

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 8 • 2021 • ISSN 2386-8449

---

## CONVERSANDO CON

Jaume Plensa, por Mar Plensa Guijarro

---

## UT PICTURA POESIS

'Vete tú a saber. Fragments d'una partitura/lámpara visiva', Llorenç Barber

---

## PANORAMA: APERTURAS Y DERIVAS DEL ARTE SONORO

Aperturas y derivas del arte sonoro, Susana Jiménez Carmona, Carmen Pardo Salgado (Coordinadoras)

---

## CONVERSANDO CON

Conversando con Félix Blume, por Susana Jiménez Carmona, Carmen Pardo Salgado

---

## TEXTOS INVITADOS

Los casetes de Lucio Cabañas o las alteridades del escuchar, Francisco J. Rivas (Tito Rivas), Francisco Ávila Coronel

*Noticias en Tierra de Nadie*, de Concha Jerez y José Iges. La utopía fragmentaria, bromas aparte, Miguel Álvarez-Fernández

---

## ARTÍCULOS

Cartografías Sonoras Contemporáneas: Extendiendo Horizontes Gracias a las Tecnologías

Del entorno sonoro y la instalación

Cuando un teléfono móvil sale a pasear... Sonido, espacio y narración

Grabando, reproduciendo y produciendo identidades sonoras

Escuchas tecno-animistas en las artes sonoras

La idea del eterno retorno en mi trabajo

Sobre arte sonoro. Una propuesta desde la periferia (1987-2021)

---

## RESEÑAS

---

EDITA

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

---

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

Nº 8 • 2021 • ISSN 2386-8449 • DOI 10.7203/Laocoonte.0.8.

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

## COORDINACIÓN EDITORIAL

**Anacleto Ferrer** (Universitat de València)  
**Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla)

## SECRETARÍA DE REDACCIÓN

**Lurdes Valls Crespo** (Universitat de València)  
**Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València)

## COMITÉ DE REDACCIÓN

**Rosa Benítez Andrés** (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia), **Ana García Varas** (Universidad de Zaragoza), **M<sup>a</sup> Jesús Godoy Domínguez** (Universidad de Sevilla), **Marina Hervás Muñoz** (Universidad de Granada), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero Gómez** (Universidad de Sevilla), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada), **Miguel Salmerón Infante** (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universitat de Barcelona), **Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València), **Gerard Vilar Roca** (Universitat Autònoma de Barcelona).

## COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

**Rafael Argullol** (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle\*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez\*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño\*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **†Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

\*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

## DIRECCIÓN DE ARTE

**El golpe. Cultura del entorno**

## REVISIÓN DE TEXTOS

**Antonio Cuesta**



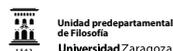
Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

# SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 8 • 2021

PRESENTACIÓN .....	7
CONVERSANDO CON .....	9
Conversando con <b>Jaume Plensa</b> , por <b>Mar Plensa Guijarro</b> .....	11
UT PICTURA POESIS .....	27
Presentación 'Vete tú a saber', de Llorenç Barber, <b>Susana Jiménez Carmona</b> , <b>Carmen Pardo Salgado</b> .....	29
'Vete tú a saber. Fragments d'una partitura/lámpara visiva', <b>Llorenç Barber</b> .....	31
Imágenes de <i>Laocoonte</i> n. 8, de <b>Vicent Peris</b> .....	44
Vicent Peris, estética y astrofotografía, <b>Fernando Ballesteros</b> .....	46
PANORAMA	
<b>APERTURAS Y DERIVAS DEL ARTE SONORO</b> .....	49
Presentación, <b>Susana Jiménez Carmona</b> , <b>Carmen Pardo Salgado</b> (Coordinadoras) .....	51
CONVERSANDO CON .....	57
Conversando con Félix Blume, por <b>Susana Jiménez Carmona</b> , <b>Carmen Pardo Salgado</b> .....	59
TEXTOS INVITADOS .....	71
Los cassetes de Lucio Cabañas o las alteridades del escuchar, <b>Francisco J. Rivas (Tito Rivas)</b> , <b>Francisco Ávila Coronel</b> .....	73
<i>Noticias en Tierra de Nadie</i> , de Concha Jerez y José Iges. La utopía fragmentaria, bromas aparte, <b>Miguel Álvarez-Fernández</b> .....	94
ARTÍCULOS .....	111
Cartografías Sonoras Contemporáneas: Extendiendo Horizontes Gracias a las Tecnologías, <b>Rocío Silleras-Aguilar</b> .....	113
Del entorno sonoro y la instalación, <b>Josep Manuel Berenguer Alarcón</b> .....	131
Cuando un teléfono móvil sale a pasear... Sonido, espacio y narración, <b>Laura Apolonio</b> , <b>Mar Garrido-Román</b> ..	142
Grabando, reproduciendo y produciendo identidades sonoras, <b>Jaime Alejandro Cornelio Yacaman</b> .....	162
Escuchas tecno-animistas en las artes sonoras, <b>Susan Campos Fonseca</b> .....	178
The idea of eternal recurrence in my work, <b>Manuel Rocha Iturbide</b> .....	195
Sobre el arte sonoro. Una propuesta desde la periferia (1987-2021), <b>M.ª Inmaculada Cárdenas Serván</b> .....	205
RESEÑAS .....	223
La muerte pop americana: estética y catástrofe, <b>José Luis Panea</b> .....	225
Abellón. O libro negro das zoadeiras, <b>Susana Jiménez Carmona</b> .....	230
Sobre la amistad y el mal, <b>David Montero Bosch</b> .....	232
Escuchar lo inaudito, vibrar con otras voces, radiar historias diferentes, <b>Fernando Castro Flórez</b> .....	235

Agencia Sónica: El sonido y las formas incipientes de resistencia, <b>Javiera Robledo Karapas</b> .....	239
Disturbios de la razón. La investigación artística, <b>Alfonso Hoyos Morales</b> .....	244
La complejidad de la hospitalidad vista desde el cine, <b>David Muñoz Sánchez</b> .....	249
Más que imágenes, <b>Anacleto Ferrer</b> .....	253
Claves para la estética y la filosofía a partir de Theodor Wiesengrund Adorno, <b>Antonio Notario Ruiz</b> .....	256
Correrías por la historia del arte clásico con una crítica a Picasso, <b>Martín Zubiria</b> .....	259
La muerte del artista, <b>Jorge Martínez Alcaide</b> .....	263
Teorías del arte contemporáneo. Una introducción, <b>Maximiliano Gonnet</b> .....	266
La obra del intelectual Pasolini, <b>Vanessa Vidal Mayor</b> .....	272
Tips para ser y hacer música, hoy (to be continued), <b>Pedro Ordóñez Eslava</b> .....	274
Un museo por conocer, un crítico al que leer: Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván, <b>Javier Leñador</b> .....	278
Imagen y pasado de las estrellas, <b>Fernando Infante del Rosal</b> .....	283
Vicente Ripollés y la renovación de la música sacra para la Catedral de Sevilla (s. XX): Entre la normativa y la creación artística, <b>Rosa Isusi-Fagoaga</b> .....	287

### Imágenes de **Vicent Peris**



Estas imágenes incluyen elementos sonoros

*These images includes sound*

[Composiciones sonoro-musicales de **Fernando Infante del Rosal**]

Fotografía de portada de **Vicent Peris** en combinación con fotografía de **Tamara Djermanovic**.



Algunos textos texto incluyen contenidos multimedia

*Many texts includes multimedia content*

Créditos completos de las imágenes: *IC 1871 e IC 1848* (2019). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (p. 3) • *NGC 7023* (2011). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Steven Mazlin (SSRO), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (p. 6) • *WR 134* (2021). (C) Vicent Peris (OAUV), Alicia Lozano, OAUV, OAO (pp. 9, 10) • *NGC 4435 y NGC 4438* (2016). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 27, 28) • *Tránsito de Venus por delante del Sol* (2003). (C) Vicent Peris (OAUV) (p. 44) • *NGC 6914* (2010). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Juan Conejero (PixInsight), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 48-49, 50) • *Cometa NEOWISE* (2020). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (pp. 56-57, 58) • *LBN 552* (2012). (C) Vicent Peris (OAUV), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 70-71, 72) • *NGC 7217* (2016). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (p. 93) • *NGC 281* (2021). (C) Vicent Peris (OAUV), Alicia Lozano, OAUV, OAO (p. 109) • *Messier 51* (2010). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Steven Mazlin (SSRO), Juan Conejero (PixInsight), Carlos Sonnenstein, Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 110-111, 112) • *NGC 7331* (2008). (C) Vicent Peris (OAUV), Gilles Bergond (CAHA), CAHA, OAUV (pp. 222-223, 224) • *Abell 39* (2020). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (p. 293) • *Cola iónica del cometa NEOWISE* (2020). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (p. 294).





# LOCENTE

---

RESEÑAS



## Teorías del arte contemporáneo. Una introducción

Maximiliano Gonnet\*



Juliane Rebentisch

*Teorías del arte contemporáneo. Una introducción*

Valencia: Publicacions Universitat de València, 2021

ISBN: 978-84-9134-884-9

Páginas: 246

Dentro del panorama de la estética alemana actual, los trabajos de Juliane Rebentisch constituyen quizá uno de los esfuerzos más rigurosos y sistemáticos por pensar las relaciones entre el discurso estético y la especificidad de los desarrollos artísticos de “nuestro tiempo”, de una *contemporaneidad* sobredeterminada por un diagnóstico de época más o menos lapidario en lo que respecta a las posibilidades y potencialidades de algo así como “el arte” en las sociedades –disciplinarias, del espectáculo, del control– en las que vivimos. En este sentido, ya desde su *Estética de la instalación* (2003) la autora encuentra en esos desarrollos artísticos no solo una conexión interna –donde “interna” no querrá decir nunca unívoca, homogénea, desprovista de tensiones– con los conceptos y categorías engendradas y transmitidas por la tradición estética (moderna), sino también un conjunto de intuiciones y estrategias para impugnar, para ir en contra de aquel diagnóstico, el diagnóstico abiertamente pesimista o latentemente nihilista de un *después de*, sea lo que sea lo que pensemos o imaginemos que hubo *antes*. Reflexionar *ahora* sobre esta conexión parece implicar dos cosas: por un lado, constatar la existencia de un umbral o una serie de umbrales históricos que dan cuenta de un *paso*, de una *transición* hacia lo contemporáneo, si se quiere, que supondría a su vez criticar la hipertrofia del discurso estético y de las prácticas artísticas en *modernismos* a todas luces insostenibles; por otro lado, problematizar a partir del arte lo no pensado de nuestra *relación con el propio tiempo*, en un juego de identificaciones y extrañamientos que iluminen eso que acaso siempre quiso decir *ser con-temporáneo*: estar *con y contra* la propia época, sin por ello tomar como dado lo que la propia época es ni prescribir lo que ella *debería ser*.

En su artículo “Juzgar el arte contemporáneo”, un breve texto de presentación escrito con motivo del Simposio Internacional homónimo celebrado en 2012 bajo su dirección,<sup>1</sup> Rebentisch avanzaba las tesis generales de lo que sería su libro *Theorien der*

1 Juliane Rebentisch (Dir.), *Juzgar el arte contemporáneo / Judging Contemporary Art*, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2012.

\* Universidad Nacional de Córdoba, Argentina [maximilianogonnet@gmail.com](mailto:maximilianogonnet@gmail.com)

*Gegenwartskunst zur Einführung* (2013). Allí planteaba programáticamente la necesidad superar lo que podríamos llamar la “gran división” entre arte moderno y arte contemporáneo –de un lado la autonomía, la normatividad, el progreso, el Arte y las artes, el arte vs. el no arte; del otro lado la apertura, la hibridez, la intermedialidad, el “fin del arte”, la posthistoria, la inmanencia del presente–, reconduciendo la aparente situación nominalista reinante en el arte contemporáneo al suelo crítico de una de las categorías medulares de la estética filosófica: el juicio. Aquella división, sugiere la autora, además de ser cuestionable en términos históricos, corre el riesgo de traducirse bastante fácilmente en un “pesimismo cultural” que, podríamos decir, toma la parte por el todo y culpabiliza al arte de lo que no tolera ver reflejado en él mismo, esto es, en la propia *teoría*: la desestabilización de los criterios, la puesta en abismo de la facultad misma del juzgar. En otros términos, el nominalismo, el “sentimiento de lo contingente”, no es algo que el filósofo o el crítico pueda juzgar en el arte sin preguntar al mismo tiempo por los rasgos nominalistas subyacentes al propio juicio –rasgos que, por lo demás, hunden sus raíces en las profundas transformaciones estructurales de la totalidad social–.

Tal reflexividad, y esta es una de las hipótesis con las que trabaja Rebenitsch, es el lugar donde los problemas de la estética se tocan con los problemas de las prácticas artísticas en sus respectivas singularidades. O, mejor dicho, la propia reflexividad de la producción artística es la que determina que sus problemas sean los mismos que los de la estética, o que la práctica artística sea ella misma una práctica “conceptual”. Si es verdad que no hay “arte contemporáneo” sin juicio estético, también lo es que la “lógica del juicio estético” y las pretensiones de universalidad de la propia teoría estética tienen que ser profundamente replanteadas a la luz de los desarrollos artísticos que se registran al menos desde los años ’60. Este replanteo consistiría ante todo en la renovada necesidad de una especie de *mimesis* de la estética en relación a las prácticas artísticas concretas, con respecto a las cuales ella ya no puede *anticipar* nada sin violentar lo que Rebenitsch llamará el “derecho estético de la singularidad”, esto es, el hecho de que en la diversidad de las formas artísticas del arte contemporáneo se pone de manifiesto una tensión irreductible entre lo general –la definición, la regla, el género, el concepto– y lo particular –la *situación*, la experiencia específica a que da lugar la “obra”, si se quiere, pero una obra abierta y “desdiferenciada” que ya no supone ni aspira a establecer ningún límite infranqueable con *su* afuera–.

*Teorías del arte contemporáneo. Una introducción* intenta ofrecer una visión de conjunto de su objeto, que no pretende ser exhaustiva en cuanto a la descripción y ordenamiento de esa multiplicidad de formas del arte contemporáneo, sino que más bien aborda los problemas implicados en esta (novedosa) “convergencia” entre discurso artístico y discurso estético. Una vez establecido aquello en lo que consistiría “La contemporaneidad del arte contemporáneo” (Introducción), el libro se aboca a pensar esta convergencia en cuatro capítulos. En el primer capítulo (“Desdiferenciación y experiencia”), la autora presenta los aspectos fundamentales del cambio de paradigma teórico según el cual tienen que ser comprendidas las *formas* que adopta el arte ya desde la posguerra, pero cada vez con más fuerza a partir de los años ’60. Partiendo de los planteos seminales de Umberto Eco y Rüdiger Bubner, Rebenitsch explora los conceptos de “desdiferenciación” y “experiencia” procurando mostrar las interrelaciones, la copertenencia entre, por un lado, la *objetividad*, el *en sí*, el modo en que se producen, se presentan y circulan en la actualidad los objetos estéticos y, por otro

lado, la estructura *subjetiva*, los efectos que ellos generan desde el punto de vista de su recepción. La tan mentada *crisis* del concepto de obra de arte –orgánica, cerrada sobre sí misma, monadológica– habría desencadenado no solo una consciencia cada vez mayor de parte de los artistas en cuanto a la necesidad de “abrir” sus producciones a la interpretación de quienes las experimentan, sino también un giro, un desplazamiento conceptual de la teoría desde la obra hacia la experiencia.

En este sentido, si el desarrollo artístico en su tránsito de lo moderno a lo contemporáneo puede ser entendido como la conquista progresiva de un mayor ámbito de juego, de una mayor libertad con respecto a las convenciones heredadas, es decir, no como una negación abstracta de la autonomía del arte, sino como una mejor comprensión de su *historicidad*, entonces la teoría estética tiene que proceder a un ajuste de cuentas con eso que, siguiendo a Bubner, Rebenisch llama aquí “estéticas de la verdad”, esto es, aquellas filosofías para las cuales hablar del arte y conceptualizarlo equivale a convertirlo en el escenario privilegiado para el planteo y la resolución de un problema eminentemente filosófico: el problema de la verdad y el de cómo acceder a ella. El diagnóstico de la “heteronomía”, que Bubner aplica casi indiscriminadamente a todas las filosofías del arte en el arco que va desde Hegel hasta Adorno, no necesita ser aceptado al pie de la letra para constatar un cierto desfasaje o malentendido entre el tipo de experiencia –y el *sujeto* de esa experiencia– a la que esas estéticas de la verdad siguen apelando y esa otra experiencia –la experiencia *del* arte contemporáneo– que es necesario tematizar. La dialéctica entre la obra abierta o desdiferenciada y la experiencia estética o descentrada, parece sugerir la autora, no cabe exactamente en la lógica sujeto-objeto, como si solo esa remisión recíproca entre uno y otro polo –con su correspondiente relación de des-fundamentación– pudiera corregir los excesos objetivistas y subjetivistas, esto es, la falsa alternativa entre una estética de la producción y una estética de la recepción.

El arte contemporáneo exige entonces una revisión del modelo *trascendental* de la experiencia estética, un modelo en última instancia individualista y, por lo tanto, abstracto. En el segundo capítulo (“Formas de la participación”), Rebenisch discute en qué sentido las subjetividades concretas y las relaciones intersubjetivas en cuanto social y culturalmente mediadas forman parte insoslayable de ese peculiar *involucramiento* y *participación* por parte del espectador con el que el arte contemporáneo cuenta y, de hecho, espera de manera programática. Para ello, efectúa un balance de la “estética relacional” del curador y crítico Nicolas Bourriaud, cuyo popular enfoque se presenta en principio como una realización directa e inmediata de la promesa de *comunidad* que las estéticas modernistas (idealistas o materialistas) llevaban inscrita sin poder sino mantenerla a distancia, es decir, suponerla como *irrealizable*. Según Bourriaud, el arte ya no tendría como función imaginar una sociedad reconciliada, sino inventar en su praxis concreta relaciones intersubjetivas que se sustraigan y que eventualmente sirvan de modelo para corregir las relaciones cosificadas que imperan fuera del mundo del arte.

Las objeciones de Rebenisch a esta perspectiva podrían resumirse en estas dos: por un lado, la estética relacional juzga mal la “lógica ético-política” de las obras que reclama para sí misma, en las que lo que importa no es tanto o no solamente la participación directa de los espectadores, ni *en* la obra ni *en* lo social que la situación de la obra vendría a inaugurar, sino más bien la problematización, la suspensión de toda certeza acerca de lo que significa *participar*, *tomar-parte* en los “experimentos sociales”

que ellas plantean; por otro lado, y relacionado con lo anterior, Bourriaud no es lo suficientemente crítico con las viejas utopías y con el ideal de autenticidad subyacente a ellas, cayendo por detrás de lo que la autora considera como el principal aporte de las teorías *post-fundacionales* de la democracia, esto es, la idea de que no existe un “más allá” de toda mediación y de que, en el arte al igual que en la política y, por tanto, en la política *del arte*, se trata de hacer visibles las representaciones, las divisiones [*partages*], luchas y conflictos al interior de un *demos* cuya identidad consigo mismo ya no es posible ni deseable aventurar, ni siquiera bajo la lógica de una aproximación asintótica y post-utópica. En el elogio de las comunidades concretas y el encuentro abierto, ya no del individuo con la obra sino de los individuos entre sí, se presupone como algo dado aquello de lo que habría que tomar distancia a fin de tematizarlo explícitamente: la constitución social de esos individuos que entran en relación *a través* del arte, el conjunto de determinaciones históricas y culturales que hacen incluso imaginable algo así como la “integración” de cara a la desintegración, la experiencia de cara a la fragmentación. Si, como quería Adorno, el arte es *a la vez* autonomía y hecho social, entonces lo social no puede plantearse como su *objetivo* sino a condición de pasar por encima de esa reflexividad en la que consiste la lógica propia de lo estético, la lógica de un arte –y, como dijimos más arriba, de un juicio– que interfiere e interrumpe aquellas determinaciones, que las toma como su *objeto* y las descompone en sus mediaciones.

Para calar más profundamente esta lógica de lo estético, Rebentisch recurre al “teatro posdramático” y a la *performance* como paradigmas de operaciones artísticas que, por así decir, cortocircuitan el paso demasiado inmediato a la comunidad y esa suerte de armonía preestablecida que la estética relacional postula entre obra y público. Junto con la revisión de las estéticas modernistas del teatro, y en diálogo con las tesis de Rancière en *El espectador emancipado*, la autora encuentra en la cualidad performativa de gran parte del arte contemporáneo una deconstrucción de los dualismos y oposiciones heredadas –escenario/auditorio, real/ficcional, activo/pasivo, etc.– que pone de relieve el proceso de la escenificación misma, la dimensión material, física y corporal involucrada no solo en la *diégesis* de la representación, en el modo en que los actores ocupan y se mueven en el espacio, sino también en su relación con los espectadores y la potencial, eventual intervención de estos en el curso del acontecimiento escenificado. Sin embargo, el acento está puesto menos en esta intervención propiamente dicha que en la iluminación de una “experiencia umbral” o “zona de indeterminación” que, por un lado, da cuenta de la *presencia* del espectador –como algo más que un mero observador, oyente o *voyeur* indiferente a lo que sucede ante él–, pero, por otro lado, impide que esa presencia se traduzca automáticamente en un *hacer*. El público sabe –mejor dicho, siente o, mejor aún, presiente– que es *co-actor*, que está *co-presente*, pero en realidad no sabe muy bien si o cuáles son los límites de su actuar, ni tampoco tiene en claro en qué consistiría ser *actor*. De este “carácter doble” (García Düttmann) de su participación se sigue un elemento central del arte contemporáneo en el sentido enfático y crítico en que la autora lo está tratando de pensar.

Por lo tanto, la apertura y la inagotabilidad de la obra contemporánea tienen que ser entendidas no en un sentido cuantitativo, esto es, como la suma potencialmente infinita de todas las determinaciones que el sujeto que juzga puede adscribirle a ella con más o menos rigor interpretativo, sino más bien en un sentido cualitativo, es decir, como la instauración de una relación de tensión con toda posible determinación. Tal vez en esto haya consistido desde siempre la idea de un “juicio reflexionante”

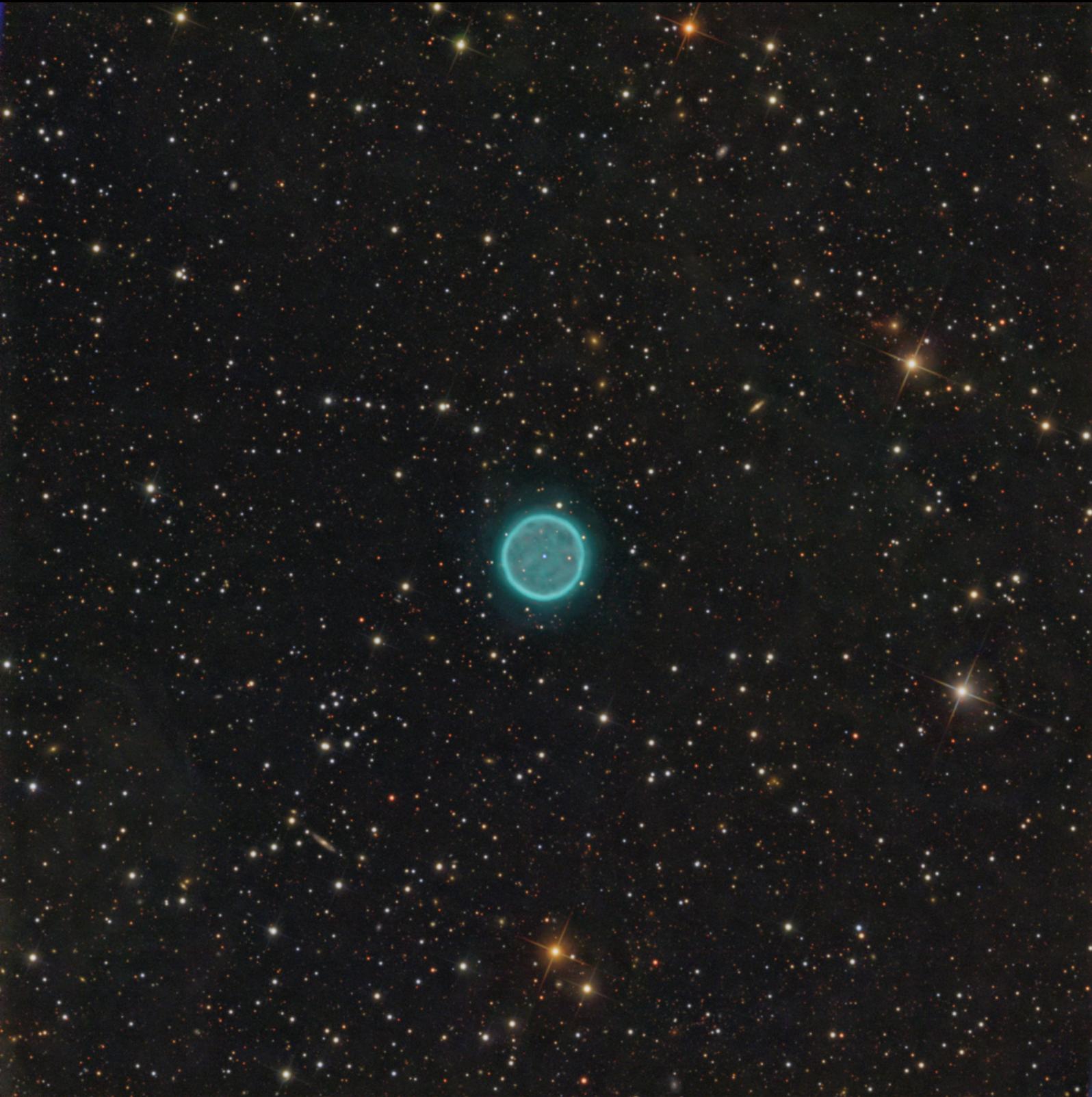
pero, de acuerdo con Rebenisch, esta comprensión alcanza en los desarrollos que conducen al estado del arte actual un grado de legitimación *en la cosa* hasta entonces insospechado, una legitimación para la cual quizá la idea rancieriana de un espectador “emancipado” ya no resulta suficiente. En otros términos, ya no alcanza con reconocer que el espectador es *parte* de la obra porque goza de los mismos derechos que el artista crítico, derechos de los que el reparto ético de lo sensible lo había *des-emancipado*. Es necesario a su vez dilucidar el punto específicamente estético en el que obra e intérprete se entrecruzan, dando cuenta del modo en que el espectador que hace experiencia de su participación se constituye en el *medio* de la obra, así como esta se constituye en el *medio* de aquella.

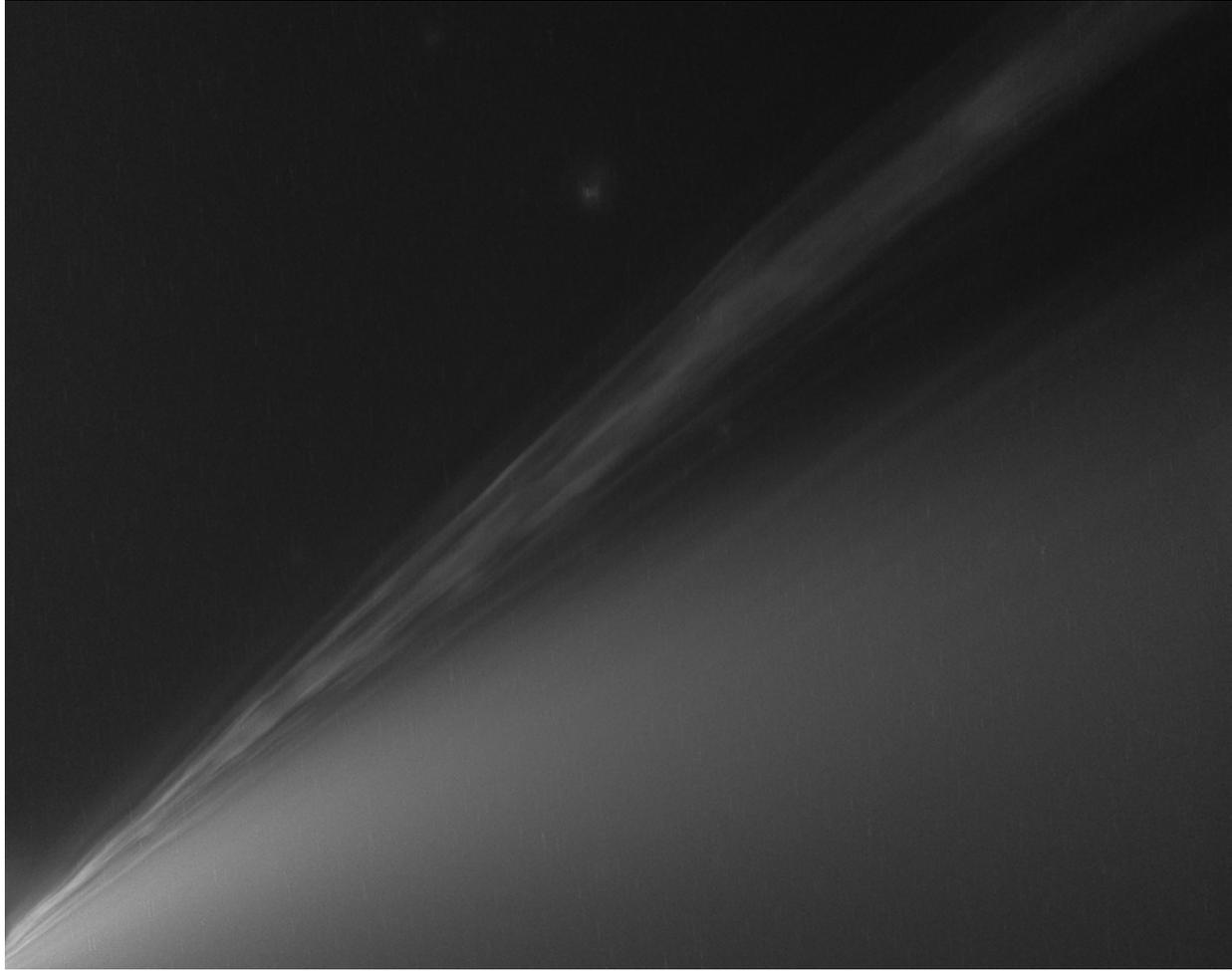
Es necesario, para ello, una ampliación del concepto de medio que proporcione la base para ese juego de mediaciones y remisiones mutuas entre ambos polos. El arte contemporáneo apunta en dirección a ese concepto ampliado en la medida en que desborda la discusión típicamente modernista acerca de los “medios de representación” de las artes tradicionales, atendiendo a las condiciones materiales y espaciales, sociales y culturales del arte. Así, en el capítulo 3 (“Lo plural del arte”) la autora analiza críticamente el concepto de “especificidad del medio” y la teoría de los géneros artísticos que subyace a la teoría modernista, procurando actualizar la pregunta por la autonomía del arte a la luz de fenómenos contemporáneos como el entrelazamiento, la hibridez y la intermedialidad. Los dos nombres más importantes en esta discusión son los de Clement Greenberg y Theodor Adorno, cuyos respectivos diagnósticos, aun con todas sus diferencias, siguen aferrados al sistema de las artes que esos fenómenos no solo dejan atrás, sino que a su vez cuestionan fuertemente. Rebenisch reconstruye en detalle una y otra posición a fin de poner de manifiesto los límites del conjunto de presupuestos históricos y filosóficos en los que se basan. En conexión con la teoría de la experiencia esbozada en los capítulos anteriores, la autora sostiene aquí que, si aceptamos que tales presupuestos resultan incompatibles con el arte intermedial contemporáneo, lo que se sigue de ello es que la autonomía ya no se puede fundamentar por referencia a una serie de propiedades *mediales* y a su tratamiento, ni siquiera a lo excluyentemente *artístico* de los medios de representación.

El cuarto y último capítulo (“Desbordamientos”) ofrece una cartografía y un recorrido cronológico por las principales manifestaciones del arte contemporáneo, desde su prehistoria en los *readymades* de Duchamp hasta la supervivencia del *Land Art* en el arte ecológico reciente, pasando por el arte conceptual, la generación *Pictures*, la crítica institucional, el así llamado “arte del mundo” y el *reenactment*. Sin poder, en estas pocas páginas, dar una imagen acabada de los numerosos análisis de las obras y las corrientes artísticas en los que la autora se detiene, diremos solamente que la idea rectora que atraviesa a cada uno de ellos es la de observar cómo el arte se extralimita o se *desborda* hacia los ámbitos no artísticos del mundo de la vida, violando así el precepto modernista según el cual la condición de todo arte auténtico es la de mantenerse apartado y separado en una aparente “segunda realidad”. Una vez más, lo que le interesará a Rebenisch no es hacer un inventario de los diversos temas o contenidos que el arte contemporáneo “trata”, o de las múltiples discusiones en las cuales interviene, sino iluminar el rasgo estructural por el cual lo que define al arte pasa a ser ese gesto, ese doble movimiento de, por un lado, *salir* de sí mismo para someter lo que no es él mismo a su lógica transformadora y, por otro lado, o al mismo tiempo, *volver* a sí mismo para corroborar en qué medida ello afecta a su propio concepto.

En otros términos, no es que el arte ignore la separación en “esferas” y los distintos criterios de validez que rigen en cada una de ellas, mucho menos que insista en ese tipo de superaciones abstractas de esa división que el nuevo espíritu del capitalismo ostenta e impone, sino que solo mirando hacia afuera advierte hasta qué punto su adentro ha perdido todo carácter autoevidente. Y el arte *puede* mirar hacia e interferir ese afuera porque, como dijimos más arriba, hacia adentro ya no confía en identidades de ningún tipo establecidas de antemano. Sin embargo, no lo hace porque crea que no hay ninguna diferencia que merezca ser afirmada, en una especie de vaciamiento o des-identificación infinita que constituiría solo la otra cara de la estetización *mala* que impera afuera. Y el arte *tiene que* comportarse miméticamente con ese afuera porque el peligro de que se borren todas las diferencias sigue siendo grande.

En resumidas cuentas, y a pesar de su subtítulo, *Teorías del arte contemporáneo* es más que una introducción al uso, empezando por el hecho de que no presupone que haya un campo de estudio dado al que uno pudiera meramente “introducir” sin dar cuenta de todas las mediaciones que llevan desde la teoría hacia su objeto y desde este hacia aquella. En este sentido, se trata de un libro que se mueve lúcidamente en esa tierra de nadie entre la academia y el mundo del arte, mediando el discurso de la estética filosófica con el de la crítica de arte y el de las diversas disciplinas particulares a fin de llegar a un concepto de arte lo más ajustado posible a las múltiples y no pocas veces incompatibles expresiones de su contemporaneidad. Llegar a ese concepto parece una tarea urgente si es que hemos de encontrar alguna orientación en un presente saturado de empirismo y neutralidad.





“El aullido es el más negro de los gritos del paisaje”.  
Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*.



EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

---

