

[pp. 231-234]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2022.i22.11>

**Juliane Rebentisch (Autor), Maximiliano Gonnet (Traductor), Teorías del arte contemporáneo. Una introducción. PUV, Universitat de València, 2021.**

**Miguel de la Rubia Romero**  
**Universidad de Sevilla**

Cuando hablamos de arte en la actualidad, y más concretamente del gusto por el “nuevo” arte, una opinión se repite más de una vez: «no me gusta el arte contemporáneo»; y ciertamente, aunque todo el mundo tiene su derecho a disfrutar o no de un período, la duda por estas nuevas formas se plantea mucho más a nivel teórico: más allá del juicio de gusto, ¿qué límites o definiciones podemos entrever en el arte contemporáneo? Este libro es una tentativa de establecer una normatividad para tales manifestaciones a las que asistimos, mas la tarea es compleja por la tradición que arrastra, pues esta se muestra completamente determinante en el desarrollo del arte contemporáneo: ¿es este una crítica a su pasado o más bien un intento por autosuperarse? Y debido a los presupuestos de la modernidad, ¿cómo gana ahora su autonomía la obra? Preguntas que, al menos de forma orientativa, este libro busca responder.

Gracias al trabajo de Juliane Rebentisch, el cual la ha familiarizado con el panorama estético actual, sobre todo el que se lleva a cabo en la institución arte, como bien podemos ver en su *Estética de la instalación* (2003) o en el artículo “Juzgar el arte contemporáneo” del Simposio Internacional homónimo de 2012, que ella dirigió; nos encontramos, de primera mano, con un libro cuya premisa, la de captar una cierta normatividad de un arte tan diverso, parece apuntar, de manera no expresamente sencilla, a servir de “guía teórica” apoyada en ejemplos para quien busque abordar lo que actualmente llamamos *arte contemporáneo*.

Y es este un proyecto difícil porque, para hablar de un arte y de otro, primero es necesario establecer fronteras históricas que los diferencien. Así, en la “Introducción” nos hará ver que sus estudios la han llevado a considerar tres momentos de la historia donde el *paradigma* tiende a lo que más adelante veremos que es típicamente contemporáneo: la *desdiferenciación* de las obras. En 1945, tras Auschwitz, toda esperanza de progreso cae debido al peso del horror del holocausto: el primer presupuesto de la modernidad, que el arte prescriba el progreso y escriba la historia, queda dañado. En 1965, época de posguerra, parece el sistema de las artes imponerse sobre el arte y, en esta crítica a la institución o sistema desde la institución misma, se gesta uno de los temas que se trata aquí más: la *obra de arte abierta*. Y finalmente, en 1989, al acabar la Guerra Fría y al comenzar la globalización, el arte se abre más que nunca al mundo.

Parecerá una obviedad decir que tras los números 1, 2 y 3 se sigue el 4; pero es aquí fundamental comprender qué peso poseen esos primeros capítulos para su posterior conclusión en el último que, de hecho, no por algo es el más largo. Lo que nos espera es el siguiente camino: la crítica a los presupuestos de la modernidad ha conducido a la obra de arte *abierta*, cuya principal característica es que no quede ella, la obra, aislada a la única confrontación del sujeto con el objeto, sino que ahora se tenga en cuenta algo nuevo: hay necesariamente *sujetos* que *participan* del objeto. Ello genera un replanteamiento teórico: explicar la actualidad desde la *experiencia* que ella provoca (tanto personal como colectiva); y que desemboca, finalmente, en cómo en la búsqueda por la autonomía del arte, que hasta ahora fue exclusivamente interna al propio mundo del arte, provocó que este se *desborde* hacia mundo de la vida, entendida esta en un sentido ampliamente extenso.

El capítulo 1. “Desdiferenciación y experiencia” empleará a estos nombres que le dan título como herramientas de comprensión de la actualidad. Pero para adentrarnos en lo que tenemos a simple vista, nuestro presente, antes hay que recordar la influencia de Adorno en la estética, pues es él uno de esos modernos a los que criticar “para no caer en ideología”. El alemán, así como el húngaro Lukács, prescriben, desde la filosofía, *cómo debería* ser el arte, atribuyéndole esos presupuestos filosóficos de autonomía, generando incluso una «segunda realidad», utópica, a la que aspirar y que se accede a ella mediante la reflexión. He ahí, en ese último punto, donde la nueva comprensión empieza: Umberto Eco, con su *obra de arte abierta*, y Rüdiger Bubner, con su retorno al juicio reflexionante de Kant, defienden que la experiencia estética implica un interesarse por la obra, cuyo significado aparece ahora como sumamente interpretativo. Se puede ir deduciendo, a partir de aquí, el porqué del título del siguiente capítulo.

Pues, como la obra de arte abierta provoca una interpretación nacida de la propia *experiencia*, bien visto está que ella no se ve liberada jamás de los propios prejuicios de la persona que se interesa, y mucho menos son estos arbitrarios: el significado

individual puede manifestar “algo” comunitario, que de ningún modo ha de entenderse como “universal”. Entonces, en 2. “Formas de participación”, si bien se criticó antes el presupuesto de la obra monádica de la modernidad, toca ahora el turno a las sociedades ideales y utópicas a las que esta tradición aspira, y a la que la actual corriente pretende superar. El cómo hacerlo es perfectamente manifiesto si atendemos al teatro posdramático y a la *performance*: lo social del arte, o bien, según Bourriaud, nos ayuda a comprender mediante «experimentos sociales» a cómo habitar el mundo dado (esta es la «estética relacional» de este autor); o bien, con ayuda de las teorías de Lehmann, el uso de ellos puede hacer que los espectadores devengan activos y se cuestionen sus propias singularidades, pues como tales representaciones provocan sentimientos, ellas muestran, por ejemplo, a qué hemos aprendido a sentir asco, o miedo, o a considerar qué es la realidad y qué es lo “artístico”. Pero claro, como estas son llevadas a cabo en un lugar, en una *institución*, el arte contemporáneo parece también abrirse a replantearse cómo y qué mostrar del arte y el mundo que lo rodea (sean galerías, talleres, museos...). Tales medios serán también potencias de arte.

Como (casi) última crítica a los presupuestos modernos, tenemos la realizada a la *autonomía* del arte en 3. “Lo plural en el arte”. A partir de finales de los 60 y en la década de los 70, los y las artistas dejaron de lado esta pregunta, o más bien la enfocaron de otro modo. Esta es subsidiaria de otro pretexto: la diferencia entre las artes y el arte. Para tal crítica, Greenberg y Adorno son los mayores representantes de este debate, pues para poder diferenciarse de cualquier otra cosa, el arte (defienden ambos) ha de ser realizado *dentro* del mundo del arte, ya que ello provoca directamente la pregunta «¿qué es arte?». Entonces, en el interior de este lugar, la autonomía, dirá el estadounidense, aparece cuanto más logre el arte mostrar las especificidades de su medio, a la vez afianza su propia identidad; o bien, dirá el alemán, que cuanto más se cuestione qué es y qué no arte dentro de ese mundo, más “universalidad” gana la obra. Nuestra comprensión del artista contemporáneo, aun partiendo de algunos puntos de ellos, busca confrontar a tales medios, enfrentar al pasado con el presente... Este es el arte que Rebenitsch considera *intermedial* y que tiene sus comienzos (bien se ve en el cuarto capítulo) en los *readymade* y el arte conceptual, pues estos modelos no dejaron en su momento clasificarse en una teoría de los géneros por, en el caso del primero, su gran relación con el mundo de la vida, el “no-arte”. Y gracias a que la herramienta de Eco, la obra abierta, funda un nuevo género, finalmente y ya desdiferenciado, unido a la de posibles experiencias que se pueden tener en esos momentos de tensión estética provocados por nuestros prejuicios sobre el arte y el no-arte, se pudo dar el paso a que este se *desborde*.

Así, 4. “Desbordamientos” es la larga conclusión de este libro: un arte que pide salirse de lo académico, de los presupuestos de la modernidad y que casi parece que los abandona. Ya no es cómo debe ser el arte, sino cómo crear obras que replanten su

significado (como los *readymade* o el arte conceptual); que no lo vuelvan ajeno a la sociedad, sino que profundice en mostrar la realidad (fotografía y cinematografía); que permita la reflexión sobre historia desde diversas manifestaciones extraídas de la propia vida (como los archivos); o que replantee la relación entre arte, cultura y naturaleza. A fin de cuentas, mostrar cómo uno de los postulados que lo definen es la constante reflexión sobre sus contradicciones y preguntas internas, que aquí se ven que no son tan monádicas y exclusivas al mundo del arte.

Cabe preguntar a este libro, para finalizar, si pese a su título demuestra realmente ese panorama que la autora llama *contemporáneo*. Una prueba indudable nos la da (y parece obvia la respuesta) ir a un centro de creación contemporáneo. Una vez adentro, este escrito adquiere un sentido: en efecto, se muestra capaz de abarcar y comprender con qué podemos encontrarnos; sin embargo, no es más que, como ella dice, “una visión de conjunto”, un intento de normatividad del presente que nos toca, en su mayoría “dentro” de lo que ya muchos consideran de antemano arte (sean cuadros, fotografías, esculturas al aire libre o *performances*); por lo que no están manifiestas realmente todas esas nuevas formas que continúan moviendo la pregunta por la definición del arte, sino tan solo las más “tradicionales”: podemos afirmar que el presente demuestra que cualquier creación es susceptible de ser llamada arte, por ejemplo, el videojuego. Pese a ello, es necesario volver a la cuestión principal: ¿cumple este libro realmente con lo prometido?, ¿es capaz de orientar al espectador cuando este queda frente a una obra contemporánea? La respuesta es un parcial, aunque muy positivo, sí.