacionado al arte. Lo más llamativo para la autora es de qué modo la categoría “arte contemporáneo” habría reemplazado al concepto de arte moderno. Esto sería algo llamativo si pensamos en que el “arte moderno fue decisivamente anti-tradicional y comprometido con el progreso. En cambio, el término arte contemporáneo parece afirmarse neutral y, por tanto, sólo describe el arte que existe en este momento” (Rebentisch, 2015, p.223). Pese a ello, ella cree que una captación abarcadora del presente puede ser problemática. Si tenemos en cuenta que, como lo ha hecho Derrida siguiendo a Valéry, el tiempo presente “no puede estar presente de esta manera como una indicación de que el presente es siempre más y más que sí mismo, por decirlo así, que contiene una cierta potencialidad” (Rebentisch, 2015, p.224). Esto conlleva al diagnóstico general que la autora ofrece sobre la supuesta novedad y ruptura que lleva a cabo el arte contemporáneo. Señala:

Según los diagnósticos correspondientes, el término *arte contemporáneo*, al menos en Occidente, se estableció sobre el arte moderno en la medida en que todas las perspectivas sobre el cambio histórico se han desplazado y, por lo tanto, la implementación, la dinámica implícita o el potencial de lo que se ofrece actualmente, También ha sido suplantado. De hecho, ha sido suplantado a favor de una pseudodinámica, que no es otra cosa que la continuación y afirmación de la misma. Según este diagnóstico, la producción continua de lo nuevo que vemos en el arte contemporáneo, a diferencia de las vanguardias del modernismo, no pretende distinguirse de la tradición. Lo nuevo solo sería original, pero ya no sería original. Se distinguiría solo individualmente, pero ya no produciría un nuevo comienzo, es decir, un comienzo que se extiende más allá de la originalidad del individuo. La

contemporaneidad del arte contemporáneo, según este diagnóstico bastante sombrío, no es más que la pesadilla de un eterno ahora, un presente superficial sin profundidad histórica, que por supuesto encaja perfectamente con la economía generalizada del mundo de la vida, con la consecuencia de que sólo hay cosas nuevas para consumir, pero no para vivir. La fijación empirista en el ahora en el arte es, entonces, el correlato exacto de un tiempo encarcelado por la inmanencia. (2015, pp.224-5)

La autora cree que esta descripción se debe a la desaparición de un vector histórico que conduce el desarrollo o progreso del arte. La aparición de ese vacío convoca un modo difuso y extensivo en redes que vuelve al arte una forma referencial que se reconoce gracias a su recuperación de todos los tiempos, pero que no se fija en el deber de un fin histórico. Por eso, los nuevos artistas parecen llevar el arte contemporáneo a retomar todos los movimientos históricos, en la medida en que ya no puede ser identificado en términos de desarrollo histórico, que ya no es ningún *ismo*, ni siquiera el modernismo. Según Rebentisch, no es casual que si seguimos “esta lectura culturalmente pesimista, lo que se discutió en la década de 1990 con la palabra clave *posthistoire*, de hecho, se ha realizado con respecto al arte contemporáneo” (2015, p.225). Sin embargo, Rebentisch entiende que esta lectura puede ser apresurada y estrecha, en la medida en que las discusiones sobre la *posthistoire* son parte del problema, antes que una solución. La crítica de la autora, su pensamiento negativo, no sigue las opciones pesimistas culturales del posmodernismo, antes bien, prefiere seguir los análisis de los sociólogos franceses antes mencionados.

Consideraciones finales

Pese a lo anteriormente señalado, esta tesis también podría ser ilusoria en la medida en que desde los años 60 la crítica artística ha tendido a cuestionar la idea de genio y creación artística solitaria. Si bien se puede pensar que el arte “no puede contrarrestar el “nuevo espíritu del capitalismo”, que ya no suprime la creatividad, la espontaneidad y la originalidad de sus sujetos, sino que exige y explota esto” (Rebentisch, 2015, p.227), el arte contemporáneo, aun así, parece mantener una actitud crítica si lo pensamos normativamente en relación con su tiempo. La crítica a la noción metafísica del genio artístico ofrece una mirada crítica que el arte actual asume. En esa dirección, Rebentisch ofrece una lectura muy diferente

del arte contemporáneo que aquella brindada por los pesimistas culturales. La autora se pregunta “¿Qué pasaría si el desplazamiento del modernismo por el arte contemporáneo se entendiera ya no como una desviación de la historia como tal, sino como un giro crítico y motivado contra algunos aspectos del modernismo? (Rebentisch 2015, p.228). Aceptar esta lectura crítica concede pensar que “el término arte contemporáneo, por supuesto, pierde inmediatamente su problemática neutralidad; antes bien, el arte se vuelve normativamente legible, es decir, como una figura de progreso en la conciencia crítica” (Rebentisch, 2015, p.228).

En esa línea, la autora sostiene que arte contemporáneo sería aquel arte que es normativamente designado en tanto contribuye a la comprensión de su propio tiempo. El sentido normativo del término arte contemporáneo consiste en el hecho de que está destinado a hacer presente nuestro presente histórico. Tal tarea, sin embargo, requiere tomar una actitud hacia el propio tiempo que ni ciegamente se funde en ella (*poshitorie*) ni asiduamente se ajusta a sus demandas (neoliberalismo). Recuperando el planteo de Groys acerca de la función que cumple el camarada y la noción de lo contemporáneo de Giorgio Agamben, la autora sostiene que el arte contemporáneo puede entenderse como un arte que introduce discontinuidades en el *continuum* cronológico. Esto supone que “debería ayudarlo en su propio tiempo, debería apresurarse a ayudarlo cuando las cosas se pongan difíciles, por ejemplo, cuando se perciba como improductivo, como sumido en una viscosa inmanencia, como indiferente y sin sentido” (Rebentisch, 2015, p.229). La introducción de la discontinuidad permite al arte dividir el tiempo añadiendo aquello que Hölderlin le enseñó a Agamben, una cesura o ruptura, lo cual “significa colocar el presente en una relación con el pasado para que el presente reciba alguna dirección para el desarrollo histórico que conduce a un futuro” (Rebentisch, 2015, p.230).

Finalmente, lo que Rebentisch parece proponer es un arte irónico que cuestiona cualquier adecuación o correspondencia con la verdad ya sea histórica o con las condiciones sociales. Pero, a su vez, el arte contemporáneo, en particular el arte documental irónico o aquellas experiencias artísticas como las instalaciones y performances, logran cumplir con la vieja premisa schlegeliana del arte romántico en el

fragmento de *Athenaeum* 238,⁴ esto es, presentar la obra y simultáneamente, co-presentar las condiciones de producción y representación de la obra misma. Así, el arte contemporáneo introduce “en la representación la presentación de las propias estrategias de representación.” (Rebentisch, 2013b, p.165).

Referencias

- Boltanski, L., y Chiapello, E., (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid: Akal.
- Giunta, A., (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Bs. As.: Fundación arteBA.
- Guasch, A.M., (2012). *La crítica discrepante. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual*, Madrid: Ediciones cátedra.
- Groys, B., (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Bs. As.: Caja Negra.
- Nancy, J-L., (2014). *El arte hoy*. Bs. As.: Prometeo.
- Perniola, M., (2016). *El arte expandido*, Madrid: Casimiro.
- Rebentisch, J., (2005). Imagen documental e imagen estética, en *Chile Internacional. Arte, existencia, multitud*. Berlin: Ediciones Verlag.
- Rebentisch, J. (2011a). Autonomía y progreso en el arte en Alberro, Alexander (ed.) *¿Qué es arte contemporáneo hoy?* Simposio Internacional pp. 57– 88. España: Universidad Pública de Navarra. Cátedra Jorge Oteiza.
- Rebentisch, J., (2011b). *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*. Berlin: Suhrkamp.
- Rebentisch, J. (dir.) *Et al.* (2012). *Juzgar el arte contemporáneo Simposio Internacional*. España: Universidad Pública de Navarra. Cátedra Jorge

4 Schlegel indica: “Hay una poesía cuyo principio y fin es la relación de lo ideal y lo real, por lo cual esta poesía debería llamarse poesía trascendental por analogía al lenguaje filosófico artificial. Como sátira comienza con la absoluta diferencia de lo ideal y lo real, flota como una elegía en el medio y termina como un idilio con la absoluta identidad de ambos. Así como se le daría poco valor a una filosofía trascendental que no fuese crítica, que no presentara lo productivo con el producto y que en cierto modo contuviera una característica del pensamiento trascendental, así esta poesía debería reunir los materiales trascendentales no poco frecuentes en los poetas modernos y los ejercicios de una teoría poética de la facultad de poetizar con la reflexión artística y la auto-reflexión (...). Esta poesía debería presentarse a sí misma en cada una de sus presentaciones y ser por doquier a la vez poesía de la poesía” (2009, pp.170-1).

Oteiza.

- Rebentisch, J. (2013a). Estetización: ¿qué relación existe entre la estetización y la democracia, por qué se la debería defender, por qué motivo es necesario la filosofía para hacerlo y qué se sigue de este hecho para la crítica de la sociedad? en Galfione, M.V. y Juárez, E. (ed.) *Modernidad estética y filosofía del arte I. La estética alemana*, pp. 111-138. Córdoba: Edit. UNC.
- Rebentisch, J. (2013b). “Realismo hoy: arte, política y crítica de la representación” en Galfione, M.V. y Juárez, E. (ed.) *Modernidad estética y filosofía del arte I. La estética alemana* pp. 139-167. Córdoba: Edit. UNC. Rebentisch, J., (2015). “The Contemporary of contemporary art”. *New German Critique* 124, Vol. 42, No. 1, pp. 223-237. Duke University Press.
- Rebentisch, J., (2018). *Estética de la instalación*, Bs. As.: Caja Negra.
- Schlegel, F., (2009). *Fragmentos*. Seguido de *Sobre la incomprendibilidad*. Barcelona: Marbot.