

Crítica, mediación, y nuevas espacialidades: una mirada CTS y CTG¹

Konstantinos Argyriou²

Recibido: 27 de agosto de 2018 / Aceptado: 3 de septiembre de 2018 / Publicado: 15 de octubre de 2019

Resumen. A lo largo de las últimas décadas, los desarrollos tecnológicos han transformado la experiencia museística, poniendo bajo cuestión varias prácticas relacionadas con ella, como la crítica de arte y la mediación cultural, que se encuentran tanto enfrentadas entre ellas como afectadas por la proliferación de relatos y agentes de opinión. Dicha democratización ha vuelto a plantear el problema de cómo legitimar enunciaciones, usar cuerpos, sensaciones y deseos, y posibilitar el cambio en el interior y exterior de los museos de arte contemporáneo. La presente reflexión intenta conceptualizar la noción de lo intermedio como eje para la discusión sobre dichos temas. Asimismo, realiza un recorrido epistemológico partiendo de la interdisciplinariedad y los estudios CTG con el fin de explorar cómo sesgos y fuerzas inhibitoras dentro de las instituciones dificultan los procesos de habitar los espacios intermedios, mientras que enfoques alternativos, híbridos y situados apoyan la intersubjetividad, el intercambio y la implicación activa.

Palabras clave: Crítica de arte; mediación cultural; ciberfeminismo; teoría *queer*; teoría del arte.

[en] Criticism, Mediation, and New Spatialities: an STS and STG Approach

Abstract. Throughout the last few decades, technological advances have transformed the museum experience, questioning various related practices, such as art criticism and cultural mediation, which are seen both confronted with each other and affected by the proliferation of narratives and opinion agents. Such democratization has raised the problem of how to legitimize discourses, make use of bodies, senses and desires, and facilitate change in the interior and exterior of contemporary art museums. The present reflection aspires to conceptualize the notion of the intermediate as an axis for the discussion on these topics. Moreover, we perform an epistemological itinerary drawing from interdisciplinarity and STG studies, in order to explore how biases and inhibitory forces inside institutions hinder the process of inhabiting intermediate spaces, whereas alternative approaches, hybrid and situated, foster intersubjectivity, exchange and active implication.

Keywords: Art Criticism; Cultural Mediation; Cyberfeminism; Queer Theory; Art Theory.

Sumario. 1. Introducción. 2. El estado actual de la crítica y la mediación en el arte contemporáneo. 3. Un posicionamiento intermedio. 4. Tecnologías, políticas y críticas. 5. Conclusiones. 6. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Argyriou, Konstantinos. “Crítica, mediación, y nuevas espacialidades: una mirada CTS y CTG”. En *Museo. Imagen. Sentidos*, editado por Ángel Pazos-López y Alejandra Alonso Tak. Monográfico temático, *Eikón Imago* 14 (2019): 37-55.

¹ Financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (FPU17/03809).

² Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Correo electrónico: konstantinos.argyriou@cchs.csic.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0578-7960>

1. Introducción

Con el desarrollo cada vez más evidente de la mediación cultural, la crítica de arte está bajo serios replanteamientos. Aunque la aportación de la última al panorama cultural es por definición más distanciada, panorámica y reflexiva, la mediación impresiona más de inmediato y se plantea como un poderoso sustituto didáctico y participativo. Parece que la crítica, particularmente en el ámbito del arte contemporáneo, ha ido perdiendo en las últimas décadas su faceta dinámica, aunque la democratización cibernética la ha respaldado, incluso amplificado, en muy buena medida. Si el arte contemporáneo es un paciente en consulta, cuyos enigmas y partes internas están por descifrar y rodear, la crítica sería la evaluación, pero la mediación sería el psicométrico. Lugar a interpretaciones hay por todas partes, incluso, y curiosamente, por parte del propio “paciente”, en este caso, la propia producción artística. Pero ¿somos capaces de transmitir un nuevo tipo de conocimiento, más integrador e inclusivo, desde el lugar de la crítica? ¿Puede la crítica seguir emitiendo desde la distancia, se le dicta un mayor acercamiento a los demás agentes artísticos, o tiene que apropiarse de una posición híbrida entremedias?

Los estudios reflexivos sobre corporalidades, desde epistemologías CTS/CTG (Ciencia-Tecnología-Sociedad/ Ciencia-Tecnología-Género) hasta discursos culturales o novedades en estudios de género, son significativos en este sentido, porque marcan un contexto donde lo espacial y lo perceptivo se entremezclan de formas anteriormente desconocidas, incluso denegadas. Son herramientas teóricas y metodológicas útiles a la hora de trazar líneas que carecen de definiciones estrictas (la crítica y la mediación se encuentran ambas en ese registro), dado que ofrecen visiones y versiones alternativas de procesar la realidad, en este caso la realidad museística y estética. Los museos de arte contemporáneo se empiezan a perfilar no como portadores de un conocimiento incuestionable, sino como interlocutores intermedios entre lo íntimo y lo social, como territorios donde ya no rige la linealidad, sino la flexibilidad y la polifonía. A través de un breve análisis epistemológico, trataremos de reposicionar la crítica dentro de este nuevo contexto: primero con una breve problematización de las tendencias actuales en la crítica y la mediación cultural; luego con una alusión a los estudios feministas, *queer* y *cyborg* respecto a la inclusividad, la apertura del espacio museístico y las prácticas estéticas hacia vías previamente poco examinadas; y, finalmente, examinando propuestas concretas de la bibliografía, con una mirada reflexiva frente al binomio institucionalización-horizontalidad.

La presente reflexión es producto, por una parte de una primera experimentación con la crítica de arte contemporáneo en el contexto español, a lo largo del año 2018, con la asistencia al taller Laboratorio de Crítica de Arte en Tabacalera Promoción del Arte y la colaboración con una revista de carácter divulgativo con el mismo contenido; y por otra, de mi participación en una serie de actividades pertenecientes a una prestigiosa feria de arte contemporáneo, en Madrid. Metodológicamente, aunque el texto recopila fuentes bibliográficas que examinan exposiciones concretas y se basa en experiencias y trabajos propios, vinculados con exposiciones concretas en tres instituciones museísticas españolas (el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, el Museo Universidad de

Navarra y el Centro Botín de Santander), no se interesa tanto por detenerse en ejemplos de obras, espacios y artistas para justificar sus argumentos, como por sintetizar y teorizar de manera rigurosa los resultados de dicha experimentación.

2. El estado actual de la crítica y la mediación en el arte contemporáneo

Estamos atravesando una era “en la que hay más escritores que lectores”³, más producción que receptores. La digitalización de archivos, prácticas y experiencias estéticas ha favorecido la emisión y recepción de múltiples relatos, desde múltiples lugares. Pero para que haya crítica y mediación cultural, aparte de dispositivos, es necesario que haya primero público para el arte; y no solo público, sino público receptivo, con ganas de vivenciar de forma personalizada, de transformar los estímulos ofrecidos en experiencia singular. En palabras de Ronan McDonald⁴, quizá la era capitalista avanzada sea demasiado hedonista y amnésica para que la impacten la vanguardia y la innovación. Según el teórico, para el posmodernismo avanzado, con la supuesta horizontalización cibernética y la proliferación de los relatos, matar a la autoría creativa no ha conducido solo a la suspensión de las jerarquías, la contracción de la crítica académica y la expansión de las reseñas (*reviews*) en contraposición a las críticas, sino también a la paradoja de la decadencia de la crítica mediante y a *pesar de* su polifonía. De ahí que muchas personas sean incapaces de conservar recuerdos de exposiciones, por impactantes que sean, o de recordar frases y argumentos que hayan leído en críticas.

Esto significa, primero, que resulta incoherente hablar de “la muerte del crítico”, ahora que parece que todo el mundo lo puede ser; y que, por esa misma razón, Internet atomiza el debate cultural, pero no necesariamente el valor de la experiencia estética. A veces el asunto es más elemental de lo que parece: las reseñas que se leen por Internet no tienen ni el mismo valor ni la misma reputación que las críticas impresas. Pero aún a sabiendas de eso, ni siquiera son necesarias voces más especializadas que las de los *bloggers* o de famosos tipo Oprah para convencernos de que una exposición o una obra merecen la pena.

Frente a esta situación restrictiva, que disminuye la agencia de los públicos, McDonald considera que los críticos tienen constancia de las problemáticas, pero no consiguen soluciones, porque primero se tienen que enfrentar a su propia legitimación como agentes de enunciación. El autor retoma la metáfora de Brendan Behan, según la cual los críticos son como los eunucos del harén; saben cómo se hace, lo ven constantemente, pero son incapaces de hacerlo por sí mismos⁵. Los críticos, en el imaginario colectivo, casi parecen ser parásitos, usurpadores resentidos de la creatividad e ingenuidad de los artistas. En la cultura popular, ser solo crítico o crítica no significa nada: se tiene que combinar con otros roles (comisario-crítico, escritor-crítico, académico-crítico⁶) para legitimarse como

³ Juan José Santos Mateo, *Juicio al postjuicio: ¿Para qué sirve hoy la crítica de arte?* (Ministerio de Cultura y Deporte, 2019), 12.

⁴ Ronan McDonald, “The value of criticism”, en *The death of the critic* (Londres: Continuum, 2007), 12.

⁵ McDonald, “The value of criticism”, 9.

⁶ Cabe mencionar que, especialmente para la profesión del “crítico”, la palabra raramente se usa en femenino en la bibliografía, posiblemente con la excusa de que puede llegar a confundirse con la práctica misma de la

práctica. La exageración del estereotipo del elitismo y la superioridad intelectual, caricatura que históricamente ha ido persiguiendo a críticas y críticos, también continúa contribuyendo negativamente. No es casualidad que en los últimos años haya disminuido su presencia en los museos (si es que la hubo propiamente en algún momento) y sus aportaciones, juicios y contextualizaciones se hayan visto sustituidas por las recomendaciones *express* de *celebrities* o *vloggers*, que muestran a diario que profesionalidad y autoridad no van siempre a la par.

Por otro lado, cada vez más se evidencia la monitorización del juicio popular por las redes sociales y los algoritmos, mediante las reseñas de sitios web como Amazon o eBay, las secciones culturales de los periódicos, las recomendaciones de *YouTubers* y las exposiciones virtuales —otra manera emergente de tener experiencias estéticas. Las opiniones y las incitaciones de los críticos no tienen fuerza suficiente para resistir a la tentación de los públicos hacia búsquedas rápidas de información masiva e inmanejable, que aparece al segundo, o hacia el olvido de lo leído por la confianza absoluta en la archivación cibernética. Juanjo Santos Mateo llama “presentismo”⁷ a esta deriva de habernos dejado captar por el momento (en nuestra obsesión por controlarlo y captarlo nosotros); de habernos olvidado de cómo seguir argumentos lineales o contextualizar y contrarrestar la información recibida; de haber aprendido a confiar en explicaciones simplistas y conexiones superficiales en vez de investigar causalidades.

Dentro de la propia institución, las intervenciones de mediadores, que filtran contenidos, incitan diálogos y configuran miradas, tienen más validez para lo que les puede servir a los públicos a nivel estético que unos textos curatoriales o de crítica, a veces pretenciosos y llenos de citas. Las visitas guiadas por gente experta han señalado el paso de las transiciones lineales de información⁸ al poder de la mediación como conocimiento situado⁹ y de lo visual (lectura) a lo multisensorial (lectura más visualización más tacto más concienciación física más sonido más interlocución). La mediación, definida propiamente como un acto “inextricablemente relacionado con la recepción de una obra de arte por parte del público”¹⁰, ofrece la contextualización del objeto cultural, facilita información que quizá de otra manera pasaría desapercibida, y prioriza los recursos, las competencias y los procesos más que los resultados del contacto cognitivo y afectivo con el objeto.

Más detalladamente, y dada la persistente desconfianza que manifiestan algunas instituciones de patrimonio cultural ante el concepto y la profesión, la función de la mediación es crucial a la hora de procesar la confusión inicial de espectadoras y espectadores, ese “perdersé” en el espacio. Los mediadores (para algunos

crítica. El genérico masculino ha invisibilizado (también en este caso) a las mujeres que escriben crítica; por ello, a lo largo del texto, y en la mayor parte de ocasiones, se escribe la doble forma sin barras o paréntesis intencionadamente, respetando el lenguaje inclusivo y favoreciendo una lectura más fluida.

⁷ Santos Mateo, *Juicio al postjuicio*.

⁸ En estas se incluyen audioguías, esquemas textuales y visitas estrictamente informacionales.

⁹ Hajer Kéfi y Jessie Pallud, “The role of technologies in cultural mediation in museums: An actor-network theory view applied in France”, *Museum Management and Curatorship* 6, no. 3 (2011): 273-289.

¹⁰ “inextricably related to the reception of a work of art by the public”: Kéfi y Pallud “The role of technologies”, 276 (traducción del autor). Las autoras insisten en la distinción entre simple intermediación y mediación, en el sentido de que la primera se restringe a un papel educativo dedicado a la interpretación, mientras que la segunda se expande a la vinculación social entre personas y elementos de valor cultural.

educadores o facilitadores, dependiendo también del caso) convierten instrucciones abstractas en acciones reconocibles y sencillas, mientras reafirman los encuentros ocasionados y las sensaciones compartidas entre visitantes, dejando espacio para la emergencia de sentido estético¹¹.

Los públicos se deslizan como formas de comunicación, más que como meros grupos sociales: en eso ha contribuido la introducción de la instalación como respuesta frente a la atomización de los espectáculos. Las instalaciones normalmente se crean para la participación y no para la compra. Según Farkhatdinov, ante una instalación ambigua, es probable que un público pierda el interés o se aleje del espacio expositivo. La mediación puede operar como una comparación de nuestra respuesta (o la ausencia de respuesta) con las respuestas de otras personas, una referencia sobre si nuestras acciones se corresponden con las intenciones y las expectativas de los y las artistas. El autor analiza el ejemplo de una instalación-laboratorio llamada *PharmaConcert*¹², que invitaba a los y las visitantes a tomarse una pastilla (que parecía real pero era placebo), que supuestamente alteraría las frecuencias (Hz) y, consecuentemente, los sonidos percibidos de una serie de composiciones musicales minimalistas. La ambivalencia de la invitación a salir de la zona de confort y expandir las sensaciones generaba conflictos internos y angustia a las personas que no tenían claro si su salud se iba a perjudicar con el medicamento. Al contrario, el riesgo disminuía con la presencia de una facilitadora, que proporcionaba información adicional y consejos prácticos. Esta previsión seguramente escapara de las intenciones del artista, sin embargo ayudaba a más gente a familiarizarse con la obra.

Hajer Kéfi y Jessie Pallud optan por una perspectiva fenomenológica de las TICs (Tecnologías de Información y Comunicación) y las entienden como mediadoras valiosas, que buscan lograr la inmersión y el *fluir* de la experiencia. A pesar de que hay quienes las menosprecian como modos impersonales de entretenimiento y no les atribuyen valor de aprendizaje e interacción real, ellas las consideran transmisoras de afectos auténticos, idealmente personalizados para diferentes tipos de público. Gente neófita, conocedora, experta e investigadores requieren contenidos diferentes, y ajustar el flujo para cada grupo es una misión importante a la hora de democratizar los museos de arte contemporáneo. Entre visitas moderadas y ligeras y experiencias “orquestadas”¹³ existe una gran variedad de posibilidades, que las TICs prometen abarcar. La tecnología asimismo aligera la carga de trabajo de las y los profesionales y genera plataformas colaborativas, accesibles dentro y fuera de contexto.

Ese enfoque hacia la regulación y la asistencia, en combinación con la supuesta in-mediatez de estas nuevas tecnologías, ha sido disputado por suponer una aparente simetría entre agentes humanos y no-humanos, sujetos y objetos, y por su desinterés frente a re-interpretaciones longitudinales; también por haber convertido a los mediadores en figuras de control (algo “autoritarios”), con más ganas de exponer sus conocimientos que de compartir y debatirlos. La responsabilidad social

¹¹ Nail Farkhatdinov, “Beyond decoding: Art installations and mediation of audiences”, *Music and Arts in Action* 4, no. 2 (2014): 52-73.

¹² Proyecto audiovisual creado por el artista Evgeniy Chertoplyasov (citado en Farkhatdinov, “Beyond decoding”).

¹³ Kéfi y Pallud, “The role of technologies”, 278.

de los últimos se restringe a su papel educativo, no posibilitando siempre la retroalimentación activa por parte de las audiencias¹⁴. Siguiendo a Peio Aguirre¹⁵, los fines de la mediación ya quedan indistinguibles de lo mediado, porque en la actualidad digital hay un flujo ilimitado de recursos inmateriales (e intereses) por manejar. La crítica es también un acto de mediación para él; por eso toda crítica esconde una faceta de publicidad, tanto en el sentido de hacer algo público como en el sentido económico de promocionar productos. Eso se ve en la estetización de la publicidad, que borra la fricción entre los anunciantes y los contenidos de las revistas, los catálogos, incluso los folletos de información curatorial, vendiendo la publicidad doblemente. Los críticos se sitúan, junto a los educadores, los comisarios, los gestores, en medio de un constante flujo, afectivo e informacional a la vez, y no en un punto de salida o llegada, un dentro o un fuera. Su posicionamiento es cada vez más precario y versátil.

3. Un posicionamiento intermedio

Evidenciamos aquí una problematización del binomio interior–exterior, de un incluir y un excluir, particularmente pendiente de respuesta en el caso del museo contemporáneo. La inclusión e integración social en los museos ha sido interpretada mayormente en términos de accesibilidad a personas con diversidad funcional, y de forma secundaria como un deseo de ampliar los perfiles de visitantes, o atraer al seno de los museos audiencias históricamente excluidas y grupos sociales marginados. Pero ese binomio inclusión–exclusión deviene falso, si pensamos que la omisión es en sí un enunciado. Eso la crítica lo conoce bien: Aguirre¹⁶ constata que una crítica dice en realidad más de lo que deja fuera que de lo que parece enunciar. ¿Cómo podemos entonces replantear la mediación y la crítica bajo nuevos estatutos, como espacios subversivos, terapéuticos, emancipatorios, que enuncien por y para lo excluido?

Para examinar esta pregunta, es conveniente analizar qué significa el acto de mediar. Lo intermedio en psicología social y psicoanálisis grupal se ha relacionado, desde los estudios de Gustave LeBon y René Kaës¹⁷, con lo intersubjetivo y la articulación de un espacio transicional capaz de reconciliar y organizar huellas psíquicas fragmentadas y dispersas. Ese espacio mediado no puede existir como objeto separado: requiere irremediamente de dos o más lugares de enunciación en los que intervenir. Es un tercer espacio regulador, que declara nuevos límites, compromisos y tránsitos entre sujetos, un espacio que nos enseña a distinguir entre fusión e integración. Gracias a la unificación y reestructuración dinámica y no restrictiva de elementos intra- e inter-psíquicos, provenientes de varios lados, un manejo pertinente de los espacios transicionales pretende curar.

Involucrar a varias disciplinas dentro del debate sobre la figura contemporánea de los museos ha sido una estrategia clave para moldear su carácter intersubjetivo,

¹⁴ Richard Sandell, “Social inclusion, the museum and the dynamics of sectoral change”, *Museum and Society* 1, no. 1 (2003): 45-62.

¹⁵ Peio Aguirre, *La línea de producción de la crítica* (Bilbao: Consonni, 2014), 53.

¹⁶ Aguirre, *La línea de producción*, 53.

¹⁷ Citados en Klimis Navridis ed., *Compañerismo e intermediación* (Atenas: Pedío, 2011).

regulador y curativo. Con metodologías tanto cuantitativas como cualitativas, una alianza entre psicología social, filosofía del arte, psicología cognitiva, estudios culturales, sociología del arte y desarrollo de audiencias, por mencionar algunos campos¹⁸, se ha roto con el monopolio de opiniones por parte de la conservación, la historia del arte y la museología tradicional. Esos relativamente nuevos campos introducen públicos poliédricos, culturas participativas y distribuciones más polifónicas de los espacios. No obstante, sin un posicionamiento político, siguen salvando ideales de objetividad. Por ese motivo, estudios interdisciplinarios y reflexivos sobre corporalidades, desde epistemologías CTS/CTG, que debaten sesgos de objetividad y de género, hasta discursos culturales o pertenecientes a los estudios de género, como los que se van a analizar adelante, pueden acompañar dichas disciplinas, permitiendo lecturas posicionadas, intersubjetivas y alternativas; primero, porque permiten rodear, conceptualizar y revalorizar ese tercer espacio de manera crítica contra una tradición cultural rígida, discriminatoria y falsamente imparcial, de corte blanco, occidental y heteronormativo; segundo, porque enuncian justamente desde lo intersubjetivo y lo interdisciplinario, es decir, desde lugares precarios, o, al menos, fluidos, cambiantes y receptivos frente al cuestionamiento; y tercero, porque desenmascaran los sesgos históricamente reproducidos en el interior de los museos de arte contemporáneo.

Uno de esos sesgos es el hábito falsamente neutral de representar al visitante idealizado como incorpóreo, desapasionado, sin orígenes, clase o género (*genderless*). La distancia cognitiva y estética, cedida a la universalidad de la experiencia, no debería ser la actitud óptima fomentada por los museos: siguiendo a Hilde Hein¹⁹, aquí reside una fenoménica paradoja, que permite que los discursos dominantes se protejan doblemente: por un lado, consolidando por repetición lo tradicionalmente visto como extraordinario y, por otro, imponiendo a lo excluido la misma lógica. Para perfilar lo marginal y lo subalterno en la historia de arte, vale solo con rescatar obras y artistas destacables. Lo singular no se respeta ni tiene valor simplemente como posicionado, sino como único, peculiar, llamativo, excepcional. La rigidez de lo normativo se justifica, sutil pero eficazmente, como novedad, excelencia, perfección, y si una obra no reúne dichas características, siempre con una respectiva carga moral, no merece ser rescatada del montón.

Parte de la teoría feminista viene a recuperar esa doble protección para desmontarla, pero simultáneamente juega con ella. Teresa de Lauretis²⁰ habla del género como tecnología y representación ideológica, y, para ponerlo en tela de juicio, sugiere un doble movimiento dentro y fuera de él: un vaivén entre el género como lo entienden los discursos dominantes, como espacio discursivo, y el género como lugar irrepresentable u otro lugar. En efecto, no nos invita a aceptar la forma dominante de entender lo singular como extraordinario; ni a demolerla, cambiando su significado. Al contrario, la propuesta es jugar con la contradicción. No habitar el otro lugar, sino el espacio intermedio o la contraposición entre legitimidad discursiva y narrativas excluidas.

¹⁸ Los trabajos citados aquí pertenecen mayoritariamente a dichas disciplinas.

¹⁹ Hilde Hein, "Looking at museums from a feminist perspective", en *Gender, sexuality, and museums: A Routledge reader*, ed. Amy Levin (Londres: Routledge, 2010), 53-64.

²⁰ Teresa de Lauretis, *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction* (Bloomington, Indiana: University Press, 1987).

Las epistemologías feministas aplicadas y CTG, expandiendo dichas pautas, promueven modelos de conversación activos y horizontales, cuestionando la dicotomía entre sujeto y objeto donde haga falta, multiplicando las posibles enunciaciones con categorías operativas, recapitulando para el presente perspectivas de visitantes del pasado y del futuro. Para Hein, hay un efecto cualitativo en que los sujetos conserven su singularidad, sus narrativas personales y los distintos grados de implicación que están dispuestos a permitirse a sí mismos. El hincapié que hace en la disrupción de lo mundano es fundamental, porque resitúa y restituye saberes históricamente considerados ininteligibles. En palabras de ella:

“El proyecto de la teoría feminista es el de facilitar el cambio. Acomoda singularidades que desafían la clasificación convencional, negándose a suprimir la desviación para salvar el sistema. Donde el museo tradicional colecciona y explica (cosas) al mundo asignando categorías a los objetos, analizándolos, por ejemplo, en términos de su composición material, su origen, su pertenencia, o su uso típico, la teorización feminista resuena más empáticamente con lo contextual, con la instanciación específica de las cosas en redes interpretativas anteriormente desconocidas”²¹.

El arte abyecto desde los años 80-90 no se ha mantenido tanto en el espacio intermedio de De Lauretis, sino que ha ido enunciando y luchando contra los discursos dominantes y sus morales, haciendo directo hincapié en rupturas, agujeros y contradicciones elocuentes de lo marginal²². Llevando la experiencia traumática, a menudo sangrienta, violenta y espantosa, a la superficie, y perturbando los dictámenes estéticos que a lo largo de los siglos habían ido impregnando los espacios expositivos, muchas mujeres artistas y estetas que siguieron esta corriente se abanderaron de lo feo y disociaron lo femenino (como lo otro) de la elegancia, la sutileza, la fragilidad y la pureza. Sangre, heces, escenas y prácticas asquerosas, atravesando lo corporal con las extremidades tanto de la naturaleza como de la tecnología, amenazaron la delicadeza no solo de los salones de las galerías, sino también de los textos curatoriales, las críticas y las rutas educativas. Sin embargo, su fuerza desestructurada y desinteresada convierte dicho arte en un arma de doble filo: la deconstrucción no da cabida suficiente a una nueva construcción, sino que deja interrogantes perpetuos.

Lo mismo sucedió con la intrusiva teoría *queer* de los años 90, que llegó a transformar los esquemas verticales tanto de lo subjetivo como de lo espacial. En cuanto a lo subjetivo, se rebeló contra la figura del niño, como heredero lineal y seguidor legítimo del orden patriarcal. Siguiendo a Lee Edelman²³, la figura del

²¹ “The project of feminist theory is to facilitate change. It accommodates singularities that defy conventional classification, refusing to suppress deviance in order to save the system. Where the traditional museum collects and explains the world by assigning categories to objects, analyzing them, for example, in terms of their material composition, origin, ownership, or typical use, feminist theorizing resonates more empathically with the contextual, the specific instantiation of things in previously unacknowledged interpretive networks” (Hein, “Looking at museums”, 55, traducción del autor).

²² Julia Kristeva, “Sobre la abyección”, en *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*, (Barcelona: Siglo XXI, 2006), 7-45.

²³ Lee Edelman, *No future: Queer theory and the death drive* (Durham: Duke University Press, 2004).

niño ofrece a la subjetividad un acceso directo, es decir, sin mediaciones, a una solidez y una completud imaginaria: el sujeto se convierte en sujeto –se somete a la estructura simbólica, a las normas sociales– gracias a dicha etapa previa, asexualada, inocente y controlada. Lo *queer*, al contrario, es un resto cultural que interrumpe procesos, idealizaciones y compromisos con la estabilidad; en cambio, deniega la futuridad sin proponer ninguna alternativa. Donde el niño anuncia la promesa de una posteridad y un desarrollo continuo (de la civilización, de la creación, de la inspiración), a través de investiduras y proyecciones verticales, lo *queer* resiste, cortando la cadena, y contraponiendo en su sitio nada más que una incertidumbre y una carencia de sentido.

Respecto a lo espacial, la misma teoría se usó para cuestionar el sentido de la propiedad y de la pertenencia, individual o colectiva. Particularmente, combatió el papel de los museos y los demás sitios de interés cultural como repositorios del pasado y del patrimonio en su sentido abstracto y universalista; de tal manera, que forzó un replanteamiento de conceptos taxonómicos como “el archivo”, “la cronología”, “la catalogación” y “el mantenimiento”. Donde el comisariado tradicionalmente apunta hacia la narratividad lineal, la coherencia y claridad de contenido, así como a una mirada supuestamente neutral, distanciada y objetiva de los hechos y los objetos, la teoría *queer* se percibe como una disrupción molesta, que sale de la lógica de una selectiva y ordenada consumición de lo artístico. Robert Mills comenta al respecto:

“Lo queer potencialmente fuerza una reconsideración de estas funciones unificadoras. Si, como algunos teóricos han argumentado, lo queer conlleva un rechazo al sentido, registrando una especie de negatividad e incoherencia disruptiva en el seno de la identidad, del lenguaje, y de la ley, lo queer puede operar bien como una barrera frente a la idea del museo como una máquina coherente y productora de sentido”²⁴.

Pero fue justamente el rechazo a la significación el que paradójicamente condujo la teoría *queer* a su restricción, dado que acabó malinterpretada como otra forma más de hacer políticas de identidad. De todos modos, aún con esas resonancias epistemológicas, dicho enfoque sigue evidenciando que el camino hacia lo no convencional pasa por la apreciación de la fragmentación y la discontinuidad, y por intercambios discursivos que diluyan las relaciones de poder preestablecidas. Arte abyecto y arte *queer* acompañaron la exploración de los cuerpos como territorios del arte (y a la vez una paradójica ampliación del espacio artístico) en el *body art*, el arte carnal y el *land art* hasta principios del nuevo milenio; de hecho, los primeros debates con la tecnología cibernética se realizaron por estas vías. El retorno a la exaltación del aspecto biológico y de la materialidad frente a la inmaterialidad usó plenamente los cuerpos de las y los artistas como escenarios.

²⁴ “Queerness potentially forces a reconsideration of these unifying functions. If, as some theorists have argued, queer entails a *refusal of meaning*, registering a kind of disruptive negativity and incoherence at the heart of identity, language, and law, queer may well operate as a bar to the idea of the museum as a coherent, meaning-making machine” (Robert Mills, “Theorizing the queer museum”, *Museums and Social Issues* 3, no. 1 (2008): 46, traducción del autor).

Gradualmente, esas manifestaciones del arte corporal cedieron paso a las que contemplaban el cuerpo como interfaz, vínculo entre biología y lenguaje, organismo y semiótica. También se empezó a examinar la relación entre el cuerpo y los *biobots*, vertientes de máquinas híbridas que no imitan funciones metabólicas o sensoriales humanas, sino que las incorporan directamente (por ejemplo, con donaciones de sangre). La llegada a lo postorgánico redefinía, a principios de los dos mil, los límites entre lo biológico, lo biosintético, lo algorítmico, lo biobótico, lo inorgánico, las prótesis²⁵. Paralelamente, lo *cyborg*, similar a lo *queer* pero con fundamentos epistémicos distintos, suponía la re-materialización y re-situación de la corporalidad dentro y fuera de los cánones y relativizaba una multitud de dualismos en Internet, espacio donde los cuerpos se convierten en información y se trasladan a cualquier lugar instantáneamente. La virtualidad ha afectado las geografías de modo irreversible, mientras que el desarrollo y figuración de los cuerpos como híbridos, *cyborgs*, mitad carne mitad máquina, activa estrategias tanto ontológicas como epistemológicas que hace unas pocas décadas eran completamente desconocidas. Matthew Wilson amplía las estrategias atadas a los planteamientos de Haraway, y explora no solo el *cyborg* como identidad, sino el *cyborging* como práctica: “El cyborging es un dispositivo de escritura para invocar la hibridación, a través de análisis de vidas vividas en línea y en la ficción literaria”²⁶. A través del *cyborging*, el ciberespacio se llena de identidades imaginadas y de lugares, donde esas identidades (se) experimentan de forma perpetuamente interminable (“always-unfinished”²⁷).

Con estas vertientes llegamos al presente digital, caracterizado por la masificación de los relatos y la enunciación fenoménicamente libre del contenido generado por los usuarios (*user-generated content*). Conviene observar que, actualmente, se han difuminado inexorablemente los límites entre lo corporal, lo virtual y lo textual. En contraste con las décadas pasadas, cuando reflexiones y prácticas artísticas rastreaban posibles encuentros, ahora cuerpos, máquinas y símbolos ya se entremezclan más fácilmente. Quizá lo conceptualmente marginal para cada registro, lo *queer* para lo corporal, lo *cyborg* para lo virtual y lo intersubjetivo para lo simbólico-textual, se restrinja de manera equivalente a una nueva unidad intermedia e híbrida –sospecha paradójica en sí, dada la multitud de significados que les hemos ido atribuyendo en este apartado. Cada una de las tres categorías integra rasgos diferentes, a veces contrapuestos: por ejemplo, hemos ido enlazando la apropiación de lo fragmentario con lo *queer* y la unificación curativa con lo intersubjetivo.

²⁵ Teresa Aguilar García, “Cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo”, *Nómadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 17, no. 1 (2008): 69-77.

²⁶ “Cyborging is a writing device to invoke hybridity, through analyses of lives lived online and literary fiction” (Matthew W. Wilson, “Cyborg geographies: Towards hybrid epistemologies”, *Gender, Place & Culture* 16, no. 5 (2009): 510, traducción del autor).

²⁷ Wilson, “Cyborg geographies”, 510.

4. Tecnologías, políticas y críticas

Aplicando lo anteriormente expuesto primero al interior del espacio museístico, y luego a las dos prácticas examinadas, convendría combatir lo “inmediato” como vacío de sentido y recuerdo con lo “mediado” como posicionado. Según Stuart Frost²⁸, es necesario presentar los discursos feministas, *queer* y LGTB en los museos como complejos, versátiles y plurales, y no como unívocos, porque eso menosprecia el valor de la diversidad y corre el riesgo de agotar el debate en un binomio superficial y progresivo entre represión y liberación, mutación histórica y logro de la igualdad completa. Patrik Steorn²⁹ añade la apropiación *queer* y afectiva de los espacios con redirecciones oportunas e intencionadas de las miradas, la experimentación con formas de exposición innovadoras, la investigación sensibilizada y atenta a las novedades de las comunidades LGTB, y la organización de talleres y eventos revoltosos para incentivar la participación ciudadana. No solo visibilizar sino habitar lo fronterizo, aunque sea temporalmente y para los propósitos de una visita, ayuda a extender los límites de la auto-percepción y de la percepción de lo otro. Aunque no explícitamente planteado por Steorn, se puede entender cómo lo *queer* ocupa cierta parte del tercer espacio, no solo entre géneros, sino más bien entre posicionamientos.

Las recomendaciones mencionadas se basan en estrategias de reapropiación de los contenidos que se encuentran ya presentes, y no en la invención de nuevas estructuras. Esa lucha desde dentro la amplía Nicole Robert³⁰, quien sintetiza esa inclusividad en una serie de tácticas dinámicas que pongan en tela de juicio la validez interna del museo. Algunas estrategias que propone son la eliminación de sesgos, la facilitación de contextualizaciones más transparentes y la concienciación respecto a minorías (representadas o visitantes) de forma transversal. La autora insiste en el cuestionamiento constante, sinérgico y dinámico de la autoridad que se esconde detrás de las prácticas de nombramiento en los museos, puesto que es el nombramiento el que concede y mantiene las identidades, las presencias y las jerarquías. La aceptación acrítica de las etiquetas, los textos curatoriales y las fuentes materiales por parte del público, por ejemplo, perpetúa la falta de transparencia respecto a los sistemas de conocimiento que operan en la construcción de las exposiciones. Los museos no se sienten obligados a seguir las convenciones que utiliza la academia para citar y justificar sus argumentos, ni hacen a los visitantes partícipes de los procesos de configuración y preparación de las exposiciones.

Las implicaciones morales y políticas de este ocultamiento están ligadas al ideal de mostrar transparencia y compleción en el resultado, en vez de contextualizar, que a lo mejor ilustraría defectos, intereses o ideologías que pudieran debilitar o perjudicar la imagen congruente hacia lo exterior. Robert recuerda que el modo en que los museos definen el éxito o la rentabilidad repercute enormemente en el contenido por incluir y excluir de las exposiciones, y que la única forma que tienen los profesionales para debatir la marginalización en los museos es a través de una

²⁸ Stuart Frost, “Museums and sexuality”, *Museum International* 65 (2013): 16-25.

²⁹ Patrick Steorn, “Curating queer heritage: Queer knowledge and museum practice”, *Curator: The Museum Journal* 55, no. 3 (2012): 355-365.

³⁰ Nicole Robert, “Getting intersectional in museums”, *Museums and Social Issues* 9, no. 1 (2014): 24-33.

“conciencia oposicional” (término que toma prestado de Chela Sandoval), crítica e interseccional. Dicha conciencia es capaz de protegerlos y protegerlas de la priorización simplicista de unas identidades y enunciaciones frente a otras.

El “darse cuenta” es un giro paradigmático y radical en términos de actitudes, pero gradual y lento en términos de procedimientos. El cambio desde dentro no involucra solo a las representaciones y las tecnologías inmateriales, sino también a los componentes materiales y humanos. Richard Sandell³¹ esquematiza las estrategias implicadas a nivel de gestión interna, que tienen sentido solo si posibilitan (*enable*) y fortalecen (*enforce*) el cambio paralelamente. Posibilitar, mediante el apoyo y el fomento de nuevas prácticas y perspectivas; y fortalecer, mediante patrones y normas que combatan la resistencia.

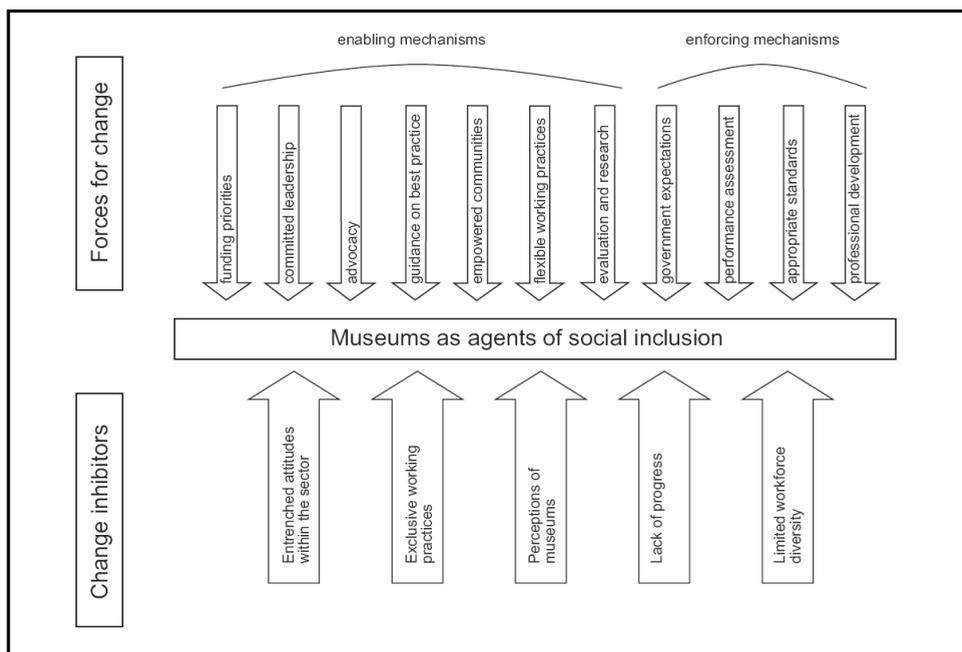


Figura 1: El rol de las fuerzas de cambio (divididas en mecanismos de posibilitación y de fortalecimiento) en la lucha contra las fuerzas inhibitoras de las instituciones museísticas.

Fuente: Sandell, “Social inclusion”, 53.

En concreto, las fuerzas inhibitoras pretenden consolidar lo institucionalizado y paralizar los cambios del statu quo dentro del sector, a través de prácticas exclusivas (conscientes o inconscientes), circulación interna, actitudes atrincheradas e intolerantes contra la diversidad. Su mentalidad paternalista implica no comunicar las decisiones internas, respetar los roles y las estructuras preestablecidas sin excepciones y subestimar los compromisos socioculturales. Esas fuerzas son múltiples, muy poderosas y resistentes y no se deben valorar de

³¹ Sandell, “Social inclusion”, 53.

manera aislada. Por su parte, las fuerzas de cambio exploran nuevas iniciativas, conscientes de que está permitido fallar, volver a proponer y probar. Además, reconocen que un cambio profundo en actitudes no se realiza automáticamente, sino que requiere dedicación y paciencia. Un ejemplo de fuerza inhibidora en los museos de arte contemporáneo son los discursos dominantes de presunta excepcionalidad y neutralidad, que vimos debatidos por fuerzas de cambio como las propuestas por vertientes teóricas feministas y ciberfeministas y las manifestaciones de arte abyecto y *queer*. Otro ejemplo de fuerza inhibidora es justamente el nombramiento predefinido (masculino genérico, singular), y una estrategia de cambio es incluir diplomática y abiertamente a las audiencias en el debate de cómo nombrar, con definiciones operacionales.

Para posibilitar el cambio, Sandell aconseja manejar el miedo al riesgo y las objeciones de las fuerzas inhibidoras, improvisar y actuar fuera de las prácticas típicas, comprometerse de arriba hacia abajo (*top-down commitment*), con incentivos experimentales, apoyar y financiar proyectos pequeños y guiarse sobre la base de la responsabilidad social. Para fortalecerlo, subraya la importancia de ir más allá de los mínimos requerimientos necesarios para el funcionamiento apropiado de la institución, incentivando una motivación interna fluida en los distintos agentes implicados. De este modo, los museos se sentirán obligados a mostrar transparencia y a comunicar evidencias de que van introduciendo prácticas más inclusivas.

Por su parte, Jennifer van de Pol³² expone su experiencia como educadora con enfoque de género, usando una perspectiva performativa, fundamentada en feminismos transnacionales, y observa que, si entre los artistas invitados, facilitadores y mediadores hay figuras tradicionalmente “pasadas por alto” (por ejemplo, mujeres racializadas y precarias, de clase baja), eso afecta las percepciones de los visitantes, de ahí que cambie su sentido habitual de pertenencia al espacio. Lo que ella denomina prácticas de reconocimiento corporal y de experiencia sensorial, son en realidad prácticas de subversión, incitadas de nuevo desde dentro de la maquinaria museística. El reconocimiento corporal consiste en ofrecer a las y los participantes un espacio, literal y metafóricamente hablando, primero para que se auto-definan, y, seguidamente, para que exploren vivencias internas y para que se conciencien respecto a sus sentimientos y sus percepciones, resistiendo a la tentación de hablar a nombre de otros. La intensificación de la experiencia sensorial, aparte de simbolizar las sensaciones, sirve también para desarrollar la compasión y las habilidades interpersonales.

Esa misma necesidad de que sean los propios museos los responsables de discursos inclusivos, con profesionales internos comprometidos, en lugar de que lo indiquen “perturbadores externos” y exposiciones temporales, la subrayan varios autores, entre otros, Callihan y Feldman³³, que hablan de desafío transformacional

³² Jennifer van de Pol, “Performing and activating: Case studies in feminising and decolonising the gallery”, en *Adult educations, museums and art galleries: Animating social, cultural and institutional change*, ed. Darlene Clover et al. (Rotterdam: Sense Publishers, 2016), 115-125.

³³ Elisabeth Callihan y Kaywin Feldman, “Presence and power: Beyond feminism in museums”, *Journal of Museum Education* 43, no. 3 (2018): 183.

del poder museístico mediante el liderazgo feminista; o Sarah Cole³⁴, quien describe cómo puede el personal motivar el diálogo entre desconocidos y la navegación afectiva, con el uso de la escucha activa y la concienciación en el aquí y el ahora.

Como se ha ido comentando, las políticas empleables expuestas no deberían reducirse a simples reclamos de reconocimiento y visibilización histórica, porque el modelo de cambio gradual de victimización a empoderamiento deviene discutible. Además, como recuerdan Butler y Athanasiou³⁵, hay una diferencia entre reclamar el reconocimiento de la opresión con el fin de superarla y reestructurar las relaciones sociales, y reclamar el reconocimiento de la identidad definida solo a través de la ausencia o la herida, en términos normativos (los sujetos excluidos, lo marginado, lo subalterno). Que haya excluidos de las representaciones museísticas es evidente, y hasta cierto punto inevitable; lo que no es evidente es qué mecanismos de memoria y simbolización operan para expulsarlos³⁶, qué repeticiones performativas dividen, a nivel conductual y lingüístico, entre unos discursos legítimos y otros ilegítimos³⁷, y con qué estrategias se puede sensibilizar y responsabilizar al museo contemporáneo como agente social que eduque al público en cuanto a dichos parámetros.

Plantear el deseo desde la multiplicidad, abandonar la identidad como eje normativo desde donde se pueda hacer política, y reivindicar las coaliciones como estrategias temporales y no como estatutos predeterminados, todos argumentos butlerianos fundamentales, pueden llegar al extremo nominalismo, si radicalizamos nuestras lecturas. No obstante, Patricia Mayayo apuesta por una visión feminista más compleja no solo de la identidad sino también de las prácticas: “frente a la dicotomía yo/otro, una multiplicación de las diferencias y polaridades; frente al sujeto, una proliferación de subjetividades cambiantes; frente a la imagen de la mujer, una sucesión de imágenes de mujeres”³⁸. Que no haya papeles estables dentro de las políticas museísticas no significa que ellas se caractericen por la falta de orden o de lógica, sino que se permiten unos márgenes más laxos, para que cada agente se autodefina y se encuentre con los demás agentes en puntos intermedios. Por su parte, Mills se acerca a las identidades mutables y estratégicas desde la teoría *queer*:

“Transformando la pregunta “¿Quién es queer?” en *por qué* y *cómo* encuentra alguien lo queer histórica o culturalmente podría ser un modo de contrarrestar los huecos y las omisiones que condicionan la práctica museística, y de asegurar que las estructuras de producción de sentido del museo están en sí mismas sujetas a evaluación y a cuestionamiento. Tal análisis participaría en el giro general de la comprensión de los museos centrada en objetos a una centrada en experiencias en la práctica museística. [...] En vez de simplemente complacer a una lógica minoritaria

³⁴ Sarah Cole, “A ‘bottom up’ push towards a more inclusive museum”, *Museums and Social Issues* 9, no. 1 (2014): 59.

³⁵ Judith Butler y Athena Athanasiou, *Dispossession: The performative in the political* (Cambridge: Polity Press, 2013), 87.

³⁶ Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid: Cátedra, 2016).

³⁷ Dorothea Von Hantelmann, *How to do things with art: What performativity means in art* (Londres: Jrp Ringier, 2010).

³⁸ Patricia Mayayo, *Historias de mujeres*, 136.

de tolerancia e inclusividad, las perspectivas queer potencialmente apuntan al ambiente mismo que imagina los museos y demás espacios educativos como guardianes de la “dignidad pública” y del statu quo”³⁹.

Los posicionamientos críticos e interdisciplinarios aseguran la ausencia de metas austeras y de planteamientos intransigentes. Por ejemplo, lo ininteligible, desde una perspectiva crítica, no se rechaza como inválido, sino que se procesa, en todas sus expresiones (en obras, enfoques, textos, interpretaciones, ideas), se rodea y se trabaja en equipo. La intersubjetividad, operando desde el diálogo abierto, la aceptación y el sostenimiento de los sujetos en busca de verdades limitadas y parciales, es el espacio que garantiza un acercamiento controlado a lo desconocido. A la vez, respeta la experiencia en su desplazamiento dentro y fuera de los márgenes.

David Cerdón Benito⁴⁰ profundiza en la importancia de engendrar departamentos de comunicación, con diversas funcionalidades y responsabilidades, dentro de los museos y las galerías de arte. Muy enfocados en el compromiso social, dichos departamentos tienen el deber de hacerse oír e impactar con su discurso, adaptarse a las problemáticas actuales, vincularse con las comunidades y las asociaciones a su alrededor, recibiendo su pulso y reflejando sus necesidades, emitir mensajes ideológicamente posicionados y trazar líneas de reflexión que repercuten en beneficio del bienestar colectivo; ir reconfigurando sus actividades para no acabar obsoletos; y, por último, ofrecer interpretaciones en vez de certezas. La mayoría de estos deberes son aplicables como tales al trabajo de las críticas y los críticos. Es el mismo compromiso el que estimula la escritura como práctica creativa y responsable aún en los tiempos de la muerte del crítico.

Igualmente, hay que recordar que, a nivel textual, las cosas se inscriben de forma diferente. Transformar vivencias sensoriales, cognitivas y conductuales en narrativas, significa permear nuestras representaciones con códigos, que siempre se apropian, porque vienen de lo exterior. La tarea de la crítica debe ser justamente incitar nuevos relatos, revelar lo que quizá pudiera permanecer latente, impulsar cambios en el pensamiento y reflexiones meta- y auto-críticas, ampliar el campo de la visión y diversificar las herramientas de ver la vida. Para conseguir eso, puede y debe salir de los márgenes de lo estrictamente textual. La crítica puede ser una experiencia de participación en espacios dialógicos intermedios, en vez de una práctica expulsada de la experiencia museística, aislada, discriminada y aparentemente irrelevante respecto a lo que programan e incluyen los museos. El museo inclusivo debe incluir a la crítica.

³⁹ “Transforming the question “Who is queer?” into *why* and *how* one finds queerness historically or culturally might be the means of responding to the gaps and omissions that condition museum practice, and of ensuring that the meaning-making structures of the museum are themselves subjected to evaluation and critique. Such an analysis would participate in the general shift from object-centered to experience-centered understandings of museums in museum practice. [...] Rather than simply pandering to a minoritizing logic of tolerance and inclusivity, queer perspectives potentially take aim at the very climate that imagines museums and other educational spaces as guardians of “public decency” and the status quo” (Mills, “Theorizing the queer museum”, 50, traducción del autor).

⁴⁰ David Cerdón Benito, “Evolución conceptual del museo como espacio comunicativo”, *Estudios Sobre el Mensaje Periodístico* 24, no. 1 (2018): 485-500.

Esta faceta dialógica intermedia a lo mejor parece intrínseca a la crítica para algunos, y subrayarla no aporta nada nuevo. Sin embargo, opinamos que la crítica y la mediación necesitan una redefinición decisiva, y sería más beneficioso que se redefinan por dentro que por la inevitabilidad de las TICs y del *blogging* cultural. No se trata simplemente de enriquecer los textos de crítica y las enseñanzas orales de la mediación con visiones de lo *queer*, lo marginado, lo *cyborg*, lo intersubjetivo; se trata de “ensuciar” críticas y mediaciones con multitudes de agentes, deseos y saberes, para no repetir de forma ciega y estéril lo experiencial tal y como se indica y se anticipa en el seno de los museos. La labor de la crítica en la era del presentismo y del postjuicio consiste en destruir la experiencia estandarizada del “visitante predeterminado”, pero también en bombardear la noción de la inclusividad como panacea para todo plan museístico. Por su cuenta, la mediación conviene que replantee sus técnicas de dinamización y transmisión de conocimiento, sin miedo a ceder a las y los visitantes la posición misma de mediadoras y mediadores y sin prejuicios contra lo inoportuno, el fallo y la experimentación.

5. Conclusiones

Según lo anteriormente desarrollado, y a modo de recapitulación, no es necesario cambiar tanto los propios estímulos, los espacios y los roles, sino las convenciones y pactos contextuales que nos atan en percepciones (a veces rígidas o intransigentes) de los estímulos, los espacios, y los roles. Los museos de arte contemporáneo y sus agentes, tanto internos como externos, ya no son portadores de conocimientos incuestionables, preestablecidos, “históricos”. Son interlocutores atravesados por la intersubjetividad, que ya no emiten relatos desde la distancia protectora, sino a través de posiciones híbridas, mediando afectos y experiencias, resituando lo íntimo y lo social, y descubriendo nuevas narrativas. En ese sentido, las nuevas tecnologías y el uso de Internet han permitido una apertura que puede considerarse desde idónea hasta incontrolable, puesto que han multiplicado las posiciones y las agencias de enunciación. La democratización de las experiencias artísticas, particularmente desde mediados del siglo pasado, ha señalado una nueva era para la autoridad, la representatividad y la identidad reflejadas en los espacios, como también para la autoría en los textos, las opiniones y la información compartida. La re-imaginación reflexiva, contextualizada y posicionada de la experiencia museística está atada a la re-estructuración de todos los procesos relacionados con ella, entre otros, el comisariado, la formación de los profesionales y la gestión de las colecciones:

“Esta aproximación críticamente reflexiva a la museología puede ser utilizada para re-imaginar todos los niveles de funcionamiento profesional en el museo, incluyendo la estructura organizacional de los museos, las convenciones nominales usadas en la gestión de las colecciones, los procedimientos de comisariado y exposición, las

estructuras físicas de los espacios museísticos, incluso la preparación educacional de los profesionales del museo”⁴¹.

Sin embargo, y tal y como hemos ido planteando a lo largo de este texto, prácticas más indirectas y atravesadas por lo interpretativo, como la mediación y la crítica, también se ven estrechamente vinculadas con el giro democratizador y tecnológico de la experiencia museística. Aludiendo a Michael Warner, Mills⁴² subraya que los públicos son entidades completamente imaginarias, ficticias, textuales; el público en sí es una noción proyectada de la necesidad de los museos (de los textos curatoriales y críticos, también) de concebir a un otro a quien dirigirse, mostrar sus contenidos y acompañar miradas. La encarnación (*embodiment*) y el posicionamiento (*positioning*) de los cuerpos dentro de los espacios son procesos que los ámbitos institucionales entienden en su mayoría de forma estructurada y clasificatoria, a través de papeles, funciones, zonas permitidas y otras de acceso restringido. La contribución de epistemologías revolucionarias respecto a algunos poderes institucionales paternalistas, entre otras, las que hemos ido analizando, consiste en ampliar las estrategias y las actuaciones e involucrar en los procesos a sujetos, miradas y prácticas marginadas, distintas, política y socialmente implicadas. Enunciaciones que atraviesan lo teórico y lo aplicado usando reclamos del campo CTG, feministas, *queer*, o *cyborg*, y muchas más que por cuestiones de espacio no se han podido desarrollar, comprenden los cuerpos y los deseos de forma plural, y unifican trozos fragmentados de ideas solo estratégica y no definitivamente, para probar, fallar y re-estructurar. A dichas enunciaciones no les importa legitimar unas prácticas frente a otras, ni imponer sus ideologías (subestimadas por ciertos discursos como “ideologías de género”). De hecho, vimos que algunas de ellas ni siquiera van más allá de la mera deconstrucción. Lo que sí les importa es recomendar herramientas epistemológicas y metodológicas de cambio, resistencia y reconocimiento, sin proyectar hacia resultados compactos y solo presuntamente “objetivos”.

La presente reflexión intentó aplicar ciertas revoluciones conceptuales que han permeado la experiencia museística a la crítica y la mediación, dos prácticas poco legitimadas y que permanecen a la sombra de otras actividades más reconocidas como tales dentro de los museos de arte contemporáneo –por ejemplo, el comisariado, la gestión cultural, la difusión de actividades, la catalogación, la gestión económico–administrativa, o la conservación (en su caso). Mas no pretende ser exhaustiva, puesto que otros enfoques también han conseguido cuestionar la autoridad representacional de los museos. De forma indicativa, los *black studies*, los feminismos poscoloniales, los estudios sobre capacitismo y diversidad funcional, o los estudios culturales y mediáticos de enfoque deconstructivo también han realizado aportaciones muy valiosas que merecen más tratamiento epistemológico.

⁴¹ “This critically reflective approach to museology can be utilized to re-imagine every level of professional museum work, including the organizational structure of museums, the naming conventions used in collections management, the processes of curation and exhibition, the physical structures of museum spaces, and even the educational preparation of museum professionals” (Robert, “Getting intersectional in museums”, 31, traducción del autor).

⁴² Mills, “Theorizing the queer museum”.

Otra restricción importante es que, haciendo hincapié en vivencias sensoriales y estéticas, nos olvidamos de la parte que concierne a la producción por un lado, y, por otro, a las reglas de compraventa que penetran el mercado de arte contemporáneo, las galerías, las ferias y las casas de subasta, tanto en su forma analógica como en la digital. Quizá hablar de crítica obviando o minimizando esos parámetros sea un error considerable. Pese a ello, las dinámicas dentro del mundo del arte son muy complejas y desde el punto de vista espacial y afectivo no se pueden abarcar ni todas ni por completo. Hemos realizado un recorrido teórico sin análisis cuantitativos, imágenes, referencias a textos de crítica concretos y multitud de ejemplos de exposiciones deliberadamente, con el fin de encuadrar el concepto de lo intermedio dentro de la inclusividad y de realizar un seguimiento consistente de la irrupción de los desarrollos tecnológicos dentro de las prácticas mencionadas. Convendría que en un futuro planteamiento se involucraran también materiales empíricos

6. Fuentes y referencias bibliográficas

- Aguilar García, Teresa. "Cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo". *Nómadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 17, no. 1 (2008): 69-77.
- Aguirre, Peio. *La línea de producción de la crítica*. Bilbao: Consonni, 2014.
- Butler, Judith y Athena Athanasiou. *Dispossession: The performative in the political*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- Callihan, Elisabeth y Kaywin Feldman. "Presence and power: Beyond feminism in museums". *Journal of Museum Education* 43, no. 3 (2018): 179-192. <https://doi.org/10.1080/10598650.2018.1486138>
- Cole, Sarah. "A 'bottom up' push towards a more inclusive museum". *Museums and Social Issues* 9, no. 1 (2014): 56-59. <https://doi.org/10.1179/1559689314Z.00000000019>
- Cordón Benito, David. "Evolución conceptual del museo como espacio comunicativo". *Estudios Sobre el Mensaje Periodístico* 24, no. 1 (2018): 485-500. <https://doi.org/10.5209/ESMP.59962>
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Bloomington, Indiana: University Press, 1987.
- Edelman, Lee. *No future: Queer theory and the death drive*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Farkhatdinov, Nail. "Beyond decoding: Art installations and mediation of audiences". *Music and Arts in Action* 4, no. 2 (2014): 52-73.
- Frost, Stuart. "Museums and sexuality". *Museum International* 65 (2013): 16-25. <https://doi.org/10.1111/muse.12029>
- Hein, Hilde. "Looking at museums from a feminist perspective. En *Gender, sexuality, and museums: A Routledge reader*, editado por Amy Levin, 53-64. Londres: Routledge, 2010.
- Kéfi, Hajer y Jessie Pallud, "The role of technologies in cultural mediation in museums: An actor-network theory view applied in France", *Museum Management and Curatorship* 6, no. 3 (2011): 273-289.
- Kristeva, Julia. "Sobre la abyección". En *Podere de la perversion: Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*, 7-45. Barcelona: Siglo XXI, 2006.

- Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2016.
- McDonald, Ronan. *The death of the critic*. Londres: Continuum, 2007.
- Mills, Robert. "Theorizing the queer museum". *Museums and Social Issues* 3, no. 1 (2008): 41-52. <https://doi.org/10.1179/msi.2008.3.1.41>
- Navridis, Klimis ed. *Compañerismo e intermediación*. Atenas: Pedío, 2011.
- Santos Mateo, Juan José. *Juicio al postjuicio: ¿Para qué sirve hoy la crítica de arte?* Ministerio de Cultura y Deporte, 2019.
- Robert, Nicole. "Getting intersectional in museums". *Museums and Social Issues* 9, no. 1 (2014): 24-33. <https://doi.org/10.1179/1559689314Z.00000000017>
- Sandell, Richard. "Social inclusion, the museum and the dynamics of sectoral change". *Museum and Society* 1, no. 1 (2003): 45-62.
- Steorn, Patrik. "Curating queer heritage: Queer knowledge and museum practice". *Curator: The Museum Journal* 55, no. 3 (2012): 355-365. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.2012.00159.x>
- Van de Pol, Jennifer. "Performing and activating: Case studies in feminising and decolonising the gallery". En *Adult educations, museums and art galleries: Animating social, cultural and institutional change*, editado por Darlene Clover et al., 115-125. Rotterdam: Sense Publishers, 2016.
- Von Hantelmann, Dorothea. *How to do things with art: What performativity means in art*. Londres: Jrp Ringier, 2010.
- Wilson, Matthew W. "Cyborg geographies: Towards hybrid epistemologies". *Gender, Place & Culture* 16, no. 5 (2009): 499-516. <https://doi.org/10.1080/09663690903148390>