

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 9 · 2022 · ISSN 2386-8449

UT PICTURA POESIS

The Interzone, **Marco Barbon**. Imágenes de Laocoonte n. 9, *Cronotopie*, **Marco Barbon**

PANORAMA: IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER

Imágenes, acción y poder. La pregunta por las formas de agencia de la imagen, **Ana García Varas**, **Sergio Martínez Luna** (Coordinadores)

CONVERSANDO CON

Conversando con W. J. T. Mitchell: «Más imágenes que nunca», por **Sergio Martínez Luna**

TEXTO INVITADO

El acto icónico, **Horst Bredekamp**

ARTÍCULOS

Entre el ego de la imagen y el ego humano. La voz media como modelo de la agencia de la imagen

Esculturas animadas, del secreto hermético a Madonna, pasando por la estatuaria medieval

De obras que se autodestruyen, de aporías estéticas y de intentos variados de despistar. Una interpretación de la obra de Banksy

La imagen apostrófica. Un ensayo de iconomitología

La imagen en la contemporaneidad del museo

Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock: decreación y recreación literaria de imágenes

El retorno del futuro: re-pensando la imagen (digital) como fuerza para lo político

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

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

COORDINACIÓN EDITORIAL

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

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

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

COMITÉ DE REDACCIÓN

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

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

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

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

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS

Antonio Cuesta



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

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



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

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



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

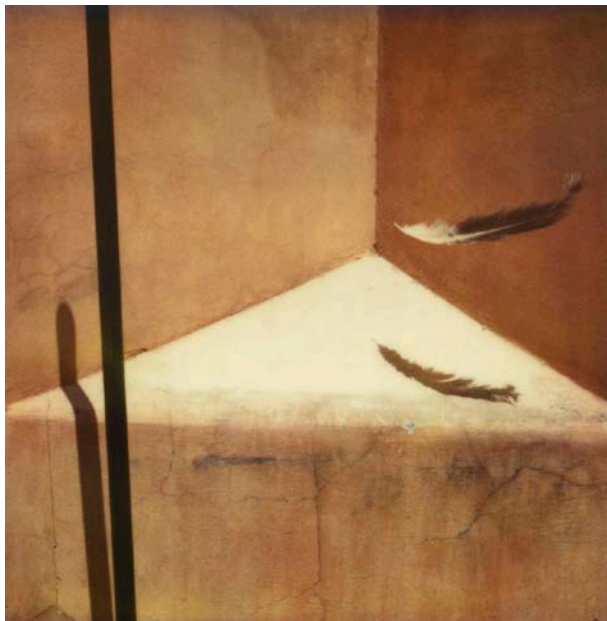
Nº 9 • 2022

PRESENTACIÓN	7
UT PICTURA POESIS	9
<i>The Interzone</i> , Marco Barbon	11
Imágenes de <i>Laocoonte</i> n. 9, <i>Cronotopie</i> , Marco Barbon	35
PANORAMA	
IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER	37
Imágenes, acción y poder. La pregunta por las formas de agencia de la imagen, Ana García Varas , Sergio Martínez Luna (Coordinadores)	39
CONVERSANDO CON	49
Conversando con W.J.T. Mitchell, «Más imágenes que nunca», por Sergio Martínez Luna	51
TEXTO INVITADO	65
El acto icónico, Horst Bredekamp	67
ARTÍCULOS	75
Entre el ego de la imagen y el ego humano. La voz media como modelo de la agencia de la imagen, Mateo Belgrano	77
Esculturas animadas, del secreto hermético a Madonna, pasando por la estatuaria medieval, Roger Ferrer Ventosa	88
De obras que se autodestruyen, de aporías estéticas y de intentos variados de despistar. Una interpretación de la obra de Banksy, Inmaculada Murcia Serrano	105
La imagen apostrófica. Un ensayo de iconomitología, Carlota Fernández-Jáuregui Rojas	123
La imagen en la contemporaneidad del museo, Mario Rodríguez-Hernández	139
Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock: de creación y recreación literaria de imágenes, José Joaquín Parra-Bañón	154
El retorno del futuro: re-pensando la imagen (digital) como fuerza para lo político con Daniel Canogar, Patricia García Gómez	170
RESEÑAS	189
La atracción del fracaso, Joan M. Marín	191
Joan Fuster y la crítica cultural como género literario, Andreu Blai Fernández-Serrano	194
La lógica del fragmento, Carlos Hernández Sacristán	198
De Píndaro a Hölderlin; de Hölderlin a Celan: el poema todavía habla, Melania Torres Mariner	202
Hölderlin concelebrado, Anacleto Ferrer	206

Dime de qué expresionista gozas y te diré quién eres, Ana Meléndez	210
El poema en Paul Celan: un habla de raíz, Melania Torres Mariner	213
Una vez es ninguna vez, Kateryna Rozumna	217
Fascinantes imágenes casi privadas, Francesc J. Hernández	221
El mito del cinematógrafo reencontrado, Rubén Carmine	223
Desde la NOCHE y la NIEBLA, Carlos Hernández Sacristán	226
Estética y filosofía en el mundo hispánico, José Rufino Belmonte	232

Imágenes de **Marco Barbon**, Serie *Cronotopie* (2007)

Fotografía de portada de **Marco Barbon** en combinación con fotografía de **Tamara Djermanovic**



LOCOONTE

IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER
ARTÍCULOS



La imagen en la contemporaneidad del museo

Picture at contemporaneity of museum

Mario Rodríguez-Hernández*

Resumen

La Colección Permanente del Museo Reina Sofía fue remodelada en 2021 con la intención explícita de adaptarla al pensamiento contemporáneo. Siguiendo las tesis de Jacques Rancière, interpretar que la revisión contemporánea de la modernidad implica un giro hacia la posmodernidad se basa en una mala comprensión del paso de lo representativo a lo no representativo con la llegada del régimen estético de las artes. A pesar de la prudencia de los términos en las justificaciones teóricas, en la reconfiguración de las salas, las imágenes adquieren un protagonismo en la nueva articulación museográfica que nos va a permitir contrastar más claramente qué sentido tiene *contemporáneo* en este caso.

Palabras clave: Estética, contemporáneo, imágenes, Rancière, Museo Reina Sofía.

Abstract

The *Colección Permanente* of Museo Reina Sofía was remodeled in 2021 with the explicit aim of adapting it to contemporary thought. Following the Jacques Rancière's thesis, interpreting the contemporary review of modernity as a turn towards postmodernity is based on a misunderstanding of the passage from representativeness to non-representativeness with the arrival of aesthetics regime of arts. Despite the prudence with words in theoretical justification, the pictures gets such relevance in the new museographic configuration that they will allow us to find out what is the meaning of *contemporary* in this case study.

Keywords: Aesthetics, contemporary, pictures, Rancière, Museo Reina Sofía.

Presentación

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MRS 2021a) anunció el 26 de noviembre de 2021 la nueva presentación de su Colección Permanente con el título *Vasos comunicantes 1881-2021*. La Colección, que reúne imágenes de todo tipo dentro de un largo periodo de 140 años, se presenta con unos criterios museológicos y museográficos renovados. Entre otras cosas, estos criterios justifican la novedosa exposición en algunas salas de imágenes que no lo estaban hasta ahora por considerarse, más bien, relacionadas con el archivo y la historiografía propios de la historia del arte. Esta nueva disposición de las obras de arte entre imágenes que las contextualizan hace que se produzca un encuentro sugerente entre la función artística, la función historiográfica, la función propagandística o la función educativa de las imágenes en un espacio expositivo que se presenta como ambiguo y permeable respecto a la influencia mutua entre la actividad artística y el resto de actividades sociales.

* Universidad de La Laguna, España alu0100018158@ull.edu.es
 Artículo recibido: 16 de mayo de 2022; aceptado: 28 de septiembre de 2022

La intención explícita de esta remodelación es la de adaptar la exposición de las obras de la Colección a la perspectiva contemporánea del arte y de la relación entre arte y sociedad, de modo que ofrezca un relato del presente común que supere los sesgos hegemónicos de la modernidad y estimule el pensamiento y la participación ciudadana ante los actuales retos políticos, económicos o medioambientales (MRS 2021b: 2). De hecho, la incorporación de imágenes tan diversas —escenografías e instalaciones incluidas— se presenta como una prueba de la contemporaneización de la Colección. Las prácticas del arte contemporáneo, que han tomado en diversos sentidos la funcionalidad heterogénea de las imágenes como material para reflexionar sobre lo difusas que son las delimitaciones entre arte y vida, han sido adoptadas aquí como prácticas museográficas contemporáneas.

Por estos motivos, y al hilo de la investigación sobre la filosofía de la imagen que podría extraerse del pensamiento de Jacques Rancière, me parece un caso perfecto para reflexionar sobre los sentidos que aporta *contemporáneo* a la interpretación de la circulación de las imágenes entre los espacios del arte y los del resto de la actividad social. Porque, desde el prisma de Rancière, cabe la duda de si tanto en los documentos de presentación y justificación del nuevo orden de la colección como en la configuración de las salas no habrá implícita una concepción del museo, del arte y de las imágenes que podría condicionar la interpretación de ese encuentro más de lo que se pretende o en un sentido diferente al expresado.

Con el objetivo de indagar al respecto, intento poner en juego la crítica de Rancière (2003) sobre la mala interpretación del «régimen de *imagineidad* [*imagéité*]¹» estético provocada por el concepto de *modernidad*; y comprobar si —como supongo—, al hilo de esa mala interpretación de la genealogía de los regímenes de identificación del arte y de lo que significa el abandono de la representación, la concepción contemporánea de las imágenes que se maneja en este caso es presa de una oposición entre «apariencias» y «realidad» propia de regímenes anteriores.

1. Contemporaneidad y apariencias

En *El destino de las imágenes*, Jacques Rancière (2003) distingue entre tres tipos de imágenes que suelen estar presentes en los museos de arte. Tres formas diferentes de combinar la significatividad de las imágenes y su «mutismo absoluto» que, sin embargo, necesitan entrelazar sus lógicas opuestas en la elaboración de los distintos relatos que dan sentido a nuestro mundo común. Esa forma fragmentaria, heterogénea y paradójica de las operaciones de la imagen obedece al régimen de propiedades, funciones y relaciones que el vigente régimen estético de identificación del arte establece para las imágenes. Régimen que se define por oposición a la continuidad, la homogeneidad y la lógica jerárquica del precedente régimen poético-representativo.

En el caso del MRS, las imágenes están presentes, tal y como describe Rancière, en la articulación del relato del paso del arte moderno al contemporáneo. Sin embargo, no se trata, como en los ejemplos de *El destino de las imágenes*, de la exposición de obras seleccionadas por su modo de producción, su forma de interpelar o sus posicionamientos implícitos sobre la historia del arte o los poderes del arte para transformar las relaciones sociales. Se trata de la configuración de las salas de modo que la presentación

1 La traducción de las citas es propia, por lo que pueden diferir de las ediciones en castellano que figuran entre las referencias bibliográficas. Los términos de difícil traducción los añado entre corchetes.

de la diversidad heterogénea de obras de la Colección sintonice con una determinada concepción de la historia del arte acorde con determinada concepción de los efectos del arte sobre las relaciones sociales y viceversa; concepciones que se presuponen más o menos definidas por el significado de *contemporáneo*. En este caso, tanto la justificación teórica como el empleo de distintas configuraciones entre la imagen «desnuda», «ostensiva» y «metamórfica» (Rancière 2003), revela que *contemporáneo* tiene un sentido concreto en esta exposición².

Siguiendo a Rancière, el punto crítico de este tipo de propuestas expositivas se produce cuando queda abierta la posibilidad de interpretar que la perspectiva contemporánea o el paso del arte moderno al contemporáneo es una prueba del giro posmoderno. Esta sería una mala interpretación porque, en resumen, los procedimientos de la imagen, del arte o del museo contemporáneos no implican cambios paradigmáticos respecto a los procedimientos estéticos —mal denominados «modernos»— y, por tanto, no señalan un nuevo régimen de lo sensible. Como mucho, los procedimientos contemporáneos solo plantean nuevos argumentos y valoraciones respecto a las relaciones entre el arte y otras actividades sociales, el sentido de la historia o lo que se puede esperar del devenir político o socio-ambiental dadas las circunstancias actuales.

Por eso es relevante aclarar los términos con los que se elabora en estos casos el sentido de *contemporáneo*, ya que *desvelar los sesgos de la modernidad* podría entenderse al menos de dos formas (Rancière 2000: §1, §2; 2003; 2008): la de revisar lo que social o políticamente se puede esperar del arte, tras superar la mala interpretación moderna del régimen estético; o la que tiene que ver con un movimiento contrario a las implicaciones políticas del régimen estético de las artes. Como veremos en el siguiente apartado, la asociación de *contemporáneo* y *posmodernidad* corresponde a este último sentido, donde, más que un giro respecto a la modernidad, se produce la continuidad de ese movimiento opuesto al régimen estético, que ya estaba implícito en el concepto de *modernidad*.

Siguiendo la reiterada tesis de Rancière, la concepción del arte contemporáneo como testigo de la posmodernidad se apoya en un círculo de demostraciones que tienen en común basarse en la mala interpretación del paso a *lo no representativo* con la llegada del régimen estético de identificación del arte. Un círculo de demostraciones que pasa por: la incomprensión de la ruptura con la mimesis en el régimen estético de imageneidad, la incomprensión de la delimitación del museo y de la mediación de la obra de arte entre artistas y espectadores, la incomprensión de la genealogía del arte y su relación con el resto de ocupaciones sociales, la incomprensión de la estética que política y arte tienen en común, o la incomprensión de la historicidad propia del régimen estético. Me refiero a este conjunto de demostraciones como un círculo porque se puede empezar por cualquiera de ellas, unas conducen a otras y todas giran en torno al problema con la representación.

En este sentido, el tratamiento de las imágenes como apariencias en la articulación de los tres tipos de imagen forma parte de este círculo de demostraciones. La sucesión de regímenes de imageneidad nos permite elaborar una genealogía de las apariencias siguiendo las distintas relaciones que se establecen entre la semejanza y la alteridad, análogas en ciertos aspectos a las relaciones entre apariencia y realidad. Esta genealo-

2 Está en marcha la investigación de otras colecciones para comparar su concepto de *contemporáneo*, pero es pronto para tratarlas aquí.

gía nos permite situar o identificar el posicionamiento estético, del MRS en este caso, observando la distribución de las imágenes en la configuración museográfica.

La teoría de Rancière tiene una compleja fundamentación teórica basada en profundas relecturas de la filosofía clásica, del pensamiento crítico, de la teoría marxista, de la teoría de los paradigmas epistémicos de Michel Foucault o de la deconstrucción derridiana, entre otras. He decidido posponer la discusión frente a otras corrientes de pensamiento porque considero que ello requiere una investigación densa y compleja que no he podido abordar en profundidad. En cambio, entendiendo la perspectiva de Rancière como novedosa, he decidido centrar el esfuerzo en la aplicación de la teoría a un caso práctico esperando que, a pesar de la carencia de contrastes, tenga cierto interés.

2. Contramovimientos moderno y posmoderno

Para Rancière (2000: §2), el concepto *modernidad* es una denominación confusa que oculta las características específicas del régimen estético del arte y el sentido mismo de los regímenes de identificación de las artes e interfiere en la comprensión de su régimen de historicidad, de las relaciones del arte con el resto de la actividad social o de la genealogía del arte en la sucesión de los distintos regímenes de identificación de las artes. El concepto de *modernidad* se basa en una simplificación de lo que significa la ruptura con la mimesis. Es un concepto que, tomando el abandono de lo figurativo en la pintura como modelo teórico del paso de la representación mimética a lo no representativo, reduce la revolución estética a una simple línea de corte entre lo parecido-antiguo y lo no-parecido-moderno-nuevo. Sin embargo, continúa Rancière, en el paso al régimen estético, la ruptura con la mimesis no significa un rechazo de la figuración o de la semejanza, sino una ruptura de los marcos en los que funciona la semejanza dentro del régimen representativo.

Cada régimen de lo sensible define qué es aquello que resulta determinante en la ordenación de las formas de *poiesis*³; aquello que marca los límites entre los modos de hacer, volviendo identificable a cada uno de ellos para compararlos, ordenarlos o establecer su relevancia y la de sus artífices. Bajo el régimen poético-representativo, la mimesis no es una regla impuesta al arte, sino un principio que cumple la función de establecer la división y ordenar la relación entre las maneras de hacer del arte y las maneras de hacer del resto de ocupaciones. Se trata de una característica propia de algunos tipos de *poiesis* que, al mismo tiempo que permite agruparlos y separarlos del resto, permite organizarlos entre sí.

Este «régimen de visibilidad de las artes» poético-representativo (Rancière 2000: §1), al aislar la mimesis, evita las reticencias éticas de Platón —o del régimen ético de las imágenes— respecto a la falta de veracidad de las imágenes, de las apariencias, y sus efectos perversos sobre la educación de la ciudadanía. Es un régimen que sitúa a la acción y a la palabra viva por encima de la imitación, la cual queda relegada —dentro de su espacio separado del resto de actividades— a solo representar este orden jerárquico que organiza las maneras de hacer y la relevancia de quienes desempeñan las distintas tareas. Un orden que análogamente permite organizar jerárquicamente la actividad artística por géneros, temas, grados de semejanza o verosimilitud, capacidad

3 Para una interesante genealogía de *poiesis* ver Emilio Lledó (2010).

para ilustrar las expresiones de los géneros relevantes, etc., y que prioriza la acción respecto a las características de los personajes, la narración antes que la descripción o que organiza los géneros en función de la dignidad de sus temas y de los personajes a los que representa. Es el orden de la división entre las Bellas Artes y las artes aplicadas.

En lugar de la mimesis, aquello que define el régimen de visibilidad estético del arte ya no es una característica de los modos de hacer, sino el característico modo de ser de las cosas del arte; que separadas de sus usos cotidianos, adquieren la potencialidad significativa de lo paradójico, de lo que se suspende a sí mismo en su propia reflexión.

Esta idea de un sensible que se vuelve extraño a sí mismo, sede de un pensamiento vuelto él mismo extraño a sí mismo, es el núcleo invariable de las identificaciones del arte que originalmente configuran el pensamiento estético: descubrimiento, por Vico, del «verdadero Homero» como poeta a pesar de sí mismo; «genio» kantiano, ignorante de la ley que produce; «estado estético» schilleriano, hecho de la doble suspensión de la actividad del entendimiento y de la pasividad sensible; definición schellinguiana del arte como identidad de un proceso consciente y de un proceso inconsciente; etc. (Rancière 2000: §2).

La repetición, o la continuidad, del mismo orden jerárquico del *logos* en cualquier escenario vital o ficticio, que la mimesis representativa refleja en el arte como articulación natural de los modos de hacer y de las formas de ser, da paso al encuentro de lógicas heterogéneas en cada cosa que aparece (Foucault 1966). Aquello que ahora se considera arte es identificado por explorar el poder sugerente, la potencia significativa, del encuentro en un mismo objeto de la semejanza y la alteridad. Ya no se distingue los productos artísticos de los productos de otras actividades por cómo están hechos ni por quién los hace, sino por cómo se prestan a ser sustraídos de su uso cotidiano al entrar en «espacios» del arte para ser contemplados como apariencias ambiguas que evocan un mundo de relaciones significativas: desde la expresión de los modos de vida de otros tiempos hasta las ideas, las emociones o las experiencias biográficas de quienes produjeron esas obras.

En opinión de Rancière (2000: §2), existen dos grandes formas de modernidad que se basan en una mala interpretación de esa contradicción constitutiva del régimen estético de identificación del arte que permite concebir al mismo tiempo la autonomía del arte respecto al resto de los modos de ser y su identificación con un momento del proceso de autoformación de la vida que no se distingue de los otros modos de hacer cosas. Por un lado tenemos al «modernismo simple» que se identifica exclusivamente con la autonomía del arte entendida como revolución antimimética, como conquista de la forma pura del arte o de los poderes propios de cada medio específico separados de sus funciones sociales. El fracaso de esta modernidad simple viene dado por su impotencia frente a las mezclas de géneros y soportes o por las polivalencias políticas del arte contemporáneo.

Por otro lado, tenemos lo que Rancière denomina «modernitarismo». Esta corriente opta por el arte entendido como forma y autoformación de la vida e identifica la modernidad con el cumplimiento de una misión o un destino. El origen de esta perspectiva lo sitúa Rancière en *La educación estética del hombre* de Schiller, donde se concibe la servidumbre y la dominación como categorías ontológicas, asociadas a la

pasividad de la materia y la actividad dominante del pensamiento, que se pueden anular mutuamente para llegar a convertirse en una única realidad. Lo cual hace pensable la igualdad como una región superior del ser a la que se puede llegar mediante la educación estética y no mediante una revolución al estilo francés. La «revolución estética», adoptada por el programa estético romántico y más tarde como nuevo paradigma de la revolución, que unió a marxistas y «artesanos de las nuevas formas de vida» (2000: §2) por un tiempo, es entendida como proyecto de realización sensible de una humanidad todavía latente.

El fracaso de este último proceso revolucionario provoca el final del modernitarismo en dos tiempos. En un primer momento se tiene que enfrentar a la oposición del modernismo simple y su radicalidad respecto a la pureza de las formas y la doctrina revolucionaria. Y en un segundo momento, el fracaso de la revolución es considerado como un fracaso del modelo ontológico de la educación estética. La modernidad comienza a considerarse a partir de ese momento como un destino fatal causado por el olvido imperdonable de lo Otro trascendental.

La posmodernidad, según Rancière, no es otra cosa que este proceso que invierte la valoración del proyecto moderno de emancipación tomando al arte contemporáneo como testigo del fracaso de la modernidad. Al principio, la contemporaneidad artística consistió en el desmantelamiento tanto de la teleología modernista como de la pureza y la separación de las disciplinas del arte según se iban desarrollando las nuevas formas del arte contemporáneo. Desde este punto de vista, el fracaso de la simplificación modernista, o dicho de otro modo, el reconocimiento tardío de las características del arte propias del régimen estético, no implica el final de este régimen de lo sensible. Pero la posmodernidad no se quedó solo en eso, sino que insistió en presentar al arte contemporáneo como el cuestionamiento de la libertad y la autonomía que la modernidad había convertido en misión del arte.

En este sentido, continúa Rancière (2000: §2), el efecto de la posmodernidad ha sido el de devolvernos a un escenario de debate primitivo que se puede interpretar en dos sentidos: el de volver al punto de partida de un proceso que se inició con el análisis de la estética kantiana por parte de Schiller; o, siguiendo la estela del análisis del sublime kantiano de Lyotard —que nos devuelve a una desconexión primordial entre la idea y toda representación sensible—, «entonar el discurso de duelo y el arrepentimiento» por la separación originaria y el olvido de lo Otro trascendental causado por la locura de la libertad y la autoemancipación. Rancière (2008) es partidario de la primera opción y propone la necesidad de rebajar las pretensiones sobre los efectos políticos del arte en procesos colectivos y, a la vez, la revalorización de los efectos críticos de la experiencia artística sobre las delimitaciones impuestas a las capacidades individuales por las subjetividades que emanan del reparto de lo sensible.

3. Contemporaneización del museo

Se podría objetar contra este planteamiento ante a la contemporaneización del MRS que, en ninguno de los documentos de la exposición, la posmodernidad es siquiera mencionada. De hecho, en la hoja de sala de *Vasos comunicantes 1881-2021* (MRS 2021b), se define la contemporaneización del relato museístico como una revisión de la modernidad:

En este ejercicio de lectura del pasado siglo xx con ojos del presente, las miradas patriarcales, coloniales y memorialistas que definieron la modernidad más hegemónica son sustituidas por enfoques feministas, decoloniales y ecologistas que ponen su acento en aquello que a menudo ha sido sustraído de los relatos oficiales y dominantes de la Historia del Arte, devolviéndonos la imagen de una modernidad bastarda, múltiple, compleja y heterogénea (MRS 2021B: 2).

Pero teniendo en cuenta que la perspectiva contemporánea se presenta como una crítica a los presupuestos de la modernidad y que el debate entre modernidad y posmodernidad forma parte del debate artístico, filosófico y político contemporáneo, esta llamativa omisión podría no ser más que una perífrasis retórica para eludir un debate espinoso. Y sin embargo, tanto si fuera esa la intención como si no, la problemática ya comienza con el empleo del concepto de *modernidad* y con el establecimiento del arte contemporáneo como un hito que atestigua la delimitación entre dos periodos históricos y dos paradigmas de historicidad.

En lo que respecta a la distribución de las salas, el paso del arte moderno al contemporáneo está asociado a hechos históricos relevantes que marcan los momentos precisos del cambio en tres episodios bien definidos, entre los ocho que componen la colección (MRS 2021a). En la segunda planta del Edificio Sabatini, en un periodo que abarca desde finales del siglo xix hasta la ii Guerra Mundial, se relaciona el crecimiento de industrias, ciudades y comercio con los espacios de ocio asociados a la expansión del cine y la fotografía o los conflictos sociales vinculados a los pujantes movimientos obreros con el nacimiento y despliegue de las vanguardias; consideradas en conjunto como arte moderno. El periodo que transcurre entre la ii Guerra Mundial y principios de los años ochenta, en la cuarta planta del Sabatini, es descrito como una época de transición donde conviven las últimas expresiones de las vanguardias marcadas por la desolación de la guerra, el expresionismo abstracto y el diseño norteamericanos asociados a la reciente hegemonía económica y política del país o la experimentación relacionada tanto con el conceptualismo y los nuevos medios de comunicación como con la ruptura entre los espacios tradicionales del arte y las nuevas luchas anticapitalistas. La tercera etapa, instalada en la planta cero del Edificio Nouvel, comienza en los años ochenta, tomando la Documenta Kassel 1982 como un importante hito del momento en el que comienza la contemporaneidad artística. En este periodo, la expansión del capitalismo y las mermadas resistencias que lo combaten tienen su correlato en un arte que se vuelve ecléctico en las formas y que se expande al mismo tiempo tanto en los espacios institucionales y del mercado del arte como en los espacios de las luchas sociales. Además de la expansión de nuevos estilos y disciplinas como la performance, el videoarte o las instalaciones, las prácticas artísticas, el mercado y el activismo social se acaban imbricando de tal modo que, en los episodios y las salas dedicadas a los años más recientes, los productos comerciales y la publicidad, las acciones políticas, los materiales documentales y las obras de arte a veces coinciden en el mismo objeto expuesto.

En la documentación que justifica esta distribución, podemos encontrar fragmentos en los que, para diferenciar la modernidad de la contemporaneidad museística, se establece una diferencia entre dos paradigmas de historicidad y entre dos periodos históricos cuya división se gesta, en sintonía con la aparición del arte contemporáneo, entre los años setenta y ochenta del siglo XX. Se distingue entre una historicidad basada en la sucesión cronológica de hitos y nombres ilustres frente otra basada en la ge-

neología de relaciones, continuidades y rupturas (MRS 2021b); así como se distingue entre el periodo histórico de las utopías y el de las distopías, o el del antropocentrismo humanista y el del biocentrismo posthumanista (MRS 2021b).

Al *punto de vista contemporáneo* se le caracteriza no solo por incorporar documentación, materiales de archivo y perspectivas políticas que han sido históricamente excluidas de la interpretación del arte de los últimos ciento cuarenta años (MRS 2021b: 2), sino por asociar la incorporación de estas novedades a una nueva manera de elaborar el relato histórico:

En vez de seguir un orden cronológico, las obras se agrupan bajo epígrafes temáticos y se acompañan además de abundante documentación bibliográfica y de archivo, prescindiendo de una lectura lineal, entendiendo el relato desde un punto de vista contemporáneo (MRS 2021a).

En la hoja de sala se precisa un poco más cuál es el objetivo de la reordenación y en qué consiste el punto de vista contemporáneo:

[...] el Museo Reina Sofía cambia su Colección con la voluntad de ofrecer narrativas y experiencias que, sin pretenderse exhaustivas ni categóricas, nos hablen del momento presente mediante el estudio crítico del pasado común (MRS 2021b: 2).

Este «estudio crítico del pasado común» se presenta como una alternativa —ya vimos— a «las miradas patriarcales, coloniales y memorialistas que definieron la modernidad más hegemónica» (MRS 2021b: 2); a «la sucesión cronológica de los acontecimientos y obras» (MRS 2021b: 9); «afirmando así la condición viva, no estática, del pasado en la configuración de nuestro presente común» (MRS 2021b: 10). En lugar de aquellos métodos para elaborar el relato histórico, se van a proponer:

[...] la genealogía, como herramienta epistemológica, toma el relevo a la historia salpicada de hitos y grandes nombres, para profundizar en los andamiajes, las relaciones, los ecos, silencios, continuidades y rupturas que pueden rastrearse en nuestro pasado reciente (MRS 2021b: 3).

Y la «reflexión», a partir del *exilio* y la *migración*, sobre el concepto de nación y las ideas de *territorio* y *pertenencia*. Lo cual conduce directamente a «la necesidad de decolonizar [sic] nuestro pensamiento y nuestra mirada» (MRS 2021b: 5).

La adopción del anglicismo derivado de *decolonisation* hace referencia a los estudios *decoloniales*, donde se trata a la Ilustración y la modernidad como fundamento teórico de las políticas y economías basadas en la nación, la colonización y la esclavitud. En definitiva, *decolonisation* es un concepto que, remarcando la idea de que la *genealogía* sustituye al *orden cronológico*, se refiere a un paradigma de pensamiento posterior al del periodo histórico establecido entre el origen y el final del pensamiento moderno; historicidad, periodo y pensamiento a los que habría que superar por haberse demostrado fracasados a partir de ciertos hitos históricos, de la aparición del arte contemporáneo y de la nueva museología:

Ese neoliberalismo que se ensayó en Chile es ahora global dando lugar a una crisis, entendida ya no como coyuntural sino estructural, en nuestras sociedades. En torno a este nuevo paradigma versan buena parte de las manifestaciones más contemporáneas de la Colección [...] Por su parte, *Postcapital Archive*, el proyecto archivístico de Daniel

García Andújar se centra en el lapso entre la caída del Muro de Berlín y los ataques al World Trade Center de Nueva York, hitos que marcan el compás de un tiempo sin futuro ni utopía y que tampoco se reconoce en su pasado, para analizar los efectos e implicaciones del paso de la economía de producción a la economía de la información (MRS 2021b: 6,7).

Desde la perspectiva de Rancière, que el arte contemporáneo concuerde con una relectura de la historia que desarticula al relato hegemónico no implica necesariamente un nuevo régimen de historicidad, como proponen las teorías posmodernas. Por tanto, aunque no se mencione la posmodernidad, la concepción del arte como testimonio de esta fractura historiográfica nos da la primera pista a seguir sobre la posible interpretación, aun involuntaria, de lo contemporáneo como un paso de la modernidad a la posmodernidad.

Cada régimen de lo sensible —como se expone en el apartado anterior— se define por la transversalidad lógica de su principio de reparto y visibilidad de los modos de hacer, que ordena análogamente cada actividad y su relación con las demás (Rancière 1995). Analogía que también define, en cada caso, el régimen de historicidad. Siguiendo la jerarquía poético-representativa, la historicidad representativa es análoga al *en-cadenamiento lógico de acciones de los hombres más dignos en pos del progreso y la gloria*. Del mismo modo, el régimen de historicidad estético es análogo a la lógica de su régimen de lo sensible. Y lo que se produce en el paso del régimen representativo al estético no es la aparición del orden cronológico o la oposición de lo nuevo a lo viejo —esa es la historicidad representativa—, sino la oposición entre dos regímenes de historicidad con lógicas distintas:

El régimen estético de las artes no comenzó con decisiones de ruptura artística. Comenzó con decisiones de reinterpretación de lo que hace o de qué hace el arte [ce que fait ou ce qui fait l'art]: Vico descubriendo al «verdadero Homero», es decir, no un inventor de fábulas y caracteres, sino un testigo de las figuras del lenguaje y del pensamiento de los pueblos antiguos; [...] El régimen estético de las artes es, antes que nada, un nuevo régimen de relación con lo antiguo. Constituye, en efecto, como principio mismo de artisticidad, esa relación de expresión de un tiempo y de un estado de civilización que, anteriormente, era la parte «no artística» de las obras (esa que se excusaba invocando la rudeza de los tiempos en los que había nacido el autor). Inventa sus revoluciones sobre la base de la misma idea que le hace inventar el museo y la historia del arte, la noción de clasicismo y las nuevas formas de la reproducción... Y se consagra a la invención de nuevas formas de vida basándose en una idea de eso que el arte *fue* o *habría sido* (Rancière 2000: §2).

Por este motivo, Rancière afirma que la idea de modernidad simplifica la complejidad del régimen estético quedándose solo con las formas de ruptura del arte e ignorando la configuración estética del contexto que les da sentido: la reproducción generalizada, la interpretación, la historia, el museo o el patrimonio. La modernidad, sentencia Rancière (2000: §2), «desearía que hubiese un sentido único, mientras que la temporalidad propia del régimen estético de las artes es la de una copresencia de temporalidades heterogéneas».

En este sentido, el MRS reivindica e incorpora como contemporánea una historicidad con un procedimiento semejante al estético: el de la *reinterpretación de los modos*

de vida pasados a través de sus manifestaciones artísticas en el contexto del museo, etc. Sin embargo, incurre en la simplificación modernista al asumir su confusión respecto a la historicidad poético-representativa y establecer un corte en los modos de historicidad implícitos en la museología y en las obras de arte para diferenciarlas como pertenecientes a regímenes de pensamiento distintos: el moderno y el contemporáneo. «Mezclan, en efecto, dos cosas muy distintas. Una es la historicidad propia de un régimen de las artes en general. La otra es la de las decisiones de ruptura o anticipación que se producen en el interior de dicho régimen» (Rancière 2000: §2).

4. La imagen

Manuel Borja Villed y Rosario Peiró —director del MRS y responsable del Área de Colecciones respectivamente— aclaran que, además de la diversidad de temas transversales, la muestra se ha organizado siguiendo dos criterios fundamentales: el de *espacio*, dándole al concepto de *territorio* un uso muy amplio, y el de la *interpretación crítica de las obras como fuentes documentales* para hacer un relato común del presente (MRS 2021c).

El concepto de espacio se entiende en un sentido muy amplio, extendiendo el concepto de territorio desde espacios político-territoriales a espacios habitacionales, públicos o privados, de ocio, de trabajo o de protesta, o en el sentido del tipo de soporte de las obras, su lugar de exposición o, metafóricamente, del contexto político o ideológico en el que se crearon. Ejemplos destacados de estos territorios son las metrópolis, el exilio, las colonias y las fronteras, la ciudad, la calle, la galería de arte, los pabellones de exposiciones internacionales, la revista como espacio de divulgación y opinión o las delimitaciones establecidas por el género o la racialización.

Borja Villed remarca que el museo mismo es un «espacio situado» (MRS 2021c). Esto significa varias cosas: por supuesto, significa la necesidad de ser conscientes de cómo las relaciones y los condicionamientos territoriales que implica que el museo esté ubicado en Madrid afecta a los relatos ofrecidos por la exposición; pero también significa que no se trata de un espacio aislado de forma abstracta, sino que lo que muestra es el resultado de un trabajo realizado en un contexto de investigación definido por redes de personas y colectivos con distintas procedencias y vinculaciones con el museo; significa ser conscientes de la transversalidad histórica de los temas, trazados desde las preocupaciones del presente, pero en diálogo con las concepciones propias de cada momento; significa tener en cuenta que la influencia mutua entre disciplinas como la arquitectura, la historia o la política forman, junto al arte, un «elemento casi teatral» que se intenta reproducir en las salas. Es decir, que la exposición responde a una lógica premeditada del montaje donde sus elementos se colocan cuidadosamente para que permitan hilvanar sus distintos relatos.

El otro eje principal es el de la interpretación de las obras con una «voluntad arqueológica» por entender la historia, el presente y los horizontes de futuro. Desde preocupaciones actuales, pero con temas históricamente transversales, las obras y la documentación que las acompaña son las «huellas» y los «testimonios» con los que se componen los relatos que dan sentido al presente y permiten imaginar el futuro. Esto hace de la colección una muestra no solo de obras de arte, sino de todo tipo de materiales de archivo con los que se intenta componer el contexto de las obras. La intención explícita es la de reconstruir esos contextos como si se tratara, nuevamente, de escenografías teatrales.

A lo largo de los ocho episodios en los que se divide la colección, podemos observar distintas configuraciones de las salas, en las que van variando los tipos de imágenes según el paso del arte moderno al contemporáneo. En las salas dedicadas al arte moderno, predomina la combinación de las obras de arte con imágenes documentales o de formatos divulgativos; en las salas dedicadas al periodo de transición, este tipo de imágenes deja su lugar a imágenes fotográficas o cinematográficas con una clara intención de diferenciarse como artísticas; y en las salas dedicadas al arte contemporáneo podemos observar una evolución, entre los años noventa y el 2020, desde el registro audiovisual de *performances* o desde instalaciones que integran la crítica de la imagen hasta vídeos y carteles elaborados en acciones políticas colectivas en las que la creatividad adquiere una importante función reivindicativa o instalaciones que subrayan la paradoja de la imagen como registro de la singularidad inaprensible. En toda esta evolución, las dimensiones de las salas, los colores de las paredes, la luz o las adaptaciones arquitectónicas creando pasillos o interponiendo telones tienden a adaptarse al tipo de obras que se exponen.

Necesitaría un poco más de espacio para hacer una descripción más detallada, pero recurriendo a la terminología de Rancière (2003), con diferentes proporciones y combinaciones, predomina la «imagen desnuda» en la primera etapa, la «imagen ostensiva» en la segunda y, en la tercera etapa, tiene lugar una evolución desde la «imagen metamórfica» hacia nuevas versiones de la imagen documental desnuda y de la imagen ostensiva, solo descifrable como huella de lo inaprensible. Si estoy en lo cierto, se podría considerar que el método de la composición de elementos heterogéneos y la evolución cronológica de las distintas configuraciones de la imagen, con las que se componen las distintas salas, señalan un empleo de lo que Rancière (2008) denomina la «eficacia pedagógica» del arte para ilustrar gráficamente el relato del paso de la modernidad a la contemporaneidad. Y que esta última fase en la que instalaciones como *Postcapital Archive* (Daniel García Andújar, 1989-2001) o *Bendig to Earth* (Rosa Barba, 2015) dan paso a otras como *Adorno's Grey* (Hito Steyerl, 2012) o el conjunto de obras de *La plaza: la potencia de lo colectivo* (sala 103.02) señalan al fracaso de la semiótica crítica de las imágenes, dado el insorteable distanciamiento de las apariencias. Es decir, esta configuración de las salas y su orden cronológico dan la opción de identificar la contemporaneidad artística con el paso de la *pedagogía moderna de la mediación* a la *pedagogía posmoderna de la inmediatez ética* (Rancière 2008).

Como ha descrito Rancière (2008), la confianza en la mediación pedagógica se sostiene sobre la idea de continuidad entre la voluntad del autor, las propiedades materiales y los efectos sensoriales de la obra de arte y la sensibilidad del público, es decir, entre las propiedades sensoriales de las obras de arte y el devenir político de una comunidad. Una idea de continuidad que corresponde, una vez más, al régimen poético representativo y no al régimen estético. Si nos fijamos, esta idea de continuidad está incluida en el sentido del título de la exposición, *Vasos Comunicantes*; y queda bien ilustrada con el grabado de Diego Rivera, titulado también *Vasos Comunicantes* (1939), elegido para la portada del documento publicado como hoja de sala.

El mismo mal entendido respecto a lo que significa el abandono de la representación afecta al empleo de las imágenes en la contemporaneización de la Colección del MRS. El abandono de la representación, mal entendido como abandono de la mimesis, nos conduce paulatinamente: de una concepción de la imagen como portadora de una nueva semiótica, basada en la interpretación desmitificadora de las apariencias; a

la declaración del fracaso de esta concepción y su misión pedagógica revolucionaria, por la imposibilidad de vencer al mercado en el juego de la codificación-instrumentalización-descodificación; y, finalmente, a la renuncia a cualquier interpretación desmitificadora de las imágenes, pasando de la imagen como mediación crítica a la imagen como fetiche mercantil, «huella de luz» de la alteridad inaprensible o ilustración-archivo de las experiencias colectivas de creatividad sociopolítica.

Museográficamente esto se traduce, en este caso del MRS, como una evolución del museo de arte moderno y contemporáneo hacia una especie de institución híbrida, entendida a la vez como contenedor de distintos tipos de materiales de archivo acorde con una nueva historiografía del arte, centro de estudios multidisciplinares y plaza pública. Lo cual sería coherente con la tendencia hacia la «autosupresión del arte» que ha señalado Rancière (2008) como consecuencia del fracaso de la eficacia pedagógica del arte.

5. Apariencias y límites de la experiencia artística

Como se señalaba en un apartado anterior, la ruptura con la mimesis no implica un rechazo de la figuración ni de la semejanza, sino una ruptura con los marcos en los que funciona la semejanza bajo el régimen estético. En este sentido, Rancière (2003) se refiere a la necesidad de evitar la confusión entre las propiedades técnicas y las propiedades estéticas de las imágenes. La alteridad no remite a ningún otro trascendental. La semejanza y la alteridad son propiedades de las imágenes, que se dan de modo inseparable. Una imagen es al mismo tiempo semejanza y operaciones de alteración de la semejanza. Las imágenes del arte son operaciones que producen un distanciamiento, una alteración de la semejanza. Lo que cambia entre el régimen representativo y el estético es el tipo de operaciones que realizamos con estas propiedades de la imagen. El paso del parecerse al no parecerse, de la representación a la no representación, que implica el paso del régimen poético representativo al régimen estético, no tiene que ver ni con abandonar el parecido visual ni con abandonar las operaciones del arte para contemplar la esencia en la huella de luz del procedimiento mecánico-químico-electrónico. La imagen no es algo exclusivo de lo visible. Lo más común es que un régimen de la imagen establezca una relación entre lo visible y lo decible, jugando al mismo tiempo con su analogía y con su diferencia.

El régimen representativo de la imagen suponía un orden de relaciones estables entre lo visible y lo decible expresado con el principio del *ut pictura poesis*. Este principio se podía entender tanto en el sentido de que *el habla hace que se vea un visible no presente*, mediante la narración o la descripción, o en el sentido de que *el habla hace que se vea lo que no pertenece a lo visible* —reforzando, atenuando o disimulando la expresión de una idea, haciendo sentir la fuerza o la represión de un sentimiento—. Se entendía que entre el sentimiento, los tropos del lenguaje y los rasgos de expresión de un dibujo, que traduce tanto el sentimiento como los tropos, había una continuidad, una correspondencia, unos «vasos comunicantes».

Con la llegada del régimen estético, la imagen deja de entenderse como una expresión codificada de un sentimiento o de una idea. A partir de ese momento las imágenes se van a entender como el «habla muda de las cosas»; también en un doble sentido:

La imagen es la significación de las cosas inscrita directamente sobre sus cuerpos, su lenguaje visible a descifrar. [...] El habla muda es entonces la elocuencia de lo que es mudo, la capacidad de exhibir los signos escritos en su cuerpo, las marcas grabadas

directamente por su historia, más verídicas que cualquier discurso pronunciado por una boca.

Pero en el segundo sentido, el habla muda de las cosas es, por el contrario, su mutismo obstinado. [...] ... incapacidad de transmisión adecuada de significaciones en su propia potencia. (Rancière 2003: §1.3)

El concepto de imagen ha cambiado y el arte se ha convertido en un juego entre estas dos funciones de la imagen: entre la interpretación de las «inscripciones» sobre los objetos y la interrupción de toda significación con la mera presencia muda.

La fotografía se ha convertido en arte al poner sus recursos técnicos propios al servicio de esta doble poética, al hacer hablar dos veces al rostro de los anónimos, como testigos mudos de una condición inscrita directamente sobre sus rasgos faciales, sus hábitos y su entorno, y como poseedores de un secreto que no sabremos jamás, un secreto substraído por la misma imagen que nos lo entrega. (Rancière 2003: §1.3)

El corte que establece el concepto de modernidad entre la semejanza y la alteridad elimina la genealogía de regímenes de lo sensible que hace que la imagen sea pensable y provoca una oposición entre los dos sentidos del «habla muda de las cosas», interrumpiendo el juego permanente entre el descifrado del jeroglífico y la presencia desnuda sin sentido. Esta oposición arbitraria elimina además la historia de cómo se tejió la relación entre la imagen artística, la imagen de los intercambios de la identidad social y comercial y los procesos teóricos de la crítica de las imágenes que forman las dos grandes hermenéuticas del marxismo y el psicoanálisis —que aplican en sus procesos de interpretación, en su «discursividad de los síntomas» sociales, el mismo encuentro entre el asombro y el desciframiento de las imágenes que estamos describiendo—. Una relación que se vuelve más compleja aún con la entrada en los espacios del arte de los objetos de la imaginaria social y comercial, cuyo desciframiento requiere interpretar el entrelazamiento singular y contradictorio de las tres formas de eficacia del arte: representativa, estética y ética (Rancière 2008).

6. Conclusiones

A pesar de que la remodelación del MRS haya declarado como objetivos de la museología contemporánea la participación, el diálogo o la emancipación social, tomar las prácticas del arte contemporáneo como testimonio de la llegada de un nuevo paradigma histórico o político podría ir en contra de esos objetivos. De acuerdo con Rancière (2000: §1, §2), el concepto de modernidad conduce a una mala interpretación de la relación entre estética y política, lleva a una mala interpretación de la autonomía del arte o de la relación entre el arte y el resto de las actividades sociales y, finalmente, conduce a confundir el fracaso de estas malas interpretaciones con el fracaso del proyecto de emancipación democrática implícito en la politicidad del régimen estético. En este contexto, por un lado, se pierde la oportunidad de que las prácticas del arte contemporáneo ejerzan la crítica sobre las malas interpretaciones modernistas sin renunciar al régimen estético. Y por otro lado, la posmodernidad se presenta como esa declaración del fracaso de la autonomía del arte entendida como ruptura con la representación y como proyecto estético de emancipación social y personal. Lo que acaba provocando no ya un retorno al régimen representativo, sino a escenarios del régimen ético de

las imágenes; donde se acaba fundiendo la actividad artística con la actividad social ética o arquipolítica (Rancière 1995; 2004; 2008) y defendiendo la imposibilidad de la emancipación intelectual dada la dependencia humana de órdenes incognoscibles.

Coincidiendo con este sentido, vemos en este caso cómo la museología contemporánea se presenta al mismo tiempo como una disolución de los límites funcionales e institucionales del museo y como una nueva didáctica encaminada a transformar el archivo en una experiencia sensorial o en una experiencia relacional. Se presenta como una democratización en la forma y en el contenido, pero solo es el paso de una tutela pedagógica a otra (Rancière 2008): de la pedagogía de la mediación representativa — dada por fracasada tanto en la versión poético-representativa como en la versión moderna—, a la pedagogía de la inmediatez de las experiencias sensibles que dinamizan los cuerpos hacia donde les corresponde. Mientras que la eficacia estética del arte se basa en la fragmentación, en la separación o en la discontinuidad —desconexiones que permiten que los museos puedan albergar discursos políticos inaceptables o excluidos de otros espacios públicos—, el MRS ha optado por la continuidad entre la intención del museógrafo, la selección y disposición de las obras de arte según propiedades materiales sensibles, la recepción del público y determinada configuración de la comunidad.

Sin embargo, precisamente porque la eficacia estética del museo no reside ni en las intenciones del museógrafo ni en los efectos sensibles que provoquen la configuración del recorrido por las salas, todavía es posible la experiencia estética emancipadora en la visita a la Colección Permanente del MRS. El efecto de corte que ejerce el museo entre los objetos y su uso cotidiano, entre la mirada y las conductas esperadas, prevalece sobre las intenciones o los relatos oficiales (Rancière 2008). Con una mirada emancipada de las subjetividades asignadas por el heterogéneo reparto sensible, es posible ver cómo las obras de arte y las instalaciones contradicen el relato del paso del arte moderno al contemporáneo que pretende demostrar el fracaso del modelo estético de emancipación. Es posible seguir la crítica contemporánea a las teleologías modernas sin renunciar a la democracia estética (Rancière 2000; 2004). Las instalaciones hacen, por ejemplo, que las imágenes de circulación académica, política o comercial vuelvan a los espacios del arte para convertirse —justo en ese espacio de abstracción que interrumpe su uso corriente— en los objetos más sugerentes por su múltiple heterogeneidad significativa. Como la que nace del contraste entre el uso cotidiano de esas imágenes y lo que permiten suponer críticamente sobre los repartos de lo sensible y procesos sociales de los que forman parte, de los que son una huella. De esta forma, prevalece sobre cualquier otro relato la posibilidad que dan el museo y las obras de arte a las y los espectadores de tener una experiencia sensible que subvierta los límites predefinidos de sus capacidades, al hacer lo que se supone que no les corresponde: elegir su itinerario de visita, comparar escenarios y repartos de lo sensible, interpretar libremente su historia, su presente, la ideología de los artistas, o los criterios con los que se ordena toda la exposición —y compartir sus impresiones con cualquiera, disentir como puede hacerlo cualquiera—.

Bibliografía

- Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Galimard. [1968. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina: Siglo XXI]
- Lledó, Emilio. 2010. *El concepto poiesis en la filosofía griega: Heráclito, sofistas, Platón*.

Madrid: Dykinson.

Museo Reina Sofía (MRS). 2021a. «Dosier de prensa: La Colección: Vasos Comunicantes 1881-2021», en *Prensa*, 26 de noviembre [dossier de prensa], en: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossier_coleccion_1.pdf

MRS. 2021b. «Vasos Comunicantes: Colección 1881-2021», en *Colección*, 26 de noviembre [hoja de sala], en: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/vasos_comunicantes.pdf

MRS. 2021c. «Vasos Comunicantes: Colección 1881-2021», en *Multimedia*, 26 de noviembre [Vídeo], en: <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/vasos-comunicantes-coleccion-1881-2021>

Rancière, Jacques. 1995. *La méésentente: politique et philosophie*. Paris: Galilée. [1996. *El desacuerdo: Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión.]

Rancière, J. 2000. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. (Ed. ePub). Paris: La Fabrique. [2011. *La división de lo sensible: estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.]

Rancière, J. 2003. *Le destin des images*. (Ed. ePub). Paris: La Fabrique. [2009. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.]

Rancière, J. 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée. [2011. *El malestar en la estética*. Trad. M. A. Petrecca et al. Argentina: Capital Intelectual.]

Rancière, J. 2008. *Le spectateur émancipé*. (Ed. ePub). Paris: La Fabrique. [2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.]

Este número de LAOCOONTE se terminó de editar el 14 de diciembre de 2022.
En su maquetación se usaron las tipografías Calisto MT, diseñada en 1986 por Ron Carpenter para Monotype, y Futura, diseñada por Paul Renner en 1927 para Bauer Type Foundry.

«¡Qué silenciosa es una manzana al lado del Laocoonte!
¡Un círculo es aún más silencioso! Más aún que una manzana»

Wassily Kandinsky, *La gramática de la creación*



EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

