



Adriana Monroy Galindo

Universidad Autónoma de Barcelona (España)

<https://orcid.org/0000-0003-4363-0128>

email: adriana.monroy@uab.cat



MUSEO DE ARTE EXTEMPORÁNEO: CRÍTICA SOBRE LA EXPERIENCIA DISPOSITIVA EN MUSEOS QUE EXPONEN ARTE CONTEMPORÁNEO

MUSEUM OF EXTEMPORARY ART: A CRITIQUE ON THE EXHIBITION EXPERIENCE IN MUSEUMS DISPLAYING CONTEMPORARY ART

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2024.i06.03>

e-ISSN:3020-5727 . Núm. 6 -- Año 2024. pp: 57-71

Recibido el : 24-06-2024

Aceptado el : 25-09-2024

Como citar este artículo

Monroy Galindo, A. (2024). Museo de arte extemporáneo: Crítica sobre la experiencia dispositiva en museos que exponen arte contemporáneo VAINART,(6),57-71. <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2024.i06.03>

Resumen:

Esta reflexión aborda la experiencia museística actual, destacando el desfase entre las estructuras tradicionales del museo y la ideología contemporánea. En el ámbito del arte contemporáneo, se explora cómo la obra se convierte en una experiencia colectiva, influenciada por fenómenos mediáticos como cámaras y smartphones. Estos nuevos medios ofrecen oportunidades de apertura y fomentan una interacción más participativa del público, desafiando las interpretaciones preestablecidas y ampliando las posibilidades de múltiples interpretaciones a través de las imágenes capturadas. Sin embargo, algunos museos se resisten a descentralizar el sentido de las obras, temiendo ceder poder simbólico al público. Se cuestiona cómo los museos contemporáneos se relacionan con estas nuevas formas de experimentar lo contemporáneo, subrayando la importancia de los dispositivos mediáticos para la reinterpretación de las obras y la pluralidad de conexiones entre el público y las creaciones artísticas.

Palabras Clave: Museos, Arte contemporáneo, Fotografía, Reinterpretaciones, Restricciones

Abstrac:

This reflection addresses the current museum experience, highlighting the gap between traditional museum structures and contemporary ideology. In the realm of contemporary art, it explores how the artwork becomes a collective experience, influenced by media phenomena such as cameras and smartphones. These new mediums offer opportunities for openness and foster a more participatory interaction from the public, challenging pre-established interpretations and expanding the possibilities of multiple interpretations through captured images. However, some museums resist decentralizing the meaning of the artworks, fearing to relinquish symbolic power to the public. It questions how contemporary museums relate to these new ways of experiencing the contemporary, emphasizing the importance of media devices for the reinterpretation of artworks and the plurality of connections between the public and artistic creations.

Key words: Museums, Contemporary Art, Photography, Reinterpretations, Restrictions

INTRODUCCIÓN

El paisaje de la experiencia museística está experimentando transformaciones profundas gracias a la incursión de nuevos fenómenos mediáticos, que permiten una aproximación diferente a las obras a través de cámaras y smartphones. Desde una perspectiva más convencional, estas formas novedosas de interacción por parte del público podrían entenderse como una suerte de dispersión, en contraposición a las formas anteriores de experimentar las obras. En el pasado, se abordaba la contemplación artística desde una práctica ritualística que brindaba acceso a una supuesta verdad intrínseca. Walter Benjamin (2018) reflexiona sobre esta transición de valores en *La obra de arte en la época de reproductibilidad*, donde identifica una transición desde una apreciación basada únicamente en la presencia física de la obra y el ritual que la envolvía, hacia una era de reproductibilidad técnica que cuestiona el valor de culto de las obras y redefine la forma en que interactuamos con ellas, debido a su mayor capacidad expositiva (Benjamin, 2018). Esta dinámica podría también entenderse como una especie de "ceremonialidad social, en términos de pura ritualidad mediática" (Brea, 1991, p. 98), en la que la obra de arte contemporánea adquiere un carácter ritual despojado de mito, es decir, rito sin mito.

Sin embargo, la incursión de dispositivos mediáticos en los museos también puede concebirse como una nueva forma de aproximación, cada vez más participativa¹ en la producción de sentidos sobre la obra por parte del público. El uso de la cámara en el museo no solamente permite una reivindicación sobre las percepciones, sino también brinda visibilidad a diversas perspectivas sobre ella, a través de una devolución fotográfica. Cabe destacar que esto no implica que todas las imágenes que surgen de esta aproximación sean consideradas creaciones artísticas, sino más bien reinterpretaciones de estas.

La tecnología no opera de manera aislada del ser humano y la sociedad; en cambio, se integra en un modo de existencia que abarca un sistema intelectual y cultural, facilitando un diálogo entre la experiencia individual y colectiva. Independientemente de los contextos en los que nos encontremos, siempre estamos en interacción con el espacio-tiempo social y con nuestro propio

¹ La recepción de una imagen u obra implica ya una actividad, por eso se habla de un incremento en la actividad debido a las nuevas posibilidades de generación de imagen en torno a esa recepción.

espacio y tiempo internos (Telleschi, 2007). Esta integración tecnológica en los museos, por tanto, no solo transforma la experiencia del visitante, sino que también redefine las relaciones entre la obra y el público.

Sin embargo, no todos los museos muestran buena disposición al momento de descentralizar el control sobre los sentidos de las obras que exponen, ya que esto implicaría ceder una porción significativa de su poder simbólico al público. Así lo plantea Guillermo Solana (2014) en su noveno manifiesto de #95tesis sobre museos de arte y social media, donde plantea que "los museos necesitan al público para vivir, pero al mismo tiempo desconfían de él" (p.1). Esta desconfianza puede deberse a su labor de conservación, que por mucho tiempo fue el más importante, pero que actualmente está cediendo protagonismo a la función de diálogo o conversación (Solana, 2014).

Aunque el museo tiene la importante tarea de conservar adecuadamente las obras para su exposición, su rol como mediador en la relación entre el público y las piezas es igualmente esencial. Esta mediación no solo facilita el encuentro entre el espectador y la obra, sino que también influye y condiciona dicha interacción. En este contexto, las obras artísticas tienen el potencial de generar efectos que dirigen o focalizan la atención del observador, revelan dimensiones tanto del entorno social como del ámbito personal del individuo, anticipan situaciones, desafían estereotipos o cuestionan las clasificaciones establecidas (Ramos, 2023). Por ello, resulta imprescindible reflexionar sobre las nuevas formas de interacción en los museos, evitando posturas que, con el fin de preservar la seguridad de las piezas, promuevan enfoques que incrementen la distancia entre el arte y el público. Más que establecer un conjunto rígido de normas y procedimientos, el objetivo de este texto es promover una serie de reflexiones que aporten una visión más amplia sobre esta problemática.

PLATAFORMAS CONTEMPORÁNEAS

Las acciones políticas que se llevaron a cabo a lo largo de estos años por parte del movimiento Just Stop Oil ², que involucraron la intervención de obras

² Las acciones activistas llevadas a cabo en museos importantes, principalmente en el Reino Unido y Europa, se caracterizan por intervenir obras como Los Girasoles de Vincent van Gogh en la National Gallery de Londres y La joven de la perla de Johannes Vermeer, en el museo Mauritshuis, en Países Bajos. Las acciones consistieron en pegarse al marco o vidrio que protegen las obras, lanzar comida hacia ellas, o hacer grafitis en las paredes del museo. Cabe destacar que en ninguno de los casos se produjo daño a las obras en sí, a lo sumo un daño

emblemáticas como parte de protestas, despiertan una reflexión sobre el rol de los museos como mediadores entre el público y la obra. Estos gestos performativos han sido etiquetados como vandalismo por algunos y como activismo por otros, dependiendo de la perspectiva que se adopte. Sin embargo, lo que resulta relevante para esta reflexión es considerar cómo estas acciones podrían influir en las formas de configuración dispositivas que adoptan los museos desde sus políticas de exhibición, lo que a su vez podría haber generado un refuerzo en modelos convencionales que afectarán el paratexto de los objetos artísticos en la actualidad. No es necesario indagar en los detalles más específicos de estas protestas, sino más bien en el gesto de llamar la atención de la sociedad actual utilizando las obras y los medios como plataforma.

Este grupo de jóvenes responde de manera performática a problemas reales y preocupaciones ambientales, empleando la exposición y popularidad de obras artísticas como medio para generar impacto. En este sentido, quiero enfatizar el gesto de aprovechar la visibilidad de los museos y de las obras emblemáticas, no solo para captar la atención, sino también porque estas obras forman parte de un imaginario colectivo histórico del pasado.

El arte contemporáneo observa los síntomas del pasado en el presente, los archivos que permanecen vigentes. No se trata de la pregunta por el origen de aquello que determina el momento que vivimos, el tiempo contemporáneo, sino por sus rastros, por los síntomas dispersos de un pasado que sigue activo, aunque disfrazado en el ropaje de su inmovilidad en un tiempo que no todos quieren que se abra a la contemporaneidad. (Giunta, 2014, p.32)

Walter Benjamin, a lo largo de sus reflexiones sobre las formas estéticas y la concepción de la historia, manifiesta el objeto artístico como material de una constante apertura para la recuperación y resignificación por parte de distintas generaciones a lo largo del tiempo. Asimismo, Benjamin exploró la importancia de las tecnologías mediáticas en la manera en que comprendemos el arte, así como nuestra percepción del pasado (Benjamin, 2018). Por lo tanto, se podría entender que las obras no pueden ser arbitrariamente excluidas del transcurrir del tiempo, ni de las transformaciones de las sociedades, de sus hábitos y tecnología, por más históricas que sean para la cultura.

Ninguna acción performática, como la de Just Stop Oil, u otras similares, lograría el mismo impacto a nivel global sin el respaldo de los dispositivos mediáticos

en los marcos o la infraestructura del museo. Recientemente hubo una acción en el museo Louvre, donde se arrojó sopa sobre el cuadro de La Gioconda, también conocido como Mona Lisa.

contemporáneos³, en conjunción al peso simbólico de cada una de las obras intervenidas y las instituciones que las conservan. Asimismo, estas acciones suscitan una preocupación por la seguridad del patrimonio cultural y pueden dar lugar a un distanciamiento aún mayor entre las obras y el público como respuesta a la coyuntura. Esto nuevamente permite reflexionar sobre la interacción del museo y las nuevas tecnologías, en el marco de un contexto contemporáneo en el cual el museo se considera como un dispositivo que condiciona la interacción entre obra y público, pero a su vez se ve influido por el mismo público a través del uso que hacen de los dispositivos mediáticos.

IMÁGENES AUSENTES

En esta segunda parte, se presentarán inquietudes relacionadas con la problemática surgida a raíz de la recolección y análisis de imágenes para la tesis doctoral. Durante la investigación, se observó con preocupación la escasa cantidad de fotografías disponibles de la famosa obra *Guernica* de Picasso en comparación con otras obras analizadas en el estudio. Es decir, mientras se encontraron numerosas imágenes de la obra representada mediante dibujos, pinturas o collages, se hallaron muy pocas fotografías que capturaran la obra en sí (Monroy, 2023).⁴ Entre las pocas fotografías que se logró recopilar de la obra destacó una fotografía que mostraba a un guardia reprendiendo a alguien por tomar una imagen de la obra, lo que suscitó una interrogante sobre las normas o políticas que regulan el uso de dispositivos técnicos en el Museo Reina Sofía.

³ Los cuales desempeñan un papel fundamental en la difusión y circulación de su acontecer.

⁴ Tomadas por individuos comunes y no fotografías institucionales, porque en el marco de la investigación doctoral, se analizan imágenes en las que se identifican apropiaciones de obras emblemáticas por parte de un público general y no institucional. Media Aura: Mediatización de la obra de arte tradicional en Instagram, de la Universidad Autónoma de Barcelona (2023)



Figura 1. UPS ! 🤖🚫📷...🇪🇸 u e r n i c a ❤️ (lucasestevez, 2021)

La escasez de fotografías de la obra parecía atribuirse a una prohibición establecida en algún momento y que, según se pudo constatar, había sido modificada recientemente. Esta situación resultó inusual, especialmente si se considera que, en otros museos de Europa, en especial los de arte contemporáneo, este tipo de prohibiciones ya no estaban vigentes desde hace varios años. Incluso en museos más tradicionales, como el del Vaticano en Roma o el Louvre en París, no se aplican estas restricciones contra la toma de fotografías.

Durante una visita al museo, lo que más destacó fue tamaño del Guernica y la notable presencia de personal de vigilancia, así como la disposición de las obras en exhibición. Se percibió una ambientación particular alrededor de la obra, con dos guardias sentados a cada lado de la pintura. El personal, vestido de negro, ocupaba puestos fijos con vista hacia el público, mientras que los espectadores estaban separados de la obra por un cordón a una distancia aproximada de unos cuatro metros. El ambiente generado alrededor de la obra podía interpretarse como tenso o de opresión para los espectadores, especialmente porque se trata de una obra famosa que naturalmente despierta el impulso de fotografiar para conservar el recuerdo de la visita.

Por un lado, esta normativa obliga a las personas a interactuar con la obra de manera directa, más en línea con una forma espectacular convencional; por otro lado, en la actualidad, esto implica reprimir impulsos relacionados con el uso de dispositivos tecnológicos. Es importante considerar que la restricción en

la toma de fotografías no solo afecta la interacción del público con la obra en el museo, sino que también tiene implicaciones en la percepción contemporánea del arte y su función en la sociedad.

La apertura que puede implicar la captura de imágenes de obras de arte reside en su naturaleza metareferencial y en las múltiples posibilidades de enfoque que pueden ser logradas durante la captura. Se pueden resaltar detalles específicos hasta explorar perspectivas diversas; es decir, las imágenes que resultan de la visita establecen un diálogo con las obras mediante una apropiación simbólica, constituyendo en sí mismas una suerte de reinterpretación.



*Figura 2. Salvador Dalí - Visage du Grand Masturbateur
Fotografía propia (2022) en el MNCAS.*

La respuesta del museo mediante una comunicación por correo electrónico reveló la motivación detrás de la política de restricción de fotografías. Según lo expresado por el museo:

Esta medida se adoptó para favorecer la calidad de la visita, parte esencial de las políticas de públicos del Museo, en una zona sensible como son estas salas, en las que, a la alta afluencia y concentración de públicos, se une la actual práctica masiva de conseguir fotos y selfies. Todo ello hace de estas zonas unos espacios estresados que no favorecen una experiencia de la visita mínimamente satisfactoria. En este sentido se han recibido peticiones de visitantes a través de quejas, sugerencias y otros canales,

comunicando lo molesto que les ha resultado estar contemplando las obras y que algunas personas estén por en medio buscando la mejor fotografía sin tener en cuenta al resto. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022)

Desde esta perspectiva, se puede inferir un interés genuino por parte del museo en mantener una atmósfera respetuosa en el espacio museístico, que acoge a diversos tipos de público. Sin embargo, al contrastar esta información con los comentarios expresados en plataformas de uso popular, resulta llamativo que esta norma se atribuya a "peticiones de visitantes", especialmente porque una de las quejas más recurrentes hacia el museo es la imposibilidad de tomar fotos de las obras más emblemáticas.⁵

Además, en lugar de tacharlas de engañosas o excesivamente invasivas por su abundante producción, sería más útil considerar el potencial de su transformación y las oportunidades que ofrecen a través de diversas formas de manifestación (Soto Calderón, 2020). Esta reflexión sugiere que, antes de criticar las restricciones, deberíamos explorar cómo estas políticas pueden abrir nuevas vías de interacción y apreciación de las obras, promoviendo una experiencia más enriquecedora y participativa para todos los visitantes.

La política de restricción de fotografías ha sido revocada por el nuevo director, Manuel Segade, en septiembre de 2023, probablemente en respuesta a las inquietudes planteadas previamente. Esta decisión representa un cambio positivo hacia una mayor apertura y adaptación a las expectativas del público en la experiencia museística. No obstante, es pertinente explorar más a fondo los interrogantes relacionados con los dispositivos museográficos que deben acompañar a una institución dedicada a exhibir arte contemporáneo.

¿QUÉ IMPLICA UN MUSEO CONTEMPORÁNEO? ¿

En un intento por definir el concepto de lo contemporáneo, a pesar de su naturaleza escurridiza, se podría describir como un constante movimiento y la

⁵ Incluso se abrió todo un debate sobre por qué, personas famosas como Mick Jagger, vocalista de los Rolling Stones, podía sacarse fotos con la obra, en cambio, personas menos famosas se ven regañadas por este gesto. "A mí casi me arrancan la mano el día que intenté fotografiar el Guernica. Pero no soy Mick Jagger, claro"(La Nación, 2022). Noticias como la anterior ponen en evidencia cierta arbitrariedad al momento en el cumplimiento de las normas del museo. Hubo otro incidente el 206 en el que se descubrió una pegatina sobre el Guernica, tras una visita privada o "VIP" al museo. Leer más sobre esta noticia en: *<https://www.lanacion.com.ar/cultura/mick-jagger-poso-con-el-guernica-aunque-estan-prohibidas-las-fotos-y-el-reina-sofia-tuvo-que-dar-nid02062022/> * https://www.elespanol.com/cultura/arte/20160314/109489342_0.html

ausencia de acuerdos definitivos en relación con estilos o formas de valoración. El arte contemporáneo se abre a múltiples posibilidades en las que la obra es siempre colectiva, ya que los sentidos que puede generar surgen del diálogo con un público diverso, influenciado a su vez por una amalgama de referencias y estilos. En este contexto, se ha producido una transición desde un razonamiento moderno, caracterizado por la construcción de referencias y utopías, hacia la contemporaneidad, donde se aprecia una prolífica fragmentación.

Aunque el arte contemporáneo también ha sido identificado como arte posmoderno, estas etiquetas, a pesar de parecer sinónimas, difieren en su concepción temporal. El término posmoderno sugiere una perspectiva cronológica progresiva en el ámbito del arte de las últimas décadas, al referirse a un período posterior al modernismo. Por otro lado, el adjetivo contemporáneo alude a la actualidad considerada significativa, es decir, a un arte que está en constante conversación con el tiempo y que implica una actualización regular. Contemporáneo, *contempus*, estar con el propio tiempo, mezclados con el vértigo del cambio pero buscando percibirlo. Veloz, simultáneo, confuso, anacrónico, el tiempo vivido no es, definitivamente, homogéneo. El término *contemporáneo*, en principio, carece de poder de definición: todo tiempo lo es respecto de quienes lo vivieron (Giunta, 2014, p.8).

Es relevante resaltar una diferencia perceptual entre estos conceptos, ya que nuestra relación con el arte contemporáneo se verá influenciada por la percepción que tengamos sobre su naturaleza. Por un lado, si se considera el arte actual como una mera extensión lineal y progresiva de las expresiones artísticas modernas; por otro, si se entiende como un diálogo intrínseco con la época actual, lo que implica una forma de recepción e interacción impregnada por nuevos hábitos en torno a los fenómenos mediáticos.

Al hablar de arte contemporáneo, es fundamental reconocer el papel crucial de las vanguardias artísticas como punto de inflexión en el desarrollo del arte moderno y como facilitadoras de la comprensión y aceptación del arte contemporáneo. Surgiendo en un contexto de declive de los grandes relatos, las vanguardias artísticas representaron un escape intersubjetivo frente al pensamiento racional saturado, proporcionando perspectivas menos estructuradas y más abiertas a la sociedad. Este movimiento generó una política de renovación y asimilación de novedades en el ámbito del arte, abriendo el arte

hacia lo cotidiano y reconfigurando la concepción misma de lo que se entiende como arte ⁶.

Esta transformación implica una mezcla de valores estilísticos del ámbito cotidiano en el espacio museístico y viceversa, creando una dinámica que incorpora la tecnología mediática, parte integral de la vida diaria en las sociedades contemporáneas. La contemporaneidad se distingue por desafiar una perspectiva lógica y lineal del arte, una característica que está intrínsecamente ligada al uso de medios técnicos. Como señala Carlón (2014), "Hay un vínculo entre las prácticas sociales no artísticas que se han apropiado del Arte contemporáneo y que hemos tratado de circunscribir, e Internet que es imposible de soslayar" (p.36). En este sentido, la difusión de material creativo se amplifica de manera considerable, al igual que las posibles interpretaciones que pueden surgir.

Dentro de este contexto, es relevante reflexionar sobre las implicaciones de la exhibición del arte contemporáneo, lo cual requiere que los museos asuman un compromiso con el público que se alinee con su función social. Dado que el arte contemporáneo trae consigo una apertura que desafía las jerarquías tradicionales, los museos dedicados a presentar estas formas de creación artística deberían proporcionar un ambiente adecuado para este tipo de relación entre el arte y la sociedad. Por lo tanto, es esencial replantear las formas dispositivas de los museos para facilitar una conexión cercana entre el público y las obras, sin descuidar el aspecto de la conservación artística. Este replanteamiento implica evitar la creación de nuevas jerarquías y, en cambio, aprender a navegar entre diversas narrativas para lograr una construcción propia. En este sentido, la previsibilidad colectiva dibujada por las instituciones académicas y el canon se ve debilitada y se entiende que no hay una forma correcta de recepción del arte (Mártinez, 2020).

El mismo Museo Reina Sofía expuso una obra sobre la vigilancia como arte, como parte de un programa denominado La Acción (1994)⁷. Esta pieza adoptó la forma de una acción performática, en la que una artista llevó a cabo doce acciones a lo largo de un período de 7 horas en todos los espacios públicos del museo. Lo particular de esta exhibición radicaba en la presencia constante de dos guardias de seguridad que acompañaban a la artista durante todo el

⁶ Si en la modernidad las utopías ocupaban el centro, en la que la proyección o establecimientos previos en mira hacia el futuro era fundamental, en la contemporaneidad nos ocupamos más del presente y la performatividad.

⁷ Más información en: <https://jaimevallaure.com/MEDIDAS-DE-SEGURIDAD>

proceso. Lo notable de esta exhibición radica en su alto grado de metareferencialidad, ya que plantea interrogantes sobre las prácticas tradicionales de custodia del arte y cómo estas se aplican a las formas de arte contemporáneo, revelando contradicciones. El anterior ejemplo problematiza la naturaleza de la creación artística en la contemporaneidad. ¿Se trata del objeto en sí? ¿O más bien, los objetos son métodos de apertura a ideas e imaginación?

También nos lleva a indagar sobre en qué momento se completa una obra de arte; es decir, no basta con exponerlas en un espacio donde se reúne una gran colección de artistas y creaciones, es fundamental que este espacio funcione como dispositivo relacional para que los diversos individuos logren dar sentido a las obras desde sus experiencias de recepción personales.⁸ Y en ocasiones esta dinámica de mantener las obras abiertas, muchas veces se ve entorpecida por la propia institucionalidad con el motivo de una conservación precisa de las obras y de la ambientación de su recepción. Ahora bien, es evidente que una dosis de control por parte del museo es esencial para salvaguardar la integridad física de aquellas obras en las que gran parte de su valor reside en su naturaleza como objetos históricos, pero no a costa de coartar su recepción y la experiencia que puede suscitar.

CONSERVACIÓN PARA LA CONVERSIÓN

En conclusión, se propone distinguir dos formas de control respecto a las obras de arte; la primera se enfoca en el cuidado de las obras ante posibles conductas destructivas, y la siguiente se refiere al control sobre cómo interactuamos con ellas y las formas de su recepción. En este sentido, la segunda forma de control llega a limitar el potencial de las obras.

Las cámaras se han integrado actualmente en nuestra vida cotidiana, ya sea para bien o mal, lo que implica inevitablemente cambios en nuestras interacciones en muchos ámbitos, incluyendo el artístico. Esto se traduce a su vez en nuevos tipos de imágenes, en los que se reinterpretan y reconfiguran los sentidos de las obras desde una participación popular. Jean-Louis Déotte expone

⁸ El arte contemporáneo plantea un desafío a las normas establecidas y demanda un enfoque más interactivo y relacional en el ámbito de los museos. La relación entre el público y las obras no se reduce a una mera observación pasiva, sino que se amplía hacia una participación activa y la generación constante de creaciones en evolución. Esto puede manifestarse en diversas formas, incluyendo la captura fotográfica, así como en cualquier otra manifestación de creación imaginativa.

en una entrevista su visión acerca del museo como un dispositivo de visibilidad que:

El museo es un momento privilegiado de la reproducción de las obras. Su devenir está indisolublemente ligado al de la fotografía, ya que todo lo que puede ser fotografiado puede entrar en el círculo del arte. De esta manera, los álbumes de obras de arte llegan a constituir el buen gusto de las élites de una sociedad. (...) Es evidente entonces que la relación estética descrita por Kant, inseparable del museo tradicional, va a cambiar de naturaleza. (Déotte, 2016)

Es relevante reconsiderar un conjunto de elementos recurrentes vinculados a la creación de la escena de intercambio o el ritual de consumo del arte, para analizar cómo se conectan con las representaciones de la agencia de las obras artísticas (Ramos, 2023). Este análisis cobra aún más importancia en el contexto actual, donde el consumo del arte está mediado no solo por los espacios tradicionales, sino también por metadisursos y discursos intermediarios que circulan en redes sociales. Estas plataformas no solo transforman la manera en que interactuamos con las obras, sino que también generan reinterpretaciones que se devuelven en forma de material discursivo o en nuevas imágenes, ampliando el espectro de interacciones y resignificaciones que las obras pueden provocar.

En resumen, este fenómeno incorpora a las obras, incluso las más históricas, en una realidad contemporánea⁹, en la que ya no se pretende que las imágenes o las obras tengan un solo sentido prefijado. Esto es aún más evidente en la forma que creamos imágenes actualmente; de manera que:

Hoy, la apropiación, la intervención y el montaje han llegado, gracias a la digitalización y a los nuevos medios, a la producción cotidiana de millones de usuarios anónimos. No podemos menos que concluir que el efecto del arte contemporáneo se ha vuelto dominante en el ambiente híbrido, mediático y social en el que vivimos (Carlón, 2014, p.35). Bruno Latour (2008) destaca que, desde la modernidad, todo se desarrolla a través de un proceso de intermediación, donde las redes, la mediación y la traducción juegan un rol esencial. A partir de esto, se propone una mirada que aprecie las propiedades inherentes de las imágenes en su totalidad por la capacidad que tienen de generar nuevas sensibilidades mediante distintas formas de manifestación,

⁹ Decir sin que resulte evidente, descalzar el sentido de las representaciones para que en la ambigüedad se deslicen otros sentidos posibles, latentes. Esta condición vuelve al arte contemporáneo un instrumento significativo en la elaboración de una reflexión porosa que permite que hechos del pasado se apropien o se activen en otros contextos. (Giunta, 2014, p.39)

posibilitando un agenciamiento que va más allá de las estructuras institucionales y se extiende hacia el ámbito de la cultura popular.

Andrea Soto Calderón (2023) explora la paradoja de la resistencia en las imágenes, un concepto que abarca tanto su capacidad para mantenerse en una forma específica como para transformarse. Esta paradoja es esencial para una comprensión más profunda de las relaciones. Soto Calderón examina cómo es posible crear y modificar formas de resistencia que trascienden la pasividad, constituyendo una tercera entidad que no es ni pasiva ni activa, y que emerge a través de la interacción. En este contexto, menciona que “la repetición de las imágenes produce su neutralidad, pero en el movimiento ágil entre superficies y medios puede acontecer una transformación que esquive las funciones que obstinadamente se les han impuesto” (p.38). Por lo tanto, entender las relaciones que se da con y entre las imágenes es crucial para la cultura visual contemporánea.

En última instancia, el desafío radica en adoptar una visión amplia y dinámica que permita abrazar las transformaciones que la contemporaneidad y la tecnología han introducido en la experiencia artística y museística. Considerar las nuevas formas de interacción mediadas por dispositivos como oportunidades de apertura, en lugar de restricciones, nos invita a explorar la pluralidad de conexiones entre la obra y el público. Al evitar encasillarnos en enfoques convencionales y fomentar una mentalidad abierta, podemos construir un espacio donde las creaciones artísticas conversen con la audiencia en constante evolución. La tecnología no tiene por qué ser una constante amenaza, porque es una herramienta que a su vez permite enriquecer diálogos y redefinir relaciones, como la de arte y su público, en un mundo en constante cambio.

REFERENCIAS

- Benjamin, W. (2018). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Iluminaciones, Madrid: Taurus editorial.
- Brea, J.L (1991). *Las auras frías*. Editorial Anagrama, Barcelona - España.
- Carlón, M. (2014). *¿Del arte contemporáneo a una era contemporánea? Efecto arte y el nuevo valor del presente en la era de internet. Estado actual de las investigaciones sobre mediatizaciones / Florencia Laura Rovetto y María Cecilia Reviglio*. 1a ed. - Rosario: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario. Recuperado en: <https://cim.unr.edu.ar/assets/archivos/cuadernodelcim2.pdf>
- Déotte, J. (2007). *El museo no es un dispositivo*. Traducción: Andrés Correa Motta. Originalmente publicado en inglés por la revista *Museum internacional de la*

UNESCO, no.235. Recuperado en:
http://www.lauragonzalez.com/ImagenCultura/Deotte_2008_EIMuseoNoEsUnDispositivo.pdf

Déotte, J. (2016). Entrevista a Jean-Louis Déotte: “El museo arruina las jerarquías sociales”. Entrevista por Patricio Tapia para le revista Santiago. Recuperado en:
<https://revistasantiago.cl/cultura/entrevista-a-jean-louis-deotte-el-museo-arruina-las-jerarquias-sociales/>

Giunta, A. (2014). ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?. 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación arteBA. Recuperado en:
<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/187633>

Latour, B. (2008). Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red (Publicación original en 1997). Buenos Aires: Manantial.

La Nación (2022). Mick Jagger se sacó una foto con el “Guernica” de Picasso y el Reina Sofía tuvo que dar explicaciones. Recuperado en:
<https://www.lanacion.com.ar/cultura/mick-jagger-poso-con-el-guernica-aunque-estan-prohibidas-las-fotos-y-el-reina-sofia-tuvo-que-dar-nid02062022/>

Lucasestevez [@lucasestevez]. (05/08/ 2021). **UPS !** 🤯🚫📷... **G u e r n i c a** ❤️. [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CSNQIs8IXGx>

Martínez, P. (2020). *Museo por venir*. En *Fracasar Mejor. Notas para un museo por venir*. Caja Negra Editora. Recuperado de
<https://cajanegraeditora.com.ar/fracasar-mejor-notas-para-un-museo-por-venir/>

Monroy Galindo, A. (2023). *Media Aura: Mediatización de la obra de arte tradicional en Instagram* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona]. Recuperado de
<https://www.tdx.cat/handle/10803/689912#page=1>

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2022). Consulta sobre política del Museo. [Correo electrónico].

Ramos, S. (2023). Obras artísticas y discursos intermediarios. *Art works and intermediary discourses*. *Designis*, (38), 185-192.
<http://dx.doi.org/10.35659/designis.i38p185-192>

Solana, G. (2014). #95tesis sobre museos de arte y social media. #MuseumWeek. Recuperado de:
https://www.academia.edu/6615723/2014_95tesis_sobre_museos_de_arte_y_social_media

Soto Calderón, A. (2020). La performatividad de las imágenes. *Metales Pesados*.

Soto Calderón, A. (2023). Imágenes que resisten. *La Virreina Centre de la Imatge*.

Telleschi, T. (2007). *Espacio y tiempo una visión de la transparencia de la información en la globalización*. Telleschi y Sandoval.