

JULIANE REBENTISCH

ESTÉTICA DE LA INSTALACIÓN



Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Queda prohibida la reproducción total o parcial de
esta obra sin la autorización por escrito del editor.
Impreso en Argentina / Printed in Argentina

Rebentisch, Juliane
Estética de la instalación
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Caja Negra, 2018
336 p.; 20 x 13 cm. - (Futuros próximos; 20)

Traducción de Graciela Calderón
ISBN 978-987-1622-69-6

1. Arte. 2. Estética.
I. Calderón, Graciela, trad. II. Título.
CDD 701.17



La traducción de esta obra fue realizada con el apoyo
del Goethe-Institut.

Título original: *Ästhetik der Installation*
(Suhrkamp Verlag, 2003)

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2003
Todos los derechos reservados y controlados por
Suhrkamp Verlag Berlín.
© Juliane Rebentisch
© Caja Negra Editora, 2018

Caja Negra Editora

Buenos Aires / Argentina
info@cajanegraeditora.com.ar
www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección Editorial:
Diego Esteras / Ezequiel Fanego
Producción: Malena Rey
Diseño de Colección: Consuelo Parga
Maquetación: Tomás Fadel
Corrección: Renata Prati y Sofia Stel

ÍNDICE

<u>9</u>	Introducción
<u>25</u>	1. Teatralidad
<u>91</u>	2. Intermedialidad
<u>267</u>	3. Especificidad de sitio



INTRODUCCIÓN

Para comenzar, una advertencia: en las páginas que siguen no me interesa extraer prototipos a partir de los experimentos artísticos que hoy se reúnen bajo el concepto de instalación, para llegar luego a una definición de contornos claros del género. Si bien es posible señalar algunos rasgos generales del arte instalativo –y se los discutirá en este libro–, avanzar más en una tipificación así parece no solo claramente difícil, en vista de la multiplicidad fenomenal de las prácticas instalativas, sino además poco sensato. ¿Por qué fijar lo que se encuentra en movimiento? Tampoco me interesa reconstruir la génesis del arte instalativo u ofrecer un pantallazo provisorio de su actual multiplicidad. Quien al leer el título de este libro haya esperado una clasificación crítica de una forma artística hasta ahora poco explorada verá frustradas sus expectativas, puesto que *Estética de la instalación* debe entenderse desde la perspectiva de la estética filosófica.

Ahora bien, ¿qué puede decir la estética filosófica, que trata el concepto de arte *en general*, acerca de una forma

específica de arte? Más aun, ¿qué puede decir de una forma de arte que se manifiesta de tantas maneras distintas y que se encuentra todavía en desarrollo, como es el caso de la instalación? ¿Qué se podría esperar de un intento de este tipo? Estamos habituados a la triste imagen que presentan las empresas filosóficas de este tipo: a veces con arduas tesis se declara paradigma del arte a una forma de arte determinada, en otras se la utiliza como mera ilustración de una estructura general que podría demostrarse también a partir de varios otros ejemplos. Pero incluso más allá de estos casos extremos, es evidente que, debido a las preguntas que plantea, la estética no puede desentenderse de su tendencia a la generalización. ¿Cuál sería entonces el punto de partida para una “estética de la instalación”?

Uno se acerca más al asunto cuando –como voy a hacer con más detalle a continuación– se aparta la mirada de la estética filosófica y se la orienta hacia las discusiones de la crítica del arte, o en sentido estricto de la teoría del arte, que desde los años sesenta tuvieron lugar *dentro* de las artes individuales, y sobre todo dentro de las artes visuales, en torno a obras que solo más tarde –diría que solo a fines de los años setenta– empezaron a ser conocidas como instalaciones.¹ Es sorprendente que justamente aquí vuelvan a surgir las preguntas más generales de la estética filosófica. Aceptar las instalaciones como arte o negarles ese estatus significa defender un determinado concepto de arte: en la discusión normativa lo que está en juego es también el concepto de arte. Esto, lógicamente, no es algo particular de los debates acerca de la forma artística de la instalación. Toda la historia del arte moderno es la historia de las discusiones sobre el concepto de arte. Sin embargo, en este sentido el arte de la instalación marca

1. Véase Julie H. Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, Cambridge, Mass.-Londres, The Mit Press, 1999, p. xi y ss.; Nicholas de Oliveira (ed.), *Installation Art*, Londres, Thames and Hudson, 1994, p. 8.

algo más que el último umbral. Del arte instalativo no solo es interesante su relativa novedad, sino también el hecho de que actualiza, reúne y agrava ciertos problemas básicos del discurso estético moderno. Volveré sobre esto más adelante. Por ahora, lo que me interesa aquí es que, debido a su vínculo interno con la pregunta acerca del *concepto* del arte, la crítica del arte solo puede ser leída provechosamente de manera filosófica, esto es, con la estética filosófica como telón de fondo.

Que las preguntas generales de la estética filosófica no son tan generales –como se manifiesta en el rol que juegan en las discusiones de la crítica del arte– es algo notable también en lo que se refiere a la estética filosófica misma, puesto que, estrictamente, las preguntas de la estética filosófica no se plantean –no, al menos, de manera interesante– como preguntas generales, en una relación de anticipación con cada práctica estética concreta. La estética filosófica solo puede dar una imagen de su objeto, la práctica estética, (re) pasándola en el acto de la interpretación. Por lo tanto, la práctica conceptual y la estética no se encuentran simplemente en oposición, sino que se implican mutuamente; y es evidente que tampoco objeto y teoría pueden separarse claramente aquí, sino que están, por así decir, suturadas una con otra. Así como la crítica de las artes, si no quiere ser arbitraria, necesariamente trata preguntas filosóficas generales, la estética filosófica, si no quiere perder el contacto con su objeto y volverse así irrelevante, contiene siempre un momento de crítica de las artes. Los respectivos discursos de fundamentación de la crítica del arte y de fundamentación general de la estética, si bien no son idénticos, remiten uno a otro. Si la estética filosófica es consciente de esta condición, su tarea no podrá consistir en la formulación de normas ajenas a la práctica ni restringirse a la clasificación de lo existente. Antes bien, la tarea de la estética filosófica consiste, entre otras cosas, –y en especial Adorno vio este problema basal de toda filosofía crítica– en la búsqueda de una mediación

plausible entre la deducción y la inducción.² Como se puso de manifiesto dentro de la estética justamente con los debates acerca de los juicios de valor estéticos de Adorno y su fundamentación dialéctica, *cómo* se deba ejecutar teóricamente esta tarea después del fin de los sistemas idealistas sigue siendo un problema central.

En los últimos años, no obstante, se generó la impresión –no del todo injustificada– de que la estética filosófica se ha alejado de las ambiciones críticas de Adorno, y que poco tiene que ver ya con la práctica artística o con la pregunta normativa acerca de su valor. Antes bien, al menos en Alemania, una gran parte de los debates de relevancia filosófica de los últimos años giró en torno a la pregunta de en qué consiste la práctica del *tratamiento* de los objetos estéticos y, por tanto, cómo está constituida la estructura específica de la *experiencia* estética.³ La pregunta por la constitución de los objetos estéticos se *subordinó* a la pregunta acerca de la estructura específica de su experiencia: así, son estéticos en general aquellos objetos que dan lugar a una experiencia estética determinada. En este sentido, dentro de la estética sigue siendo bien visto que los es-

2. Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Akal, p. 456.

3. Para nombrar solo algunas de las contribuciones de este ámbito: Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt, Suhrkamp, 1989; Christel Fricke, *Zeichenprozeß und ästhetische Erfahrung*, Múnich, Fink, 2001; Josef Früchtel, *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitierung*, Frankfurt, Suhrkamp, 1996; Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1982; Andrea Kern, *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*, Frankfurt, Suhrkamp, 2000; Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt, Suhrkamp, 1988; Willi Oelmüller (ed.), *Ästhetische Erfahrung*, Munich, 1981; Martin Seel, *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985; Ruth Sonderegger, *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt, Suhrkamp, 2000; Albrecht Wellmer, "Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität", en Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985, pp. 9-47.

pecialistas académicos* tengan cierto conocimiento acerca del arte; este saber, no obstante, no parece ser un componente necesario de su trabajo conceptual, como sí lo era, en cambio, en las tradiciones de las estéticas de la producción o de la obra. Se podría pensar que la estética filosófica tiende a replegarse nuevamente en el terreno del que la quería liberar el proyecto enfáticamente combativo de Adorno (con Hegel y en contra de él) en nombre del modernismo artístico: esto es, en el dominio, tan subjetivo como ajeno al arte, de una estética del juicio de gusto.⁴ No es extraño –se podría pensar– que en general se hayan vuelto a paralizar las relaciones entre teóricos de la estética, por un lado, y practicantes, por el otro. La distancia entre ambos contextos de discusión se ve mejor que en ninguna otra parte en relación con el discurso sobre la autonomía estética: mientras que en filosofía se sigue hablando de autonomía estética –concretamente de la autonomía de la experiencia estética respecto de los ámbitos de la razón teórico-científica y de la razón moral-práctica–, en el mundo artístico de avanzada este concepto ha quedado degradado.

Sin embargo, creo que se trata de una comparación engañosa. Ambas posiciones –la de la defensa académica de la autonomía estética y la de su rechazo en la práctica– se encuentran, llamativamente, en la crítica del concepto de obra. Y en ambos casos es un *determinado* concepto de la obra el que cayó en descrédito. Esta convergencia es

* La autora elige una variante del lenguaje inclusivo de entre las disponibles en alemán en la actualidad: un plural que marca la inclusión de los dos géneros mediante la capitalización de una letra interna de una palabra (*PraktikerInnen*). La elección de Rebentisch privilegia la fluidez discursiva al conservar las formas (únicas) en plural en lugar de incluir una para el femenino y otra para el masculino. Sin embargo, esta elección no está contemplada (aún) en la normativa que elabora el Institut für deutsche Sprache de Mannheim, institución que estudia y documenta el uso del idioma alemán. Dado que para conservar una fluidez similar al original la traducción debía prescindir del uso del desdoblamiento de los plurales en español, esta elección de la autora no se ve reflejada en la traducción al español. [N. de la T.]

4. Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p. xx.

elocuente. Nos permite ver la estética filosófica y la práctica artística de los últimos años en un contexto que pasaría inadvertido si se quisiera ver, por un lado, ante la actual producción artística, solo una vuelta a Kant modesta, en el mejor de los casos, pero indiferente en el peor de los casos, y, por el otro lado solo una negación abstracta de la autonomía del arte. Lo que me interesa es la relación entre el impulso antiobjetivista de las teorías de la experiencia estética y los impulsos de disolución del concepto de obra en la práctica artística. Así, ya en 1973, Rüdiger Bubner entendía su llamado a la rekantianización de la estética filosófica –dirigido en contra del objetivismo de la estética de la obra– *también* como una reacción a la destrucción de la unidad tradicional de la obra en el arte contemporáneo.⁵ Mientras que Bubner concluye que en la construcción de la teoría hay que prescindir del concepto de la obra por completo,⁶ en lo que sigue yo quisiera comprender el “giro” filosófico de Bubner hacia la experiencia estética no como un alejamiento del concepto de obra sino, entre otras cosas, como propuesta de un encuadre alternativo: uno antiobjetivista.⁷ Evidentemente, esto implica una notable diferencia con Kant. En correspondencia –y en debate– con algunas de las teorías ya existentes de la experiencia estética, la experiencia estética no debe entenderse aquí en clave kantiana, como placer del sujeto por sí mismo (o por sus facultades), sino como un proceso que tiene lugar esencialmente *entre* sujeto y objeto. Solo hay experiencia estética –esto lo desarrollaré más adelante– *en relación con* un objeto estético; e inversamente, el

5. Rüdiger Bubner, “Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik”, *Neue Hefte für Philosophie*, n° 5, 1973, pp. 38-73.

6. Bubner, en todo caso, en la actualidad defiende una comprensión conservadora de la obra. Véase Rüdiger Bubner, “Demokratisierung des Geniekonzepts”, en Josef Füchtl y Jörg Zimmermann (eds.), *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, pp. 77-90.

7. Los teóricos del arte ya señalaron esta dirección. Véase Gottfried Boehm, “Das Werk als Prozeß”, en Willi Oelmüller (ed.), *Das Kunstwerk*, Paderborn-Múnich-Viena-Zúrich, Schöningh, 1983, pp. 326-338.

objeto se convierte en estético solo a través de los procesos de la experiencia estética. El objeto estético no puede ser objetivado más allá de la experiencia estética, ni tampoco se puede convertir el sujeto, a partir de un objeto que hay que poner entre paréntesis, en objeto de la experiencia. Al nuevo encuadre de la experiencia estética como proceso que abarca en igual medida y desde un mismo origen tanto al sujeto como al objeto de esta experiencia y que, por lo tanto, no se puede atribuir solo a una de estas entidades, le corresponde también un nuevo encuadre de autonomía estética. El arte no es autónomo porque esté constituido de tal o cual manera, sino porque hace lugar a una experiencia que se distingue de las esferas de la razón práctica y de la razón teórica por la estructura específica de la relación entre su sujeto y su objeto.

Estas definiciones generales y, en relación con criterios útiles en la crítica de las artes, decididamente ascéticas tienen por cierto una arista crítica cuando se las vincula con las discusiones normativas en torno al arte contemporáneo ya que, en la disputa crítica por el concepto del arte, se pone de manifiesto que la pregunta por la constitución del objeto estético siempre *implica* ya la pregunta por la constitución de la experiencia estética. La pregunta por la constitución del objeto estético y la pregunta por la constitución de la experiencia estética son dos caras de una misma moneda. Que siempre existe este nexo se ve justamente en las posiciones de la estética de la obra contra las que apunta el concepto de experiencia estética. Mientras que para la estética de la obra el concepto de obra sigue teniendo preeminencia, las teorías de la experiencia estética declaran la jerarquía superior de esta por sobre el objeto. Si desde la perspectiva de la preeminencia metódica de la experiencia estética pueden criticarse como objetivistas las posiciones de la estética de la obra, no es porque estas últimas conciban la obra totalmente por fuera de su relación con la instancia de los sujetos que la

experimentan. Antes bien, se trata de saber *cómo* se debe entender la relación entre obra y experiencia.

Seguramente no es casual que la disputa acerca del concepto de arte –que en este sentido es siempre doble, dirigida por igual a la obra y a su experiencia– haya girado desde los años sesenta de manera especialmente intensa en torno a la valoración del arte instalativo. En sus distintas formas de manifestación, evidentemente el arte instalativo reúne cualidades que se han probado incompatibles no solo con las convenciones formales del modernismo estético, sino también con los marcos estéticos de producción o de obra de la autonomía estética asociados con estas convenciones. En la crítica de las artes esto tuvo como resultado una línea de combate clara, que sigue en vigencia hoy: los defensores del modernismo estético rechazaban el arte instalativo argumentando que ya no era autónomo; en cambio, los defensores del posmodernismo estético rechazaban no la nueva forma de arte, sino el concepto de autonomía estética. Ambos bandos, como espero poder demostrar, al mismo tiempo tienen y no tienen razón. Ambos tienen razón en que las distintas formas de manifestación del arte instalativo, en conjunto, probablemente ya no puedan seguir siendo consideradas autónomas en el sentido del encuadre de la autonomía estética asociado a los estándares del modernismo estético. No tienen razón cuando deducen que aceptar la instalación como arte significa despedirse de la idea de la autonomía estética; puesto que sin un concepto de autonomía estética, creo yo, la noción de arte se vuelve conceptualmente vacía. Esta es tal vez una de las razones por las que los críticos de arte últimamente han tendido a justificar el arte contemporáneo como teoría o como política. Del mismo modo, la competencia discursiva de muchos artistas –sintomático punto ciego–, que es una relativa novedad frente a la posición de ingenuidad teórica que se les atribuía tradicionalmente, no tiene que ver con problemas de

la estética, sino con los de la filosofía política (por ejemplo, en el ámbito de los estudios poscoloniales, de género y *queer*). Para contrarrestar esta tendencia a ocultar las cuestiones estéticas en el discurso de la crítica y la práctica de las artes, aunque sin restarle importancia a su dimensión política, quisiera pensar –contando con el trasfondo de un nuevo encuadre de una teoría de la experiencia– las tendencias a la difuminación de los límites en el arte en conjunción con su autonomía; y especialmente en relación con las (siempre) actuales trasgresiones de los límites entre el arte y la vida, el arte y la política o el arte y la teoría.

El arte de la instalación es sin duda solo un ejemplo posible de estas tendencias a la difuminación de los límites pero se trata, en mi opinión, justamente por su extensa genealogía y sus límites imprecisos con otras formas tradicionales del arte, de un ejemplo particularmente fértil. En lo que hace a su genealogía, es notable el hecho de que una enumeración de potenciales precursores del arte instalativo se deja leer como una lista de todos aquellos movimientos vanguardistas y neovanguardistas que demuestran que la historia del arte moderno está ya esencialmente marcada por esas tendencias a la difuminación de los límites que hoy estamos inclinados a atribuir a la posmodernidad en su conjunto.⁸ Esta continuidad no puede explicarse desde la perspectiva de un supuesto quiebre entre Modernidad y posmodernidad. Antes bien, como espero mostrar con el ejemplo del arte instalativo, las tendencias artísticas a la difuminación de los límites

8. La monografía de Thames and Hudson sobre el arte instalativo, *Installation Art*, menciona como sus precursores, entre otros, a: “La inconclusividad del Futurist Cubist Collage; los readymades de Duchamp; el dada y las construcciones de Schwitters y Baader; El Lissitsky y los abordajes constructivistas del espacio; nuevamente Duchamp y sus contribuciones a las exposiciones surrealistas de 1938 y 1942; el ‘espacialismo’ de Fontana; el ensamblaje; los happenings; Klein y Manzoni; los tableros pop de Keinholz, Oldenburg, Segal y Thek; Fluxus; el minimalismo; el pop art; el arte Povera; el Process art; el conceptualismo; [...]”, Nicholas de Oliveira (ed.), *Installation Art*, op. cit., p. 9.

deberían entenderse no como quiebre sino, por el contrario, como radicalización de los principios de la Modernidad estética. Los impulsos por difuminar los límites del concepto modernista de obra solo serían posmodernos en el sentido de un impulso hacia una autosuperación crítica de la Modernidad. Lo que estos atacan no es la idea de un arte autónomo como tal, sino solo su (mala) comprensión objetivista.

Al actualizar, reunir y agudizar problemas centrales del discurso estético moderno mediante la transgresión de las convenciones modernistas de creación formal, las instalaciones demandan un enérgico llamado a una forma diferente y, como se verá más adelante, decididamente posmetafísica de la reflexión filosófica sobre el concepto de arte y de su experiencia. Esto no quiere decir que solo en el arte instalativo se pueda experimentar lo que el arte es en verdad, correctamente entendido; pero tampoco es el arte instalativo un objeto cualquiera de esa reflexión. Las obras instalativas, más bien, parecen operar de manera particularmente explícita contra un objetivismo que ya resultaba inadecuado para obras tradicionales. En lo que podríamos llamar los efectos antiobjetivistas que las obras instalativas tienen sobre el concepto de arte se encuentra tal vez la razón más profunda por la cual el concepto de la instalación es cada vez más amplio (incluso retroactivamente), a tal punto que, al menos en relación con aspectos específicos, parece poder aplicarse a casi todo el arte. Que el arte instalativo se oponga en particular a una definición cerrada de géneros a pesar de su ubicuidad –o debido a ella– sería una señal no solo de que lo que se recoge bajo este concepto abierto es algo que se encuentra en vital movimiento, sino también de que aquellos rasgos de este arte que son de relevancia teórica no pueden ser tratados apropiadamente en el marco de una discusión sobre las características de un nuevo género.

En cualquier caso, el arte instalativo ofrece resistencia a un concepto objetivista de la obra al difuminar los lími-

tes de las artes en nuevas áreas híbridas e intermediales. La diversidad del arte instalativo, entonces, no constituye un género ente otros (en este punto seguramente se trata también de una reacción a lo que, con Adorno, se podría denominar “situación nominalista”). Lo que surge bajo el concepto de instalación son no tanto obras, sino modelos de su posibilidad; no tanto ejemplos de un nuevo género, sino géneros siempre nuevos.⁹ El arte instalativo también se opone al concepto objetivista de obra al difuminar los límites de la obra de arte orgánica, tradicional, en relación con el espacio que la rodea y/o respecto de sus contextos institucional, económico, cultural o social. La oposición a un objetivismo artístico –teórico o crítico– se ve exacerbada ante todo por el nuevo rol activo que el arte instalativo parece asignarle al observador. Este aspecto no debería entenderse como una nueva forma de interactividad; lo que se refleja en los distintos movimientos de difuminación de límites, creo yo, es el rol del observador como *en general* constitutivo del modo de ser de la obra de arte. Las instalaciones no son solo un objeto de la observación; en ellas se refleja simultáneamente la práctica estética de la observación. Sobre todo a través de este rasgo, que tantas veces ha sido caracterizado con el concepto de la “inclusión del observador”, la instalación llega a estar en relación directa con un problema central de la filosofía moderna: el problema de la ontología sujeto-objeto.

La pregunta acerca de cómo se podría superar esta ontología (es decir, cómo se podría superar el poder de disposición racionalista del sujeto sobre el objeto mediante un arte verdaderamente autónomo) es un tema importante, cuando no (y esto es válido en autores tan distintos como Theodor W. Adorno, Stanley Cavell, Hans-Georg Gadamer y Martin Heidegger) el tema central de la estética moderna. Esta articulación de argumentación ético-estética se encuentra

9. Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p. 456.

en una forma especialmente condensada en los debates de fines de los años sesenta provocados por las tendencias –por entonces inusualmente radicales– a la difuminación de los límites o a la “disolución” del concepto tradicional de obra: con estos desarrollos –o así parecía– estaba en juego también la autonomía del arte. Según sus críticos, la misma disolución del concepto de obra se correspondía, paradójicamente, con una lógica de la cosificación que es diametralmente opuesta a la autonomía del arte. Con este trasfondo, y sobre todo por su estructura de relación “inclusiva” con el observador, las obras instalativas parecían plantear no solo un *problema* estético sino también uno ético: parecían entregarse a la disposición del sujeto. Una defensa del arte instalativo (y tal es la intención de la presente obra) debe situarse en este contexto si no quiere quedar expuesta e indefensa frente a la acusación de ser parte del problema diagnosticado por la crítica. Pero una relectura de los aportes al debate de fines de los sesenta vale la pena también porque sus categorías tienen aún hoy una gran influencia, tanto en la crítica del arte como en los demás contextos de los estudios culturales y en los mismos artistas. La importancia que estas contribuciones revisten para los artistas de hoy se refleja en el hecho de que el arte más interesante de la actualidad está colmado de elaboraciones y recuperaciones de posiciones artísticas de fines de los años sesenta y comienzos de los setenta.¹⁰ Sin embargo, en los actuales contextos de discusión las categorías de los debates de aquel momento han adquirido una vida propia, en gran medida separada de una conciencia del problema original. Por eso creo que es necesario volver a descubrir el contexto de argumentación que subyace a esas categorías; no solo para comprender de manera

10. Pienso, por ejemplo, en los numerosos debates de artistas como Tom Burt, Renée Green, Florian Pumhösl y Heimo Zobernig con Robert Smithson o con el minimalismo.

correcta la arista crítica de las valoraciones de aquel momento, sino también para desarrollar, en un tratamiento de estas, 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. Es importante recordar decididamente la conciencia de estos problemas –a pesar de la crítica a cómo fue articulada– incluso cuando se consideran aquellas posiciones “posmodernas” que creen poder prescindir por completo de un concepto de autonomía estética. También en este sentido se trata de una rehabilitación de la estética filosófica como proyecto *crítico*.

Organizaré la discusión de las teorías y los teoremas estéticos que desde los años sesenta caracterizan al discurso de la crítica y la teoría del arte sobre la instalación (y sus prácticas relacionadas) alrededor de puntos focales específicos, que se ofrecen en la forma de sus conceptos más importantes. Es decir, no pretendo brindar una suerte de catálogo o índice de todos los temas relevantes para el discurso que gira en torno al arte instalativo. He elegido, en cambio, tres conceptos en los que aparecen concentrados los problemas filosóficos importantes para nuestro contexto: “teatralidad” (Capítulo 1), “intermedialidad” (Capítulo 2) y “especificidad de sitio” (Capítulo 3). La constelación de estos conceptos, o la constelación de los contextos argumentativos que se esconden detrás de estos conceptos y que en parte se combinan, permitirá divisar –espero– el horizonte de problemas en el que aún se mueve –implícita o explícitamente– el discurso estético crítico de hoy. Dado que, en los últimos años, sobre todo las dos primeras nociones –la teatralidad y la intermedialidad– se han convertido en conceptos clave de amplias ramas de los estudios culturales, quisiera subrayar que aquí su interpretación se ubica expresamente dentro del marco de la estética filosófica.

Esta estética de la instalación, por consiguiente, no trata tanto del arte de la instalación, sino más bien de los

conceptos que surgen como reacción a él. Sin embargo, justamente en estos conceptos se hace manifiesta la estrecha conexión –a la que me referí al comienzo– entre la práctica estética y la conceptual. Es en este contexto que se comprende también mi decisión de prescindir de ilustraciones. Las *installation shots* [fotos instalativas] –así se conocen ahora no solo las fotos de una exhibición sino también la documentación fotográfica de una instalación– son en general peculiarmente estériles y, creo yo, no pueden reproducir de manera adecuada el arte instalativo. Esto vale incluso cuando una obra instalativa parece anticipar su propia documentación fotográfica (es decir, su traducción en una imagen), como es el caso de algunos arreglos en paneles.¹¹ Las instalaciones no pueden ser reproducidas adecuadamente por las fotos instalativas porque lo que las diferencia de la imagen –la tercera dimensión– es parte esencial de su experiencia. Las únicas herramientas que pueden aportar datos relevantes para una estética de la instalación son, a mi entender, las de la teoría y la crítica. La teoría no puede citar una instalación como cita un poema. La pregunta acerca de qué significa, en estas circunstancias, remitir a una instalación reconduce al problema antes mencionado de una mutua implicación entre concepto y objeto. Debido a la estrecha conexión entre la práctica estética y la conceptual, es necesario argumentar en ambos planos y, además, refiriendo cada uno al otro. El nuevo encuadre de la autonomía estética –que defenderé en lo que sigue– debe entenderse como una intervención en la práctica conceptual de la teoría y de la crítica que pretende hacerle justicia a la práctica estética, de cuyo concepto se trata. Esto requiere, por un lado, un tratamiento de las distintas interpretaciones críticas del arte instalativo, pero también, por el otro lado, una discusión

11. Véase Brian Fer, "The Sonnambulist's Story: Installation and the Tableau", *Oxford Art Journal*, n° 2, 2001, pp. 75-92.

de ciertas características de la forma artística en sí misma, una marcha hacia la concreción. El hecho de que tanto mi propia interpretación del potencial estético del arte instalativo como el nuevo encuadre que propongo de la autonomía estética sean discutibles no constituye de por sí una objeción a estos. Por el contrario, en la discusión sobre estos planos y cómo se relacionan entre sí se encuentra, a mi entender, el punto más interesante no solo de la estética filosófica, sino del discurso estético en general. En este sentido, y en relación con el peligro que representaría, por un lado, una retirada de la estética filosófica a un academicismo tan ajeno al arte como irrelevante y, por el otro, una regresión de la práctica artística a una falta de conceptualidad estética, el presente libro debe entenderse claramente también como una explicación y una reapertura del discurso estético como disputa.

Antes de comenzar quiero agradecer a la *Deutsche Forschungsgemeinschaft* [Asociación Alemana de Fomento a la Investigación] por su generoso apoyo a mi proyecto; al colegio de graduados *Repräsentation-Rhetorik-Wissen* [Representación-Retórica-Conocimiento]; al coloquio de Potsdam sobre Ética/Estética; a la redacción de la revista *Texte zur Kunst* y a mi “grupo espacial” (Beatrice von Bismarck, Clemens Krümmel, Tanja Michalsky, Beate Söntgen, Ralph Ubl) por el contexto en el cual pudo surgir este trabajo; a Anselm Haverkamp por haberme llevado a hacer del arte de la instalación el objeto de reflexiones filosóficas; a Albrecht Wellmer por haberme inspirado a hacerlo en el marco de una defensa de un concepto posmetafísico del arte; a Christoph Menke por haberme ayudado, con sus objeciones y sugerencias, a convertir el proyecto en un libro; a Gottfried Boehm por la cordial apertura que mostró frente a mi trabajo; a Helmut Draxler, Matthias Haase, Andrea Kern, Dirk Mende, Matthias Mühling y Martin Prinzhorn

por sus instructivas observaciones; a Mathias Gatza por la lectura final; a Tom Burr, cuya producción estuvo al inicio de las reflexiones reunidas en este trabajo; a Douglas Crimp y Heike Föll por las esclarecedoras conversaciones sobre arte; y por último, quiero agradecer especialmente a Ruth Sonderegger y a Diedrich Diederichsen por su gran apoyo y su crítica, y a mis padres por la comprensión y la confianza.