

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

**Media aura:
Mediatización de la obra de arte
tradicional en Instagram**

Adriana Monroy Galindo

Dirección

Dra. Andrea Soto Calderón
Dr. Jaume Soriano Clemente

**Doctorado en Medios,
Comunicación y Cultura**

Tesis doctoral presentada por:

Adriana Monroy Galindo

Media Aura:

***Mediatización de la obra de arte
tradicional en Instagram***

Bajo la dirección de

Andrea Soto Calderón

Jaume Soriano Clemente

Departamento de Medios, Comunicación y Cultura

Universidad Autónoma de Barcelona

2023

Agradecimientos

Esta tesis doctoral es el resultado de cinco años de dedicación constante y apoyo de un conjunto de personas a los que quisiera expresar mis sinceros agradecimientos.

En primer lugar, agradezco a mis directores; Andrea Soto Calderón por ser una constante inspiración y por la introducción a los estudios filosóficos en torno a la imagen, y Jaime Soriano Clemente por su guía muy acertada en la investigación y la motivación desde el inicio. Ha sido un privilegio realizar este trabajo bajo esta maravillosa codirección.

Agradezco también a Sergio Ramos y Gastón Cingolani por abrirme las puertas en el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC) de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) en Buenos Aires; gracias por su respaldo y generosidad.

Quiero agradecer a mi madre y padre por el soporte que me dieron para cumplir esta meta, y a lo largo de toda mi vida. Gracias a Misha Hohenstein por el diseño de la portada, por nuestras enriquecedoras conversaciones y, sobre todo, gracias por ser ese centro al que retornar en estos años.

Finalmente, agradezco a toda mi familia en Barcelona, en especial a Mari A. Rojas y Carmen L. Carrillo por los días de trabajo en conjunto y la motivación en un proceso que a ratos puede parecer muy solitario. Igualmente, gracias a Mariana Ríos, Paola Bedoya y Angie Gumucio por la escucha y el diálogo en momentos claves.

La naturaleza que habla a la cámara
no es la misma que la que habla al ojo.

Walter Benjamin, 1931

Resumen

En la actualidad, millones de personas visitan museos y capturan fotografías de las obras de arte con sus *smartphones* y cámaras, descontextualizándolas al ponerlas en circulación por las redes sociales. Esta investigación se enfoca en el proceso de mediatización que experimentan las obras al ser reproducidas y difundidas en plataformas sociales y se centra, específicamente, en imágenes de obras emblemáticas publicadas en *Instagram*. En dichas imágenes, se observa un cruce entre lo patrimonial, avalado por la historia del arte, con la nueva cultura visual, respaldada por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación; de esta manera, se las toma como síntoma de la contemporaneidad, debido al actual predominio de la comunicación visual y al uso constante de redes sociales. El objetivo principal de la investigación se centra en exponer transformaciones de sentido producidas por estas imágenes, en relación con la tradición del arte, al generar cuestionamientos sobre lo que de manera discursiva abren y sus posibles nuevas funciones en el contexto sociocultural actual. Se partió de la noción de que la emergencia de una nueva cultura visual alrededor de estas obras puede reafirmar valores tradicionales, o, desestabilizarlos, según las formas de apropiación en las imágenes que las reproducen. En relación con la problemática, se diseña un método para el análisis de estas imágenes, aplicando de manera complementaria la metodología de teoría fundamentada y semiótica de la imagen, desde una corriente interpretivista y cualitativa. Entre las conclusiones más relevantes, se encuentran intensidades en las formas de apropiación de las obras, con variados sentidos a partir de distintos matices; así como limitaciones y potencialidades del proceso de mediatización de las obras de arte en redes sociales.

Palabras claves: imágenes, obra de arte tradicional, redes sociales, mediatización

Abstract

Today, millions of people visit museums and take pictures of the artwork with their cameras and cellphones, decontextualizing it by posting the pictures online. This study focuses on the mediatization process that artwork undergoes as a result of being reproduced and shared on social media, with a particular emphasis on Instagram pictures that feature historical artwork. These pictures show the merging of the cultural heritage, which is reinforced by the art history, with the new visual culture, which is supported by contemporary information and communication technology. Due to the contemporary dominance of visual communication and the ongoing use of social platforms, these images are seen as a sign of contemporaneity. Therefore, the main objective of this research is to reflect on how the meaning of conventional artwork has changed as a result of new discourses around it and how this has led to the possibility of new purposes for art in the contemporary sociocultural environment. The starting point was the idea that, depending on how emblematic artwork is appropriated in the images that reproduce it, new visual general culture could either confirm its conventional values or destabilize them. In order to address the problem, a new approach for analyzing these images was required, one that applied both the method of grounded theory and the semiotics of the image in complementary capacities. Among the most relevant conclusions were the manifestation of intensities in the appropriation forms of the artwork, with various meanings possible, in addition to the challenges and possibilities of the traditional artwork mediatization process in social media.

Keywords: images, traditional artwork, social networks, mediatization.

Índice General

1	Apertura	14
2	Reconfiguraciones mediáticas.....	24
2.1	Prosumidores: una reinención de roles.....	36
2.2	Visualizando el presente: sobre la fotografía contemporánea.....	40
2.3	Interconexión: las redes sociales como plataformas de intersubjetividad visual	46
2.3.1	Instagram: entre imágenes.....	48
3	Enfoque técnico: introducción a las imágenes técnicas	51
3.1	Conexión visual: imágenes técnicas en red.....	52
4	Herencias visuales: la obra de arte tradicional (OAT)	58
4.1	El arte de la reproducción técnica.....	65
5	Desplazamientos: el proceso de mediatización.....	72
6	Divergencias temporales.....	75
6.1	Temporalidades visuales.....	78
6.1.1	Temporalidades dispositivas	83
6.2	Anacronismo histórico	92
6.2.1	Tiempo dialéctico.....	96
6.3	La obra tradicional entre tiempos.....	99
7	Divergencias espaciales	103
7.1	Desplazamientos visuales.....	105
7.1.1	Dimensiones dispositivas	112
7.2	La obra tradicional en transición.....	117
8	Divergencias intersubjetivas	126
8.1	Intersubjetividad visual.....	132
8.2	La obra tradicional dispuesta	136
8.2.1	Reciclaje discursivo digital: apropiación en las redes sociales	143
8.2.2	El verbo imagen: performatividad en las imágenes.....	150
9	Observar a través del lente crítico: materiales y método de análisis.....	158
9.1	Fase I: Recolección y primera aproximación.....	164
9.2	Fase II: Entrelazamiento y morfogénesis de imágenes.....	169
9.3	Fase III: Desglose de la mediatización.....	177
10	Desenlazando: el encuentro con las imágenes	179
10.1	Lente sobre formas temporales	182

10.2 Lente sobre formas espaciales	203
10.3 Lente sobre las formas de intersubjetividad	226
11 Desenlaces percibidos	248
11.1 Resoluciones temporales	254
11.2 Resoluciones espaciales	256
11.3 Resoluciones intersubjetivas	260
12 Discusiones y posibilidades latentes	264
13 Referencias	290
14 Anexos.....	302

Lista de Tablas

Tabla 1 <i>Número de publicaciones</i>	165
Tabla 2 <i>Morfogénesis de la apropiación en la imagen</i>	174

Lista de Figuras

Figura 1 <i>Proceso de mediatización</i>	73
Figura 2 <i>Memes</i>	176
Figura 3 <i>Temporalidades posibles</i>	183

Lista de Imágenes

Imagen 1 <i>Fotografía profesional</i>	186
Imagen 2 <i>Fotografía Amateur</i>	187
Imagen 3 <i>Obra de arte y consumo</i>	189
Imagen 4 <i>Reinterpretación comparativa</i>	190
Imagen 5 <i>Enquadre que evidencia tecnología alrededor de la obra</i>	191
Imagen 6 <i>Montaje desde similitudes</i>	193
Imagen 7 <i>Vinculación entre la con restos de consumo</i>	194
Imagen 8 <i>Fotografía analógica digitalizada</i>	196
Imagen 9 <i>Uso del cuerpo para reinterpretación</i>	198
Imagen 10 <i>Reinterpretación de temática política</i>	200
Imagen 11 <i>Selfie en el espejo</i>	202
Imagen 12 <i>Réplica exterior de obra como mural</i>	205
Imagen 13 <i>Fotografía de la OAT desplazada a un espacio no convencional</i>	206
Imagen 14 <i>Filtro de aura sobre la obra</i>	214
Imagen 15 <i>Apropiación de dos OAT</i>	216
Imagen 16 <i>Atentado contra La Piedad</i>	219
Imagen 17 <i>Pose de espectador</i>	220
Imagen 18 <i>División del espacio de la imagen desde y para la plataforma</i>	223
Imagen 19 <i>No lugar o fantasioso</i>	225
Imagen 20 <i>Futuro de la obra desde apropiación</i>	235
Imagen 21 <i>Selfie en museo</i>	241

Lista de Diagramas

Diagrama 1 <i>Codificación Axial</i>	170
Diagrama 2 <i>Intensidades de auras I</i>	180
Diagrama 3 <i>Intensidades de auras II</i>	229
Diagrama 4 <i>Intensidades de auras III</i>	288

Lista de Anexos

Anexo A. Herramienta de Fase I.....	302
Anexo B. Herramienta de Fase II	305
Anexo C. Herramienta de Fase III.....	309
Anexo D. Elección de la Imagen. Fase II en Codificación Axial.....	311
Anexo E. Codificación con Imágenes de la Fase I de Ejemplo	312
Anexo F. Archivos del proceso de análisis.....	313
Anexo G. Artículo dentro el marco de la investigación	314

1 Apertura

En la actualidad, es común ver multitudes de personas en los museos apresurándose por tomar fotografías de las obras; una vez que se capturan estas reproducciones, se difunden a través de las redes sociales. Por tanto, esta investigación se enfocó en el proceso de *mediatización*¹ de obras de arte tradicionales (en adelante denominado como OAT)², que ocurre a través de redes sociales y, en particular, en *Instagram*³. Desde este marco, se entendió como mediatización, los procesos de transformación del sentido, debido a la influencia de los fenómenos mediáticos sobre una disposición material que implican procedimientos técnicos y distintas maneras de circulación (Verón, 2013). Desde la problemática más específica de esta investigación, se tomó en cuenta como *imagen técnica* (Flusser, 2015) la tipología de imagen que permite una apropiación de la obra y su circulación en nuevos espacios y tiempos. Esto supuso cambios tanto en los sentidos de la recepción, como en la sociedad misma, gracias a la influencia que ejercen los medios en distintos niveles de la interacción social (Couldry y Hepp, 2017). En efecto, las obras se ven emancipadas del ritual del que forman parte en el museo, gracias a los nuevos medios de comunicación.

La inclusión de las obras en la cultura popular a través de las redes sociales, permite que sean más accesibles y difundidas de forma más amplia, lo que cambia el modo en que aparecen y, por tanto, su valoración. Estas plataformas sociales han popularizado las obras, debido al uso habitual que se hace de ellas y de esta forma, fueron adquiriendo un papel fundamental en la construcción de sentidos de la actual sociedad⁴. Estos cambios en la circulación, influyen en la

¹ Se requiere problematizar lo que se entiende por mediatización, porque, en ocasiones, su comprensión se reduce al simple paso de información a través de los medios de comunicación, al omitir que, en este proceso, hay intervenciones de distintos agentes. Esto se debe a que la influencia de agentes mediadores, tiende a ser invisibilizada, lo que agiliza el proceso del dispositivo, como si fuese un proceso de índole natural. Toda comunicación implica una mediación, ya sea a nivel interpersonal, con la voz y los gestos corporales o a nivel más extenso, a través de sistemas más complejos, como la escritura de una carta que requiere tanto del cuerpo, pero también de un soporte en papel y una herramienta que permita la inscripción, es decir, el lápiz, además de un medio transportador, como el correo. Sin embargo, cabe destacar que, en todos los casos, los agentes mediadores en el proceso no son simples transportadores, sino que moldean el sentido de lo material, al afectar las condiciones de recepción.

² A grandes rasgos, lo que se entiende como obras de arte tradicionales son imágenes en la que su valor recae en su condición de objeto. Alrededor de estas imágenes, existen instituciones artísticas socioculturales, que se encargan de conservarlas y administrar sus exposiciones; en función de esto, se planteó que, al ser imágenes objetos, la mediatización por la que pasan estas obras es notable desde distintas perspectivas. Asimismo, cabe destacar que son objetos con una larga historia de mediatización desde sus orígenes, es decir, no hay que olvidar que el museo en sí es un dispositivo que también mediatiza, aunque probablemente implica menos apertura a nuevos sentidos de las obras. Más adelante se profundizó en esta concepción (ver Capítulo 4. Herencias visuales: la Obra de Arte Tradicional).

³ El interés por esta plataforma tiene que ver con su creciente popularidad en los últimos diez años, pero, sobre todo, con su tendencia hacia lo visual, es decir, que el uso de imágenes es primordial para la interacción entre usuarios.

⁴ Además, estas plataformas promueven la producción de información, al permitir la creación de caminos personalizados en la red, en los que se crean espacios y vínculos de intersubjetividad diversos. Así, analizar contenido de las redes sociales permite adentrarse en aspectos socioculturales.

forma en que se experimenta el arte, tanto *online* como *offline*. En resumen, la irrupción de fenómenos mediáticos en el mundo artístico ha provocado un cambio significativo para las obras tradicionales, que implican descontextualizaciones que merecen ser estudiadas.

Algunos autores que forman parte del estado de arte de esta investigación, se preocuparon por cómo el arte puede ser actualmente concebido como mercancía visual, es decir, reflexionaron sobre una posible *banalización*⁵ y una pérdida de valor cultural. Esto se debe, principalmente, a la forma en que las obras aparecen a través de pantallas, puesto que no siempre se proporciona información contextual e histórica sobre estas. Esto difiere de la forma tradicional de recepción, en la que se requería la visita a instituciones culturales y museos, o, se realizaba a través de reproducciones en libros o revistas dentro un ámbito académico. Sin embargo, es importante considerar que este fenómeno no necesariamente implica la *muerte del arte*, sino más bien una divergencia o un proceso de resignificación.

En ese orden de ideas, es relevante destacar que las redes sociales se han convertido en una de las herramientas más utilizadas en la actualidad, lo que implica una participación popular en la circulación de imágenes de obras de arte; asimismo, hay una mayor participación activa y amplia del público⁶. Como resultado, cada vez más personas se sienten con el derecho de participar y compartir sus experiencias artísticas a través de fotografías tomadas con sus *smartphones* y cámaras digitales. De acuerdo con esto, se manifestó la llegada de una nueva cultura visual, en la que se cuestiona el rol de las imágenes tradicionales (Brea, 2010), es decir, de los objetos artísticos relegados a concepciones pasadas, en un mundo actual inundado de imágenes digitales.

Así, cuando se encuentran imágenes de obras de arte en redes sociales, se habla de *descontextualización*, puesto que estas están pensadas para ser exhibidas, cuidadosamente, en un museo; de manera que, estos dos tipos de imágenes (obra e imagen técnica) comparten terreno en la realidad social y, por lo tanto, deben ser analizadas desde una perspectiva dialéctica. En este sentido, el tipo de imágenes que se estudia en esta investigación son *imágenes de imágenes* que, en consecuencia, discursivamente conllevan contradicciones en diversos ámbitos.

⁵ Se argumenta que las plataformas digitales pueden generar una apreciación superficial de las obras de arte, al centrarse en aspectos estéticos o de impacto visual; sin embargo, el concepto de banalización puede ser ambiguo, por lo que se discutió en el Capítulo 8. *Divergencias Intersubjetivas*.

⁶ En esta investigación se utilizó la denominación *Prosumidores*, que viene de productores y consumidores simultáneamente, para hacer referencia a los usuarios participantes en las redes sociales (Para más detalle sobre el tema, ver el Capítulo 2.1 *Prosumidores: una Reinención de Roles*).

Los cambios en la infraestructura de la comunicación social, traen consigo tensiones para los estudios culturales, puesto que, por un lado, se identifica una especie de democratización de los medios, que amplifica las oportunidades de difusión y de recepción discursivas y que beneficia a comunidades más olvidadas, al permitir una multiplicidad más elevada de perspectivas. Sin embargo, por otro lado, las redes sociales pertenecen a compañías mediáticas, que se benefician con la generación masiva de contenido y con la recopilación de datos e información desde las plataformas. En resumen, se concentra mucho poder en estas empresas mediáticas, pero, al mismo tiempo, se desintegra el control hegemónico sobre la cultura de consumo de contenido (Jenkins, 2008⁷). De manera que se observó una falta de análisis sobre este fenómeno con énfasis tanto en lo institucional y dispositivo⁸ de los medios, pero también es necesario observar el material discursivo que se genera, así como las formas de participación creativa de los usuarios típicos de estas tecnologías.

Además, cabe destacar la importancia de estas imágenes en el contexto actual, por su omnipresencia y participación en la cotidianidad a través de las redes sociales; esto las convierte en síntomas de la cultura visual y, por tanto, es fundamental estudiarlas para comprender las nuevas formas de comunicación y cultura en un contexto global. Interpretar estas imágenes permitiría tomar consciencia sobre las nuevas formas de expresión, interacción y consumo visual que emergen en la actualidad.

Esta investigación tuvo, como punto de partida, las reflexiones de Benjamin (2018) en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*⁹. En esta reflexión se conceptualiza el *aura*, como una cualidad única e irrepetible de una obra de arte auténtica, que se experimenta por la presencia física, en conjunto con el contexto histórico y cultural. Desde ese punto de vista, se argumenta una pérdida del *aura* con la llegada de la reproductibilidad técnica; de manera que la reproducción masiva de la obra de arte la despoja de su singularidad y la hace accesible a un público más grande, lo que tiene profundas implicaciones sobre el valor de las obras.

⁷ En resumen, la reflexión no debe olvidar que la actividad de los prosumidores está limitada según la disposición de las empresas mediáticas, es decir, que las redes sociales, como Instagram, son dispositivos que brindan amplias posibilidades de apropiación a los usuarios desde la imagen, pero también usan ese contenido a su favor.

⁸ Con dispositivo se refiere, usualmente, a dispositivo técnico, aunque igualmente puede tener una connotación mucho más amplia. Sin embargo, se entendió como aquellas características “que condicionen la producción discursiva, sea restringiéndola, sea habilitándola” (Zelcer, 2021, p. 24). El mismo autor recopiló una definición de J.L. Fernández (1994) en la que se entendió el dispositivo mediático, como una modelización del intercambio discursivo, por un campo de variaciones que permite comunicación con saltos de tiempo, espacio y cuerpo.

⁹ Fue un ensayo publicado en 1936.

Ahora bien, el fenómeno que planteó Benjamin sigue vigente, pero en constante transformación por la llegada de nuevas tecnologías, como las redes sociales y los *smartphones*. El proceso se complejiza e intensifica por la forma en que circulan las imágenes en estas plataformas sociales, dado que estas tienen más de un destinatario a la vez¹⁰ y en distintos tiempos, a diferencia, por ejemplo, de la televisión, dado que su transmisión es sincronizada. “Salir al encuentro de cada destinatario, se encuentre donde se encuentre, hace que lo reproducido se actualice siempre” (Benjamin, 2018 [1936], p. 199) es decir, su sentido se altera con cada reproducción, difusión y recepción.

Además, la tecnología actual pone una gran cantidad de herramientas tecnológicas al alcance del público. En consecuencia, se han multiplicado las formas en que circulan las obras, adquiriendo nuevos sentidos, por lo que se ve necesario nuevas reflexiones en torno a la problemática. No obstante, en la perspectiva adoptada, se parte de un entendimiento de este fenómeno como una transformación del *aura*, en el sentido de que cambia el marco de valor de la obra y su forma de recepción con la reproducción, pero, no necesariamente, hay una pérdida total del potencial de las obras. Por el contrario, se mantiene su valor como objeto superviviente, que adquiere con su trascendencia en el tiempo y que, a su vez, es potencial dialógico e intersubjetivo.

Actualmente, no solo se reproduce la obra, sino que se sociabiliza e incluso se actúa al lado de ella, al vincularla con la propia imagen de uno mismo, por ejemplo, con *selfies* a lado de las obras; sin duda, las nuevas tecnologías y, especialmente la fotografía digital y los *smartphones*, han facilitado un acercamiento entre el público y el arte en general. Se habla de un público que está dispuesto a dejar de ser un simple receptor pasivo, para convertirse en un emisor activo; Benjamin (2018) se refirió a esto, como la tendencia de la masa, que busca formar parte de aquello de lo que se lo excluyó con anterioridad; actualmente, se podría pensar que no solo se busca pertenecer, sino participar, al generar contenido alrededor de estas tradiciones.

¹⁰ La reproducción técnica le otorga independencia a la imagen de la obra, es decir, una emancipación de su existencia física. Para ejemplificar mejor esta independencia, se pensó en una fotografía de cualquier estatua, en la cual, según el encuadre o enfoque de la fotografía, este podría poder enfatizar ciertas perspectivas de la obra: las manos, el torso, o el entorno en donde se la exhibe, etc. Estos gestos enunciativos liberan a la obra de su exhibición total como objeto y redirige las miradas a otras cosas u otras perspectivas de la obra en sí. Asimismo, otra forma de autonomía que adquiere la obra con la reproducción técnica está en la posibilidad de colocar la imagen de la estatua en distintos contextos, es decir, se puede ubicar una fotografía con la estatua dentro del álbum de fotos familiar junto con la abuela o en el Instagram junto a un plato de comida, lo que afecta sus sentidos. En resumen, la reproducción técnica tiene la habilidad de separar a la obra de su tradición y alterar el sentido de lo transmitido.

Por consiguiente, esta investigación tiene como primer objetivo, reflexionar sobre el proceso de mediatización por el que pasan las obras en las redes, enfatizando específicamente en la obra de arte tradicional en *Instagram*. Para el entendimiento del proceso de mediatización, se emplea la perspectiva teórica de Eliseo Verón y otros investigadores contemporáneos que siguen la misma línea de investigación. Por tanto, se entendió que “la transformación de la mediatización es lo que posibilita la producción y el reconocimiento de sentido, gracias o pese a saltos espaciales, temporales e intersubjetivos, que de otra manera no se hubieran producido” (Cingolani, 2014, p. 12)¹¹.

El proceso de transformación de sentidos estaría compuesto por la producción y el reconocimiento de discurso, que en este caso estaría manifestado por imágenes. Por lo tanto, a lo largo del estudio, se referirá a divergencias, o desfases, que producen fenómenos mediáticos en los tres ejes de tiempo, espacio, e intersubjetividad, tanto para el desarrollo teórico que enmarca la mediatización, como para el análisis discursivo de imágenes que evidencian el fenómeno¹².

Como siguiente objetivo, esta investigación pretende contribuir con una propuesta para el estudio de estas imágenes, para lo cual se propone un método de diseño propio, que consiste principalmente en el aprovechamiento de dos metodologías, que se complementan y retroalimentan en el análisis de imágenes¹³. Por lo tanto, se siguieron las recomendaciones de Rose (2019), que propuso combinar metodologías distintas en los estudios visuales contemporáneos¹⁴; de manera que, la propuesta del modelo de análisis, fue una combinación entre la teoría fundamentada de Strauss y Corbin (2002) con el análisis semiótico social de Verón (2013)¹⁵.

¹¹ En este sentido, hay que destacar que el medio, que es un supuesto intermediario, no cumple simplemente la función de transportar un mensaje del emisor al receptor, sino que “transforma, distorsiona o modifica el significado o los elementos que se supone que deben transportar” (Latour, 2008, p. 63).

¹² Estas dimensiones en las que se efectúan los procesos de mediatización: espacio, tiempo e intersubjetividad, permiten entender el modo en que los medios cumplen su función de difusión en distintos contextos espaciotemporales, como también para conservar registros y reproducciones a través del tiempo, lo que crea una memoria colectiva. En efecto, se problematizan los sentidos convencionales de las obras y los géneros en los que se adhieren por las instituciones académicas, al complejizar el ecosistema metadiscursivo alrededor de ellas, debido a los saltos cualitativos de estas imágenes en los tres ejes.

¹³ Uno de los mayores retos de la investigación fue elaborar un método adaptado a las necesidades de un análisis en un contexto contemporáneo. Esto fue discutido por Egon Guba e Yvonna Lincoln en varias ocasiones, junto con otros autores en sus *Manuales de Investigación Cualitativa* (ver Capítulo 9. Observar a través del Lente Crítico: Materiales y Método de Análisis).

¹⁴ Además, cabe resaltar que no se buscó simplemente interpretar las imágenes o asignarles significados cerrados, sino al contrario, identificar en ellas el potencial de apertura. Por tanto, debido a las características novedosas de esta investigación, se consideró que lo más adecuado era no apegarse a un solo modelo tradicional de interpretación de imágenes.

¹⁵ En la teoría de semiosis social de Verón (1993), se entendió toda producción de sentido, como algo social y viceversa. Dentro este marco de ideas, el análisis semiótico permitió descubrir dichas configuraciones sociales en las imágenes observadas y, mediante la teoría fundamentada, se logró concretar dichas observaciones, en teoría nuevas. La investigación también se orientó por otros teóricos contemporáneos, que siguieron la misma línea de estudio, como, por ejemplo, Oscar Traversa, Oscar Steimberg, Gaston Cingolani, entre otros.

Es importante decir que, la teoría fundamentada se ha destacado en investigaciones sociales sobre la cultura Internet, porque el investigador, al formar parte del contexto que estudia, genera un análisis integrado entre lo observado y la construcción teórica que emerge (Alonzo y Zermeño, 2017). En efecto, se busca generar conexiones entre el discurso observado desde el análisis del método semiótico¹⁶ y evitar caer en interpretaciones cerradas del sentido de estas imágenes, al incorporar la dimensión inductiva propia de la teoría fundamentada¹⁷.

El enfoque de la investigación es de tipo cualitativo, puesto que se interesa por “el conocimiento social subjetivo e intersubjetivo y la construcción y cocreación activa del conocimiento” (Denzin y Lincoln, 2013, p. 19); además, está orientada por una corriente interpretativista, con rasgos de teoría crítica y constructivista. Los tintes críticos tienen que ver con la búsqueda de percepciones teóricas de nuevas formas de comprender el poder y las formas en que se moldea la cotidianidad (Kincheloe y McLaren, 2012); asimismo, se entendió el paradigma del constructivismo, como una perspectiva de investigación que no separa al observador del fenómeno estudiado, sino que, al contrario, forma parte y su perspectiva aportó, significativamente, a la investigación (Denzin y Lincoln, 2013)¹⁸.

Para analizar la mediatización de las obras en las redes, mediante su apropiación y difusión en *Instagram*, en primer lugar, se propuso entender el fenómeno desde un abordaje teórico del problema e identificar los distintos agentes participantes en el proceso y su funcionamiento; esto sirvió para, posteriormente, elaborar un modelo de análisis y estudiar estas imágenes. Lo que se

¹⁶ El análisis semiótico es una de las herramientas actualmente más usadas para investigaciones visuales (Rose, 2019); es una herramienta que, si bien posee un gran valor para el análisis de contenido desde una perspectiva sociocultural, por sí sola no permite abarcar la totalidad del problema que se desea abordar. Con diagnóstico del prosumidor, el sistema de interpretación de los discursos se tornó más complejo, al ser contenido producido y consumido por los mismos usuarios, que se retroalimentan entre sí, en un flujo constante; cada vez se observa menos la figura del medio manejado por pocos (Rose, 2019), lo que no quiere decir que no exista manipulación o poder por parte de las empresas mediáticas que controlan las redes, sino que estas ya no actúan necesariamente sobre el contenido en sí. Esto crea una especie de viene y va entre los prosumidores y las compañías mediáticas.

¹⁷ El análisis semiótico tradicional tiende a proponer nuevos sentidos sobre la imagen desde una interpretación y, al contrario, en esta investigación se buscó una metodología que evidenciara el cambio de sentido constante de las imágenes, debido a que el proceso de mediatización de las redes sociales se mantiene en constante movimiento. Es decir, a diferencia de anteriores medios, no hay un producto cerrado, porque toda imagen es propensa a una nueva reapropiación por parte del mismo usuario y de otro, que la reinserta en un proceso de transformación de sus sentidos. En otras palabras, es un proceso que se mantiene siempre abierto, que varía según los diferentes agentes que puedan intervenir; en este sentido, la teoría fundamentada fue una metodología que permite cierta amplitud por su carácter inductivo y que posibilita reinterpretar las imágenes una y otra vez, sin el uso de referencias cerradas, dado que con cada análisis surgen nuevas categorías y conexiones (Para mayor desarrollo, ver el Capítulo 9. Observar a través del Lente Crítico: Materiales y Método de Análisis).

¹⁸ En este sentido, el investigador no está por fuera del fenómeno estudiado, es más, forma parte de la población objetiva de este estudio, que son prosumidores, situados en el mundo de las redes sociales, específicamente en la plataforma de Instagram. Por tanto, se quiso observar la comunicación visual entre prosumidores en la comunidad de Instagram, al identificar cierta configuración en la comunicación social, mediante un contenido específico (ver Capítulo 9. Observar a través del Lente Crítico: Materiales y Método de Análisis).

buscó, fue entender la relación entre la apropiación visual de la obra y su tradición, desde la mediatización en las redes sociales; de manera que, este análisis, permitió reflexionar sobre los modos en que los dispositivos actuales repercuten en tradiciones pasadas.

En resumen, se pretendió visibilizar los cambios de sentido de la OAT desde lo discursivo y visual en la imagen, es decir, reconocer las posibles direcciones de sentidos que adquieren las obras por su difusión en las redes sociales¹⁹. Esto se hizo con el fin de vislumbrar las posibles formas de apropiación de las obras y las retroalimentaciones a la tradición de estas o, al contrario, una desestabilización o interrupción, al adquirir nuevos roles en la cultura. Cabe destacar que las imágenes analizadas fueron consideradas como sistemas complejos y abiertos, es decir, que podían responder a una función que va más allá de la simple representatividad y que tiene un potencial performativo (Soto Calderón, 2020)²⁰.

Con todo, el trabajo se basó en la hipótesis de que la función de las obras cambia y se orienta hacia una fundamentación en la praxis social. Esto tiene que ver con su aparición a través de la imagen técnica, que permite no solo, que sea exhibida en distintos descontextos, sino que también la convierte en motivo de interacción subjetiva, debido a su circulación en las redes sociales; esto significa, que se ve condicionada a provocar reacciones, dado que son como *cebo icónico* (Guardiola, 2018)²¹. Ahora bien, se podría pensar que las reproducciones de las obras vienen cargadas de significados que aportan cierto valor a las imágenes, pero que, al cambiarlas de contexto, se entienden como resignificaciones y ganan valor como material de reapropiación simbólica.

Asimismo, se supone que las imágenes que se apropian de las obras tradicionales en redes, podrían ser un buen ejemplo de rastros de intersubjetividad por el carácter social de estas plataformas, y, por lo tanto, desde su análisis se puede acceder a cierta realidad social. Además, se infiere que en las redes sociales hay cierta tendencia a la personalización de contenidos, de manera que se podría decir que cada sujeto recorre un propio camino mediante ellas, lo que permite que cada usuario cree su propia geografía, constituida por su interacción y por los caminos en los que fluye su información.

¹⁹ Es decir, se busca visibilizar los desvíos y cambios que se pueden producir en el sentido de las imágenes analizadas por la complejidad del proceso de mediatización y así abrir distintas posibilidades de interpretación de estas.

²⁰ Esto se desarrolló más en el Capítulo 8.2.2 El Verbo Imagen: Performatividad en las Imágenes.

²¹ Al seguir la teoría de Guy Debord.

En este sentido, se inició el análisis con el supuesto de que el proceso de mediatización podría implicar una apertura sobre el sentido de las obras y que, desde la resignificación, en algún punto, se podrían generar interrupciones a la tradición de estas. Dentro de este marco de ideas, se establecieron dos modos operativos de las imágenes: el de la *representatividad* y el de la *performatividad*²². Lo representativo se entiende como maneras de perpetuación, basadas en proyecciones esquemáticas preestablecidas, mientras que, la performatividad, implica la apertura de sentidos más amplios, sin lógica causalidad o predeterminación. En habidas cuentas, la premisa consistió en que la tradición o carga de sentidos canónicos de las obras podrían donar sentidos a las imágenes y estas podrían ser empleadas como alusión para generar una ruptura con la misma.

En este orden de ideas, se empezó con una contextualización teórica que permitiera comprender la problemática a estudiar; para ello, se dividió la estructura en capítulos: el primero abordó las transformaciones de los fenómenos mediáticos²³, desde la invención de la imprenta hasta el uso actual de Internet; este enfoque permitió situar el proceso actual de mediatización y comprender los cambios generados en la contemporaneidad. Asimismo, al final del primer capítulo se desarrollaron características de los dispositivos actuales, como parte del proceso de mediatización a estudiar. Se explicaron las particularidades de los actores que generan las nuevas tecnologías, el nuevo tipo de fotografía, las redes sociales y las singularidades de Instagram.

En el siguiente capítulo se exploró el concepto de imágenes técnicas, fundamental en la comprensión del fenómeno a estudiar, puesto que, partir de esta tipología de imágenes se hizo una apropiación de las obras. Asimismo, se dedicó un apartado para hablar sobre el modo en que estas imágenes circulan por las redes sociales, debido a que esta combinación de formas dispositivas tiene un impacto significativo en los sentidos de las obras. De manera similar, en el cuarto capítulo, se conceptualizó la OAT y cómo se ve afectada su condición de tradición en el proceso de mediatización; esto permitió explorar más, los efectos de la reproductibilidad técnica sobre la obra, desde la concepción de Walter Benjamin.

²² Se refiere a estos procedimientos con relación a los modos de apropiación discursiva de las OAT en las imágenes y la relación que establecen con la tradición.

²³ Cabe resaltar que no se trata de hacer una historia de los medios sino atender a algunas de sus transformaciones estructurales.

A partir, del siguiente apartado, la revisión teórica se enfocó en el proceso de mediatización a estudiar y sus transformaciones en tiempo, espacio e intersubjetividad. En este sentido, el sexto capítulo se centró en una reflexión sobre los desfases temporales que producen los dispositivos del proceso, pero, especialmente, en relación con los cuestionamientos sobre la noción de historia, debido al papel que juegan estas obras en el pasado colectivo occidental. Por lo tanto, se adoptó una perspectiva basada, en la teoría de Benjamin, junto con autores más contemporáneos, como George Didi-Huberman, quienes cuestionaron el rol de la imagen y el tiempo histórico a lo largo de sus teorías²⁴.

Asimismo, en el séptimo capítulo, se reflexionó sobre los desplazamientos espaciales que conllevan los nuevos dispositivos y cómo estos transforman la concepción del entorno, incluyendo un análisis del ciberespacio. Además, se reflexionó desde la perspectiva de Paul Valéry, sobre el espacio museístico, que es propio de las obras tradicionales, para reconocer cómo este ambiente se ve afectado por las nuevas tecnologías.

En el octavo capítulo se consideraron los cambios en los modos de construcción de intersubjetividad con la incorporación de nuevas tecnologías y cómo esto incidió en la concepción de la memoria colectiva. De igual forma, se desarrolló un apartado acerca de prácticas apropiacionistas en las redes sociales y cómo estas influyeron con saltos intersubjetivos. Finalmente, se reflexionó sobre el potencial performativo de las imágenes, desde la perspectiva de Andrea Soto Calderón, lo que permitió un mejor entendimiento sobre el horizonte de expectativas en el análisis de las imágenes estudiadas.

En este punto de la investigación, se procedió a realizar el análisis y la generación de teoría a partir de los hallazgos hechos; de este modo, en el noveno capítulo se desarrolló la tipología de análisis de imágenes, al explicar, de forma detallada, el método y los materiales utilizados para la observación. También se explicó la perspectiva que se adoptó y lo que se denominó morfogénesis de las imágenes²⁵, con la que se explicaron las variables cualitativas observadas en las imágenes estudiadas y que permitieron tener la noción de desfases, así como la de nuevas formas de sentido y valor, en torno a las obras.

²⁴ Se discute, principalmente, la forma en que las imágenes estudiadas juegan con una dialéctica que trae el pasado y el presente.

²⁵ Esta perspectiva, proviene de la teoría de Gilles Deleuze y, el investigador contemporáneo Manuel de Landa que, a grandes rasgos, utilizan el término morfogénesis para referirse a procesos de transformación. De manera que, al referirse a una morfogénesis de la imagen, se incorpora la idea de transformación sobre las imágenes desde procesos y sistemas complejos; por lo que se podría argumentar que las imágenes, como material cultural, tienen un grado de autonomía en su circulación y recepción, especialmente en las redes sociales, que puede dar lugar a la emergencia de nuevas formas de sentido.

A partir del capítulo diez, se presentaron los resultados del análisis de las imágenes, acompañados de los correspondientes ejemplos; por consiguiente, en el capítulo once, se hizo una recapitulación de los hallazgos para establecer las resoluciones pertinentes. Finalmente, la tesis concluyó con reflexiones que permitieron discutir la teoría del análisis, con base en el marco referencial hecho antes de este. Asimismo, se propusieron posibles futuras investigaciones derivadas, junto con las conclusiones más generales acerca de la problemática expuesta.

2 Reconfiguraciones mediáticas

Este apartado revisa el trayecto de los medios de comunicación tecnológicos para reflexionar sobre las distintas transformaciones de las sociedades actuales; esta retrospectiva permite contextualizar el proceso de mediatización por el cual pasaban las imágenes que se desean analizar. Este apartado tuvo como marco de referencia los textos *Historia de los Medios de Comunicación* de Rueda et al. (2014) y *De Gutenberg a Internet* de Asa Briggs y Peter Burke (2002); ambos analizaron los medios desde un contexto más histórico, es decir, fruto de su interrelación con las situaciones políticas, económicas y culturales del momento, pero al mismo tiempo como influenciadores directos de sus entornos.

La llegada de los medios tecnológicos se suele asociar con los inicios de la modernidad, pero esta noción no es del todo correcta, puesto que solo alude a la noción de la técnica. Verón (2013) entendió toda comunicación como mediada, es decir, desligó la idea necesaria del medio con la de la técnica, al tener en cuenta que, incluso la conversación oral, implica una puesta de sentido en la materialidad de un mensaje, lo que permite la emisión y recepción, ya sea mediante el tono de voz o con los gestos corporales.

En resumen, se entiende la mediación como algo inseparable de cualquier tipo de comunicación, pero se diferencia del fenómeno mediático, que implica una autonomía de signos gracias a la intervención de operaciones técnicas y de un soporte. No obstante, en función de lo planteado, valió la pena resaltar que, cuando se usa el término medios, se hace referencia, de forma específica, a aquellos medios de comunicación tecnológicos o dispositivos mediáticos.

La Edad Media influenció, en gran parte, a los medios actuales, debido al nacimiento del modelo positivista o de una ideología del progreso, debido a que se promovía “la mejora de la vida colectiva; el poder de la razón y la técnica frente a la superstición, el irracionalismo y la ignorancia” (Rueda et al., 2014, p. 7).

De esta manera, al seguir el paradigma, los medios se consideraron herramientas que permitieron un óptimo desarrollo colectivo mediante la persistencia de ciertas estructuras sociales; estos se transforman de manera constante a lo largo del tiempo, lo que no implica la eliminación completa de los dispositivos posteriores. De hecho, en la actualidad, conviven una variedad de

medios, unos más nuevos que otros, que funcionan entre sí de manera complementaria, como una especie de ecosistema mediático (Briggs y Burke, 2002) o transmedia (Scolari, 2013)²⁶.

Quizás la innovación tecnológica más importante para la comunicación fue la imprenta, tal como lo dijo McLuhan (1972), quien afirmó que la modernidad se originó en Europa gracias a la Imprenta de Gutenberg, que trajo consigo unos cambios extremos en la forma de comunicación en sociedad y que, después, se volvieron normas de vida. Este fenómeno introdujo un proceso de mediatización o desfase de sentido desde varias escalas no vistas hasta entonces.

Altera los tres órdenes: sus productos viajan en el tiempo, se mueven en el espacio y conservan nula inscripción o huella significativa del cuerpo. Las estandarizaciones de los mensajes son consustanciales a lo impreso y, sobre todo, resultado mismo de sus operatorias de sentido: discurso sin rastros del cuerpo humano en producción, en busca de un colectivo despersonalizado en la recepción. [...] La consolidación de la imprenta marca el inicio de la mediatización llamada masiva. (Cingolani, 2017, p. 161)

A partir de la imprenta, se empezó a hablar del poder revolucionario de los medios de comunicación, al subrayar su potencial para provocar transformaciones en la manera de entender la realidad.

Desde entonces, los siguientes medios se destacaron por la manera en que su tecnología aplicaba ritmos cada vez más rápidos y rompían con las distancias espaciotemporales significativas, lo que implicaba transformaciones socioculturales. Estos cambios se han ido dando de manera paulatina, infiltrándose cada vez más en la cotidianidad de la sociedad; esta intromisión de los medios en la vida cotidiana llegó a un punto de simbiosis entre medios y personas, que originó un debate sobre si los dispositivos determinan prácticas culturales o si, por el contrario, la cultura determina los avances tecnológicos en los medios (Rueda et al., 2014). Lo que está claro es que existe una retroalimentación constante entre los cambios en la sociedad y el surgimiento de nuevos medios (Briggs y Burke, 2002).

Por su parte, Williams (1981) planteó que era necesario distinguir entre la técnica y la tecnología, términos que, por lo regular, se toman como equivalentes, al destacar que los dispositivos no cambian la realidad, sino que se modifica el uso que se hace de ellos y las prácticas que se originan en relación con estos.

²⁶ En este libro, el autor abarca las narrativas transmedia, es decir, que se expanden en múltiples plataformas y medios de comunicación y, cada una, aporta una dimensión única a la experiencia global del espectador/lector/usuario. Según Scolari, en una narrativa transmedia, cada medio brinda elementos que enriquecen las historias, de tal forma que se entiende esto, como una experiencia comunicacional más completa. Sin embargo, el término de transmedia en general, proviene de Jenkins (2008).

Un invento técnico es, por consiguiente, el desarrollo de dicha habilidad, o el desarrollo o invento de uno de sus ingenios. En contraste, una tecnología es, en primer lugar, el marco de conocimientos necesarios para el desarrollo de dichas habilidades y aplicaciones, y, en segundo lugar, un marco de conocimientos y condiciones para la utilización y aplicación prácticas de una serie de ingenios. (Rueda et al., 2014, p.13)

Esta distinción permitió diferenciar la acción humana con la del dispositivo tecnológico, al visibilizar el poder de transformación sobre el sentido de los mensajes y, por ende, la repercusión social; sin embargo, el planteamiento de Williams tendió a reducir el potencial de agencia de los dispositivos, que muchas veces supera cualquier intención de uso.

Otra importante diferenciación se produjo entre la disponibilidad técnica y su aprovechamiento social (Rueda et al., 2014); esta perspectiva permitió identificar varias funciones de las tecnologías, según el uso de los distintos participantes que intervienen en la mediatización. Es decir, las nuevas tecnologías no siempre estuvieron al alcance de un público amplio, al menos no desde sus inicios y su aprovechamiento se reservaba a personas especializadas, dada la complejidad y el coste del manejo de estas²⁷. En este sentido, Elizabeth Eisenstein (1983) fue una de las primeras historiadoras sobre medios de comunicación que se centró en los cambios tecnológicos de tipo móvil del siglo XV; ella destacó que la imprenta impulsó la revolución del conocimiento, debido a que potenció la lectura y la escritura de la sociedad, al mismo tiempo que “preservó y diversificó el saber y generalizó la difusión de representaciones gráficas, como mapas o esquemas” (Rueda et al., 2014, p. 15).

El fenómeno anterior tuvo que ver con la personalización del saber, mediante la lectura individual, dado que, al igual que el ejemplo de la fotografía, la capacidad de aprovechamiento de la técnica se democratiza. La reproducción técnica popularizada en la edad moderna cambió la escala de recepción de las imágenes cada vez más individualizada, en la que “el auge del grabado fue el cambio más profundo en la comunicación visual de todo este periodo, pues gracias a ella se pudo hacer un uso mucho más amplio de las imágenes” (Briggs y Burke, 2002, p.51). Lo anterior fue el inicio del proceso de mediatización y su aprovechamiento social, algo de interés en esta investigación.

²⁷ La democratización de la tecnología que surgió con la imprenta impulsó una revolución del conocimiento, que potenció la lectura y la escritura de la sociedad, de manera individual (Rueda et al., 2014).

La accesibilidad de los medios promovió la formación de un sistema de comunicación en el que cada punto de acceso era un nodo de interconexión con otros, es decir, “puntos de convergencia que absorben información y la gestionan de modo eficaz” (Rueda et al., 2014, p.33) y, a medida que más personas tenían acceso al circuito, esta se volvía más densa²⁸. Para los autores Rueda et al. (2014), este sistema e infraestructura de entrelazamiento se desarrolló, principalmente, con fines políticos y comerciales y estuvo influenciado por la tradición de la conquista de imperios arcaicos; nada más que después, la manera de conquistar o apropiarse, fue a través de la cultura y la información.

Tanto el ferrocarril, como las líneas marítimas, fueron fundamentales en la creación de redes translocales (Flichy, 1991); de hecho, la separación entre medios de transporte y medios de comunicación fue fundamentalmente artificial y no siempre estuvo tan clara, puesto que nacieron juntas y se retroalimentaron con el tiempo. Rueda et al. (2014) afirmaron que el desarrollo de los medios de transporte internacionales e intercontinentales ampliaron la correspondencia escrita, algo que implicó, no solo un aumento de cantidad, sino de formas de estandarización de la comunicación pública. Un caso similar se produjo con el surgimiento del telégrafo, que “se asociaba íntimamente al desarrollo del ferrocarril —en las vías se necesitaban métodos de señalización inmediata—, aunque había líneas telegráficas que no estaban tendidas junto a las ferroviarias, sino a los canales” (Briggs y Burke, 2002, p. 155).

Los medios de comunicación hacían de puentes ideológicos translocales y transnacionales, por medio de la transmisión y la consolidación de “valores como grandeza, modernidad, progreso material o civilización. Sus vehículos de expresión fueron diversos: periódicos, revistas ilustradas, novelas populares, tratados sociológicos o informes científicos” (Rueda et al., 2014, p.42). Las capitales de las ciudades europeas y de Estados Unidos eran nodos o puntos de convergencia para la multiplicidad de redes y la capital de un país solía ser el centro de los sistemas nacionales de transporte y comunicaciones.

²⁸ El concepto red se empleó en 1821 en los escritos del aristócrata francés Henri de Saint-Simon. Desde su visión utópica, Saint-Simon entendía la sociedad como un sistema potencialmente armónico de piezas entrelazadas, que podía ser gestionado eficientemente como una industria. Además, creía que, para lograr la articulación social, eran esenciales las infraestructuras y los flujos de información (Rueda et al., 2014). Más adelante en el texto, se analiza este fenómeno de sociedad en red con mayor detalle.

La popularidad de estas ciudades, como símbolos de modernidad y cultura, reforzó el potencial turístico y así, emergieron costumbres, como, por ejemplo, la de enviar postales con imágenes de paisajes o monumentos urbanos para constatar la estadía. Esto amplificó la importancia social de las ciudades y la visita de personas de afuera, puesto que significaba un acercamiento hacia una cultura moderna, en la que los museos jugaban un rol importante, porque eran parte de la construcción ideológica del mundo occidental (Rueda et al., 2014).

Más tarde se hacía uso del telégrafo eléctrico, que dio paso al teléfono y a la radio y que serían las bases de las agencias de noticias internacionales. Patrice Flichy (1991) comprendió el telégrafo como una tecnología que tuvo una cohesión, inicialmente percibida sobre la dimensión espacial, aunque fue evidente su influencia en el tiempo social, puesto que permitió el envío de información casi de forma instantánea²⁹. Por otro lado, los fenómenos mediáticos avanzaron y la información podría viajar cada vez más lejos y de forma más directa, al omitir la intervención de materiales concretos³⁰. Briggs y Burke (2002) mencionaron la radio como un punto culminante en la historia de las comunicaciones, por su capacidad de enviar señales de forma no dirigida, es decir, que podía ser escuchada por distintas personas a la vez, sin que el mensaje fuese específicamente dirigido a ellos.

Otra característica importante de la radio era su incorporación en el hogar, algo que abrió paso a lo que más tarde sería la televisión y luego el ordenador. No obstante, esto no podía ser posible sin antes haber tenido en cuenta los principios del uso de electricidad, de la mano con la inserción de nuevos medios de información y comunicación. Así pues, el telégrafo eléctrico prometía mayor eficacia en relación con el envío de información (Flichy, 1991). Por otro lado, conforme los efectos de una sociedad moderna se manifestaron y hubo un aumento de movilidad social y un crecimiento del consumo, la alfabetización y los medios se fueron extendiendo³¹.

Más adelante, el entretenimiento era cada vez más accesible, gracias a la llegada de la televisión que estaba en el hogar, lo que hacía que el consumo fuera cada vez mayor y popular. Además,

²⁹ El autor planteó a Gilbert Romme como uno de los primeros autores en observar estas transformaciones sobre la revolución del tiempo. Asimismo, Flichy (1991) desarrolló una perspectiva interesante sobre la historia de los medios, especialmente en Europa y Francia, como parte de una construcción utópica de la comunicación y las posibilidades de trascender espacio y tiempo.

³⁰ Patrice Flichy (1991) encontró en la literatura científico-utópica de los siglos XVII y XVIII, los inicios de esta idealización moderna, de transmitir casi telepáticamente los pensamientos.

³¹ Todas estas incorporaciones tecnológicas de comunicación eran parte de una voluntad de universalidad que, según Flichy (1991), buscaba la normalización de los sistemas de comunicación, que más tarde influyó en las normas legislativas que acompañaban sus usos.

había más población que accedía a los medios y surgió, lo que por un periodo se denominó sociedad de masas, término que se usaba para denominar y criticar a las audiencias que consumían una misma información, que llegaba de los medios de comunicación populares. Por ello, se acusaba a los medios de convertir a la población en una masa homogénea de pensamiento y consumo, en la que la diferencia entre la información y el entretenimiento se hacía cada vez menos clara. Con los medios masivos surgieron actividades publicitarias, es decir, técnicas de difusión persuasivas para promover la venta de productos en segmentos sociales; lo anterior implicó nuevas formas de consumo.

La población se informaba y entretenía a través de los medios, a tal punto que se ganaron el respeto y la credibilidad de la sociedad y se convirtieron en intermediarios entre esta y determinada marca o institución. Los distintos medios empezaron a interactuar entre ellos y se desarrollaban a partir de la reciprocidad; un ejemplo fue el desarrollo del cine y la televisión, que partió con la invención de la cámara:

La cámara del siglo XIX se desarrolló primero en Francia y en Gran Bretaña y luego, de una manera revolucionaria, en Estados Unidos. Ya en 1802, un miembro de la familia Wedgwood había escrito una descripción de un procedimiento para copiar pinturas en vidrio y para producir siluetas mediante el efecto de luz sobre nitrato de plata, pero fue un experimentador francés, Joseph Nicéphore [...] quien produjo lo que bautizó como 'heliografía', la primera 'fotografía tomada de la vida', poco después de fin de las guerras napoleónicas. (Briggs y Burke, 2002, p. 186)

Más adelante, la popularización y la socialización de la fotografía fue fundamental para que se produjera el contexto actual y, por lo tanto, el proceso de mediatización investigado. La reproducción técnica o fotográfica existe desde 1839, con el sistema de Louis Daguerre, previamente influenciado por la investigación de Joseph-Nicéphore Niepce (Flichy, 1991).

Sin embargo, en sus inicios, la fotografía tenía un oficio especializado para la toma y el revelado de las fotografías analógicas. Después, con la popularización de la cámara fotográfica a raíz del surgimiento del carrito de papel en 1888 con Kodak y con las cámaras portátiles, se facilitó una socialización amplia de la técnica y, por ende, un mayor aprovechamiento social. "Este soporte, junto a la paulatina simplificación y abaratamiento de los equipos, permitió consolidar la extensión social de la fotografía. [...] fue pareja a la multiplicación potencial de temas que podían ser recogidos por la cámara" (Rueda et al., 2014, p. 83).

George Eastman introdujo la Kodak y contribuyó, de manera importante, con la democratización de los medios, dado que esta cámara podía ser usada por cualquiera, en cualquier lugar o momento.

También para eso tenía un eslogan: “Usted aprieta el botón; nosotros hacemos lo demás». [...] En cinco años se vendieron no menos de 90 000 Kodaks baratas. En comparación con cámaras posteriores, carecían de aparato para enfocar y solo tenían una velocidad de obturación. (Briggs y Burke, 2002, p. 188)

En otras palabras, la cámara, al igual que el teléfono, la radio y la televisión, se convirtió en un medio de uso doméstico y más cotidiano, que contribuyó al ocio en los países industrializados, “con muchos ejemplos de lujos convertidos en necesidades” (p. 188).³²

En la actualidad, el uso de la cámara está al alcance de la gran mayoría de personas, debido a la tecnología automática de la toma de fotos y su incorporación en los *smartphones*; la democratización de la cámara, junto con el crecimiento de las ciudades metropolitanas, provocó una intensificación de costumbres alrededor de la fotografía y el turismo, similar a la costumbre de enviar postales desde las capitales, solo que, se esta forma, se podía ser creador y participe de estas imágenes. De acuerdo con Rueda et al. (2014), “se ha estimado que el público de una gran ciudad europea o norteamericana podía estar expuesto semanalmente a alrededor de cien imágenes a la altura de 1870” (p. 86).

En ese orden de ideas, nacieron nuevos propósitos fotográficos, como el fotoperiodismo o la fotografía para el álbum de fotos familiar; no obstante, “todas coincidieron en un mismo supuesto: el poder de la imagen fotográfica para erigirse en testimonio veraz de la realidad” (p. 83). Más adelante en el texto³³, se profundizó sobre las maneras en que en la fotografía cambió a través del tiempo; no obstante, desde esta recapitulación sobre los medios de comunicación, se pretendió destacar que, mediante el acceso popular al medio fotográfico, se transformó la cultura visual. Asimismo, se abrieron las puertas a usos muy variados de la fotografía, en distintos ámbitos como el arte, la publicidad, la prensa, la investigación social y científica, etc.

Hasta este punto, se entendió que el desarrollo de los fenómenos mediáticos fue un constante vaivén entre los cambios desde la técnica y la sociedad, debido a los usos que se hace de ella, lo que hace que la comunicación atravesase instancias globales, estatales, mercantiles y hasta familiares (Flichy, 1991). Cabe considerar cada vez más una individualización del espacio público,

³² Max Horkheimer y Theodor Adorno en *La Industria cultural* hicieron un análisis relacionado con los medios como un engaño de masas, que no potencian el criterio personal.

³³ Ver el Capítulo 2.2 Visualizando el Presente: Sobre la Fotografía Contemporánea

por la inferencia de los medios en el hogar y en la cotidianidad³⁴. Sin embargo, hay medios como el cine, que surgieron y se han mantenido por mucho tiempo, como una actividad colectiva y popular (Flichy, 1991). Bajo dicho contexto, lo visual en la cultura estaba cada vez más presente con la llegada del siglo XX, lo que abrió paso al origen del cine que, a pesar de ser una actividad en colectivo, estaba vinculada con una forma de espectáculo familiar.

En la década del 50, Estados Unidos vivió una “verdadera edad dorada del cine, lo cual evidenció su incontestada posición hegemónica en el conjunto de medios. [...] La oferta cinematográfica no anuló otras modalidades mediáticas, sino que tendió a complementarse con ellas, favoreciendo fórmulas de hibridación y sincretismo” (Rueda et al., 2014, p. 106). En el cine se experimentaba la integración de dos nuevas tecnologías de la época, la electricidad y la fotografía, que hacían de este un medio destacado. Entre las características que destacaron los autores Rueda et al. estuvieron las formas atractivas de narrar relatos desde el cine, inspirados, muchas veces, en la literatura; también se destacó la imagen en movimiento o, en palabras de los autores, la “representación visual del tiempo y el movimiento” (p. 89); sin embargo, las mismas características que hicieron de este medio tan popular, generaban controversia y la crítica más relevante era sobre la capacidad de influir en la conciencia colectiva y, específicamente, en el ámbito político.

Los medios tienen la capacidad de mantener vigente y promover ciertos discursos e ideologías, mediante una constante reproducción mecánica, por medio de “una fuerza particular para ganar legitimidad como institución y popularidad como medio de comunicación, consolidándose, además, como aparato hegemónico en la reproducción de las relaciones sociales dominantes” (Rueda et al., 2014, p. 149). Además, emplean la fuerza de las imágenes para concentrar el valor de la información en lo visual; así, las pantallas estaban cada vez más presentes a lo largo del desarrollo de los fenómenos mediáticos. Se podría decir que lo importante no era ser escuchado, sino ser visto y, asimismo, la televisión se volvió tan importante que produjo cambios en lo doméstico y la vida cotidiana, al crear rutinas y ritos alrededor de ella.

³⁴ Con el crecimiento de las ciudades por el mismo proyecto moderno, en la que se identifica una muchedumbre, es decir, el gran número de personas, con fluctuación y movimiento, que es como se describió la masa en la obra de Charles Baudelaire, autor muy estudiado por Walter Benjamin (Flichy, 1991)

La pantalla de la televisión traía consigo imágenes de paisajes desconocidos y testimonios que antes no estaban al alcance de las personas y, por tanto, se calificaban como ventanas hacia el mundo, “por la posibilidad que ofrecía de que millones de personas pudiesen compartir un mismo acontecimiento en un mismo instante” (Rueda et al., 2014, p. 149)³⁵. En resumen, el modo de consumo de información e imágenes por la televisión generó hábitos, valores y deseos, vigentes hasta la actualidad; de hecho, son un marco de referencia acerca de por qué las personas hoy sienten la necesidad constante de generar contenido y acontecimientos para ser vistos desde las nuevas plataformas.

El anterior fenómeno evidenciaba, cada vez más, el potencial de influencia de los medios sobre la sociedad. En consecuencia, se afianzaron distintas formas de medios, al crear un ecosistema mediático y se alcanzó un nivel tan alto de consumo entre la década del 20 y del 50, que había numerosas investigaciones críticas en torno al poder como herramienta persuasiva de la sociedad (Rueda et al., 2014). Los estudios culturales que surgieron sobre los medios estudiaban tanto el contenido, como los efectos que tenían sobre las sociedades. El Centro de Estudios Culturales Contemporáneos se fundó en Birmingham en 1964 y universidades, principalmente francesas, alemanas, británicas y estadounidenses, hacían énfasis en el uso de las imágenes en sus distintos formatos (Briggs y Burke, 2002). Por su parte, Harold Laswell era uno de los teóricos pioneros más destacados en la investigación de comunicaciones en masa de los Estados Unidos, que analizaba los efectos de los medios en torno a otros ámbitos, como la política y el ámbito sociocultural.

Simultáneamente, en Europa, se creó la Escuela de Frankfurt, en la que críticos alemanes desarrollaron una teoría en torno a los medios de comunicación, pero con un enfoque menos cuantitativo³⁶; estos no se interesaban por analizar el alcance de los medios, sino más bien los efectos sociales y culturales que el consumo masivo de estos provocaba; entre los autores más conocidos estaba Walter Benjamin, Theodor Adorno y Max Horkheimer.

Sus reflexiones críticas giraban en torno a las consecuencias de la difusión en masa o la industrialización de la cultura; entre los ensayos más famosos estuvo “Dialéctica de la Ilustración”, escrito por Adorno y Horkheimer (2016 [1944]) y en el que se planteó el concepto

³⁵ Las noticias en vivo eran un modelo discursivo que servía para un propósito de verosimilitud de información y para reafirmar la idea de que la cámara no miente; es decir, que la cámara hacía de testigo para todo el mundo, haciendo que los espacios y las distancias se achicaran y que los acontecimientos fueran asunto internacional (Rueda et al., 2014).

³⁶ Originalmente fue un centro de estudios marxista.

de la industria cultural, que consiste en un tejido mediático basado en la producción en serie de información y de entretenimiento para un consumo masivo, que terminaba por anular la capacidad de reflexión de la audiencia.

Los autores Rueda et al. (2014) destacaron que, a medida en que la red de medios se expandía, también se generaban más intereses diferenciados en la sociedad y, a esta masa, se oponía una cultura de la distinción de elites sociales, formada por aristocráticos y una cultura popular. Siguiendo con la misma corriente de crítica sobre los medios, se inscribe los planteamientos Guy Debord y, más tarde, Jean Baudrillard, sobre los medios como espectáculo, es decir, vitrinas para experimentar diferentes realidades volátiles o simulacros y que, en última instancia, favorecían al mercado capitalista e influían en la forma de relacionarse con el mundo. Debord, en su ensayo cinematográfico y libro *La Sociedad del Espectáculo*, hizo un análisis crítico sobre la manera en que las sociedades se dedicaban, cada vez más, al consumo de espectáculos, entendido esto como una gran cantidad de imágenes, que influyen en las relaciones sociales. Desde la perspectiva anterior, los medios son herramientas que permiten a unos pocos propietarios administrar la riqueza del espectáculo y reducir la construcción del imaginario colectivo a un poco, de manera imparcial.

Baudrillard se interesó por entender cómo los medios condicionan la percepción sobre la realidad y enfatizó que los medios de comunicación no solo cambian la forma de ver e imaginar el mundo, sino que, de esa manera, generan y construyen nuevas realidades.

Baudrillard, quien consideraba que en la sentencia de McLuhan *el medio es el mensaje*, constituía la fórmula clave de la era de la simulación, vio en la televisión el medio de la simulación electrónica que apuntaba a la disolución de la televisión en la vida y la vida en la televisión. (Briggs y Burke, 2002, p. 280)

La crítica alrededor de esta forma de consumo de información consistía, más que nada, en la trivialización de los acontecimientos y del arte; es decir, que “incluso la música de fondo, que tanto disgustaba a quienes sentían que la música merecía ser escuchada con atención” (Briggs y Burke, 2002, p. 186).

Estas corrientes críticas han sido bastante cuestionadas hasta la actualidad, dado que toman a los receptores como simples sujetos pasivos y manejables, sin capacidad y cultura propia que contraste y resignifique los mensajes. Frente a los estudios críticos, los medios y la reproducción de imágenes en cantidades masivas, “debe resaltarse que las imágenes impresas no solo facilitaron la proliferación icónica. También la multiplicidad de funciones de lo visual en relación con diversas prácticas sociales” (Rueda et al., 2014, p. 20); lo que hace de las imágenes, potentes

herramientas políticas que jugaron un rol fundamental en el nacimiento de los Estados democráticos.

La intromisión de los medios en la cotidianidad se vuelve también un eje de estudio valioso en la historia de investigaciones de la comunicación social, al favorecer los estudios de recepción, como, por ejemplo, los de Stuart Hall en su ensayo de 1973, *Codificación y Descodificación en el Discurso Televisivo*, en el que el autor destacó el rol activo de la audiencia al crear un sentido de la información que recibe, que se opone a entender la audiencia como pasiva, sin la capacidad de formulación de sentidos distintos a la intención del emisor.

Debe señalarse que, en Latinoamérica se creó la *Escuela Crítica Latinoamericana de Investigación en Comunicación* y la *Escuela Culturalista Latinoamericana*, en la que se destacaron autores como Luis Ramiro Beltrán, Guillermo Orozco, Néstor García Canclini y Jesús Martín-Barbero, entre los más conocidos. En los estudios de la comunicación de los autores mencionados, se abarcaban temáticas culturales, que hacían énfasis en la agenda temática que presentaban los medios y la manera en que influenciaban la corriente política que, en última instancia, influía sobre la opinión pública.

Se destacó el poder de los medios hegemónicos como influenciadores en las identidades culturales y autores, como Eliseo Verón, empezaron a hablar sobre *mediatizaciones* en el modo de operación de los medios, en el que el sentido de la información que se recibe por parte de estos se transforma desde varios procesos y, a su vez, modifica la escena social³⁷. Asimismo, autoras latinoamericanas también contribuyeron al desarrollo de los estudios de comunicación y cultura en la región, puesto que, por ejemplo, Beatriz Sarlo y Mabel Piccini, entre otras³⁸, trabajaron sobre el rol de los medios en la modernidad en las naciones latinoamericanas y se enfocaron en los cambios sociales por el uso de estos.

³⁷ Creando así hibridaciones culturales, pero, al mismo tiempo, desigualdades entre tipos de receptores y productores.

³⁸ Las autoras latinoamericanas no son tan reconocidas en el ámbito académico; sin embargo, el trabajo de estas mujeres y otras, como Ana María Nethol y Rosa María Alfaro, inauguraron, de maneras diferentes, el campo de la investigación en comunicación. Para conocer más sobre el tema, se recomienda el artículo "El aporte de las mujeres a la investigación crítica de la comunicación en América Latina" de Sarah Corona Berkin (2018).

Se podría decir que esta forma de consumo mediático, desarrollada hasta este punto del texto, gira en torno a la idea de progreso, como una utopía desencantada (Rueda et al., 2014)³⁹. En este sentido, se habló del *fin de los relatos*, por lo que se refiere a grandes relatos que intentaban explicar la totalidad del mundo y que daban pie a creencias *universales* que regían por mucho tiempo en el imaginario colectivo, en relación con el arte, la historia y la religión.

Este fenómeno se debió, en su mayoría, a la dispersión de información que las nuevas tecnologías traían consigo⁴⁰, lo que, a su vez, se tradujo en la disipación de un pasado objetivo y con sentido de tradición, por lo que se comenzó a consolidar una cultura del presente; en esta nueva forma de vivir y pensar el tiempo, los medios de comunicación juegan un rol fundamental. Es decir, la indeterminación de los relatos se debe, en gran parte, a la popularización de Internet en la década del 70. En efecto, se desarrolló lo que Briggs y Burke (2002) determinaron como una etapa de convergencia, que hace referencia a procesos y tecnologías que reúnen los medios y las industrias, o culturas, alrededor de ellos, en un solo espacio⁴¹. Esta integración de formatos mediáticos se produjo dentro de lo que se conoce como el ciberespacio.

En sus inicios, Internet era una especie de red virtual limitada, para compartir información entre universidades e instituciones de investigación (ARPAnet); debido a la importancia de la información y los datos que se manejaban a través del sistema, era fundamental de que no estuviese adherida a un solo soporte, sino que pudiese sobrevivir a la destrucción de los ordenadores y, además, que fuese de libre acceso para propósitos académicos y de investigación. Más adelante, surgió la idea de que esto fuese una red global, en la que “Tim Berners-Lee, ideó en 1989 lo que él mismo bautizó como *telaraña global*. [...] Supóngase que toda la información almacenada en los ordenadores de cualquier sitio estuviera conectada” (p. 346).

³⁹ Los autores destacaron que, después de la Segunda Guerra Mundial, los países con mayor poder económico invertían en la tecnología, lo que les permitía mantener una relación de poder desequilibrada; es por eso por lo que las investigaciones se preocupaban por la concentración de poder en las sociedades más desarrolladas. La crítica fue generando lo que, más adelante, se denominó postmodernidad; “designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX. Aquí se situarán esas transformaciones con relación a la crisis de los relatos” (Rueda et al., 2014, p.209).

⁴⁰ Fukuyama (1992), como se citó en Rueda et al. (2014) “consideraba que se había producido una disolución de lo histórico como proceso determinista de acontecimientos, como unidad [...] favoreciendo, paralelamente, nuevas versiones y puntos de vista sobre el pasado, alejados de la historia eurocéntrica” (p. 210).

⁴¹ A partir de la década del 90, muchas veces se omitieron las fronteras entre distintos medios; entre lo experimental y lo establecido dentro de cada uno de los medios y, dentro la cultura, entre superior e inferior o entre la tira cómica y la historia ilustrada. Lo mismo ha sucedido con las fronteras entre disciplinas, como historia, sociología, antropología, psicología, economía y entre crítica literaria y cinematográfica y ficción, en particular la ciencia ficción. En la conducta, el hábito y la adicción se han vuelto confusos (Briggs y Burke, 2002).

En función de lo planteado, se identificó una transformación paulatina de los medios con matices entre las prácticas de cada uno, pero también en “cubrir zonas discursivas y enunciativas diferentes” (Cingolani, 2017, p. 161). Según el autor, estos matices serían la razón por la cual los medios más importantes convivieron entre sí, de forma convergente, bajo una misma lógica recontextualizadora (Cingolani, 2017).⁴² No obstante, también se entendió la convergencia de los medios, como una especie de interfaz, que tiende a “constituir un mundo alternativo y absoluto que incorpora de modo único al espectador-usuario a un estado espacialmente descentrado, débilmente temporalizado” (Briggs y Burke, 2002, p.358), en el que los usuarios se mueven en un espacio en el que los conceptos convencionales como comunidad, geografía, historia y economía son obsoletos y cobran nuevos sentidos.

En la perspectiva que se adoptó en esta investigación, se entendió el entorno digital, como un espacio correlacional al mundo *offline*; es decir que los cambios que se dan en ambos espacios repercuten en una sola realidad social. Con cada nuevo medio se generan transformaciones significativas en la sociedad y viceversa. Dentro este marco, uno de los cambios más decisivos fue la participación colectiva de un público más amplio e híbrido en la configuración intersubjetiva. De manera que, en el siguiente apartado, se buscó reflexionar sobre las características de la nueva tipología de agentes participantes en la comunicación social y su rol en el proceso de mediatización.

2.1 Prosumidores: una reinención de roles

Los procesos que traen consigo el surgimiento de nuevas tecnologías como Internet, abren paso a nuevas formas de relacionamiento y participación en la sociedad, lo que implica que no se pueda hablar en términos de consumidores o espectadores, sino que hay nuevos comportamientos que hacen que estas formas de denominación no den cuenta de las transformaciones en curso. Es por ello, que se consideró la figura del prosumidor, dado que se acerca más al tipo de usuario de la actualidad y, especialmente, de las redes sociales. Con este término se hace referencia a un sujeto que se beneficia de la posibilidad de navegar por la web como creador y consumidor de contenido a la vez, es decir, es productor y consumidor de forma

⁴² Con *recontextualización* Cingolani (2017) se refiere a que todos los medios después de la imprenta, de alguna manera buscan volver a una comunicación con más contexto (mediante audio, video y hasta tacto); es decir, que se busca un retorno a la comunicación *cara a cara* -como punto de partida- pero sin superar la máxima descontextualización que se dio con la imprenta y que originó los procesos de mediatización.

simultánea. Se podría afirmar que, gracias a las redes sociales y a los *smartphones*, todos aquellos con acceso a Internet pueden ejercer como productos y consumidores.

El término prosumidor propuesto por Toffler (1980), quien lo usó para referirse al surgimiento de una tercera etapa económica en la sociedad, caracterizada por consumidores que producían su propio consumo, que agilizaban el sistema mercantil y, se podría decir que, es la etapa que se vive en la actualidad; sin embargo, también hay formas de prosumición fuera de la cultura de Internet, como, por ejemplo, en las cadenas de comida rápida, en las que si bien la persona no cocina su propia comida, sí se autosirve, por lo que hace parte del trabajo. Esta forma de producir y consumir permite acortar los procesos de consumo desde una personalización, al delegar el trabajo a los consumidores, quienes disfrutan de la sensación de poder, libertad y control sobre la producción.

En las redes sociales, el receptor es un espectador que participa, de forma activa, en la elaboración, ya no solamente desde la interpretación, sino también desde la puesta en escena de esta. Las plataformas digitales permiten al público en general, elegir entre una gama de tomas de decisiones creativas, que antes no tenían, lo que les permite crear una nueva forma de comunicación y ser agentes en el proceso de comunicación.

En sus primeros desarrollos teóricos, Baudrillard (1993) identificó una disyunción artificial entre consumidor y productor, dado que, al analizar estos conceptos por separado, planteó que los actores son los mismos y que los roles son fácilmente intercambiables, es decir, es posible pensar en términos de prosumición, sin usar la palabra en sí (Ritzer, 2012). Esto es fácilmente observable en las redes sociales, puesto que tanto consumidores como productores manejan las mismas herramientas y la disposición de la plataforma, según en qué modo operan al momento. En este sentido, un productor puede ser consumidor de alguna cosa e incluso de su mismo producto y, al mismo tiempo, todo consumidor puede producir en algún momento; sin bien esto es algo que siempre ocurrió, no era fácilmente identificado porque estos roles se daban en entornos de espacio y tiempos muy distintos. Sin embargo, esto no ocurre en Internet y, sobre todo, en las plataformas sociales, en las que se observa una concentración de interacciones, que diluye cada vez más la separación⁴³.

⁴³ Aunque es cierto que hay usuarios en las redes que generan más interés que otros, como es el caso de los *influencers*, quienes podrían asemejarse un poco más al modelo tradicional de producción, aun así la forma en que interactúan con el público que consume su contenido, se basa en el vaivén de acciones desde el mismo espacio.

En términos comunicacionales, se entendería este fenómeno como los receptores, que son simultáneamente emisores, es decir, *emirec*, un término empleado por Cloutier (2001) para reflexionar sobre una forma de comunicación más individualizada, en oposición a la de masa. La principal diferencia entre *emirec* y prosumidor es el enfoque que se hace de la tipología de usuarios, ya sea dentro un proceso comunicacional o en un marco económico y de mercado (Aparicio y García, 2018). Ahora bien, a pesar de que esta investigación se desarrolló en el ámbito comunicacional, se decidió mantener el término de prosumidor, tomando en cuenta que es un estudio que se centra en la mediatización de las redes sociales y en el que se consideró importante no omitir el rol del mercado, puesto que genera relaciones de poder.

Sin embargo, al seguir con esta lógica, cuando se elimina una delimitación arbitraria entre productor/emisor y consumidor/receptor, se abre un panorama de interacción y relación en red que rompe con la concepción anterior sobre la comunicación masiva, que trazaba un flujo de sentido vertical y jerarquizado de la información. Cabe resaltar que, aunque en Internet se dé una comunicación de forma dispersa, no hay que olvidar que en esta existen niveles y desfases, es decir, texturas sociales, que muchas veces se pierden de vista cuando se analizan los fenómenos mediáticos actuales, bajo la metáfora de la red plana y continua (Ramos, 2013).

Con respecto a lo anterior, se suele hacer referencia a la metáfora de la red, como una forma de interacción social, en la que existen conectores que se vinculan por alguna materialidad, ya sea digital o no; pero también puede entenderse como el “rastros que deja algún agente en movimiento” (Latour, 2008, p. 192). En este sentido, está compuesta por agentes y acciones, es decir, que su forma sería expansiva pero no uniforme, sino con tendencia relacional. De esta manera, las redes que se forman en la sociedad no podrían ser entendidas ni por encima, ni por fuera de esta, sino a través de ella, porque se crean a partir de las distintas interacciones entre actores. La noción de red que propuso Bruno Latour, permitió entender el fenómeno como un conjunto de sistemas que van más allá de las tecnologías de la información, pero que se ve potenciado por ellas⁴⁴.

⁴⁴ Se profundizó más en la formación de redes más actuales en el Capítulo 2.3 Interconexión: las Redes Sociales como Plataformas de Intersubjetividad.

Desde la perspectiva anterior, se podría afirmar que los prosumidores se afectan mutuamente; no importa si esa afección⁴⁵ empieza desde un rol de consumidor o productor, porque la influencia es mutua y se basa en ciertos objetivos más generales dentro un mismo sistema. Desde la perspectiva de esta investigación, el sistema común es la plataforma de la red social, en la que los prosumidores están para compartir. En estas plataformas, “crear sin compartir no tiene sentido. Las redes sociales juegan un papel fundamental, ya que se constituyen en un medio donde cualquier contenido tiene cabida” (García-Galera y Valdivia, 2013, p. 11); lo que conlleva pros y contras, debido a que se da una cultura más participativa de audiencias, pero, por otro lado, las grandes empresas mediáticas lucran con esta participación.

Por lo tanto, el diseño de las plataformas modifica los hábitos de consumo y producción, dado que ofrecen una sensación de mayor libertad e igualdad, pero con fines mayores. Las empresas mediáticas, como *Meta Plataforms*⁴⁶ lucran de la prosumición mediante la recolección de datos, algo que se genera por los movimientos de consumo y producción en las plataformas. Los registros de acciones se concentran en una base de datos que sirve para estudios del mercado; datos que luego son vendidos y reutilizados para la venta de otros productos y servicios, tanto dentro como fuera de la misma red. La recolección de información permite mayor eficacia y personalización de ventas y promociones, puesto que hay una dirección cada vez más directa para el público.

Asimismo, el contenido generado por usuarios promedio no es remunerado. Así las cosas, se podría comparar esto con la retribución de contenido en revistas u medios anteriores, en los que todo diseño, fotografía o texto debía ser pagado a sus autores. En resumen, se abre un espacio más amplio de expresión pública, con el lucro de estas plataformas por los rastros o materia de datos que los prosumidores dejan a través de la interacción con el mismo contenido.

Sin embargo, con todo lo descrito, no se puede negar otra clase de valores no monetarios, que los usuarios ganan con el uso de estas plataformas y que se podría entender como capital cultural (Bourdieu, 1979)⁴⁷; es decir, mayor acceso a la información, al manejo o creación de contenido y

⁴⁵ Cuando se habla de afección, se hace referencia a lo que sucede con un estado o modo, es decir, modificaciones entre cuerpos o sistemas que dejan huellas o sobre la forma en que antes se presentaban (Deleuze, 1984b).

⁴⁶ Social Metaverse Company es el conglomerado al que pertenece Instagram, WhatsApp y Facebook, etc. dirigido por Mark Zuckerberg.

⁴⁷ No se indagará demasiado en este término, porque esta investigación tiene un enfoque orientado hacia estudios sobre la mediatización y discurso en la imagen. Sin embargo, a grandes rasgos, Pierre Bourdieu se refirió a la capacidad y conocimiento adquirido por personas para disponer y moverse en su ambiente sociocultural. El autor planteó que estas captaciones generan

la oportunidad de construir un manifiesto identitario. En este sentido, se le permite a los prosumidores presentarse ante el mundo de formas más personalizadas, con la facilidad de alterar y editar el contenido cuando se quiera (Ritzer y Jurgenson, 2010). En resumen, se ofrece cierto empoderamiento, aunque esto, a su vez, está fuertemente guiado por las formas de los dispositivos mediáticos⁴⁸.

En esta investigación, se quiso tener en cuenta este fenómeno desde las contradicciones, al analizar imágenes que son los rastros de los prosumidores, para comprender mejor las limitaciones y el potencial en las redes sociales, a través de ciertos contenidos y discursos que circulan. Cabe destacar que, por la forma en que las plataformas sociales incitan a los prosumidores a interactuar mediante el contenido, se genera una producción en abundancia. Es decir, que una de las consecuencias que trajo consigo el anterior fenómeno, podría entenderse como un exceso de imágenes, especialmente mediante la fotografía.

Lo anterior no implica, necesariamente, una variedad muy abundante de contenido, dado que en ese montón de imágenes hay ciertas tendencias normativas, influenciadas por los dispositivos⁴⁹. Asimismo, la motivación hacia la creación de imágenes de manera cotidiana tiene un efecto sobre los modos de uso de esta, en sus sentidos en la sociedad actual y la cultura visual, un tema que se desarrolló en el siguiente apartado.

2.2 Visualizando el presente: sobre la fotografía contemporánea

Desde los inicios de la fotografía en 1839, la técnica se ha popularizado tanto, que se podría afirmar que casi todo el mundo ha estado en contacto con una cámara en algún momento de sus vidas, ya sea digital, analógica o del *smartphone*. Actualmente, es la técnica más usada para la creación de contenido a diario, desempeñando un papel muy importante en la sociedad. Como técnica, la fotografía trajo consigo nuevos códigos visuales; se habla de una democratización de las experiencias, traduciéndolas en imágenes, a tal punto que esta se ha convertido en un rito

diferencias de clases sociales, entre quienes tienen acceso a cierta información y quienes no; asimismo, por la forma en que las personas construyen su identidad.

⁴⁸ Se podría decir que las plataformas sociales permiten al prosumidor satisfacer necesidades de realización social y de interacción e intersubjetividad. De manera que, no se puede ignorar el hecho de que los usuarios disfrutan de la prosumición y por eso mismo funciona, aun cuando la sensación de autocontrol y libertad que brinda fuese opaca.

⁴⁹ No obstante, con el análisis se observa cierta apertura a excepciones, que se podrían considerar como desvíos de las imágenes dentro de su estandarización por los dispositivos (ver Capítulo 10. Desenlazando: el Encuentro con las Imágenes).

social que, gracias a la incorporación de cámaras en el *smartphone*, está cada vez más relacionado con lo cotidiano.

Cabe destacar que se entiende que la cámara, a pesar de su técnica reproductiva, “es un objeto privilegiado para producir sentido, para dar significación a las cosas, es también un instrumento semiótico” (Vilches, 1987, p. 13); por lo que esto también se podría entender como una transformación de sentidos. En este marco referencial, se comprendió a la fotografía a grandes rasgos, como “como una huella luminosa [...] la fotografía es primordialmente un índice” (Zelcer, 2021, p. 57)⁵⁰. Las definiciones convencionales suelen implicar a la fotografía como una reproducción de la realidad, pero debido a todo el sistema que tiene por detrás esta técnica, habría que tener en cuenta el poder de configuración que se da con el encuadre y otra toma de decisiones que predetermina las imágenes; por lo tanto, es un dispositivo mediático, al igual que las plataformas.

En este sentido, una fotografía dirige la mirada; esto es algo que Sontag (2006 [1977]) planteó al afirmar que “las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión” (p. 15). Por lo que es importante entender que la fotografía no puede ser entendida como una enunciación objetiva, como por mucho tiempo se la tomó⁵¹, porque genera sentidos desde la puesta en escena, al igual que otra clase de imágenes.

En la actualidad, se emplea la técnica fotográfica de maneras muy distintas a comparación de sus inicios; esto se debe al desarrollo tecnológico que facilitó el uso con la llegada de la fotografía digital, pero, además, la puso al alcance de un público masivo con la incorporación a los *smartphones*. De hecho, en la actualidad, se emplea como parte de una comunicación cotidiana; incluso, se llegó a hablar de que la cámara se parece, cada vez más, a una extensión del cuerpo. Por lo tanto, es importante entender la fotografía y su rol en la contemporaneidad.

⁵⁰ Zelcer (2021) destacó, en principio, la índole indicial de la fotografía, desde la perspectiva de Charles Peirce, quien entendió esta técnica como una categoría que llamaba *index*. Sin embargo, también se destacó la posibilidad de la fotografía con una función icónica, “adelantando la posibilidad de considerar distintos funcionamientos semióticos en un mismo fenómeno, si se consideran adecuadamente sus distintos aspectos” (p. 58). De manera que, al igual que el anterior autor, se decidió empezar por esta característica que marca una diferencia entre la fotografía con otra clase de imágenes, pero que, sin embargo, cobra nuevos sentidos a partir de sus funcionamientos más actuales, que se consideraron más adelante.

⁵¹ Sontag (2006 [1977]) se refirió a la cámara como un arma no inocente o transparente. Esta captura de experiencia, que es, de alguna manera, apropiarse o capturar lo fotografiado, lo que conlleva cierto poder. La perspectiva anterior permitiría una posible explicación sobre por qué, en la actualidad, se percibe un deseo de fotografiarlo todo.

El teórico Manovich (1994) encontró gran diferencia entre la fotografía digital y la tradicional, que consiste en un escaneo secuencial de la forma en que las imágenes aparecen. Sin embargo, como bien lo planteó Zelcer (2021), esta diferenciación, en principio, “no cambia el estatuto semiótico de las fotografías digitales con respecto a las tradicionales: se trata de un escaneo extremadamente veloz y, en este sentido, no perceptible como tal” (p. 70) o menos perceptible de manera directa⁵². Lo anterior permitió un análisis discursivo de estas fotografías, entendiéndolas como formas de reproducción técnica de las obras⁵³, aunque sin dejar de lado las diferencias potenciales de modificación sobre la imagen, que permiten la fotografía digital, desde la programación.

Ahora bien, dentro de los cambios socioculturales que trajo consigo la fotografía, se destaca una perspectiva espaciotemporal de las vidas personales, como si fuesen una sucesión de acontecimientos importantes, dignos de fotografiar⁵⁴. Una vez que comienza un acontecimiento, puede terminar, dado que la fotografía seguirá existiendo (Sontag, 2006 [1977]). En otras palabras, se empieza a percibir el mundo a través de la fotografía que es una percepción mediatizada; es decir que, si bien la cámara captura ciertos aspectos de la realidad, desde la indicialidad que permite la técnica, al mismo tiempo, reinterpreta la realidad al condensarla⁵⁵. De ese modo, una fotografía es un discurso, una postura alrededor de lo fotografiado, en la que incluso se identifican valores, como informativos o de ficción (Sontag, 2006 [1977]).

Mirar una fotografía al pasar el tiempo, no es lo mismo que mirar una fotografía en el momento de un acontecimiento, como tampoco es lo mismo mirar una en un álbum de fotos que en las redes sociales. Sontag (2006[1977]) afirmó que el poder de una fotografía recae en que parece ser un pedazo de tiempo y espacio; por eso, algunas transforman las sociedades con su llegada e influyen en la concepción de acontecimientos dentro la memoria colectiva.

La fotografía refuerza una visión nominalista de la realidad social que consiste en unidades pequeñas en cantidad al parecer infinita, pues el número de fotografías que podría hacerse de cualquier cosa es ilimitado. Mediante las fotografías, el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes; y la historia, pasada y presente, en un conjunto de anécdotas. (p. 41)

⁵² Los píxeles, entendidos como unidad básica de la imagen digital, también son partículas de información, que pueden ser reorganizados y reprogramados según necesidades; son solamente perceptibles en ciertas circunstancias más particulares, que tiene que ver con lo que Stereyl (2008) llamó imágenes pobres.

⁵³ Tal como lo formuló Walter Benjamin, ver 4.1 El arte de la Reproducción Técnica.

⁵⁴ Esto está asociado con la memoria personal y colectiva.

⁵⁵ “Las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos” (Sontag, 2006 [1977], p. 20).

Con lo anterior se podría entender cada fotografía como una negación a la continuidad y ese recorte espacio-temporal, puede generar múltiples sentidos⁵⁶. En efecto, con la nueva forma de usar la fotografía, da la sensación de que el mundo se encuentra duplicado en fotos, lo que, a su vez, genera la proyección de un mundo más disponible, a su vez, creando una especie de necesidad de vivir la realidad a través de las fotos⁵⁷. Lo anterior se debe a una serie de factores tecnológicos, entre la transición de la fotografía analógica a la digital⁵⁸, la masificación de Internet, la creación de redes sociales cada vez más visuales y, finalmente, la popularidad de los *smartphones*. Todos estos factores han generado una transformación social, que tiene como protagonista la técnica fotográfica.

Como en todos los grandes cambios tecnológicos, se llegó a hablar de *la muerte de la fotografía*, no obstante, existen referentes, como Annie Leibovitz (2014), quien afirmó que no desapareció, aunque haya sufrido transformaciones muy grandes en las formas de ejercerse y entenderse⁵⁹. Asimismo, se llegó a hablar de un contexto *postfotográfico*, siendo Joan Fontcuberta (2016) uno de los autores más conocidos en desarrollar esta perspectiva; el autor denominó la posfotografía como un factor que va más allá de lo tecnológico, sino que es un fenómeno social.

No presenciamos por tanto la invención de un procedimiento sino la desinvención de una cultura [...] Lo posfotográfico se agazapa detrás de la fotografía, la cual deviene entonces la simple fachada de un edificio cuya estructura interior se ha remodelado a fondo. Esta estructura interior es conceptual e ideológica. [...] La posfotografía sería lo que supera o trasciende la fotografía. Al menos las fotografía tal como la hemos entendido hasta ahora. (Fontcuberta, 2016, pp. 28-29)

En efecto, se entiende que la fotografía quiso mantener una correlación similar a la tradicional; sin embargo, sufrió transformaciones significativas por los cambios socioculturales que conllevó su digitalización y, a su vez, su popularización.

⁵⁶ “Las fotografías, que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía” (Sontag 2006[1977], p. 42).

⁵⁷ Los autores también plantearon esto como una adicción al consumismo estético, en la que hay una constante búsqueda de confirmar la realidad y validar las experiencias a través de imágenes (Sontag, 2006 [1977]).

⁵⁸ Esto implica un ahorro de espacio físico y, sobre todo, un abaratamiento de costos, que permite mayor acumulación.

⁵⁹ En su agradecimiento por haber ganado el premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades del 2013, ella manifiesta lo siguiente: “¿Es la fotografía menos especial que nunca, menos significativa, ahora que cualquier persona puede hacer una foto, que se hacen millones cada segundo y que nadie sabe si todas esas imágenes digitales van a sobrevivir o cómo lo harán? La verdad es que la fotografía se inventó precisamente para que cualquier persona pudiera crear una imagen. Para que cualquier persona, de cualquier clase o posición social, pudiera tener una imagen de ella misma, o de sus familiares y amigos, o de los paisajes y las vistas y las cosas que fuesen importantes para ella. El poder de la fotografía es el poder de compartir nuestras experiencias con otras personas, al margen de las diferencias temporales, geográficas, de educación y de creencias” (Leibovitz, 2014, p.)

En sus reflexiones en torno a las transformaciones sociales de la fotografía, Fontcuberta (2016) destacó el desplazamiento de la técnica como registro documental⁶⁰, hacia un funcionamiento de relevancia más autoafirmativa y social. Con respecto a lo anterior, en el *Decálogo Postfotográfico*, el autor identificó una serie de transformaciones sociales, que abarcaron desde el rol del artista en la sociedad actual y el estatus político del arte, hasta la función de las imágenes, las experiencias interpersonales y una dialéctica social. En este sentido, Fontcuberta (2016) planteó que la tendencia actual de fotografiarlo todo, tiene que ver con prescribir sentidos, al desafiar el rol del artista que se diluye entre muchos otros productores. Es decir, se forma un tipo de ecología visual, en la que se normalizan las prácticas apropiacionistas o, dicho de otro modo, se reconfiguran modelos de autoría tradicional.

Desde esta perspectiva, el autor relacionó las prácticas lúdicas con la imagen⁶¹, al valorizar el desplazamiento; asimismo, al reconfigurar las delimitaciones entre lo privado y lo público⁶². Dentro este marco, se producen y consumen las imágenes de maneras más espontáneas que antes; las fotografías se vuelven parte de la comunicación en la sociedad cotidiana. En efecto, se podría entender esto como un nuevo lenguaje universal⁶³, en el que la fotografía ya no funciona como recuerdo, sino que hace referencia al presente. Un buen ejemplo de esto sería la *selfie*, que cambia el *esto ha sido* por un *yo estaba allí*, en el que el valor de la foto está en el atestiguar un estado y no en lo que ha sucedido (Fontcuberta, 2016).

Esta tipología fotográfica tiene una particularidad relevante, al ser una especie de género discursivo nuevo, aunque conlleva similitudes con el autorretrato, puesto que “hay una figuración de una individualidad; se entiende siempre en la *selfie* que hay coincidencia entre quién ha tomado la fotografía y quién aparece en ella” (Zelcer, 2021, p. 110). Esto conlleva ciertas gestualidades y características más particulares de las *selfies*, una de ellas es su popularidad en las redes sociales⁶⁴.

⁶⁰ En el que antes se identificaba un instante decisivo (Fontcuberta, 2016)

⁶¹ Zelcer (2021) afirmó que uno de los cambios significativos en la fotografía actual, implica “El teléfono celular tipo *smartphone*, que es el dispositivo técnico que se emplea predominantemente para la toma cotidiana de fotografías, permite no solo la captura de las imágenes, sino también su manipulación: operaciones que en la fotografía tradicional implicaban el empleo de equipos” (p. 81), entre los cuales el autor identifica principalmente tres tipos de manipulación en la imagen: ampliación, recorte, edición y tonalización e intervención.

⁶² En esta investigación relacionó esta problemática, como un tema de espacio privado/público; por lo tanto, se desarrolla mejor en el Capítulo 7. Divergencias Espaciales

⁶³ Término que emplea Fontcuberta (2016).

⁶⁴ Como bien lo planteó Zelcer (2021), la circulación en las redes sociales no es atributo necesario para considerar una fotografía una *selfie*; sin embargo, es una característica del campo de desempeño (Steimberg, 2013).

No obstante, otra de las características que más destacan de las *selfies* es el nivel discursivo, en la que se identifica cierto tipo de enunciaciones, similares a las que plantea Fontcuberta. Ahí, lo fundamental es la conjugación en la fotografía, del *yo* con el fondo, que podría ser el *aquí*; en otras palabras, “la tematización ya no es la figuración de una singularidad como en los retratos, sino la figuración de una singularidad situada y es justamente ese fondo el que construye esa situación” (Zelcer, 2021, p. 114). Esto es de especial interés en esta investigación, puesto que hay un vínculo con la fotografía turística, en la que la situación de las personas en espacios singulares, como en los museos, al lado de las OAT, es habitual⁶⁵.

En relación con lo anterior, lo que la imagen hace es configurar el contexto que amarra al sujeto y configura sus procesos de subjetivación; es decir, las fotografías que se observan en las redes sociales pasan a ser más declaraciones que simples registros. En efecto, estas ya no comunican el pasado, sino que son un intercambio de información y de significados sobre el presente; además, se convierten en gestos comunicativos que pueden seguir una amplia lista de motivaciones (Fontcuberta, 2016). Esto va de la mano con otra característica actual de la fotografía, que tiene que ver con la frecuencia en que se dispara.

El registro fotográfico ya no se guarda solo para lo *extraordinario*, sino que sirve para alimentar una necesidad de compartirlo todo; esto se debe, en gran parte, a la incorporación de cámaras en los *smartphones*, que influyen en el aprovechamiento social gracias a su disponibilidad, en tamaño, precio y facilidad de operación. Lo anterior, junto con el surgimiento de las redes sociales, ha generado una facilidad para mostrar y compartir momentos en el día a día: “lo más adictivo no es la comunicación, sino su posibilidad, donde se produce, además, una irrupción de lo privado en lo público o de publicidad de lo privado, una especie de espectacularización de la intimidad” (Pérez, 2013, p. 9). Por tanto, las ganas de producción compulsiva tienen que ver con proyectarse, siempre en búsqueda de una respuesta o reacción casi instantánea.

En resumen, la producción de imágenes en la actualidad está influenciada por la interacción a través de otros dispositivos, como las redes sociales. Estas plataformas se han vuelto tan populares, que juegan un rol importante en el diario vivir de las sociedades, por lo que se desarrolló en el siguiente apartado, una reflexión sobre las redes sociales, q entendidas como dispositivos que generan procesos de intersubjetividad, a través de las imágenes.

⁶⁵ Esto está vinculado al eje especial del proceso de mediatización, por lo que se desarrolló mejor en el acápite 7.2 La Obra Tradicional en Transición.

2.3 Interconexión: las redes sociales como plataformas de intersubjetividad visual

Como se puede inducir en su denominación, las *redes*⁶⁶ sociales se configuran a través de relaciones, que se generan mediante acciones por parte de los usuarios y que están co-orientadas a compartir contenido de interés y a interactuar con el contenido del otro, para crear vínculos de interacción. En resumen, se identifican tres particularidades concretas: la primera tiene que ver con la forma de red, en la que se hace referencia a un entramado de nodos, es decir, puntos de convergencia de conexiones que están en constante encuentro y redistribución; la segunda particularidad es el flujo, o constante movimiento de información entre los nodos; finalmente, la tercera es la constante interacción entre agentes, que se traduce en mutaciones constantes (Rueda et al., 2014).

Se trata entonces de movimientos de datos, que se genera por la interconexión entre participantes sociales; se va creando así una especie de *cultura Internet* (Castells, 2001), en la cual las redes sociales vendrían a ser plataformas que generan entornos o subespacios⁶⁷ y que organizan y delimitan las interacciones en tiempo real. En ellas se crean comunidades similares a la de la red *offline*, solo que no dependen de localizaciones geográficas⁶⁸, con base en los intereses en común. Por lo tanto, prestar atención a las redes sociales permite adentrarse en las culturas virtuales y en la sociedad, dado que a través de ellas los usuarios dejan huellas.

De acuerdo con lo anterior, la interacción en las redes es tan real como la interpersonal, sin tener en cuenta la ausencia de la presencia corporal; de esta manera, se generan transformaciones y afecciones por la interacción entre sujetos. “Parece más apropiado, por tanto, distinguir entre mundo *online* y mundo *offline* o presencial, pues la diferencia no atañe a la realidad o virtualidad de cada contexto, sino a la mediación o no de las tecnologías digitales” (Serrano-Puche, 2012, p.2)⁶⁹.

⁶⁶ Se habla de reflexiones anteriores en el texto, que permiten un entendimiento más amplio de esta noción de red; sin embargo, se mantiene la terminología con fines prácticos y de entendimiento común.

⁶⁷ En estos espacios, los prosumidores buscan interactuar, según las características en común, estilos de vida o aficiones muy específicas, como, por ejemplo, personas que asistieron al mismo colegio o comunidades interesadas en cine japonés, lo que crea una correlación entre las actividades de los usuarios, tanto fuera como dentro de la red.

⁶⁸ Se desarrolló mejor en el Capítulo 7. Divergencias Espaciales.

⁶⁹ Acostumbrados a un pensamiento binario, heredado del dualismo, se tendió a separar lo real de lo ficticio, que se tiende a relacionar entre lo falso y verdadero, o el mundo de las ideas del mundo físico. En este sentido, es más común percibir las redes sociales y las acciones en Internet como de otro plano, es decir, separado del mundo real. Sin embargo, en la perspectiva que aquí se adoptó, lo que se observó desde la virtualidad que proporciona los dispositivos digitales, tiene una directa relación con lo que sucede en el mundo fuera de línea; es más, por el uso cotidiano que se hace de esta tecnología, se considera la mediatización como transformaciones que configuran realidades.

Un ejemplo claro sobre cómo las acciones en las plataformas digitales repercuten en la vida presencial, podrían ser las conversaciones por *WhatsApp*, usadas para concretizar un encuentro *offline*; incluso, se podría decir que, en ocasiones, la falta de una herramienta de mediación como estas plataformas, puede dificultar encuentros presenciales.

En las redes sociales se parte de la creación de identidad mediante un perfil, que se usa para compartir contenido desde una postura personal; es decir, se toma el contenido compartido de índole personal, que implica una elección, una producción, un diseño o una edición por parte del usuario que difunde la información. En otras palabras, este es una carta de presentación al mundo, que se puede entender como un escenario público, para la autoexpresión y autopromoción (Van Dijck, 2013). Esto, a su vez, permite desarrollar identidades y afinidades en relación con “la encarnación del yo en el ámbito digital” (Serrano, 2013, p. 2).

No obstante, en estos espacios hay una variedad infinita de contenido, que abarca distintos ámbitos socioculturales y uno de estos es el mundo del arte; por tanto, hay reproducciones o imágenes que tienen como protagonista obras de arte emblemáticas, como las que interesaron a la investigación. Al tener en cuenta la perspectiva planteada sobre las plataformas sociales, las obras tradicionales forman parte de una *autoexpresión* o *autopromoción* de una cultura popular, que puede tener poco o nada que ver con su tradición. En tal sentido, resulta evidente que las redes sociales permiten una apertura de diálogos diversos, y constantes sobre un sinnúmero de objetos o situaciones. En el caso de las obras, esto podría significar una posibilidad de difusión del patrimonio más extenso, como también una especie de *profanación* de las obras⁷⁰.

En resumen, las plataformas sociales influyen en lo difundido, al delimitar la circulación de las imágenes mediante la forma en que se desarrollan; en este sentido, se podría decir que lo difundido en las redes, está condicionado por un objetivo general, que es el de generar interacciones sociales, para fomentar más consumo. Ahora bien, hay una variedad de redes sociales y cada una responde a necesidades distintas; por ejemplo, *LinkedIn* es una red creada para el ámbito profesional y *YouTube* se caracteriza por cubrir el sector audiovisual. Por lo tanto, en el siguiente apartado, se profundizó en las características de Instagram que, a grandes rasgos, prioriza las imágenes y retroalimenta la cultura visual contemporánea.

⁷⁰ Esto se desarrolló mejor a lo largo del texto, tanto en el marco teórico referencial en el capítulo 8, como en las nuevas perspectivas en torno a los cuestionamientos sobre los desfases de sentido de las obras, a partir de la observación de imágenes en los capítulos 10 y 11.

2.3.1 *Instagram: entre imágenes*

Instagram es una red social y una aplicación móvil, que consiste, principalmente, en compartir contenido visual, es decir, imágenes, fotografías y audiovisuales cortos; esta plataforma cumple la función de personalizar las imágenes mediante una serie de opciones, como efectos fotográficos, filtros, marcos, colores, contraste, reencuadre, etc. A pesar de priorizar la comunicación visual, las imágenes se acompañan con textos cortos, pero la imagen es la protagonista del contenido; otra de las características es el uso de *hashtags* o etiquetas⁷¹, aunque no es algo exclusivo, puesto que se usa esta herramienta en otras redes.

En *Instagram* cobran especial importancia los *hashtags*, al relacionarse con el tipo de consumo y la formación de comunidades, dado que, a diferencia *Facebook*, no se tienen amigos sino seguidores. En otras palabras, puede que no exista una amistad entre usuarios o incluso, puede que no se conozcan las personas en la vida real, pero el seguir en esta red social, implica un interés en el contenido compartido por el usuario y no una amistad previa. Además, *Instagram* permite seguir tanto perfiles de personas, como etiquetas y que así, aparezcan temáticas específicas en las noticias del *feed*⁷², más allá de si se sigue a la persona que publicó el contenido o si solo se usó una etiqueta específica. En resumen, se podría decir que la plataforma incentiva a los prosumidores a generar contenido para un público más amplio que su círculo de amigos, como, por ejemplo, para comunidades con intereses en común.

Esta red social fue creada por Kevin Systrom y Mike Krieger y se lanzó en el 2010. Su denominación proviene de un compuesto entre las palabras *instant* y *telegram*, para definir sus objetivos y valores. Cabe destacar que empezó como un proyecto fotográfico móvil y con el tiempo se popularizó, al punto de llegar a ser la red favorita de 1487 millones de usuarios en el mundo y cada año la cifra continúa creciendo (Reactiva Online, 2022). Se calculó que, en promedio, se publicaban cerca de 80 millones de fotografías al día; aunque, en la actualidad, no hay cifras exactas sobre la cantidad de imágenes en esta plataforma, pero, dado que es la red social con mayor crecimiento y con un aumento de 400 millones de usuarios en los últimos tres años, es probable que ese monto haya crecido de manera exponencial (Statista, 2021).

⁷¹ Se refiere al símbolo “#”, seguido por descripciones cortas, que se utilizan para ordenar las imágenes por temáticas, lo que facilita a los usuarios acceder a ellas, con base en sus preferencias.

⁷² Sección que se actualiza constantemente, con nuevo contenido sobre las personas y temáticas que se siguen.

Por tanto, en la actualidad, *Instagram* se posiciona como una de las redes sociales más importantes en el mundo, que forma parte del conglomerado de tecnología mediática y redes sociales Meta Platforms desde el 2012, fundado por Mark Zuckerberg, también creador de Facebook. En una investigación previa, se identificaron características que hacen de esta una plataforma popular y estas son: dinamismo, interactivismo, conectividad y desarrollo visual (Monroy, 2018). Para esta reflexión, fue necesario retomar el concepto de *dinamismo*, que alude al constante movimiento, la energía, la rapidez y la actualización que se experimenta en esta red; esto consiste en transmitir el contenido de forma directa y veloz, es decir, de forma instantánea.

Asimismo, cabe destacar que muchas de estas características fueron inspiradas por la experiencia de usuario de las cámaras *Polaroid*, que se ve representada en el primer logotipo de *Instagram*. Las *Polaroid* son máquinas fotográficas analógicas que se caracterizan por ser instantáneas; es decir, imprimen las fotos al momento de hacer la captura. El papel en el que se efectuaban las impresiones era cuadrado, al menos en sus inicios, y llevaba un marco blanco con mayor grosor en la parte inferior, lugar en el que se escribían mensajes cortos, como la fecha, el lugar de la foto o el nombre del retratado. Cuando empezó, *Instagram* aludía a este concepto, apropiándose del formato de fotografías cuadradas, aunque, en la actualidad, se puede publicar otros formatos, pero se muestran siempre cuadrados desde el perfil de los usuarios. Otra forma en que esta red social aludió el pasado fue con el uso de filtros; mediante la estética que ofrece la plataforma, se observa una nostalgia y una reinserción del presente mediado con el pasado, es decir, una especie de híbrido. Así, los filtros tenían el objetivo aportar un aire *vintage*, pero en una edición instantánea⁷³.

De acuerdo con lo planteado, existe una contradicción en esta plataforma relacionada con el tiempo, la imagen y una de las funciones más tradicionales de las fotografías, que es la memoria o la preservación de momentos para el recuerdo; puesto a que la estética de imágenes que promueve esta plataforma no va de acorde con las formas dispositivas de su uso. Es decir, este tipo de redes motivan la producción constante y fugaz de imágenes, donde la instantaneidad hace que el usuario quiera crear cada vez más contenido de manera impulsiva y sin mucha planificación, porque se premia la actividad y la cantidad sobre la calidad y así, el prosumidor valora más los acontecimientos del presente que los del pasado⁷⁴. Teniendo en cuenta lo anterior,

⁷³ Esto podría estar relacionado con lo planteado por Adorno (2005 [1954]), sobre la incapacidad de generar lo nuevo en el sistema de producción; es decir, que no es posible producir una verdadera transformación debido a la lógica interna de acumulación.

⁷⁴ Ver la sección 2.2 Visualizando el Presente: sobre la Fotografía Contemporánea.

se podría plantear que el uso de *Instagram* es contrario al *Polaroid*, puesto que si bien, eran fotografías instantáneas, las capturas se limitaban por la cantidad de papel dentro la cámara y la condición material limitaba la toma de fotográfica y, por tanto, cada foto era un recuerdo único. En cambio, en la actualidad hay una superproducción de imágenes.

Ahora bien, a propósito de lo anterior, el uso de *hashtags* se emplean a modo de organización, es decir, sirven para agrupar imágenes según enunciados o palabras claves. Lo interesante de esta herramienta es que son los mismos usuarios quienes deciden cuáles usar lo que le brinda un enfoque temático a la imagen y crea lazos entre objetos, conceptos y públicos. Otra forma de intento de organización del contenido en la plataforma es mediante la geolocalización debajo de las fotografías, lo que facilita la búsqueda de los usuarios según ubicación o acontecimiento.

En resumidas cuentas, estas herramientas permiten a los usuarios consumir y producir contenido de interés y no solo mantener vínculos personales, lo que hace que *Instagram* tenga mayor relevancia para un estudio sociocultural⁷⁵, sobre todo cuando se toma en cuenta la tendencia cada vez más visual de la cultura. A su vez, se pueden observar distintas formas de representar las obras tradicionales, dado que se posibilita un mejor entendimiento sobre el papel que juegan imágenes del pasado en la intersubjetividad de la sociedad actual⁷⁶. A continuación, se conceptualiza mejor la tipología de las obras de esta investigación.

⁷⁵ Es decir, permite un análisis filtrando grupos y hasta objetos más específicos, como las obras tradicionales.

⁷⁶ En otras palabras, permite reflexionar sobre la manera en que las plataformas digitales repercuten en las tradiciones pasadas y sus sentidos más actuales.

3 Enfoque técnico: introducción a las imágenes técnicas

El concepto de imagen técnica propuesta por Flusser (2015) es fundamental para contextualizar las imágenes estudiadas en la investigación, siendo que este autor es uno de los principales filósofos de los medios que se centra en el estudio de las imágenes que surgen de la tecnología. Cuando se refiere a imágenes técnicas, se engloba a todas aquellas imágenes que emergen de una tecnología mecánica y que se formaron mediante puntos organizados y proyectados sobre una superficie, por lo que su propósito es el de “crear, preservar y transmitir informaciones” (p.44) en su aparición por gestos aplicados a aparatos. De esta manera, esta conceptualización permite englobar una variedad de tipología de imágenes fijas⁷⁷ que circulan por las redes, que son tanto fotografías como imágenes hechas en programas de diseño o imágenes escaneadas, entre otras.

De acuerdo con esto, Flusser (2015) determinó que interpretar la imagen técnica, puede ser engañoso, porque muchas veces aparentan significar escenas de la vida real e incluso, parecen representar la realidad, de forma más fiel que las tradicionales, como es el caso de las fotografías. No obstante, por la forma en que han sido creadas, ocultan por detrás un programa, lo que las convierte en imágenes *opacas*; por lo tanto, para entenderlas, habría que primero revelar el programa y la programación de la que surgen. En este sentido, se diferencian de las imágenes tradicionales porque no se mantienen sujetas a la superficie⁷⁸ en la que se plasmaron; en otras palabras, la imagen técnica no se adhiere a un soporte sólido específico, sino que son difundidas por distintos medios y solo aparecen en soportes, de manera efímera, cuando son invocadas. Por este motivo, el objeto no posee valor, como es en el caso de las OAT y su valor pasa solo a relacionarse con la información (Onetto, 2016).

Además, según Flusser la función de las imágenes técnicas es la de significar las vidas; el autor entiende que las imágenes técnicas no son reflectores del mundo, sino más bien proyectores: “no explican el mundo, como las imágenes tradicionales, sino que informan el mundo” (Flusser, 2015, p. 76). Para ejemplificar lo anterior, el autor puso de ejemplo la fotografía de una planta; si se quisiera entender el significado de esa imagen, no sería a través del análisis de la planta que

⁷⁷ Se analizan imágenes fijas en esta investigación, pero las imágenes técnicas incluyen audiovisuales y otra clase de imágenes en movimiento.

⁷⁸ Se puede consultar el Capítulo 4. Herencias Visuales: la Obra de Arte Tradicional

sale en la foto, sino más bien al observar por qué el fotógrafo quería mostrarla y cómo lo hace⁷⁹. Es decir, el significado no solo está en el contenido de la imagen, porque la fotografía se toma como un imperativo de quién la saca, como quien utiliza un programa para programar posibles resultados; en sus palabras: “son métodos de cómo programar a la sociedad” (p. 77).

En resumen, estas imágenes se entienden en función del programa de los que forman parte y no solo con base en lo que representan. En el caso de las imágenes técnicas, habría que tomar en cuenta que son el resultado de alguna digitalización y que, a su vez, circulan a través de las redes sociales, que también son programas o dispositivos. De manera que, en el siguiente apartado, se reflexionó sobre el valor que cobran las imágenes técnicas en las redes sociales.

3.1 Conexión visual: imágenes técnicas en red

A diario circulan millones de imágenes técnicas en las redes sociales, debido a que, cada vez más, destaca lo visual en estas plataformas sociales; estas imágenes se presentan en forma de fotografías, diseños, audiovisuales, etc. En esencia, son combinaciones numéricas traducidas por un dispositivo en imagen y circulan de manera recíproca entre prosumidores, quienes llegan a formar multitudes “creando un aspecto de *cartografía* actual, a través de la cual nos comunicamos y entretenemos continuamente” (Guardiola, 2018, p. 20).

Las imágenes técnicas fluyen a través de las redes de manera dispersa, es decir, que no son unidireccionales y al carecer de soporte físico adherido, se difunden en tiempo y espacio con mayor facilidad y velocidad. Con el surgimiento de estas imágenes, José Luis Brea destacó una forma de aparecer “en lugares —de los que inmediatamente se esfuman—. [...] se apresuran rápido a abandonar la escena en que comparecen—. Son, al mismo tiempo, (des)apariciones” (Brea, 2010, p.67); esto puede referirse a la velocidad en la que circulan, que hace que aparezcan y desaparezcan de forma rápida. A pesar de su velocidad de circulación y aparición, ellas dejan trazos por la red e incluso, transforman el *ciberespacio* en su recorrido mediante impregnaciones de sentido⁸⁰.

⁷⁹ Esto se podría entender desde la semiótica visual, como contenido (la planta) y sintaxis (la forma en que se presenta la planta).

⁸⁰ Esto se profundizó más en el capítulo dedicado a los desfases en el eje especial del proceso de mediatización, específicamente en el 7.1.1 Dimensiones Dispositivas.

En relación con lo anterior, se podría decir que estas imágenes más que desaparecer, cambian y convergen entre ellas, son movedizas y rechazan toda clase de estabilidad de mayor duración y, muchas veces, logran independizarse de dominios institucionales, que buscan controlar los contextos de su recepción, como los museos, en el caso de las obras. No obstante, eso no las libera de estar bajo un dominio, de acuerdo con el soporte en el que aparezcan; por ejemplo, de instituciones como *Google* o *Facebook*, que las explotan con otra clase de fines lucrativos. En efecto, se podría entender que este fenómeno tecnológico, es decir, el uso de la imagen técnica en las redes tiene su lado positivo y negativo⁸¹; por lo que habría que reflexionar en torno a contradicciones, continuamente presentes en la investigación, que ronda el fenómeno mediático observado.

Para hacer frente a estas tensiones, Andrea Soto Calderón (2020b) propuso la idea del *farmacon*, que hace referencia, según el formato, a remedio o veneno y, en tal sentido, según el uso que se hace de él, puede intoxicar o curar. La autora empleó esta referencia para explicar la manera en que las imágenes pueden ser perjudiciales, cuando sus procesos son automatizados, pero al mismo tiempo, pueden engendrar otras posibilidades al liberarse de preestablecimientos. Ella resaltó que “aprender a desautomatizar no quiere decir rechazar a los autómatas, sino relacionarnos de otro modo con ellos” (Soto Calderón, 2020b, p. 37); en este orden de ideas, ante la tensión que se genera en los fenómenos mediáticos, la solución no estaría en dejar de usar la tecnología, sino en aprender a explotar su potencial de otras maneras.

Las relaciones pueden ser fecundas, fracasadas o destructivas, pero la cuestión fundamental es la relación y cómo es entendida. [...] en ningún caso se trata de establecer un modelo, sino experimentar con infraestructuras frágiles que nos permitan pensar las imágenes desde su contradicción estructural. (Soto Calderón, 2020b, p. 38)

Dicho de otra manera, la autora propuso analizar las relaciones que se dan en los fenómenos, entender cómo se dan los procesos que organizan la sensibilidad e, incluso, la intersubjetividad, pero no solo desde lo institucional, sino desde “la micropolítica que cada uno puede ejercer” (p. 39).

La perspectiva que se adopta en esta investigación se adhiere a lo previamente planteado, porque se identifica una apertura de intensidades a raíz de la conjugación de la imagen técnica con las redes sociales. En cuanto al mayor impacto ventajoso de esta forma de imagen, podría estar en

⁸¹ Se planteó anteriormente en el texto: por un lado, al ser producidas en cantidad y por una variedad de personas a nivel global, permiten a un público amplio generar su propio contenido y formar parte de la intersubjetividad de las que muchas veces se los excluye, por otro lado, se habla de una explotación por trabajo no remunerado por parte de las grandes empresas mediáticas de la actualidad.

sus formas de producción, que permiten combatir, de manera reaccionaria, “donde un orden del discurso se aplica a estabilizar un orden de las cosas” (Soto Calderón, 2020b, p. 123). Esto se relaciona con una de las grandes potencias de la imagen técnica, que es la plasticidad técnica y, en las redes sociales, esto se amplifica por su manera circular y su fácil distribución, que permite llegar a más personas, de formas menos limitadas.

Ahora bien, lo anterior puede percibirse como una *banalización*, debido a la repetición y estandarización que pueden provocar las imágenes o, como lo mencionó Brea (2002), hay una disminución de los niveles de definición de los objetos que aparecen. En otras palabras, se podría hablar de una estetización del mundo, en el que casi todo, incluyendo las personas, se vuelven imagen. Sin embargo, en función de las ventajas previamente resaltadas, las plataformas sociales permiten que entren en juego nuevos discursos, debido a la combinación infinita de posibilidades que surgen de la convergencia de usuarios y de contenido.

A pesar de esto, no todo lo que emerge en estas plataformas es novedoso, de hecho, la mayor parte del contenido surge de una estandarización de tendencias en las redes. Sin embargo, esto no disminuye las posibilidades del contenido *metadiscursivo*, al ser imágenes que discursivamente se refieren a otras imágenes, que son las obras. Esto se podría entender como un "poder simbólico del pensamiento liberado a la fuerza de su potencial puro, allí donde se resiste la sumisión del orden presentemente existente" (Brea, 2002, p.124). También se podría afirmar que las redes sociales amplifican la popularización de las imágenes técnicas, al permitir una variedad de imágenes y algunas ponen en conflicto formas institucionalizadas del arte, lo que genera imaginarios que no siguen, necesariamente, una lógica de tradición, propiedad o autoría.

Este fenómeno mediático trajo, a su vez, cambios en el manejo del capital simbólico, al no haber delimitaciones claras sobre la forma de generación de riqueza (Guardiola, 2018). Esto se debe tener en cuenta, puesto que la forma en que las empresas mediáticas lucran con estas plataformas no es de forma directa, sino que se hace por medio de un proceso que consiste en la recopilación de datos, para disponer de esa información en campañas dirigidas, en las que las empresas privadas e instituciones invierten dinero para lograr objetivos comunicacionales. El principal problema es la intromisión de las plataformas en la cotidianidad, lo que les permite tener una gran cantidad de información personal sobre los individuos.

La mayoría de las veces, a las imágenes técnicas se les atribuye características del mercado, que pertenecen a la industria cultural y del espectáculo (Brea, 2010), puesto que participan, de forma apelativa, a favor del comercio, al atraer a más consumidores. A esto se le suma una dificultad para denominar las imágenes técnicas o el contenido en general para regular su uso y su distribución, ya sea un documento original, copia u obra. Sin embargo, la recepción de las imágenes técnicas en las redes no ocurre estrictamente en *masa*⁸², es decir, de forma simultánea y colectiva. Por lo que al contrario, el receptor tiene más libertad para decidir el lugar y el momento de consumo (Brea, 2010), a pesar de que el contenido esté sometido a una organización dispositiva de la plataforma y que sus decisiones de interacción con la imagen permitan un refinamiento de datos sobre el usuario, a través de los rastros que genera.

Sin embargo, es importante decir que, en la actualidad, no solo las grandes marcas y el sector privado y el estatal tienen acceso a difundir en los medios, sino que, gracias al acceso a las redes sociales, cualquier individuo o empresa mediana y pequeña puede hacer uso de sus ventajas. El modelo de recepción de las imágenes y el contenido en estas plataformas es más mixto: “Si bien no mantiene los caracteres de la recepción singularizada e individual propia del orden de la imagen-materia, tampoco apunta a modelos de colectivización — homogeneización indiferenciada—” (Brea, 2010, p. 89). Es por ello por lo que se hace referencia a un público no unánime, más individualizado al momento de producir y consumir en la red; lo anterior se debe a que el algoritmo de los distintos dispositivos dispone del contenido, según una recolección de datos anteriores.

Por consiguiente, no es que las imágenes escapen de la estructura de poder en las redes, sino que no se puede hablar de una homogeneización.

Innumerabilidad y desubicación entonces para los objetos (para las imágenes, para toda la producción simbólica), formaciones multitudinarias y tendencia a la indiferenciación de roles receptivos y emisores para los sujetos [...] los rasgos más característicos de la transformación en curso de la episteme-rizoma propia de nuestro tiempo. (Brea, 2010, p. 94)

Con la anterior perspectiva se podría, nuevamente, visualizar una apertura discursiva en la forma de circulación de la información e imágenes que, si bien da lugar a imágenes repetidas, también

⁸² La perspectiva anterior suele estar vinculada con un público uniforme colonizado, suponiendo una comunicación vertical desde las imágenes, por una corriente dominante atribuida al capitalismo.

abre espacio para irregularidades e interrupciones de los discursos predominantes gracias a la gran cantidad de nuevos emisores-receptores⁸³ que entran en los procesos de mediatización.

Asimismo, se genera nuevas formas de entender la autoría, ya sea como artista o propietario, dado que, en las redes, todo receptor es un reinterpretaor o productor de lo que recibe. Esta nueva forma de creación rompe con los tradicionales regímenes artísticos; la forma en que las imágenes adquieren valor en la actualidad que es proporcional a la potencia de intersubjetividad. Por tanto, hay que entender estas imágenes “como dispositivos sociales potenciadores de la fábrica colegiada del público: cuantas más de ellas haya, según ese principio, tanto más diversa y densa, tanto más rica y generadora de riqueza a la vez, será su producción (y la propia esfera pública en que ellas habiten y dialoguen)” (Brea, 2010, p. 103); es decir, se valorizan según su potencial para conectar a sujetos y ese valor depende de la capacidad que tengan de llamar la atención y producir una reacción del otro.

Otra consecuencia del surgimiento de la imagen técnica en las redes sociales es que la vida cotidiana se ha doblado en imágenes y, como resultado, las que antes eran reservadas para una exclusividad ritualista, como ir a un templo o museo, se han naturalizado⁸⁴. Lo anterior indica que, si el valor entre imágenes es sobre todo relacional, el valor pretérito pierde fuerza. En resumen, la interacción constante y el presente de las redes sociales, hace que lo tradicional pierda importancia; el ayer se convierte en un pasado más veloz y la significación de la imagen depende más del presente, que las resignifica de forma constante y, en muchas instancias, a través de su socialización por las redes⁸⁵. La imagen técnica se vuelve muchas veces la representación iconografía de un micro evento, que existe para ser visto por otros, lo que permite que su valor ya no sea solo exponer algo, sino provocar; en otras palabras, el valor de exhibición se reemplaza por la reacción (Guardiola, 2018).

Ahora bien, los anteriores planteamientos, positivos y negativos, sirven para contextualizar el funcionamiento de las imágenes técnicas por las redes sociales en la actualidad, es decir, permite revelar sus programas. Sin embargo, en la perspectiva que se adoptó en este análisis, no se cree

⁸³ Esta característica de indiferenciación de roles es lo que se denomina prosumición, término desarrollado en capítulos anteriores (2.1 Prosumidores: una Reinención de Roles). Se habla de un proceso continuo, en el que los prosumidores crean nuevas imágenes a partir de lo que ya existe.

⁸⁴ A este fenómeno se lo identificó anteriormente por algunos autores, como Mitchell y Boehm como giro icónico, otros reflexionaron sobre una nueva forma de lenguaje cotidiano, en el que se vive en una avalancha icónica y que pone en cuestionamiento formas de tradición y estructuras estables en la sociedad. En todos los casos, se destacó la creciente importancia de lo visual en las últimas décadas.

⁸⁵ En este sentido, las imágenes actuales constatan una clasificación temporal ineficaz en las imágenes tradicionales.

que la máquina defina todo el valor de las imágenes, porque hay personas y agentes en los procesos de mediatización, que aportan subjetividad; esto permite una matización y una relativización sobre los fenómenos mediáticos.

En efecto, en estas plataformas se permite una variedad de reacciones, con matices y variedades cualitativas, por lo que, muchas veces la reacción no se queda simplemente en un *me gusta*, sino también en la creación de una imagen nueva, que reinterpreta la recepcionada⁸⁶. De esta manera las imágenes actuales están pensadas según una relación virtual con el público, a diferencia de las imágenes tradicionales, creadas para ser exhibidas de forma presencial⁸⁷. Por lo tanto, en el siguiente apartado se centró en definir las imágenes y obras tradicionales.

⁸⁶ Cabe destacar que, en la actualidad, el valor económico y simbólico de las imágenes va de la mano con su reproducción y entre más imágenes hay sobre algo, mayor es su presencia en la esfera pública y mayor valor tiene.

⁸⁷ Las imágenes tradicionales eran vistas como singulares y, por lo tanto, concentraban un poder simbólico muy importante, que hasta llegaba a definir toda una época. Llegar a ver estas imágenes y obras de manera presencial, podría ser algo muy difícil para quienes no cuentan con los recursos económicos para viajar, porque concentra un poder regional hegemónico. Asimismo, existían especialistas encargados de producirlas, interpretarlas y distribuirlas, de manera muy limitada, a cierto público.

4 Herencias visuales: la obra de arte tradicional (OAT)

Conviene primeramente resaltar que en esta reflexión lo que se toma como tradición son configuraciones heredadas o transferidas del pasado. La palabra tradición proviene del latín *traditio* y hace referencia a transmitir o entregar algo; esto conlleva la mayoría de las veces normas o valores inculcados, en las que hay interacciones de poder que están lejos de ser inevitables (Calvo, 2021). Es decir, desde sus orígenes, implica un tratado⁸⁸ o convención que, muchas veces, se da por supuesto y que es retransmitido entre generaciones (Thompson, 1998). Para el sociólogo J. Thompson (1998), la tradición no debe ser vista como algo del pasado, porque incide en el presente y el futuro desde un aspecto hermenéutico y brinda un esquema para la interpretación y comprensión del mundo; por tanto, la normatividad del pasado funciona como guía para el accionar en el presente.

En este sentido, el material proveniente del pasado, como las obras tradicionales, sirven como mediadores para prácticas fundamentadas alrededor de ellas, al referenciar la tradición. Lluís Calvo (2021) planteó lo anterior, por medio de la metáfora del cordón umbilical, un vínculo entre generaciones, los muertos y vivos, que es simbólico: “un enlace que une al que fue y el que va a devenir” (p. 19), esto implica, revivir a través de los legados.

La legitimación es un aspecto importante para que la tradición se consolide y Thompson entiende “que la tradición sirve, en determinadas circunstancias, como fuente de apoyo para el ejercicio del poder y la autoridad” (Thompson, 1998, p. 245) y hace referencia al análisis de Weber (1978), en el que se desglosan formas en que un sistema de dominación establece legitimidad.

Las afirmaciones de legitimidad se basan en fundamentos racionales, implicando a creencias en la legalidad de las leyes promulgadas (lo que Weber llama *autoridad legal*); pueden basarse en fundamentos carismáticos, implicando la devoción o la santidad, o el excepcional carácter de un individuo *autoridad carismática*; o pueden fundarse en bases tradicionales, implicando a determinadas creencias en la sacralidad de tradiciones inmemoriales, *autoridad tradicional*. (Thompson, 1998, p. 245)

⁸⁸ “En su acepción más general, tradición significa una *traditum*, esto es, cualquier cosa que sea transmitida o proceda del pasado. La tradición implicaría elementos de tipo normativo (por ejemplo, las costumbres del pasado podrían servir como guía para las acciones futuras), pero este no es necesariamente un aspecto representativo de todas las tradiciones” (Thompson, 1998, pp. 243-244).

Desde el anterior punto de vista, se podría afirmar que las creencias del arte tradicional se basan, en gran parte, en las legitimaciones provenientes de la historia del arte, las instituciones socioculturales y un sistema de creencias.

De manera similar, Calvo abarcó la legitimación desde la teoría de Peter L. Berger y Thomas Luckmann, en la que se encuentra ligada a la comunicación que no es neutra, es decir, que “ha de requerir un aparato social y unos receptores que consensúan y admiten como común, aquello que se ha hecho llegar” (Calvo, 2021, p. 33); desde la perspectiva anterior, la legitimación se da a través de toda la comunicación alrededor de la transmisión de cierto saber, es decir, no solo pasa por las instituciones. No obstante, estas pueden tratar de dirigir una línea de sentido de materiales simbólicos, como es el caso de la obra tradicional y, a partir de esto, la comunicación que las rodea, tienden a reafirmar convenciones sobre el pasado.

Se podría hablar de “ideología de las tradiciones; esto es, pueden ser utilizadas para establecer o mantener relaciones de poder estructuradas de formas sistemáticamente asimétricas” (Thompson, 1998, p. 245); es decir, la tradición permite mantener estable cierta función de las instituciones artísticas en las sociedades. Entonces, se podría entender que el valor más destacado de la obra de arte recae en un proceso de mistificación que se deriva de los criterios y convenciones de cada época del que estas forman parte; por ejemplo, en el siglo XV, el arte seguía una doctrina neoplatónica, que planteaba la actividad artística humana como una búsqueda de espiritualidad por encima de la naturaleza o la historia.

Por lo tanto, la OAT suelen ser reconocidas en las disciplinas de las *Bellas Artes* e implican el origen o la articulación de un objeto en particular, como pinturas o esculturas. Aquellos objetos se asocian con la representación o expresión de algo; en otras palabras, se les atribuye “propiedades intencionales a objetos físicos” (Pineda, 2012, p. 3). En resumen, entre las características más importante de la OAT, se tuvo en cuenta que estas están sujetas a su condición de objeto y que se encuentran expuestas en un museo, resguardadas por la institución artística y formando parte del patrimonio artístico o cultural del mundo.

Asimismo, estas obras son imágenes que no “parecen despreciar su soporte material” (Flusser, 2015, p. 27), al contrario, se valorizan como objetos. El filósofo Vilem Flusser las denominó imágenes tradicionales o superficies abstraídas de volúmenes, es decir, se crearon como la

concretización de ideas o imaginarios en superficies físicas y palpables⁸⁹. Las reflexiones de Brea en torno a las imágenes tradicionales plantearon una descripción funcional en la que se identificó su cuerpo fijo, lo que las diferenció de la imagen digital, porque están inscritas en soportes inseparables. Estas obras se encuentran “encarnadas, digamos, que para la eternidad o, cuando menos, para la duración” (Brea, 2010, p. 11).

Alrededor de estas imágenes tradicionales existen instituciones artísticas socioculturales, que se encargan de conservarlas y de administrar sus exposiciones. Por esta razón, esta clase de obras juegan un rol fundamental en la memoria y en la historia, dado que se entienden como una especie de exterioridad de sucesos y son la representación de tiempos pasados. “George Steiner afirma que estamos regidos por imágenes del pasado en forma de construcciones simbólicas que quedan impresas en nuestra sensibilidad [...], todo aquello que rige la sociedad y otorga autoridad proviene del pasado” (Calvo, 2021, p. 21).

Además, al ser creadas de manera artesanal, se les atribuye significados antropológicos, que reflejan procesos lentos y tediosos de producción (Brea, 2010) y, por ende, son más valiosas, debido al tedio de su producción y a las limitaciones de la creación en su época. De esta forma, se les atribuye la importancia de ser piezas exclusivas, volviéndose canónicas y muy reconocibles. Bajo esta lógica, son de gran valor simbólico por su poder de reconocimiento y, en consecuencia, la cultura hegemónica occidental tiende a buscar su conservación⁹⁰ en función de la memoria.

Las imágenes tradicionales son reconocidas como patrimonio cultural, es decir, se les otorgó el poder de representación de identidad de un grupo social, ya sea un país, una ciudad, o un museo; además, son consideradas insustituibles, porque son portadoras de mensajes y pasan a ser recursos económicos de las regiones, por alimentar el turismo cultural (Ardemagni, 2008). Toda esta carga de significados se manifiesta en un conjunto de asunciones, creencias y modos de conducta, alrededor del material simbólico, en el que la tradición permite la configuración de identidades colectivas e individuales (Thompson, 1998). Asimismo, el teórico George Steiner hizo referencia a una cultura viva, que está constantemente alimentándose de verdades, bellezas y obras del pasado en nombre de la tradición (Calvo, 2021).

⁸⁹ Cabe señalar que, en este análisis no se compartió el uso de la palabra materia para estas imágenes, dado que, desde un enfoque materialista, toda producción humana puede ser considerada materia y, por lo tanto, toda imagen objetual o digital, es considerada materia, aunque de distintas texturas o características.

⁹⁰ Al ser objetos son perecedoras del tiempo y envejecen y requieren de procesos de preservación, algo de lo que se encargan los museos o las instituciones.

En este sentido, se destaca que toda identidad “se edifica sobre conjuntos de materiales simbólicos preexistentes, que constituyen los fundamentos de la identidad” (Thompson, 1998, p. 246). Sin embargo, con los nuevos dispositivos de comunicación, la configuración de identidades se vuelve cada vez más compleja y mixta, al tomar en cuenta distintos espacios y tiempos que implican las mediatizaciones.⁹¹

Cuando el contenido simbólico de la tradición se articula a través de productos mediáticos, es necesario y en cierta medida distanciable de contextos habituales [...]. En un mundo saturado por los medios de comunicación, las tradiciones que dependen de formas de comunicación mediática simbólicas; han sido desalojadas de sus lugares habituales y reincorporadas a la vida social de nuevas maneras. Sin embargo, el desarraigo y el rearraigo de tradiciones no las convierte en necesariamente falsas, ni tampoco implica, necesariamente, su desaparición. (Thompson, 1998, p. 264)

La realidad social de las obras se ha visto transformada con el tiempo, debido a la popularidad y ubicuidad que adquieren por su reproducción en los medios; estas son cada vez más accesibles a nuevos públicos, de “una minoría muy selecta, poseedora de la capacidad económica y las claves intelectuales de para disfrutar de ellos, a una realidad que los convierte en aparentemente accesibles para prácticamente todas las capas sociales” (Mateos, 2008, p.19). El anterior planteamiento demuestra la vigencia de una percepción tradicional del arte como perspectiva absoluta. En ocasiones, como se observa en el ensayo de Santo Mateos, se identifica una necesidad de conservación del patrimonio por parte de las instituciones, pero no solamente conservación material, sino principalmente conceptual o de su tradición; "encargada de descodificar, procesar y transmitir los valores, informaciones y sensaciones que se le pueden asociar" (p.21).

Cada vez se hace más evidente como alrededor de estas imágenes hay estructuras institucionales hegemónicas que, como denuncia Brea (2006), buscan un control absoluto sobre la comunicación y la significación de las obras; sin embargo, controlar el flujo de información alrededor de estas, es una tarea cada vez más difícil en estos tiempos.

Así, consciente o inconscientemente, todo recurso cultural o patrimonial, con solo existir y ser perceptible, emite un gran volumen de información. La cantidad y sobre todo la calidad de las informaciones involuntarias emitidas, hace que el control de las comunicaciones de recurso cultural o patrimonial no sea total y absoluto. (Capriotti 2008, p. 133)

⁹¹ En el siguiente capítulo se desarrolló con mayor detalle, el tema de los procesos de mediatización.

Se evidencian los procesos de mediatización del que forman parte estas obras, algo que no es nuevo para estas imágenes, puesto que estos procesos no son efectos exclusivos de fenómenos mediáticos más actuales, como Internet o las redes sociales. Al contrario, las OAT son objetos que tienden a mediatizarse hace siglos, incluso, los mismos museos podrían entenderse como formas de mediatización, desde distintas infraestructuras.

En ese orden de ideas, la mediatización no implica, de forma necesaria, una tecnología de información y comunicación (TIC) aunque se pueda hacer uso de estas en el proceso, sino que se relaciona con un pasaje intermediario y artificial⁹², que genera transformaciones de sentidos que, en ese caso, se produce entre objetos de valor artístico y un cierto público. En efecto, el proceso de mediatización implica un sistema que, mediante el discurso, sitúa objetos del pasado en el presente y, por tanto, transforma sus sentidos⁹³. Asimismo, entre más antiguo sea un museo, más tradición acumula y como resultado, más estable se vuelven sus discursos en el tiempo; lo mismo pasa con el concepto de historia del arte, que no implica saltos de tiempo, mediatizando los sucesos, sino que, como lo planteó George Didi-Huberman (2006), busca fijarlos en un tiempo o espacio. En esa misma línea, los objetos artísticos, refugiados bajo el nombre de historia de arte, se convierten en una especie de objetos memoria, que han de analizarse para recordar el pasado⁹⁴.

Por su parte, el semiólogo Umberto Eco también plantea la obra de arte como una formación de materiales técnicos, que desde la misma concepción del arte de Luigi Pareyson, se entiende a su vez como un *organismo*, es decir, “formación del carácter físico, que vive una vida autónoma, armónicamente calibrada y regida por leyes propias” (Eco, 1970 p.15). Por lo tanto, al seguir esta perspectiva, sería posible entender a las obras tradicionales como objetos que resultan de una configuración, que cobra vida propia, una vez son compartidas. Más allá de la institucionalidad con la que se vinculan, las obras, una vez insertadas en el mundo social, se convierten en objetos de experiencia abierta⁹⁵, propensas a distintas formas de interpretación y reactualización estética en la actualidad. En otras palabras, se entiende que toda imagen estética se ve superada por las

⁹² Entendiendo la artificación como un proceso de procesos, que implica la identificación de lo que es arte, más allá de institucionalidad, porque es un proceso colectivo en sociedad. En resumen, la artificación sería el proceso de puesta en escena de un discurso materializado y luego “el proceso por el cual los actores sociales pasan a considerar arte un objeto o una actividad que anteriormente no consideraban como tal” (Heinich y Shapiro, 2012), es decir un entramado entre distintas clases de agentes.

⁹³ Mediante los anteriores ejemplos, se pudo afirmar que las mediatizaciones no solo están presentes hace mucho en las formas de vivir, sino que el arte se mediatizó desde mucho antes de la llegada de los fenómenos mediáticos.

⁹⁴ Se desarrolla con más detalle en la sección 6.2. Anacronismo Histórico.

⁹⁵ Experiencia abierta es todo lo irrealizable de una imagen y del espectáculo, la generalidad de su evocación o, mejor dicho, su laguna (Eco, 1970).

imágenes posibles que suscita y que abre; es decir, el autor no niega la *cosalidad*⁹⁶ de la OAT, pero la *cosa* se convierte en soporte de procesos constitutivos una vez experimentados, o, en cuanto la obra esté plenamente realizada por su recepción (Eco, 1970).

En resumen, la obra tradicional viene a ser una especie de imagen-soporte, que evoca otras imágenes e historias en el imaginario colectivo y posibilita la creación de nuevas imágenes a partir de su existencia. Cabe resaltar que en el análisis de Eco no se tiene en cuenta, específicamente, la autonomía de la obra objetual adquirida a partir de su reproducción técnica. Si bien, como menciona el autor, la experiencia abierta de la obra se genera en el espectador, también pasa que el mismo espectador tiene la opción de plasmar esa experiencia o interpretación de la obra en una reinterpretación propia, que puede concretarse en la creación de una imagen nueva incidiendo en el imaginario de la obra desde su reproducción y apropiación. Dentro de este marco de ideas, se recalca la dificultad de tener un total control sobre el flujo de información alrededor de la obra, porque partir de su existencia se crea una apertura de reinterpretaciones, resignificaciones y apropiaciones de esta.

En este sentido, por mucho tiempo se reflexionó sobre cómo las sociedades modernas y los medios de comunicación tecnológicos hacían que “la tradición pierda gradualmente significado y finalmente deje de jugar un papel significativo en la vida cotidiana de la mayoría de los individuos” (Thompson, 1998, p. 237). No obstante, no parece que lo convencional haya desaparecido del todo, sino que muta, es decir, pierde su estatus de verdad incuestionable, “transformándose en una nueva forma de fundamentalismo que rechaza la apelación a la justificación discursiva y trate, contra un entorno de duda generalizada, de reafirmar el inviolable carácter de la tradición” (p. 242).

La tradición se mantiene porque es una especie de guía o medio para dar sentido al mundo desde el pasado y, tal como lo indicó Thompson, implicar crear sentidos de pertenencia. “Las tradiciones se sostendrán a lo largo del tiempo si son continuamente reincorporadas a nuevos contextos y arraigadas a nuevos tipos de unidades territoriales” (p. 247), como los museos o las redes.

⁹⁶ El autor se refiere a su condición como una cosa en el mundo.

En resumen, la tradición no muere, pero se transforma y puede ser perpetuada o, por el contrario, desarticulada, según la forma en que es reinterpretada por los distintos sujetos. Esta reinterpretación, más que nunca, tiene que ver con los medios de comunicación.

El vínculo es doble: de una parte, el desarrollo de los medios de comunicación facilita el declive de la autoridad y de los fundamentos tradicionales para la acción; por la otra, los nuevos medios de comunicación también han logrado separar la transmisión de la tradición del hecho de compartir un espacio común, en consecuencia, han creado condiciones para la renovación de la tradición a una escala que excede ampliamente cualquiera que haya existido en el pasado. (Thompson, 1998, p. 247)

Asimismo, se destaca que la tradición no debe verse como algo transparente o impoluto, puesto que de acuerdo con W. Benjamin, cuando analiza el rol del narrador para la memoria, se plantea que, en el pasado, se pasaba la tradición *boca a boca* mediante historias, pero para que fuera verdaderamente memorable, era importante ayudarse de fantasías y prodigios; aunque, la manera en que se configuran las sociedades más actuales es totalmente diferente, que según Benjamin se basa en la información (Calvo, 2021). Se podría decir que las narrativas extemporáneas, muchas veces, intentan expandir la tradición y forzar una separación con lo oficial, lo que “implica una ruptura con la continuidad que el presente mantiene con las huellas de antaño” (Calvo, 2021, p. 13).

Sin embargo, difícilmente se logra separar el arte del conjunto de intersubjetividades que se relacionan con las obras y las moldean, es decir, la configuración del arte es generado por intercambios de subjetividades, algo que Nicolás Bourriaud denominó arte relacional. El autor recuerda que las imágenes tradicionales tienen el poder de reunión, como es el caso de las banderas que generan lazos y valores que comparten personas. Otra forma de observar el poder de agrupación de una imagen es en una exposición museística, llevado a cabo en un espacio compartido entre varias personas -alrededor de la pintura- evocando una conversación inmediata sobre la obra. Desde esta perspectiva, la obra puede ser un motivo de sociabilidad.

En función de lo planteado, la mayor parte de la intersubjetividad se configura a través de los medios de comunicación, por lo que se planteó que “pueden ser utilizados no solo para desafiar y socavar los valores y creencias tradicionales, sino también para difundir y consolidar tradiciones” (Thompson, 1998, p. 255). Para Calvo (2021), es parte del humano trascender en busca de relaciones sociales complejas y, de esa hibridación, surge una gran riqueza de estilos. De manera que se percibe una dispersión de la obra tradicional en otra clase de imágenes, lo que implica una reconfiguración del arte con nuevas funciones y objetivos; en este sentido, se destacó

el uso de imágenes técnicas, con las que no solo se reproducen las obras de forma visual, sino que se introducen en su propio sistema de funcionamiento, lo que conlleva ciertas implicaciones, desarrolladas en el siguiente apartado.

4.1 El arte de la reproducción técnica

Para entender mejor el fenómeno de la reproducción técnica de las obras, el ensayo de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, publicado en 1936⁹⁷, fue una base importante, puesto que sigue siendo vigente. Cuando Benjamin se refirió a reproductibilidad técnica, abarcaba la fotografía y la filmación, es decir, una forma de grabado de imágenes que requiere de un aparato tecnológico, a diferencia de la grabación plástica o manual, como el dibujo y la pintura. En otras palabras, la reproducción de las obras de arte no era un fenómeno nuevo, pero la parte técnica inició un proceso que marcó una diferencia por su tendencia a volverse cada vez más fácil de usar o automatizada y común.

No obstante, el autor consideró que “incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (Benjamin, 2018 [1936], p. 198). Esta ausencia, que menciona el autor, tiene más que ver con características del arte de la época, que se iban transformando, por lo que Benjamin destaca un cambio en la experiencia estética. En relación con esto, el autor identificó un *aquí y ahora* de la obra, que fue a lo que denominó como *aura* y es lo que le otorga a la obra su valor de autenticidad.

En tal sentido, especialmente las obras tradicionales, dependen mucho de su valor de autenticidad, es decir, “todo aquello que a partir de su origen puede transmitirse en ella, desde su duración material hasta su capacidad de testificación histórica” (p. 199), dado que es lo que la diferencia de sus posibles copias⁹⁸. No obstante, si bien la reproducción técnica, no puede transferir el *aura* de la obra, tiene la habilidad de disgregarla en parte de su forma tradicional, es decir, la separa de su soporte fijo, para permitir desplazamientos de su imagen, que alteren sus sentidos.

⁹⁷ La fecha de la primera publicación fue 1936; sin embargo, se usó en el texto la versión de 2018.

⁹⁸ El aura es irrepetible, porque en ninguna reproducción, sea técnica o no, se puede experimentar a la obra en vivo y en directo.

Ahora bien, existe una corriente de autores que entienden la perspectiva de Benjamin con cierta nostalgia por la falta del *aura*, pero aquí se plantea que la perspectiva del autor es mucho más compleja, puesto que, termina por abrir un pensamiento en torno a las posibilidades y virtualidad de las obras⁹⁹. En este sentido, se destaca la perspectiva de Miriam Bratu Hansen (2019) sobre los estudios sobre el cine, debido a que concibió que la experiencia aurática puede ser transformada sin perder su fuerza. Además, la autora concibe la experiencia artística del cine como una forma de aura colectiva, generando nuevas formas de interacción entre obra y público. En este sentido, se considera una nueva forma del *aura*, más viva y distinta con cada proyección, basada en otro modo de experiencia con las obras.

Además, la autora destaca la posibilidad inmersiva de las nuevas artes, con imagen visual y sonora, que permite una conexión más profunda con el espectador. Lo que no significa que el cine cumple una función reproductiva, sino que, más bien, ofrece una versión mediada de realidades que permite reconfiguraciones, y, por lo tanto, políticas (Hansen, 2019)¹⁰⁰. Ahora bien, en las redes sociales, la forma de recepción varía con la del cine, sin embargo, lo que se busca destacar con la perspectiva anterior, es que el *aura* vendría a ser la relación entre la imagen, o la obra, con los espectadores y no de la obra con sus orígenes, puesto que las imágenes dialogan desde el presente.

El ensayo de W. Benjamin sobre la reproductibilidad técnica, donde se desarrolló este importante concepto, cuya influencia y discusión mantiene vigencia, comienza con una cita de Paul Valéry (1999 [1928]):

En todas las artes, hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen, por tanto, sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte. (Benjamin, 2018 [1936], p. 195)

La anterior cita describió una situación que se podría considerar actual en la que se reflexionó sobre la transformación de la manera de recepción del arte gracias a la evolución tecnológica, algo que tiene una influencia en el ámbito social y que favorece a ciertos actores sociales, quienes

⁹⁹ Siguiendo con este marco de ideas, Soto Calderón (2020b) planteó que el pensamiento de Benjamin con respecto al *aura* puede ser una apertura que otorga la técnica a las obras.

¹⁰⁰ Hansen (2019) sugirió que el cine tiene una función política, al crear una conciencia crítica y proporcionar distintas perspectivas sobre las percepciones dominantes; de esta manera, transforma la experiencia de la realidad.

adquieren acceso al arte¹⁰¹. Por lo que se plantea que los fenómenos tecnológicos como la cámara ponen en cuestión el valor de las obras y como se las concebía, porque cambian la forma en que se interactúan con ellas.

Asimismo, Benjamin resaltó que, con anterioridad, el valor de una obra recaía en su presencia física, debido al ritual que la envolvía, independientemente de su valor de exhibición¹⁰², algo que se transformó en la actualidad de los museos.

La recepción de las obras de arte sucede bajo diversos acentos entre los cuales hay dos que destacan por su polaridad. Uno de esos acentos reside en el valor cultural, el otro en el valor exhibitivo de la obra artística. La producción artística comienza con hechuras que están al servicio del culto. [...] Con los diversos métodos de su reproducción técnica se ha incrementado tanto la capacidad expositiva de la obra de arte. (Benjamin, 2018 [1936], p. 203)

Es decir, que el valor de la obra se transformó al punto que llegó a sobrepasar el valor cultural; por otro lado, la fotografía permitió que la obra de arte fuera más visible, debido a que se le permite viajar y salir en búsqueda de varios destinatarios a la vez. La recepción de la obra ya no se limita a su anclaje físico y, por lo tanto, empieza a ser vista en distintos contextos, como revistas, televisión, álbumes, etc.

Lo que el autor identificó como la originalidad de la obra tiene que ver con una asociación directa con el contexto de su tradición, dado que, al reproducirla, decae su aura (Benjamin, 2018 [1936]) al descontextualizarla o desplazarla; sin embargo, en la perspectiva adoptada en esta investigación, estos desplazamientos no significan eliminación, sino transformación.

Una estatua antigua de Venus, por ejemplo, estaba en un contexto tradicional entre los griegos, que hacían de ella objeto de culto, y otro entre los clérigos medievales que la miraban como un ídolo maléfico. Pero a unos y a otros se les enfrentaba de igual modo su unicidad, o dicho con otro término: su *aura*. (Benjamin 2018 [1936], p. 202)

Con respecto a lo que plantea el autor, se podría inferir que el *aura* de las obras se ve desplazada junto con la obra, pero lo que dota el sentido dependerá según quien y cómo se miraba la obra.

No obstante, al basarse en la forma en que se la mira, surge el cuestionamiento sobre lo que significaría estos cambios de recepción para su tradición, por su mediatización. En otras palabras,

¹⁰¹ Asimismo, al pensar en el contraste de la experiencia museística en la actualidad, esto se puede evidenciar en gestos y hábitos de colisión entre el arte tradicional y las nuevas tecnologías, es decir, de alguna manera se han contaminado o invadido unas a las otras. Actualmente, el espectador tiene mayor libertad y está en constante movimiento, al crear alrededor de las obras, desde sus cámaras y *smartphones*. Se podría entender el fenómeno como constantes reinterpretaciones de las obras en los museos, es decir, al devolverle a la obra formas activas. A su vez, estas imágenes que circulan por las redes, están expuestas a una reactualización.

¹⁰² Esto se daba a tal punto que, entre más oculta se mantenía la obra de la vista del público en general, más valor de culto tenía (Benjamin [1936], 2018).

aún sí se llegará a presenciar la obra auténtica, probablemente las reproducciones de las obras y su mediatización ya incidieron en la forma que se la concibe actualmente. De manera que se podría pensar que el aura, no puede entenderse solo como una instancia específica frente a la obra, sino como el conjunto de sus variables y posibilidades, tanto la actual como las virtuales.

En resumen, se podría pensar que las reproducciones han llegado a conformar la realidad de estas; es decir, se han convertido en símbolos que representan en el imaginario del público, un *aura* que, está desde hace mucho reconstruido por sus reproducciones. Por un lado, se podría pensar que la obra pierde su *halo místico*, fundamentado en un proceso de mistificación y tradición; por otro lado, se podría entender el fenómeno como un cambio de intensidades y, no así, como una pérdida; en la que “ha cedido su lugar a otro más liviano y efímero, a un aura fría que se apega a su mera superficie solo en tanto que se verifica un rito colectivo público: el de su multiplicación sistemática” (Brea,1991, p. 15).

Cabe resaltar que en la época en que escribe Walter Benjamin su ensayo sobre la reproducción, el mundo del arte y el de la tecnología eran dos mundos claramente separados y no confundibles, pero ya desde entonces el pensador vislumbra el inicio de una conexión entre estas dos constelaciones, que con el tiempo se han ido aproximando cada vez más (Brea, 2002); a tal punto que en la actualidad hay una colisión definitiva entre estos mundos, poniendo en cuestionamiento todo un sistema de tradiciones. Lo anterior se evidencia con la frecuencia en que se encuentran personas recorriendo los museos con *smartphones* en la mano, para tomar fotografías y compartir sus experiencias. Los mismos museos, como es en el caso del *Louvre* en París, habilitan servicio *Wi-fi* abierto al público, incentivando mediante carteles con *hashtags*, que incentivan esta nueva forma de interacción con las obras ¹⁰³.

Se habla de una obra de arte mediatizada, transformada y desplazada por los medios, que es luego empleada para propósitos, más allá del culto o la exhibición. Walter Benjamin (2018 [1936]) lo plantea como una especie realidad mediada, con el uso de las tecnologías de reproducción; “la realidad es, en este caso, artificial y en el país de la técnica, la visión de la

¹⁰³ Con respecto a esto, se consideró interesante mencionar el texto *El problema de los museos* de Paul Valéry (1999 [1923]), puesto que, desde entonces se destacaba el exceso de información e imágenes exhibidas en los museos tradicionales, que terminaban por limitar a los espectadores a un rol que, aunque no era del todo pasivo, estaba bastante controlado. En este ensayo, Valéry describió cómo sentía hostilidad y cansancio por los modos institucionales del manejo de las obras, pues, en ese entonces, el museo tradicional era como una especie de enciclopedia de objetos, destinado a ordenar, clasificar y dirigir a los espectadores de formas más cerradas (este tema se desarrolló más en la sección 8.2 La Obra Tradicional Dispuesta).

realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible” (p. 212). Lo que se podría entender a su vez, como especie de *puesta en escena*¹⁰⁴ en el sentido que planteó Rancière (2009).

La puesta en escena no es simplemente la presentación de una acción a un público, es la configuración de un espacio común de inteligibilidad. Esta inteligibilidad se establece no solo a través de la presentación de una acción, sino a través de la estructuración del espacio, [...] Todo esto funciona junto, para producir un mundo común de sentido compartido. (p. 23)

En ese orden de ideas, a través de las cámaras se presentan versiones más personalizadas de la realidad, en tanto que podemos hablar en plural de la puesta de realidades¹⁰⁵.

En función de esto, se podría entender el aura como un efecto circulatorio de todo lo que proyecta la obra (Brea,1991); asimismo, así mismo sus efectos sobre la comunicación social y las distintas realidades que se genera por su mediatización¹⁰⁶. En otras palabras, el *aura* se presenta de formas distintas con cada reactualización o nueva aparición de la obra, desde distintas imágenes que la reproducen. Los sentidos de las obras van ligados a la construcción de estas, a partir de la comunicación que la rodea.

En efecto, se propone una perspectiva de la obra desde intensidades, en la que no depende de una sola instancia, es decir, autor, institución, emisor o receptor, sino que es algo colectivo y social. Dentro este marco de ideas, retomando la reflexión sobre las imágenes técnicas de Flusser (2015), se proyecta un panorama futuro de una posible *sociedad dialogante* entre imágenes, de manera que la realidad se representa en imágenes y estas, generan, a su vez, una realidad o la definen.

La fotografía ‘significa’ una escena, este es: sustituida simbólicamente por ella. [...] Solo que, de facto, la relación pasó a ser equívoca: la fotografía de la escena de guerra puede pasar a ser el ‘significado’ del evento fotografiado. [...] el evento de afuera pasa a ser un mero pretexto para la fotografía. En otros términos: para un receptor de la imagen, el vector de significación se invierte y el universo de las imágenes pasa a ser la realidad. (Flusser, 2015, p. 135)

Lo que nos retorna nuevamente a la puesta en escena¹⁰⁷, que también fue manifestado por Benjamin (2018 [1936]) cuando mencionó que, desde la cámara, se tiende a sustituir, de forma

¹⁰⁴ La metáfora teatral es bastante común para describir procesos mediáticos, porque dan cuenta de cierto agenciamiento bajo la mira de otras personas o de cierta artificialidad; por ejemplo, Baudrillard (1978) lo enfocó desde una perspectiva del simulacro en las imágenes. Sin embargo, aquí se hizo referencia a una perspectiva más enfocada en la idea de la configuración de un entorno común.

¹⁰⁵ El cine no solo se caracteriza por la manera en que el hombre se presenta ante el aparato, sino, además, con ayuda de este se representa el mundo que lo rodea” (Benjamin, 2018 [1936] , p. 214).

¹⁰⁶ Brea (1991) se refirió al aura enfriado como “un efecto de campo que se genera en la velocidad circulatoria en la comunicación [...] un efecto sometido a reglas versátiles de producción y desciframiento que dependen de la roturación variable de los trazados circulatorios” (p. 17).

¹⁰⁷ Asimismo, la puesta en escena supuso cierta premeditación; por ejemplo, en el caso de una fotografía, los que salen en ella vendrían a ser actores que se conducen o posan pensando en un público virtual, puestos en escena. Entender a las personas que

simbólica, la realidad en la que se dirige hacia un público virtual. Por consiguiente, la cámara implica siempre una perspectiva externa y, por ende, el gesto frente a ella es performativo¹⁰⁸.

Debe señalarse que, en la actualidad, no solo se reproduce técnicamente la obra, sino que se socializa y se actúa a su lado, lo que la vincula con una imagen personal, por ejemplo, con las *selfies* en los museos. Esto era inimaginable en otros tiempos, dado que la institución del arte debía mantener el valor de las obras, algo que recaía en el culto y su percepción como objeto extraordinario¹⁰⁹; sin embargo, al mismo tiempo, las obras están expuestas para personas sociables, que tienden a buscar pertenencia en las cosas, es decir, encontrar un sentido común (Couldry y Hepp, 2017). En efecto, las NTIC han facilitado un acercamiento entre público y arte¹¹⁰.

Bajo el contexto descrito, la tecnología permite un agenciamiento más productivo por parte de los públicos de estas obras, aunque la recepción es de por sí una actividad, puesto que es a través de la interpretación de los espectadores, se forman los distintos sentidos¹¹¹; sin embargo, habría que destacar que la reproducción técnica permite una reinterpretación de las obras, desde la producción, es decir, se da un paso más allá de la interpretación, porque el público también es generador de imágenes¹¹².

En el movimiento vanguardista y, específicamente, en la corriente dadaísta, se observó una crítica a la absurda distancia jerárquica entre el arte tradicional y las masas; los dadaístas buscaban acercar el arte a estas, al hacer de la obra un escándalo que garantizaba “una diversión realmente muy punzante” (Benjamin, 2018 [1936], p. 217). Por lo tanto, se podría pensar que la forma en que se usa la tecnología, es fruto de un proceso que se inició hace mucho y que fue motivado por

salen dentro de las fotografías como actores, con todo lo que esto conlleva, ayuda a reflexionar sobre posibles nuevas funciones que cumplen las fotografías de hoy, especialmente, aquellas que están destinadas a las redes sociales.

¹⁰⁸ Esto se profundizó en la sección 8.2.2 El Verbo Imagen: Performatividad en las Imágenes.

¹⁰⁹ Es decir, alejado de lo habitual o cotidiano.

¹¹⁰ De hecho, Benjamin (2018 [1936]) planteó que el lector está siempre dispuesto a convertirse en un escritor, es decir, se habla de un público que está dispuesto a dejar de ser solo receptor y pasar a ser emisor, por el poder creador que esto conlleva.

¹¹¹ Cabe señalar que, desde la perspectiva adoptada para el texto, las imágenes y las obras se construyen a partir de la recepción; por tanto, el apropiacionismo buscaba implicar al público en cuestionamientos de la naturaleza misma del arte y de sus presunciones y, desde esta perspectiva, el espectador es participante activo (Rancière, 2010). Si el sentido de la obra se forma en cada receptor, habría que entender el rol del creador de la imagen como alguien que busca implicar a los demás en un juego para que termine de darle sentido; por tanto, se podría analizar desde las formas de apropiación simples, posibles proyecciones de la performatividad de la imagen resultante.

¹¹² Existe otro buen ejemplo de integración entre arte y público, a saber, la arquitectura, caso mencionado por Benjamin (2018 [1936]), quien destacó que es el prototipo de una obra de arte cuya recepción sucede de manera cercana, porque además de ser colectiva, no requiere de distancia, es decir que se trata de una compenetración entre obras y público a un punto en que se infiltra en cotidianidad. Las edificaciones cumplen simultáneamente las funciones de utilidad y contemplación y, se podría decir, que lo mismo sucede con la reproducción de imágenes de obras en plataformas de uso cotidiano, en tanto que se crean nuevos hábitos alrededor de ella, como la de fotografiar las obras en los museos.

los artistas vanguardistas; así lo planteó Brea (1991) cuando habló de un “despliegue al infinito de la valoración de las formas” (p. 43) e identificó en los usos de la tecnología, una manera de democratización de la obra, que contradice lo convencional. Las propuestas vanguardistas no buscaban estabilidad o consenso, sino rupturas, desencuentros, desviaciones y cambios rizomáticos del sentido¹¹³.

En resumen, el autor enfatizó ese distanciamiento entre obra y público que generaba la tradición artística y que tenía que ver con la estabilidad del valor de las obras tradicionales, como objetos de culto o canónicos. Además, se plantea una apertura crítica generada a partir de la reproductibilidad técnica, con base en las reflexiones de Benjamin, sobre una composición de *fragmentación compuesta*¹¹⁴. Se podría entender lo anterior como cierta conservación de estructura, sobre todo estética, de la obra, que es recompuesta de manera transformada, resistiendo a toda configuración estable de significación, donde hay un constante "aplazamiento de un proceso inacabable de lectura" (Brea, 1991, p. 97)¹¹⁵.

Ahora bien, en el proceso de mediatización estudiar, la reproducción técnica es solo un inicio, porque la permite circular por las redes sociales, lo que se traduce más adelante en formas distintas de relacionamiento y nuevos sentidos, por la influencia de varios dispositivos y en varias instancias, en un mismo proceso. A continuación, se reflexiona más sobre el proceso de mediatización entero, sus distintas instancias y sus agentes transformadores.

¹¹³ El autor afirmó que “está en la propia ontología de la imagen técnica el darse como multiplicidad irreductible, el no vincular su existir a una unicidad irreplicable” (Brea, 2002, p. 88); este potencial de la fotografía sería más adelante desarrollado por arte contemporáneo usando su misma fuerza para desestabilizar y no simplemente como una imitación de la herencia representativa de las pinturas o del aura de las obras tradicionales, porque “el arte contemporáneo no es otra cosa que la del cuestionamiento de su propia tradición” (p. 88). Esto se desarrolló con mayor detalle en la sección 8.2.1 Reciclaje Digital: Apropiación en las Redes Sociales.

¹¹⁴ Con esto se hace referencia a corte y recomposición.

¹¹⁵ Se podría resumir que el aporte de Brea (1991) fue una recapitulación directa del ensayo de Benjamin, pero destacando el desplazamiento del aura de lo religioso a lo político, o en sus palabras, de la reproducción técnica, identificada por Benjamin, a lo telemático. En función de este desarrollo, se afirmó que el aporte de esta investigación fue agregar el valor social y cotidiano a la ecuación, desde el uso de las redes sociales.

5 Desplazamientos: el proceso de mediatización

En este texto se definió la mediatización como un proceso de transformación de sentido o de desplazamiento, que empieza por una disposición material que, en este caso, son imágenes¹¹⁶. En función a lo desarrollado en el anterior capítulo, se afirmó que las imágenes estudiadas son reproducciones técnicas de las obras que, por su circulación por las redes sociales, llegan a una variedad de destinatarios de manera asincrónica, lo que hace que lo reproducido esté en constante reactualización con cada aparición. A su vez, esto implica distintos tiempos y espacios de recepción en cada reactualización, lo que altera los sentidos en cada desplazamiento.

En otras palabras, el sentido varía con cada reproducción, difusión y recepción de esta, dejando a la obra expuesta a una constante mediatización; por lo que este capítulo se centró en el análisis de este proceso, más específicamente, cuando una obra de arte tradicional es puesta en circulación a través de su reproducción en *Instagram*. Cabe recalcar que el fenómeno se entiende como un *proceso*, que conlleva distintas instancias, dispositivos, agentes influyentes y su convergencia. Asimismo, cabe considerar que la recepción y el sentido de la obra, depende del contexto en la que se envuelve el proceso; por lo que se analizan los desplazamientos de las obras desde el tiempo, el espacio y la intersubjetividad (Cingolani, 2014).

El proceso de mediatización que interesa en esta investigación está compuesto por un conjunto de objetos, acciones y actores, interrelacionados entre sí; el conjunto de estas partes: obra tradicional, prosumidores, fotografía e *Instagram*, transforman el supuesto sentido inicial, es decir, la OAT expuesta en el museo y su versión actual¹¹⁷. En este sentido, se está consciente de que la obra fue ya previamente mediatizada, pero por razones de delimitación, se enfatizará en un proceso más contemporáneo al momento de la investigación.

Se requiere también aclarar que por fines de delimitación, se tomó como final del proceso la recepción de los usuarios de estas imágenes; sin embargo, bajo la perspectiva teórica adoptada, el proceso no tiene realmente un fin determinado. En otras palabras, las prácticas que conforman este proceso continúan una y otra vez, por medio de la reapropiación de imágenes ya

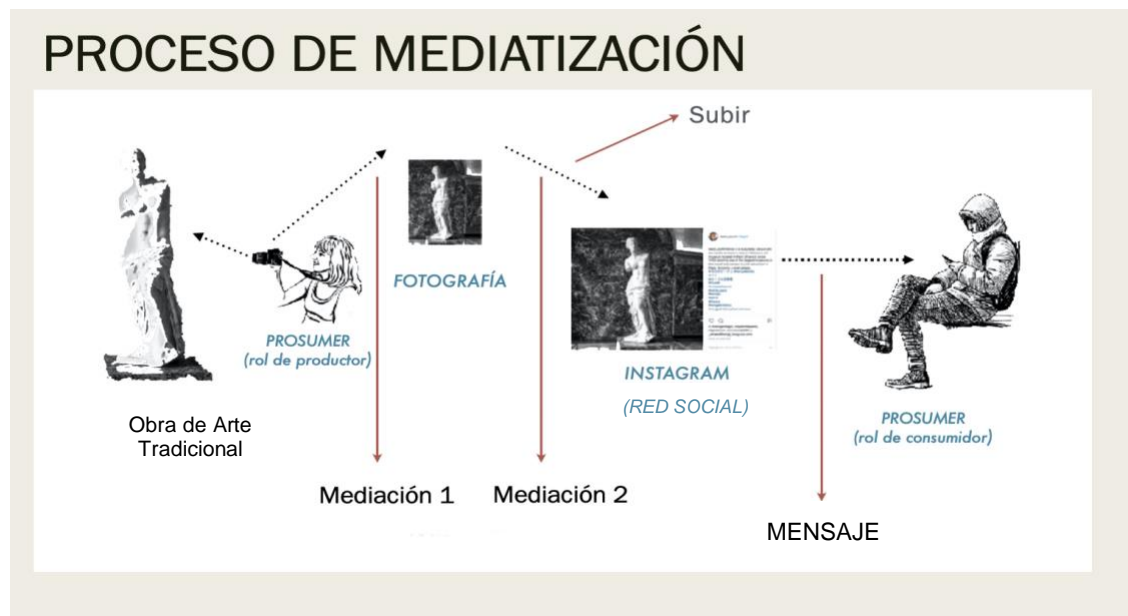
¹¹⁶ Cabe recalcar que esta perspectiva es adoptada por la teoría discursiva que planteó Eliseo Verón.

¹¹⁷ Se habla de actualidad como lo contrario a lo virtual; desde la perspectiva de Gilles Deleuze: “Lo virtual no es lo posible, sino lo real en cuanto que se relaciona en sí mismo con lo actual, como su potencia de variación y de cambio continuo. Lo virtual no se opone a lo real, sino que es su complemento necesario, su dimensión de crecimiento y de devenir” (Deleuze, 1988, p.).

mediatizadas que mutan. Por lo tanto, se podría decir que las imágenes y las obras que salen en ellas son sistemas abiertos que mantienen una apertura constante para nuevas interpretaciones y reconfiguraciones dentro las redes sociales.

Figura 1

Proceso de mediatización



Nota. Elaboración propia.

Otro punto importante por aclarar fue la diferencia entre los dos tipos de imágenes dentro el mismo proceso de mediatización, puesto que la primera es la obra de arte, que se toma en cuenta como una imagen tradicional, o imagen objeto, y la segunda es la imagen técnica, que puede ser una fotografía, como se ve, de modo ilustrativo, en la figura anterior.

Las nuevas tecnologías implican cambios de sentidos para las obras, tanto de forma individual como colectiva, por lo que se entiende a la tecnología como provocadora de discontinuos, al igual que las obras en sí. En este sentido, destaca la fuerza de los dispositivos mediáticos para afectar y configurar concepciones de tiempo y espacio en colectividad. Por ello, se consideró necesario un enfoque fenomenológico¹¹⁸ que, de acuerdo con Cingolani (2014), permite una descripción acertada del proceso de mediatización, “en lo fenomenológico, pero también en lo

¹¹⁸ Con lo que se refiere al estudio de la experiencia consciente de las personas. Se sostiene que la realidad se construye por medio de la experiencia subjetiva de las personas y que es a través de esa experiencia que se puede comprender el mundo. “La fenomenología es la descripción de los fenómenos tal como se dan a la conciencia, en la inmediatez de su presencia” (Husserl, 2012 [1913], p.25).

semiótico, en el nivel del procesamiento cognitivo, individual o colectivo— en las tres dimensiones donde se localizan las materializaciones: espacio (E), tiempo (T) e intersubjetividad (S)” (p. 15).

En función de la anterior aproximación, las siguientes reflexiones desglosaron el proceso de mediatización en estas tres dimensiones; esto se hizo en búsqueda de un “desfase en estos ejes: saltos temporales, distancias espaciales, multiplicidades y divergencias intersubjetivas” (p. 16). En resumen, se analizaron los quiebres de sentido para las obras tradicionales, que son provocados por el proceso de mediatización en los tres ejes. A continuación, se empieza con una reflexión en torno a la temporalidad.

6 Divergencias temporales

Los conceptos de pasado, presente y futuro manifiestan las formas en que los humanos sintetizan información y experimentan los sucesos en sociedad, lo que, a su vez, permite una comunicación colectiva, con el uso de parámetros normalizados. El sociólogo Nobeit Elias (1989), en su libro *Sobre el Tiempo*, se centra en el surgimiento de las nociones de tiempos desde sus variaciones según generaciones, es decir, que se entiende el tiempo como algo que no es fijo o estable. Asimismo, en la reflexión que se adoptó, la concepción del tiempo es susceptible a cambios, así como la forma de medición o de percepción de los acontecimientos.

Al estudiar las transformaciones de sentido de las obras, por influencia de fenómenos mediáticos, se entiende que su temporalidad pasa de una lógica regulada y relacionada con el mundo del arte tradicional, hacia unos parámetros preestablecidos por el manejo de ritmos de producción, consumo y difusión de información actualmente; de manera que se pueden identificar los desplazamientos de naturaleza temporal en los procesos de mediatización.

Cabe destacar que, al interpretar una imagen, la concepción que se tiene del tiempo actual afecta el sentido de esta, dado que la recepción se realiza de forma contextualizada por individuos con preconcepciones; asimismo, los tiempos que se manejan en el contenido de la imagen y desde las plataformas de circulación, afectan la percepción que se tiene del tiempo en general. En resumen, los desfases temporales se dan desde lo individual a lo colectivo y viceversa¹¹⁹.

Ahora bien, pocas veces se reflexiona sobre la noción del tiempo en la cotidianidad, porque se entiende como algo indiscutible; los instrumentos que se usan para medir el tiempo, como relojes o calendarios, permiten percibirlo como si fuese algo concreto, al medir la distancia entre sucesos para poder orientarse en sociedad (Elias, 1989). Es decir, que el objetivo de la medición del tiempo es identificar transformaciones en la vida, para ordenarlas en una búsqueda de sentido colectivo; no obstante, cuando se mide la distancia entre sucesos de manera convencional, la percepción que se tiene es lineal, lo que afecta la forma humana en que se vive el tiempo. Ahora

¹¹⁹ Es decir que los dispositivos influyen en la percepción del tiempo colectivamente y juegan un papel fundamental en el entendimiento de las imágenes, de manera que los modos en que se experimentan los acontecimientos en la actualidad varían debido a la incorporación de nuevos dispositivos.

bien, estas herramientas son medios que han logrado establecerse y adaptarse en el sistema social de convivencia y su artificialidad se ha vuelto parte de la vida¹²⁰.

En función a lo anterior, sería importante cuestionar la concepción del tiempo convencional y lineal. El surgimiento de esta concepción nace con el de historia, como también con el surgimiento de la figura de Estado; “las instituciones jurídicas de los estados exigían medidas unitarias del tiempo, que se adecuasen a la complejidad y multiplicidad de los casos que debían regular” (Elias, 1989, p. 65). En otras palabras, los instrumentos de medición del tiempo fueron creados con el fin de regular la sociedad, sintetizando el *contínuum social*¹²¹ y manteniendo formas de relación. La instauración de la modernidad cambió, de forma radical, los ritmos y modos de vida, puesto que antes, el tiempo se regía por la naturaleza, es decir, el sol, las estrellas y los ciclos estacionales; de manera que pasó de ser cíclico a progresista (Elias, 1989)

En este sentido, se reafirma el mito del desarrollo, o progreso, provocando una aceleración en los tiempos, bajo la lógica de a mayor producción, mayor progreso; el proyecto moderno tenía como objetivo una renovación material, al destituir los conocimientos del pasado (Grazía, 2007). De manera que a medida que los ritmos de vida y el movimiento cotidiano del humano se acelera, también la percepción del tiempo y el pasado pierde cada vez más su peso ante la importancia del futuro.

Asimismo, surge el concepto de cultura, relacionado a tiempos modernos, con el objetivo de recolectar los sucesos pasados y sus huellas (imágenes, ritos y artesanías). Ahora bien, si bien esto permite mirar el pasado en conmemoración, por la forma en que fue articulado el tiempo histórico, este se mantenía dentro una jerarquización lineal, que permitía reafirmar una perspectiva de progreso. En este sentido, la historia fija sucesos y materiales históricos, como son las obras tradicionales, al establecer contextos y teorías basadas en clasificaciones esquemáticas, muchas veces cerradas.

¹²⁰ El tiempo consiste en un proceso de medición artificial, creado para manejar parámetros compartidos en sociedad, es decir, que tiene una función como mediador y, por lo mismo, hay medios de medición del tiempo. Anteriormente, se discutió sobre la necesidad que tienen los medios de naturalizarse, para cumplir su función de formas más efectivas, cuando en realidad el medio es siempre opaco (Debray, 2001). No hay verdadera consciencia de que la concepción del tiempo es moldeada a diario por estos instrumentos y otros dispositivos.

¹²¹ Se refiere a la estructura social, con ciertos estatus sociales de distribución global, que permiten relaciones continuas o estables (Bourdieu, 2012).

Uno de los autores contemporáneos que más se interesó por generar reflexiones en relación con la anterior problemática fue Georges Didi-Huberman (2006)¹²², quien planteó que los objetos artísticos, refugiados bajo el techo de la historia de arte, se convierten en una especie de objetos memoria, entendidos en un pasado muerto. En este marco, lo que el autor cuestionó fue la fijación de sentidos e interpretaciones de las imágenes y obras, al tener en cuenta el tiempo de origen pasado. Se omite que las obras perduran y, por lo tanto, conviven en distintos tiempos, de manera que tendrían que ser distintamente interpretadas con cada nueva generación. Siguiendo con este marco de ideas, en esta investigación se plantea un análisis de las imágenes consciente de estos desplazamientos y que toda imagen contiene estructuralmente otros tiempos¹²³.

Las imágenes que se analiza en esta investigación son un claro ejemplo de un encuentro entre tiempos, porque en las fotografías de obras tradicionales, la imagen técnica pertenece y aparece en un tiempo presente; por otro lado, las obras pertenecen a un pasado y, al ser reproducidas en la imagen técnica y puestas en circulación por las redes, encuentran nuevas formas de ser en el tiempo¹²⁴. En resumen, en la modernidad temprana, el arte cumplía la función de representar creencias perdidas mediante objetos; en la época actual las obras circulan de diferentes maneras, viéndose afectadas por el flujo del tiempo.

Por lo tanto, para entender mejor la temporalidad de este fenómeno, primero se explicará en el siguiente apartado el rol que juega la imagen en el tiempo y viceversa, el tiempo en la imagen. Después, se reflexionará sobre la temporalidad de los nuevos dispositivos mediáticos, más específicamente desde la fotografía y las redes sociales. En el tercer apartado de este capítulo se retorna sobre la idea de anacronismo de la obra arte y se introdujo la concepción del tiempo en la teoría de Walter Benjamin. Finalmente, el capítulo termina con resoluciones más globales sobre lo que conlleva el proceso de mediatización a estudiar en el eje del tiempo.

¹²² El autor recurre a la teoría de Walter Benjamin, para pensar la tensión temporal de las imágenes y las obras: “En la imagen, chocan y se desgarran todos los tiempos con los cuales está hecha la historia. Ese choque emite una fulguración cuya duración es muy breve, pero que hace visible, que ilumina ‘la auténtica historicidad de las cosas’ que acto seguido desaparecen o quedan veladas” (Didi-Huberman, 2006, p. 21)

¹²³ Como se planteó en las reflexiones de Didi-Huberman (2006), siempre que se está ante una imagen, se está igualmente ante el tiempo, puesto que las imágenes viven distintos tiempos.

¹²⁴ En función a lo anterior, se introdujo el concepto anacronismo, que cuestiona la percepción lineal del tiempo en las imágenes; el tiempo anacrónico permite reconocer la dialéctica en las imágenes, que escapa de la noción de un pasado fijo (Didi-Huberman, 2006); esto implica entender que el pasado no necesariamente existe para aclarar el presente o viceversa, sino al contrario, en una imagen el pasado se encuentra en el ahora y estos tiempos se complementan mutuamente (Didi-Huberman, 2006), debido a que, tanto el pasado como el presente, se retroalimentan en la imagen, al transformar los sentidos que esta cobra, con cada nuevo presente.

6.1 Temporalidades visuales

Esta reflexión se inscribió en la concepción de que hay un estrecho entrelazamiento inevitable entre la imagen y el tiempo; en este sentido, la percepción del tiempo es fundamental al interpretar imágenes, puesto que estas influyen en la percepción de este. Por consiguiente, se identificaron distintos tiempos manejados en la imagen, es decir, en el que aparece, en el que fue creada y los distintos tiempos que pueden remitir desde su propio contenido. Asimismo, se resalta que las imágenes se entienden como activadores de efectos sociales, de manera que, al producir imágenes, se dotan de cierto poder de afección y agenciamiento¹²⁵.

Ahora bien, cuando se está frente a una imagen tradicional, como, por ejemplo, una pintura, es más fácil tomar consciencia sobre el poder de su *presencia*¹²⁶; esto hace referencia a un fenómeno que Walter Benjamin describió como *sentirse mirado por ellas*. Lo anterior se puede ejemplificar con aquellos momentos en los que alguien se siente observado por otro y tiende a devolverle la mirada, es decir, las imágenes interpelan a los espectadores en búsqueda de correspondencia¹²⁷.

Prestar atención en la presencia de la imagen nos hace conscientes del juego, el tira y afloja entre el objeto y el sujeto, el pasado y el presente, que constituyen la base misma de significado. Nos sirve para poner al descubierto los mecanismos de los que depende el significado. (Moxey, 2015, p. 163)

De allí que se adopte una perspectiva de la imagen como ente casi *vivo*, no solamente por la experiencia que despierta su presencia, sino porque es propensa al cambio y a la interacción.

También se hace referencia a un espectador de la imagen activo desde su recepción, puesto que, al observarla, este se deja afectar por ella y, al mismo tiempo, la reconstruye desde su interpretación. Ahora bien, Jacques Rancière identificó en la interpretación de una imagen distintos procesos.

La emancipación, por su parte, comienza cuando [...] cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones. [...] sustrayéndose, por ejemplo, a la energía vital que esa debería transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. (Rancière, 2010, p. 19)

¹²⁵ Mitchell (2017) en el libro *¿Qué Quiéren las Imágenes?* reflexionó sobre esa agencia de las imágenes, a la par de la de un ser humano; el autor hace un cuestionamiento sobre posibles pretensiones de las imágenes, si estas las tuviesen, considerando su accionar en la sociedad.

¹²⁶ En decir, cuando se comparte tiempo y espacio con una imagen.

¹²⁷ Sentir que la imagen te devuelve la mirada, es sentir que la imagen te demanda su atención.

De esta manera, se podría entender la interpretación de una imagen como asociaciones entre lo que se ve, con lo que se ha visto o se reconoce desde el subconsciente¹²⁸ y, en cierta manera, se habla de un re-conocer en la imagen.

La anterior acción implica recurrir a la memoria para la asociación, es decir, crear paralelismo entre presente y pasado.

Nace de la satisfacción psicológica implicada en el “reencuentro” de una experiencia visual en una imagen de forma a la vez repetitiva, condensada y dominable [...] Desde este punto de vista, el reconocimiento no es un proceso de sentido único [...] Movimientos pictóricos como el *pop art* o el hiperrealismo nos hacen ver igualmente el mundo cotidiano y sus objetos de modo diferente. (Aumont, 1992, p. 87)

Asimismo, se podría entender que, el reconocer en la imagen, es una reactualización de la memoria y, por lo tanto, esta tiene una reconfiguración de lo identificado en el imaginario. De este modo, la imagen dialoga en distintos tiempos en la mente y esto va más allá del presente en la que se visualiza la imagen¹²⁹.

Dentro este marco de ideas, se cree que la potencia temporal de toda imagen recae en su capacidad de transcurrir, lo que significa que una vez creada, puede aparecer y reaparecer en tiempos distintos, lo que abre paso a “relaciones de simultaneidad y dinámica, detención y marcha, pausa y ritmo” (García, 2012, p.110), que implican a una multiplicidad de interpretaciones de una misma imagen.

Con ello, la dualidad de ser y apariencia pierde sentido en este contexto: el significado no nace de un ser fuera del tiempo, que se sitúe en un más allá y frente al que la apariencia carezca de sentido. Es en el tiempo, un tiempo inmanente a la imagen, donde el significado se genera y es conformado de manera indisociable a dicho tiempo. (García, 2012, p. 110)

En otras palabras, los sentidos de las imágenes y, en este caso, de las obras tradicionales, no se encuentran en una realidad separada o inmutable de su existencia, sino que van de la mano con su aparecer, una y otra vez, en su experiencia temporal.

En este sentido, con los dispositivos mediáticos que reproducen las imágenes, el *ser* se separa del *aparecer*¹³⁰, lo que permite un transcurrir en el tiempo distinto al convencional. Esto se hace a través de medios, que varían según los dispositivos, las formas de producción, la circulación y el

¹²⁸ En este sentido, no se hizo referencia a lo literalmente visto, sino que puede referirse a asociaciones mentales o desde el imaginario con historias, sueños, etc.

¹²⁹ En función de lo anterior, se abre un cuestionamiento sobre la experiencia de la presencia de imágenes desde sus reproducciones en plataformas digitales.

¹³⁰ Se refiere nuevamente a la virtualidad, anteriormente planteada desde G. Deleuze (2017), donde se opone a la actualidad de las obras, es decir, que lo virtual es igual a lo real, pero es un aparecer que no comparte presente.

soporte en las imágenes¹³¹. Por lo tanto, para entender la influencia del dispositivo sobre el manejo de tiempo en la imagen, es necesario diferenciar entre el tiempo implícito de la imagen y el del espectador que interactúa con ella mediante el dispositivo¹³².

No es lo mismo ver una imagen fija, como una fotografía, que una en movimiento, como en el cine; tampoco es lo mismo ver una obra de arte en un museo en 1970, que en las redes sociales en el 2022. Los sentidos de las imágenes son un juego entre lo discursivo y lo dispositivo, por lo que es importante tomar en cuenta que todo medio transforma lo que transporta, pero no necesariamente lo redefine completamente. Desde esta perspectiva “se consigue definir el sentido, sin, por lo tanto, renunciar a él, unido al medio, sin que ninguno de los dos sea considerado una entidad absoluta, sino más bien diferencias establecidas por el punto de vista en cada situación concreta” (García, 2012, p. 111).

El sociólogo Latour (2008)¹³³ hizo una reflexión sobre cómo, en ocasiones, la teoría académica¹³⁴ convencional, tiende a fijar conceptos, que deberían ser cuestionados y reformulados al pasar el tiempo. Se entiende que los agregados sociales “no son objeto de una definición ostensiva, como jarros, gatos, sillas a los que se puede señalar con el dedo índice, sino de una definición performativa” (p. 57). En otras palabras, la sociedad se compone de una diversidad de modos de existir, no todos estables o duraderos y, por lo tanto, se debe analizar estos agregados más allá de una existencia social preestablecida.

Sin embargo, lo anterior responde a una cuestión de poder, en que lo hegemónico gana peso a través de la vigencia de concepciones, muchas veces representadas en imágenes. El autor plantea que como las acciones de los actores sociales no son duraderas por sí mismas, requieren de medios para sostenerlas en el tiempo.

Si un bailarín deja de bailar, se terminó el baile. No hay inercia que haga seguir el espectáculo. Esta es la razón por la que necesité introducir la distinción entre ostensivo y performativo: el objeto de una definición ostensiva permanece, no importa lo que suceda con el indicador del observador. Pero el objeto de una definición performativa desaparece cuando ya no es actuado o si permanece, es porque otros actores han tomado el relevo. (Latour, 2008, p. 61)

¹³¹ Los tiempos que se maneja en la imagen se ven afectados por los dispositivos tecnológicos, y dependiendo del soporte en el que las imágenes aparecen, la percepción del tiempo se verá afectada por distintas variables.

¹³² En este sentido, entender la agencia de los dispositivos sobre las imágenes, es fundamental para entender la mediatización.

¹³³ El autor dibuja un camino interesante para entender la agencia de los medios y dispositivos en la sociedad; en su libro *Reensamblar lo social*, invitó a reflexionar sobre una supuesta estabilidad en modos de entender el mundo, a pesar de la complejidad y los cambios en los procesos sociales.

¹³⁴ Es algo similar a lo que planteó Didi-Huberman con su cuestionamiento a la historia del arte.

De esta manera, los medios, que pueden ser imágenes y dispositivos, son considerados también actores agentes en los procesos sociales y, por tanto, serían los encargados de tomar el relevo de la actuación entre humanos, con el propósito de mantener un agenciamiento vigente en el tiempo.

Para ejemplificar lo anterior, Latour hizo referencia a la figura del *emblema*¹³⁵, que tiene como función principal asegurar una conciencia de grupo colectivo y formar parte en la creación de sentimientos de la unión social. Además, los emblemas aseguran la continuidad de la conciencia en grupo, al relacionar los sentimientos y las acciones con algo que perdura, un símbolo, lo que recuerda y despierta el interés de los individuos, para que sigan actuando en función de este. De esta manera, se podría afirmar que hay imágenes emblemáticas, como en el caso de las obras que interesaron a la investigación. Asimismo, estas adquirieron mayor peso emblemático a través del tiempo, debido a que son imágenes constantemente rememoradas por la cultura, desde el turismo, la historia del arte, etc. En este sentido, es probable que cualquier sentimiento que puedan despertar las obras tradicionales, desde su reconocimiento como emblemas, influya en el accionar del sujeto al momento de la toma de decisión fotográfica hacia ella y también, en el proceso de subirla a redes sociales¹³⁶.

Las maneras en que los medios permiten una resignificación de las imágenes desde su temporalidad, se realizan por desplazamientos, entre el tiempo de origen y tiempos virtuales. Esto transforma la percepción colectiva de las imágenes y sus sentidos, de manera que se desafía el sistema institucional construido alrededor de ellas¹³⁷. En este sentido, a más información, más se dificulta la capacidad de imaginar un futuro colectivamente desde la memoria histórica (Telleschi, 2007), porque cada sujeto recibe información distinta, que se difumina en una proyección común en el tiempo. La memoria colectiva se ve fragmentada en la red, puesto que, aunque todos tienen acceso a la misma base de datos, cada uno hace recorridos distintos.

Cabe destacar que Internet también cumple con una función de almacenamiento de información¹³⁸ en la sociedad actual, pero este sistema no se asemeja al modelo histórico; al

¹³⁵ El autor citó a Durkheim (1947).

¹³⁶ No obstante, en la teoría actor en red propuesta por Latour, lo social consiste en interacciones momentáneas que, al entonarse, generan nuevas formas, lo que afecta estructuras o tiempos fijados. Lo anterior implica que según las correlaciones entre las obras y otros agentes (prosumidores, imagen técnica, y redes sociales) se podría ver si existe o no una perpetuación o no de sentidos convencionales o estables en el tiempo de la obra.

¹³⁷ No obstante, también depende de, hasta qué punto la institución encuentra formas de infiltrarse en los discursos fragmentados.

¹³⁸ Tanto de datos, como de sucesos y de creaciones, algo similar a la función histórica.

contrario, en la red existe una cantidad infinita de información que sucede simultáneamente, lo que dificulta la manutención de un orden lineal sobre los sucesos y es algo que afecta la concepción del tiempo y la creación estricta de una memoria colectiva¹³⁹. J.L. Brea (2017) entendió el modelo de memoria en Internet como uno que asegura una eterna recuperabilidad; una memoria “que movilizaría otras energías simbólicas bien diferentes, alterando su flecha del tiempo y también toda su lógica social, los formatos de su distribución y consumo, y su misma economía-política” (pp. 154-155). Se podría definir, entonces, como una especie de *memoria viva* a través de imágenes, debido a que los acontecimientos en la red pueden ser frecuentes y verse alterados con mayor facilidad.

En este sentido, el mismo autor identifica ventajas en la temporalidad de las imágenes técnicas, dado que son más efímeras¹⁴⁰, “como en una pizarra que constantemente se autoborrara, el énfasis es puesto justamente en el carácter temporal de la presencia de la imagen en ese escenario” (Brea, 2007, p. 154). Esto permite una impresión menos estable o de corto plazo, pero que deja rastros afectivos tanto en los usuarios como en la memoria de Internet; en este orden de ideas, no adquieren un pasado fijo y muerto, sino que se permite volver a lo registrado y, por ende, a una reinterpretación en distintos tiempos¹⁴¹. La concepción de la memoria como algo en constante construcción, figuración y movimiento, parte de un entendimiento de la realidad en forma *rizomática*, planteada por Gilles Deleuze, quien se interesó por el estudio de la imagen, su temporalidad y movimiento en el cine. Sus reflexiones permitieron entender cómo la imagen crea estructuras espaciotemporales, que influyen en la concepción del mundo.

Desde la perspectiva de Deleuze (1987), toda imagen empieza en un *círculo relativo* entre pasado y presente y, siguiendo con la teoría de Henri Bergson, el autor definió al tiempo como algo en lo que se está inmerso y que está en constante desdoblamiento. Es decir, todo está siempre en constante flujo, pero se tiene la noción de *duración* debido a un procesamiento interno, o subjetivo, y por ende, el tiempo es una simple interiorización de ese movimiento.

En relación con esta perspectiva, se entiende que la memoria no se encuentra en cada uno, sino que, al contrario, las personas se encuentran inmersas en una memoria colectiva en la cual hay

¹³⁹ Jameson (1995) describió a las imágenes de hoy como un almacén desperdicios difundidos, como una crónica de cosas que no tienen continuidad, pero que se organizan por la distinción entre ellas. Sin embargo, a pesar de los enfoques negativos, la red permite una forma de relacionamiento que evidencia el potencial de movimiento y la resignificación entre imágenes, de perspectiva temporal más abierta que la progresista.

¹⁴⁰ Aparecen y desaparecen constantemente, así como las imágenes de los pensamientos, sueños o imaginarios.

¹⁴¹ En resumen, implicaría infinitas transformaciones de sentido de las imágenes que reaparecen y, por ende, de lo que muestran.

movimiento, lo que implica una preexistencia no cerrada de subjetividades. En efecto, el presente se convierte en la punta extrema de un pasado infinitamente contraído, es decir, el presente y el pasado son lo mismo porque el presente siempre pasará (Deleuze, 1987)¹⁴².

Ahora bien, entender el constante flujo temporal, marcado por presentes más efímeros produce, a su vez, una noción más acelerada del tiempo; esta aceleración se les atribuye a los dispositivos mediáticos actuales, que promueven un constante deseo de querer siempre más, algo ligado al proyecto moderno y, por consiguiente, a una concepción de que la tecnología es parte de una progresión social.

En resumen, se identifica una contradicción, dado que por un lado la temporalidad que traen los nuevos dispositivos se crea una dispersión e inestabilidad en estructuras prefijadas, de manera que se genera un tiempo más vivo; por otro lado, eso acelera la temporalidad, lo que motiva un constante deseo de más consumo y movimiento. De manera que, en el siguiente apartado se profundizó en estas contradicciones sobre la dimensión temporal de los nuevos dispositivos mediáticos, al tener en cuenta el modo en que contribuyeron en la creación de hábitos en la sociedad, que modificaron las nociones del tiempo.

6.1.1 Temporalidades dispositivas

La cámara fotográfica es un dispositivo que más juega con la percepción del tiempo, porque mediante la captura parece que se congelaran fragmentos de acontecimientos, permitiendo almacenar recuerdos y volver a evocarlos mediante una imagen. “Todas las fotografías son *memento morí*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo” (Sontag, 2006 [1977], p. 32). De hecho, la fotografía analógica empezó siendo, literalmente, una huella de luz sobre una superficie fotosensible; su invención, sin duda, transformó la forma en que se percibe el tiempo y en la que se construyen narrativas, tanto personales como colectivas¹⁴³.

¹⁴² El autor hace referencia a la imagen en movimiento como en el cine, para proponer una perspectiva que rompe con los modos estáticos de entender y procesar el tiempo y así, interpretar las imágenes desde su misma configuración (Deleuze, 1984a). Ahora bien, en esta investigación no se toma en cuenta la imagen en movimiento, como lo entiende el autor, porque se analizan imágenes fijas, pero más adelante en el texto, igual se plantea un movimiento en las imágenes que igual permite conexiones no lineales entre imágenes desde las plataformas digitales.

¹⁴³ La acción de congelar un momento en la fotografía puede también revelar ciertos conocimientos, que no fueron percibidos presencialmente y que, de no ser por la fotografía, no saldrían a la luz de la misma manera. Por lo tanto, más que realmente

En sus inicios, era fundamental como documentación histórica, debido a que era un indicador de un tiempo encuadrado específico; gracias a la fotografía se logró contrastar visualmente cambios en la realidad. En la década del 70 se entendía como un suceso en particular, ligado a un lugar y a un instante específico, que muchas veces evocaba una acción o una puesta en escena, capturada por el medio. No obstante, cuando se recuerda mediante una fotografía, se evocan sentimientos parecidos al momento capturado, pero el ahora del sujeto es otro y, por tanto, el sentido cambiará en cada nueva recepción; es decir, no es lo mismo ver una fotografía después de quince minutos, quince días o quince años¹⁴⁴.

En la actualidad, se podría afirmar que una gran parte de la población carga consigo una cámara fotográfica, dado que se convirtió en una herramienta esencial en la cotidianidad popular, al generar el impulso de documentar todo con ellas, sin discriminar nada.¹⁴⁵ En otras palabras, “el registro ya no se reserva a lo extraordinario y cuando lo extraordinario ocurre [...] queda sepultado bajo el magma inconmensurable de lo ordinario. En el reino de la banalidad, los momentos extraordinarios quedan eclipsados” (Fontcuberta, 2016, p.174). Sin embargo, habría que repensar lo que se considera como un acontecimiento extraordinario en la actualidad, debido a la influencia de los medios; en este sentido, también se podría pensar qué tan capturables son estos momentos, sin recurrir a una *puesta en escena* y procesos de gestualidad para configurar un momento; un buen ejemplo de lo anterior es el gesto usual de pedir a las personas que sonrían para una fotografía.

Además, parece no ser suficiente guardar momentos en la propia memoria interna, sino que hace falta guardarlos en una memoria externa, para tener la posibilidad de volver a ellos y confirmar lo que sucedió¹⁴⁶. Se vive el tiempo desde esta acumulación de imágenes en forma de micro eventos, de tal manera que las experiencias y las fotografías parecen perder peso. Las redes sociales influyen en este modo de acumulación, debido a la manera en que sus sistemas operan, al crear la necesidad de compartirlo todo con otro y a una velocidad inesperada; estas

congelar el tiempo, se refiere a una manera de ver con la ayuda de una técnica de reproducción, que permite una mirada a través del aparato. Walter Benjamin entendía el anterior fenómeno como un poder característico del ojo mecánico, que muestra cosas que, sin la mediación de la cámara, no se podría percibir, es decir, “habría en lo óptico percepciones que se nos escapan” (Brea, 2007, p. 147)

¹⁴⁴ Sin embargo, las máquinas de reproducción técnica no tienen la capacidad de autorreflexión y, por lo tanto, Walter Benjamin expresó que en las imágenes fotográficas se encuentra una especie de inconsciente óptico, que carga conocimiento que escapa del ojo humano (Brea, 2007).

¹⁴⁵ Ver la sección 2.2 Visualizando el Presente: sobre la Fotografía Contemporánea.

¹⁴⁶ Consultar *The Extended Mind* de Clark y Chalmers (2000).

plataformas se convierten en los repositorios de tiempo y en micro acontecimientos e influyen a través de su estructura y su diseño, en la temporalidad socialmente manejada.

La forma en que funcionan las redes sociales gira en torno a un presente inmediato, mucho más en el caso de *Instagram*¹⁴⁷, red en la que la imagen técnica encuentra nuevo potencial, porque se libera de una promesa de duración. Estas plataformas sociales propician un encuentro entre tiempos, específicamente resaltada en las imágenes a estudiar; se refiere a la temporalidad más convencional¹⁴⁸, que se enfrenta con dimensiones del tiempo contemporáneo¹⁴⁹. En resumen, el tiempo de la imagen técnica en las redes sociales se enfrenta con la concepción de este en las obras tradicionales, lo que influye en el sentido de estas.

Desde sus inicios, las redes sociales tenían el propósito de acumular información e imágenes en una línea cronológica, lo que permitía construir una identidad virtual para socializar acontecimientos personales; sin embargo, debido al uso habitual de estas y a la gran acumulación de imágenes, la lógica lineal de las plataformas se hace cada vez más compleja. El tiempo en estas se fue acelerando, de manera que, en plataformas como *Instagram*, lo usual es compartir contenido cotidianamente; incluso, en el caso de las historias¹⁵⁰ las imágenes solo aparecen en el perfil por un día, de manera que la imagen no pretende ser recordada y su funcionamiento pasa a ser puro presente.

La aceleración promovida por los dispositivos genera repercusiones sociales que, según Virilio (1990), trajo consigo otras formas de jerarquías y desigualdades. Las reflexiones del autor en torno al tiempo partieron de una noción del tiempo maleable, similar a la que se planteó al inicio de este capítulo. Según el autor, la noción del tiempo tiene la función de trazar un continuum entre mutaciones, o en sus palabras *accidentes*, que pueden ser percibidas solo mediante dispositivos de medición de ritmos; esto implica una automatización simétrica artificialmente superpuesta al tiempo vivido por el sujeto (Virilio, 1998a). Para el autor, esta forma de modulación de velocidades y percepciones del tiempo es una cohesión de masas relacionada con la idea del progreso y con las ciencias, es decir, con el valor de la información.

¹⁴⁷ Se profundiza más, en la sección 2.3.1 Instagram: entre Imágenes.

¹⁴⁸ Ligada a tiempos lineales, progresivos y fijados.

¹⁴⁹ Más acelerada, dispersa, simultánea y efímera.

¹⁵⁰ Sección nueva de la plataforma, que permite publicar contenido que solamente es visible por 24 horas, inspirado en la aplicación Snapchat, que consistía en un sistema de chat basado solamente en imágenes instantáneas.

En función de lo anterior, Virilio (1998a) planteó el mundo moderno como la acumulación de saberes validados por la técnica, que se entiende como avances, aunque este será siempre incompleto. Se discute la noción de la ciencia al hacer descubrimientos, porque la realidad se percibe desde lo sensorial y “la ley y la razón no son, en este caso, otra cosa que dimensiones espaciotemporales ofrecidas a la imagen, unidades de medida” (p. 50). Es importante destacar que la obra de arte es otra forma en que el tiempo se refleja a través de la materia y que comparte una duración con los sujetos que la atestiguan.

En su libro *La máquina de visión*, Virilio (1998b) reflexionó sobre la instantaneidad de la imagen fotográfica y cómo esta manipula el tiempo desde una detención en la imagen, distinta a la temporalidad sensible del sujeto, teniendo en cuenta que, el organismo humano implica un conjunto de procesos de medición del tiempo.

Siendo el más importante el constituido por una formación hipotalámica que se encuentra en la parte superior del quiasma óptico (crecimiento de los nervios ópticos), lo mismo que el funcionamiento de la glándula pineal, bien conocido por los antiguos y evocado especialmente por Descartes, que depende en gran medida de la alternancia de luz y oscuridad. (Virilio, 1998b, p.40)

Esta temporalidad sensible natural se ve alterada por los hábitos cotidianos del cuerpo que se establecen en interacción con la luz artificial, las pantallas y los dispositivos temporales externos que son, en términos del autor, programadores masivos.

Dentro el mismo marco de ideas, la tendencia hacia la aceleración del tiempo, gracias al uso de la tecnología y una perspectiva progresista, conlleva al futurismo, que implica una paradoja que se caracteriza por una sucesión de instantes, difuminando así toda determinación de un futuro claro. En este panorama, la idea de la continuación del pasado histórico se desvanece dado que, lo que prevalece es una aceleración constante de la realidad común (Virilio, 2012). Dentro este marco, los dispositivos de conectividad como las redes sociales juegan un rol importante porque motivan a los usuarios a una constante actualización del presente en una dinámica globalizada de interacción.

En vez de que ocurran acontecimientos duraderos e importantes para ciertas regiones, marcando así una noción tradicional de cronología histórica, ocurren una serie de acontecimientos cortos y ubicuos que difícilmente pueden ser puestos en una cronología clara del pasado, presente y futuro. La forma de acumulación histórica de información convencional, imágenes y objetos se desvanece por una modalidad que prioriza la instantaneidad, que no es un simple

desplazamiento, debido a no permite una nueva relocalización concreta, sino más bien una especie de externalización de las fuentes de producción (Virilio, 2012)¹⁵¹.

Ahora bien, habría que recordar que Internet requiere de una fuente material concreta y terrenal para producir materia discursiva, es decir, se alimenta de electricidad, cables y otra clase soportes que son necesarios. Lo que está claro es que aquellos recursos que permiten producción discursiva, ya no se diferencian por regiones o delimitaciones tradicionales geográficas, por lo que hay una cultura cada vez más globalizada. Se entiende el ciberespacio como una virtualidad anacrónica en la que se sobreponen tiempos fracturados por instantes con un tiempo continuo que ya no es habitable¹⁵².

No obstante, habría que analizar lo que se entiende como virtualidad, retomando a lo que se resalta sobre la perspectiva de Gilles Deleuze (2017), en la que se confronta la virtualidad con la actualidad, y no con realidad, porque ambos la constituyen. En otras palabras, la virtualidad es una posibilidad generada por distintas combinaciones que se diferencian en tiempo y espacio, pero que siguen siendo reales, de manera que la información virtual y las imágenes en las redes sociales son una materialización discursiva de posibilidades que, a su vez, influyen, en la realidad social de la que surgen. Esta constante aparición de posibilidades nuevas e instantáneas tienen una influencia enorme en las formas tradicionales de procesar el tiempo y el sentido, porque lo que más se afecta es el fundamento de la sociedad y la capacidad de fijar un sentido de vida común.

Por otro lado, se afirma que la cronología instantánea actual motiva un accionar constante desde el uso de dispositivos tecnológicos y provoca una trazabilidad informática que permite un control y una manipulación por parte de aquellas empresas mediáticas que reciben esa información (Virilio, 2012). Dentro este orden de ideas, se cuestionó el valor del tiempo en la actualidad y, en este sentido, se afirmó que el tiempo se ha vuelto una comodidad tan escasa en la cotidianidad y, por esto, el ser humano se ve forzado en enfocarse en cada instante. En efecto, la aceleración afecta lo real. En vez de hablar de eventos, el autor habla de *accidentes*, es decir,

¹⁵¹ En relación con las influencias que tiene esta forma de aceleración globalizada sobre aspectos del espacio, entendidos desde la geolocalización, según Virilio, hay una pérdida de confianza en la noción de progreso por una agobiante falta de contextualización que provoca menos visibilidad de avance o de comprensión lineal.

¹⁵² Esto se profundizó en el capítulo dedicado a los desplazamientos espaciales, específicamente en el apartado 7.1.1 Dimensiones Dispositivas.

colisiones eventuales sin demasiada reflexión por la constante velocidad y que afecta la comunidad de emociones con sincronización de lo sensible¹⁵³.

Si bien Virilio describió de manera acertada las afirmaciones sobre el presente, a su vez, puede caer en un punto de vista tradicionalista, que percibe el pasado con una carga nostálgica, donde el pasado siempre fue mejor. Por lo que habría que cuestionar si no fueron las mismas utopías tradicionales las que llevaron al mundo a este punto. Cabe resaltar que bajo la concepción lineal cronológica del tiempo, se omitieron perspectivas sobre el pasado y el presente desde una jerarquización cultural y social en la que se imponen supuestos históricos. En efecto, parece que costara aceptar la configuración del mundo y la sociedad, dado que son sistemas complejos, y aún más con los avances tecnológicos; en este sentido, posiblemente, lo que ocurre con las redes es que reflejan la vulnerabilidad en la que se construyeron las bases teóricas.

En función de lo planteado, se entiende que los acontecimientos de las imágenes en la actualidad, giran en torno a micro acontecimientos del día a día por las redes. El objetivo de estas imágenes puede ser el de aparentar (Brea, 2007), algo que se entendería como una simple superficialidad, dado que son imágenes a las que no se les dedica mucho tiempo de reflexión, pero que, al contrario, también se puede entender el carácter efímero del aparecer de las imágenes en las redes como posibilidades variadas de conexiones, lo que genera nuevos sentidos en el imaginario de esta. Es decir, se abre espacio a movimientos de flujo de imágenes y afecciones y entre más imágenes, mayor podría ser el enriquecimiento subjetivo (Soto Calderón, 2020a).

En el texto de Andrea Soto Calderón (2020a), se dibuja un panorama amplio para las imágenes y el empoderamiento que adquieren con cada aparecer; guiada por las reflexiones de Jacques Rancière. La autora propuso entender la aparición desligada de una simple crítica de la representación, la realidad y lo que se esconde tras las superficies; al contrario, se buscaba entender las apariencias de las imágenes como formaciones activas que abren espacios. Soto Calderón entiende que “las apariencias son la introducción de una escena” (p. 31), con esto se refiere a espacios que no se cierran o fijan en un solo sentido y que están en constante reconfiguración.

¹⁵³ Por otro lado, si el tiempo desaparece en la constante aceleración, se genera inestabilidad, en la que dominan momentos de interacción e inercia. Según Virilio, todos se ven afectados por una inestabilidad impuesta por una hipermovilidad virtual y una falta de control de los reflejos naturales.

Estos modos de apariencia no son representación pura, es decir, no están enteramente ligados a una realidad preexistente, sino que son apariencias que inciden en la realidad.

Por lo tanto, el dispositivo de apariencia (Rancière, 1996, 130) no se trata de un entramado en donde la apariencia enmascare lo real, sino de un paisaje que introduzca una fractura al tiempo que introduce una composición. [...] Para él, lo que abre un acontecimiento no se encuentra en una estupefacción, sino en el proceso de una alteración. (Soto Calderón, 2020a, p. 29)

En las redes sociales, las imágenes aparecen abriendo continuamente reinterpretaciones y, asimismo, el tiempo que se maneja en ellas, como queda implícito en su denominación, tiene como fin último la interacción social. Esta se da en el presente continuo, similar a la comunicación cara a cara y sobre contenido diverso, que puede hacer referencia a un pasado o a un futuro.

En este sentido, la red está constantemente activa, dado que las acciones son globales y no cuentan con horarios de pausas, es decir, que si de un lado del planeta es de día y fluye mucha información, a las pocas horas el fenómeno recorre la otra parte del mundo. En esa constante retroalimentación entre imágenes, se alteran los conceptos tradicionales de memoria¹⁵⁴. Esta manera de comunicar en tiempo real mediante dispositivos sociales mantiene la información en constante movimiento y se adquiere una forma dialógica, puesto que “se ve justamente reforzada por el reconocimiento de los efectos conductuales que, en tiempo real, se experimentan como correlativos a los actos de ver” (Brea, 2007, pp. 158-159).

Por otro lado, comunicación constante y virtual fue atribuida a una nueva forma del capitalismo que, según Franco Berardi (2007), denominó este fenómeno como semiocapitalismo. Los tiempos manejados en este modo de vivir, se rigen por el objetivo máximo de producir significados constantes, mediante una reconfiguración de símbolos relevantes para darle plusvalía al trabajador productor-consumidor. Si anteriormente la función del lenguaje era relacionarse con el mundo, según el autor, la función actual en las redes es la de la producción de mercancía de significados, mediante imágenes; además, resaltó que en la actualidad poco importa la calidad, lo que importa es la circulación de significado como mercancía.

El valor de las imágenes en las redes sociales es el efecto que produce, es decir que opera sobre el efecto y no la objetualidad (Berardi, 2007). La manera en que el *semiocapitalismo* motiva al

¹⁵⁴ “La disposición mnemónica de la e-image no tiene un carácter básicamente docu/monumental, sino prioritariamente heurístico y creativo. No invoca un ciclo de permanencia y rescate del pasado para el presente, sino una resonancia rápida. [...] Una memoria que entonces ya no es de objeto, sino de red, que ya no es de registro y consignación, sino de conectividad” (Brea, 2007, p. 157).

prosumidor al darle una variedad de herramientas para producir y consumir, mediante una sensación de que será reconocido, aunque fuese por un corto tiempo; esta sensación motiva a los sujetos a formar parte de un sistema que se alimenta de la producción. Las plataformas están diseñadas para que los usuarios consuman la mayor cantidad de contenido posible en el tiempo que estén navegando, lo que influye en la manera en la que se percibe el acontecimiento y, por lo tanto, el tiempo¹⁵⁵.

En este sentido, al inicio de las plataformas sociales se puede observar un hilo de contenido, probablemente de interés del usuario; este es propuesto por el sistema, con base en datos personalizados, según los patrones de comportamiento previos en la plataforma. Es por ello por lo que las personas se desplazan entre el contenido, haciendo *scrolling* constantemente, para que la página se actualice con cada movimiento. Este modo de consumir la información puede ser compulsivo y se vuelve un hábito, cada vez más internalizado en los usuarios. Entre más velocidad adopta el *scrolling*, menos tiempo se tiene para la interpretación del contenido, lo que genera una relación con la tecnología que produce efectos psicológicos en la población (Berardi, 2007). El tiempo se orienta hacia la velocidad y apunta al futuro para buscar resultados inmediatos; desde esta forma de comunicarse, los humanos adquieren y consolidan nuevas rutinas, cuya imagen se interioriza y se proyecta en el mundo simbólico fuera de la red (Grazia, 2007).

Pasamos de un micro-acontecimiento a otro, conforme un tiempo que hace que sucesos distintos ocupen, una tras otra, el presente. “El espectáculo se torna universal y no cesa de crecer, precisamente porque no tiene otro objeto que las entradas en el espectáculo (...) el movimiento del mundo, nos hace pasar de una vidriera a otra, de una entrada a otra a través de los tabiques” (Deleuze, 1987 p.123-124); aunque claramente, la anterior cita no se refiere propiamente a los fenómenos más actuales, describe de alguna manera, el funcionamiento de las redes sociales y la manera vigente en que se consumen las imágenes desde los dispositivos y las pantallas. No obstante, aunque estas características pueden parecer aspectos negativos de la nueva forma de consumo de imágenes, también se podría pensar cada imagen o cada vitrina como un *germen* (Deleuze, 1987)¹⁵⁶ dotado del poder de crecimiento y expansión.

¹⁵⁵ Un claro ejemplo de esto es el *scrolling* (la traducción sale de la palabra en inglés *scroll*), que se traduce como desplazamiento y que se refiere al modo en que se visualiza la información en toda red social.

¹⁵⁶ En *La imagen-tiempo*, Deleuze (1987) abarcó, principalmente, la cinematografía; sin embargo, se encontró cierto paralelismo entre esta forma de consumo de imágenes, con la de las redes sociales, debido a que ocurre igualmente en movimiento. Por supuesto, esto implica muchas diferencias desde la forma de operación de los dispositivos, entre otras distinciones, pero lo que se pretende destacar es el potencial que surge del movimiento al poner imágenes en relación con otras.

El autor entendió las imágenes de las pantallas como un brotar de vida y del tiempo en su desdoblamiento y diferenciación. Cuando Deleuze (1984a) hizo referencia al cristal que reveló la imagen en movimiento, se refiere al cine; no obstante, se podría identificar también un movimiento temporal en los modos de consumo de las imágenes técnicas en las redes sociales, que es una especie de hacer pasar el presente. En resumen, esta manera de entender los significados que se desdoblán con las imágenes en el tiempo, es también aplicable en las redes sociales debido a como van pasando en su recepción; dejando huellas tanto en los perfiles como en el imaginario de los espectadores. Asimismo, dejando rastros cuantitativos con los datos almacenados en las mismas plataformas; por lo que, definirán un devenir muy tangible, es decir, el futuro contenido que la red le propondrá al usuario para generar *engagement* (o comprometer al usuario).

Con base en lo anterior, se infirió una necesidad de transformación en las formas convencionales de analizar las imágenes, por su funcionamiento en los nuevos dispositivos, como las redes sociales, debido a que las imágenes tradicionales guardan en sí otra lógica. Sin embargo, es inevitable no vincular estas dos clases de imágenes, tradicionales y actuales¹⁵⁷, porque en la actualidad interactúan constantemente y afectan el entorno sociocultural; por lo tanto, en el siguiente apartado se realizó el análisis de la concepción del tiempo desde la perspectiva de la obra tradicional.

Las obras y sus significados se asocian con la historia del arte que, a su vez, implica una concepción de tiempo lineal y progresivo. En el tiempo que manejan las obras tradicionales, el pasado tiene mucho peso y el presente cumple una función distinta porque se ve regulado por los rituales. Dentro este orden de ideas, en el siguiente apartado se profundizó en el concepto de anacronismo en las imágenes de Didi-Huberman y el tiempo mesiánico de Benjamin; ambas teorías reflexionaron sobre el tiempo en las obras tradicionales y permitieron visualizar modos alternativos en que las OAT cobran sentido a través del tiempo.

¹⁵⁷ Esto se desarrolló en capítulos anteriores, pero de manera resumida; con imágenes tradicionales se hace referencia a aquellas del mundo físico, que recaen en su condición como objetos y, con imágenes actuales, se hace referencia a las técnicas digitales.

6.2 Anacronismo histórico

Las obras tradicionales, reproducidas en las imágenes estudiadas en esta investigación, dependen de su tradición y de toda una construcción de significados alrededor de ellas. Estas obras cobran sentido desde su origen, delimitado por un tiempo específico en la historia y, muchas veces, sus sentidos han sido fijados en torno a presupuestos convencionales y académicos. No obstante, es importante destacar que cualquier tipo de imagen, sea objetual o digital, es un sistema abierto, que está expuesto a constantes cambios debido a su duración existencial, algo que le permite aparecer en distintos tiempos y espacios, manteniéndose en constante performatividad.

En efecto, se evidencia el desfase de tiempos entre cada aparición de las imágenes, acentuado por las tecnologías, que provoca incertidumbre sobre como vivir en sociedad, desde nuevas formas de percibir el tiempo y la creación cultural. En este sentido, se encuentra que las reflexiones de Walter Benjamin, como también por autores que lo retoman como Didi-Huberman, José Luis Brea y Keith Moxey, abrieron un espacio de posibilidades, sobre la manera en que operan las imágenes técnicas en la actualidad.

Se podría afirmar que la manera de consumir y producir imágenes, actualmente, hace que ciertas disciplinas, como la historia del arte, pase por una crisis, que la obliga a reflexionar sobre el manejo de tiempos que imagina; es decir, un tiempo cronológico y lineal que no parece tener lugar con los tiempos discontinuos que manejan los dispositivos. En las imágenes a estudiar, las obras dependen, en gran parte, de su pasado y de toda una construcción de significados alrededor de ellas; estas cobran sentido desde su origen, algo delimitado por un tiempo específico en la historia y, muchas veces, sus sentidos son fijados entorno a presupuestos de tradición.

Sin embargo, recapitulando el anterior apartado, en la actualidad las imágenes actuales están en constante movimiento y aceleración, lo que hace que los sentidos de las obras se vean cada vez más fragmentadas¹⁵⁸. “Aproximamos a las obras de arte como algo capaz de crear su propio tiempo, un tiempo anacrónico o estético, subraya el rol fundamental del horizonte histórico en el que se lleva a cabo su recepción” (Moxey, 2015, p. 25). Por lo tanto, convendría hacer referencia a tiempos anacrónicos de las obras, lo que implica dotarlas de la capacidad de generar su propio tiempo, es decir, que se vuelvan un agente activo en la construcción social del presente. Esto permite entender que las obras tienen la capacidad de generar nuevos sentidos, más allá de los

¹⁵⁸ “La representación funcionaba como reguladora del saber. En este sentido, por largo tiempo el trabajo de la crítica no se reducía a juzgar, sino a explicar las obras de arte, los hechos sociales u otros” (Soto Calderón, 2020, p. 32).

otorgados por la institución del arte y, por ende, están abiertas al proceso de mediatización estudiado.

La historia de arte suele dedicarse a la comprensión de la obra en el momento en que fue creada; por consiguiente, se trata a la “imagen como algo muerto e inerte, un objeto más parecido a un texto a algo cuya visualidad la hace, en última instancia, inaccesible a la comprensión textual” (Moxey, 2015, p. 26)¹⁵⁹. Sin embargo, en la contemporaneidad, los espectadores están cada vez más cerca de las obras, porque visitarlas en los museos es parte de una cartera turística casi obligada y porque los nuevos fenómenos mediáticos permiten que estas sean trasladadas del museo a plataformas virtuales, en las que la interacción varía en el contexto físico. Por lo que se destaca el “anacronismo de las imágenes, insistiendo en que su presencia fenomenológica las hace capaces de desafiar el tiempo. Su capacidad para eludir el marco histórico hace necesario no evaluarlas y reinterpretarlas a través del curso de su existencia” (Moxey, 2015, pp. 60-61).

Previamente, se introdujo al análisis la crítica de Didi-Huberman (2010), quien cuestionó la historia del arte y su forma de delimitar su objeto de estudio, a pesar de que el arte es como una exposición “líquida o aérea, una nube sin contornos que le pasa por encima cambiando constantemente de forma” (p.13). El autor acentúa que la historia muchas veces se sitúa a la obra como ventanas transparentes, fundamentada en la idea de que la representación de imágenes funciona unitariamente; de manera que cuando la historia lee lo visible en una imagen artística, logra traducirla en conceptos y, viceversa, transformar conceptos en imágenes.

Se podría decir que la teoría de la institución del arte terminó por imponer a su objeto una forma de discurso, al crear límites artificiales (Didi-Huberman, 2010). Dentro este orden de ideas, el autor propone una mirada dialéctica sobre las imágenes, al partir de la perspectiva de Benjamin, que permitió un análisis de estas que incorpore tanto lo que se sabe de ellas, como de lo que no se sabe; en otras palabras, esto implica tomar distancia de lo visible en las imágenes y toda la figuración que las limita a ser objetos legibles¹⁶⁰. Dicho de otra manera, es una perspectiva tradicional sobre la lectura de las imágenes, que implica que estas deben ser revisadas, entendidas y legitimadas.

¹⁵⁹ Con esto no se refiere a que el texto sea una forma discursiva muerta, sino de otro orden y otra lógica a la de la imagen. Esta concepción no permite entender a las obras más allá de un tiempo pasado, a pesar de que muchas obras tradicionales claramente influyen en la cultura popular actual, haciendo saltos temporales constantemente.

¹⁶⁰ En palabras del autor: “La tiranía de lo visible, esa es la pantalla, en todos los sentidos que pueda tomar esta palabra, del saber producido y propuesto hoy en día sobre las obras de arte. [...] Obligada a revelar a todos *secretos de las obras maestras*, obligada a no exhibir más que certezas” (Didi-Huberman, 2010, p. 71).

En efecto, los objetos arte, son analizados con el fin de legitimar el pasado y el único interprete correcto debe el especializado; sin embargo, esto menosprecia la recepción de la mayor parte de la población. De esa manera, “la representación funcionaba como reguladora del saber. En este sentido, por largo tiempo el trabajo de la crítica no se reducía a juzgar, sino a explicar las obras de arte, los hechos sociales u otros” (Soto Calderón, 2020b, p. 32).

Sin embargo, toda imagen que sobrevive a los obstáculos de la materia y el tiempo tiene un vínculo con el presente y el pasado; por tanto, se requiere retomar la reflexión de Benjamin sobre la dualidad de tiempo, en la se destacó el uso de la palabra fulguración, que se refiere a la parte visual y temporal en las imágenes dialécticas.

En la imagen, chocan y se desgarran todos los tiempos con los cuales está hecha la historia. Y ese choque emite una fulguración cuya duración es muy breve, pero que hace visible, que *ilumina la auténtica historicidad de las cosas*, que acto seguido desaparecen o quedan veladas. (Didi-Huberman, 2006, p. 21)

La perspectiva anterior permite entender el desplazamiento en la comprensión de una obra de arte, que se da también en el proceso de mediatización a estudiar en esta investigación. La fulguración mencionada tiene que ver con el poder de estas imágenes para crear nuevos sentidos y continuar con la teoría de Benjamin,¹⁶¹ de poder cambiar la *historia de los vencedores*¹⁶².

En tanto que entender el tiempo no lineal y anacrónico de las imágenes, permite no solamente evidenciar los desfases temporales de la que las obras y las imágenes son capaces, pero también permite a partir de ellas construir nuevos imaginarios y desestabilizar estructuras de poder que se mantuvieron constantes en el tiempo. Asimismo, vale la pena resaltar la noción temporal del anacronismo, por su potencial crítico sobre la forma que se concibe el arte¹⁶³, pero, principalmente, sobre el pasado.

Se podría entender el fenómeno mediático actual, como un modo en que los dispositivos aportan vida a las imágenes, porque permiten que sean reproducidas y difundidas en distintos contextos y para diferentes personas¹⁶⁴. No obstante, tampoco convendría descontextualizar por completo a la obra, de las condiciones de su origen, porque la conciencia con los sucesos del pasado es lo

¹⁶¹ Recopilado en Benjamin, 2018, pero originalmente del texto de 1940.

¹⁶² El autor hace referencia a la historia impuesta por un sistema controlado por los más poderosos (los vencedores), que usan la historia para perpetuar la jerarquización y la desigualdad social para provecho propio. En el siguiente apartado se profundizó más en la teoría de Walter Benjamin y el tiempo mesiánico que propone.

¹⁶³ El autor piensa que las obras no deberían ser consideradas como simple fin, sino más como “fuerza mágica y viva” (Didi-Huberman, 2006, p. 252).

¹⁶⁴ Asimismo, como todo lo vivo, van transformándose.

que permite un diálogo. Lo que se plantea es una consciencia sobre las imágenes y las obras, que dicen cosas fuera de su tiempo de creación, aún con una carga del pasado¹⁶⁵.

No se trata de que hayan perdido su valor o que ya no provoquen sensibilidad a través de la tradición que cargan; ellas continúan suscitando reacciones, miradas, visitas y asombro desde su presencia, que proviene de pasados que parecen muy lejanos. Es decir, “ellas nos devuelven a tiempos y lugares a los que no podemos retornar” (Moxey, 2015, p. 97), al menos no de forma directa, pero sí mediante las reinterpretaciones en el presente. No obstante, este modo de retornar al pasado implica reinterpretaciones en las que el anacronismo, implícito en ellas, quiebra las estructuras de sus sentidos tradicionales, es decir, las desplaza de los lugares a los que pertenecen de forma legítima¹⁶⁶.

Al respecto, Didi-Huberman (2006) planteó que el *aura* de la obra no está condicionada solo por el tiempo de origen de esta, sino que “el aura en tanto fenómeno originario de la imagen, fenómeno inacabado y siempre abierto” (p. 384), es decir, es un aquí y ahora que se genera con cada reaparecer de las obras. En resumen, en el tiempo de las obras tradicionales, no se termina de cerrar lo que se inició con su creación, porque la recepción continúa mediante la conmemoración (Didi-Huberman, 2008) ya sea de manera presencial o virtual.

Otro pensador importante que desarrolla la anacronía de las obras fue Warburg (2003), quien lo entendió como una madeja viviente e hizo referencia a conexiones culturales y psicológicas entre imágenes y obras de arte, que no respondían a una lógica temporal lineal; al contrario, la influencia entre imágenes tenía que ver con la lógica anacrónica de estas. La madeja viviente que propuso Aby Warburg entendió que los elementos simbólicos y representativos de las culturas están en constante movimiento, cobrando nuevos sentidos en distintos tiempos y espacios¹⁶⁷.

Ahora bien, todas las perspectivas mencionadas de G. Didi-Huberman, K. Moxey y A. Warburg¹⁶⁸ fueron influenciadas por las reflexiones de W. Benjamin, quien en su concepción dialéctica sobre las imágenes y el tiempo, el autor identificó el potencial que conlleva el diálogo

¹⁶⁵ Esta contradicción presente en la obra tiene que ver con su materialidad y su capacidad de perduración.

¹⁶⁶ Nuevamente, se vislumbra potencial, que no reside en el pasado, o en la historia solamente, sino en los usos que se hace de ellas en la actualidad.

¹⁶⁷ De allí que, a lo largo de su vida, Warburg se dedicó a explorar estas conexiones y asociaciones entre imágenes, que más tarde plasmó en su *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 2010).

¹⁶⁸ Si bien A. Warburg era mayor que W. Benjamin, estos dos intelectuales mantenían una amistad por correspondencia (Didi-Huberman, 1992).

entre pasado y presente, para abrir espacios de reconstrucción histórica. Por lo tanto, el siguiente apartado se dedicó a profundizar en la perspectiva de temporalidad de Walter Benjamin.

6.2.1 *Tiempo dialéctico*

A lo largo de su trayecto profesional, Walter Benjamin se interesó por la historia y el papel que juega distintas formas de material en la concepción del tiempo. En un texto de 1940¹⁶⁹, *Sobre el Concepto de Historia*, el autor trazó la figura de un historiador que filtra y busca acontecimientos relevantes, pero que no necesariamente pertenecen a la historia oficial, desterrando desechos olvidados por la memoria colectiva. En este sentido, para el autor, todos los acontecimientos deben ser guardados, recuperados y puestos en reflexión sin jerarquización alguna, porque eso permite hacer justicia a las historias no contadas.

La historia está compuesta por imágenes del pasado, algunos materiales y otras desde el imaginario; suscitando lo que Benjamin (2018) llama *imágenes dialécticas*. Estas provienen de procesos polisémicos de acontecimientos, que deben tomarse en cuenta como una *mónada*¹⁷⁰, es decir, “que encapsula tanto su antehistoria como su poshistoria: condensa en sí el tiempo histórico total. Presenta simultáneamente lo que *ha sido* en conjunto con *el ahora*, posibilita el salto del objeto histórico, esto es, su descontextualización del continuum de la historia” (Díez, 2018, p. 4). Así, esta perspectiva sobre las imágenes y los acontecimientos permite liberarlas de sus sentidos tradicionales, fijados por la historia.

Walter Benjamin creía en la esperanza que traía consigo la memoria y el *historiador trapero*¹⁷¹ (denominación que otorgó a aquel historiador idílico); la esperanza se genera al resignificar el pasado, en un *tiempo mesiánico*¹⁷²; es decir, un pasado que no muere porque es depositado en el material histórico, como las mismas obras tradicionales y que, por ende, son objeto de interpretación infinita. Sin embargo, no se trata simplemente de que el pasado ilumine el presente o viceversa, sino de un diálogo entre estos tiempos que escapa cualquier cronología; para esto a

¹⁶⁹ La fecha de publicación original fue 1940 sin embargo, se empleó para el texto la versión del 2012, “Sobre el concepto de historia”, *Escritos políticos*.

¹⁷⁰ Concepto de Gottfried Leibniz que se refiere a una substancia simple, es decir que no se compone por partes internas, es decir, son consideradas como realidades que reflejan verdades únicas (Leibniz, 2016).

¹⁷¹ El trapero es el *chiffonier*, en francés; *Lumpensammler*, en alemán; *ragpicker*, en inglés, es una importante figura de la literatura, del periodismo y las artes plásticas populares occidentales, sobre todo decimonónicas (Cuvardic, 2007) (ver “El trapero: el otro marginal en la historia de la literatura y de la cultura popular” de Dorde Cuvardic García).

¹⁷² Es un tiempo que se relaciona con la idea de la redención y esperanza, es decir, el momento de posibilidad y cambio radical, desde la ruptura con la historia, para generar un futuro diferente.

cada generación del pasado se le concede una *fuera mesiánica*¹⁷³ sobre la cual se debería hacer valer una redención. Como si fuese un acuerdo tácito entre generaciones, se hace refiere a una fuerza capaz de abrir otro tiempo (Benjamin, 2012a [1940]).

El historiador trapero, conceptualizado por Benjamin (2012a) carga cosas olvidadas que volverá a revivir al leer la historia a contrapelo; como los niños que, al jugar construyen sus propios mundos, el coleccionista trapero saca partido de las fuerzas de la dialéctica. Las constelaciones que construye de pasados y presentes revelan nuevas imágenes y otros sentidos o mitos, lo que reivindica a los oprimidos que sueñan con una sociedad sin clases.

No obstante, para crear algo realmente nuevo es mediante el desmontaje y la reconfiguración, así como un caleidoscopio que, según Benjamin, es el mejor ejemplo para entender cómo la historia debería estar en constante movimiento y cambio. Desde el desmontaje se irá evidenciando aperturas, ignorando cualquier tipo de jerarquía, de tiempos o de cualquier otro; lo fundamental en esta operación es la de crear nuevas relaciones entre las cosas y exponer nuevas situaciones, aunque eso implique mostrar las grietas que el sistema busca ocultar.

Se podría decir que, en las imágenes a estudiar, se podría visibilizar grietas del sistema impuesto por la institución del arte tradicional, gracias a las apropiaciones que se hacen de las obras tradicionales por parte de la cultura popular, mediante reconfiguraciones y desplazamiento, para crear nuevos sentidos.

Entre las diversas aproximaciones a la noción de crítica en Benjamin, destacan principalmente tres desde los que articula su reflexión: el arte, la traducción y sus análisis sobre la infancia. Tres experiencias que se inscriben en el marco de la propia premisa benjaminiana del inacabamiento del pasado, un tiempo arqueológico, de coexistencias. El pasado tiene una energía disponible que, por medio de la crítica, podemos actualizar para levantar otras memorias y desde ese tejido configurar otro presente. La crítica tiene la potencia de encontrar la actualidad de un material, una historia, una relación, una obra, para seguir diciendo cosas fuera de su tiempo. Para trazar otros futuros posibles. (Soto Calderón, 2020b, p. 28)

Para Benjamin, recordar no es suficiente para redimir las injusticias del pasado, sino que, es necesario restituir los significados, lo que implica una (re)interpretación y (re)significación del material histórico desde el ahora.

Por lo general, las obras son monumentos que tienden a la conmemoración, en el sentido de que permiten evocar sucesos pasados en la memoria colectiva; aunque, por la forma en que se reproducen en la actualidad, es posible hablar de una reinterpretación mediante gestos de

¹⁷³ Esto sería la intensidad que se abre por momentos, que permite un desvío sobre el tiempo histórico.

apropiación que, según la forma, podrían resignificar, en parte, la tradición o el mito que carga la obra.

Ahora bien, esto se da desde una perspectiva del tiempo que trajo consigo la modernidad con la concepción de historia, en la que se lo entendió como algo continuo y en constante progreso, es decir, existe la creencia de que el presente siempre es mejor que el pasado y que el futuro será mejor aún. Sin embargo, desde perspectivas como las que desarrolla Didi-Huberman, se entiende a la imagen dialéctica como *materia y psiquis* a la vez, que la atribuye a una verdad que se muestra pero un tiempo veloz.

En este sentido, la imagen dialéctica debiera romper con el romanticismo de la historia que fija los acontecimientos como procesos cerrados; estas imágenes se encuentran dormidas en el imaginario colectivo, esperando a que alguien las vuelva a despertar para dialogar. No obstante, la imagen dialéctica escapa de una perspectiva positivista, al dar constantes saltos en el tiempo para reactualizar lo pasado desde distintas subjetividades, al romper con la continuidad del presente.

Benjamin rescata una resignificación de acontecimientos desde cortes temporales, es decir, como una *imagen instantánea* que arroja una luz de recordatorio sobre el pasado, y este se revela porque está *vivo*. En otras palabras, la imagen dialéctica que propone Benjamin (2012) conlleva contradicciones temporales, entre el pasado y el presente, semejanzas y diferencias que sirve para transformar y salvar los dos tiempos.

Significa adueñarse de un recuerdo tal como este relampaguea en un instante de peligro. Para el materialismo histórico se trata de fijar la imagen del pasado tal como esta se presenta de improviso al sujeto histórico en el momento del peligro. La vertiginosidad en la que aparece, al mismo tiempo que dificulta su lectura, le otorga un mayor potencial. Ya que otra historia es posible, la que nacerá tiene una mayor probabilidad de realización en la medida en que corra el riesgo de no realizarse. (Soto Calderón, 2020b, p. 43)

Al llevar consigo una carga de temporalidad histórica, la obra de arte tradicional se presta a la posibilidad de reabrir y resignificar un tiempo pasado mediante su reaparición en las plataformas digitales.

En resumen, se podría decir que las imágenes no se sujetan a un tiempo específico, sino que son parte de la creación de tiempos en nuestro imaginario, son tiempo en sí porque mediante ellas se articulan experiencias entre sí; por lo tanto, el hecho de que la concepción de tiempo haya cambiado se debe, posiblemente, al cambio del uso que se hace de las imágenes tanto técnicas

como tradicionales. En efecto, la utilización que se hace de las imágenes en las plataformas digitales permite una apertura a una nueva temporalidad de las experiencias; por lo tanto, el siguiente y último apartado de este capítulo se centra en esta reflexión.

6.3 La obra tradicional entre tiempos

En este apartado se retoma algunas consideraciones teóricas sobre el desfase temporal, específicamente en el proceso de mediatización a estudiar, poniéndolas con relación a las obras tradicionales. Además, se recalca que, dentro las redes sociales, la obra se desplaza a través de la imagen técnica, cambiando el sentido de esta. Esto sucede en tiempos no sincronizados, al combinar distintas temporalidades, como la de la obra tradicional, del contexto de exhibición en el museo, la de la fotografía, de las plataformas sociales y, finalmente, la de la aparición de la obra en su momento de recepción más actual. Con cada uno de estos movimientos, cada vez más acelerados, el sentido de la obra obtiene distintas dimensiones.

En resumen, las imágenes que se desea estudiar están compuestas por muchas capas y desfases, que hace que con cada aparición esta sea diferente; de manera que, el interés no va a estar enfocado en buscarle un supuesto sentido final, sino que el objetivo del análisis estará orientado en observar una parte del proceso de mediatizaciones que recorrió la obra y, con suerte, intuir posibles devenires de sus agencias, individual y colectivamente, en la sociedad.

La obra tradicional es *material perecedero*, en términos de Boris Groys (2016), quien se refiere a su disolución a través del tiempo en otros soportes al ser copiadas, reproducidas, o filmadas como archivo documental; dentro este orden de ideas, estas obras perderían fuerza con el tiempo, pues estarían en proceso de disolverse en simples registros. No obstante, la perspectiva de Groys estuvo orientada al accionar de la institución y no tomó en cuenta otros modos de apropiación de la obra, como, por parte de un público general, es decir, sus apariciones en imágenes no generadas como registro institucional¹⁷⁴.

¹⁷⁴ En este sentido, los modos en que aparecen las obras y sus distintos reinterpretes se multiplican y, a su vez, aumentan la popularidad de esta y, por tanto, en vez de diluirlas, se alarga su vigencia en el imaginario colectivo con cada reproducción (Laric, 2010).

En efecto, con el flujo de imágenes aceleradas que hay en Internet, esto se traslada a las obras en un museo de las cosas o de los sucesos (las redes sociales) y ambos son un lugar de intercambio de subjetividades.

Internet registra cada momento en el que cierta información se clickea, se le da un “me gusta”, se transfiere o se transforma. De modo que una imagen digital no puede ser meramente copiada, como sí puede hacerse con una imagen analógica y reproducida mecánicamente, sino que siempre tiene que ser objeto de una nueva puesta en escena o performance. Y cada performance de un archivo digital se fecha y se archiva; es más: cada acto de contemplación de una imagen o de lectura de un texto en Internet se registra y se vuelve rastreable. (Groys, 2016, p. 107)

El registro archivístico al que se refiere el autor es el denominado *big data*; esta forma de recopilación masiva de datos no recupera los archivos en sí, sino los datos del contenido y el comportamiento de este.

No obstante, desde este panorama, las imágenes que reproducen las OAT en las redes, abren un nuevo registro con cada aparición, algo similar a la presentación de una obra de teatro, que se hace una y otra vez, en distintos lugares y momentos y cada presentación es distinta a la anterior o a la siguiente. De esta manera, otorgarles una función performativa a las imágenes en las plataformas virtuales permite entenderlas destacando ese *presente inmediato* en el cual aparecen.

Por tanto, es evidente que, esta manera de registro y almacenamiento de acciones o sucesos en las redes sociales cambia la forma de construir una memoria colectiva, al personalizar todo y dispersar las perspectivas sobre el mundo. Además, los tiempos acelerados que manejan los nuevos dispositivos, hacen que la acción y reacción ante toda imagen sea menos atenta, lo que produce falta de coordinación e incertidumbre sobre los modos en que se orienta la sociedad como colectividad. No obstante, se abren otras formas de comunidad en estas plataformas, orientadas a estándares o esquemas cerrados o tradicionales de identificación colectiva, nacionalidad, cultura, género y aficiones diversas y particulares.

Las obras convencionales suelen ser identificadas como monumentos, que permiten cierta unificación y perpetuación en el imaginario histórico, sobre acontecimientos, épocas, o incluso en representación de la identidad de una ciudad. De esta manera, cuando se desplaza a las redes, a través de la imagen técnica, la obra depende cada vez menos de su existencia física, lo que provoca una dislocación en los significados que produce.

En efecto, su potencial como monumento unificador, pierde intensidad y esto depende de la forma en que es presentada en la imagen; por ejemplo, no es lo mismo mostrar la *Venus de Milo* expuesta en el museo *Louvre*, sin mayor intervención gráfica, algo que influye en el imaginario de lo que por tradición se relaciona con esta, es decir, París, historia, feminidad, etc., que, en cambio, mostrar la obra en una fotografía puesta en la puerta de un baño. Es decir, probablemente desde la pegatina, la obra aún sea reconocida y pueda remitir a cierta carga representativa desde la memoria colectiva, pero su fuerza de monumento no será la misma, puesto que se convierte en un símbolo de la cultura popular, que es mucho más amplia¹⁷⁵.

Por un lado, está el manifiesto del sentido de su apariencia en el presente, asociado a lo inmediato y efímero, por otro lado, está el sentido del *origen* de las obras o, en todo caso, del origen que la historia de arte fijo en nuestro imaginario. Estos dos sentidos parecían mantenerse “aislados en dos mundos distintos; el sentido pasa a un entorno perenne donde el ser no cambia” (García, 2012, p. 101), pero se contamina cada vez más. En este sentido, las obras tienden a transformarse con el tiempo, al igual que toda imagen que pasa por fases de la imagen y tienden a lo imprevisto¹⁷⁶.

Así, todo objeto evoca imágenes y es susceptible a la transformación; esto se relaciona con la capacidad de la materia para adquirir vida social propia y de cambiar de roles en el curso de la duración de su existencia (Moxey, 2015). Por tanto, se hace referencia a una “recontextualización de los objetos, sus formas de intercambio, que transfigura su estado, cultura y su valor en el transcurso del tiempo” (Moxey, 2015, p. 103); asimismo, las OAT no se excluyen de esta transfiguración del paso del tiempo. Para ejemplificar lo anterior, se plantea una búsqueda del hashtag *#venusdemilo* en *Instagram*; los resultados serían imágenes distintas entre sí, algunas más que otras, pero es poco probable una imagen exactamente igual a la otra, y así si se repite la búsqueda una hora más tarde, se encontrará otra variedad.

Ahora bien, también es probable que con la repetición del anterior procedimiento, tarde o temprano, se repita ciertas tipologías de imágenes, pero a su vez habrá imágenes que presenten

¹⁷⁵ Evidentemente, el ejemplo anterior puede parecer muy extremo o reduccionista, pero de esta manera se quiso dejar en claro cómo las formas de recepción de las obras también influyen en su interpretación; además, de hacer referencia a los distintos modos en que las obras aparecen en la actualidad y la apertura que eso provoca.

¹⁷⁶ Gilbert Simondon (2013) hizo referencia a las fases de la imagen para pensar la naturaleza y función de la imagen en el proceso creativo, al destacar su capacidad para generar nuevas realidades y modos de existencia. Asimismo, no se habló de etapas lineales y sucesivas, sino que coexisten y se entrelazan en el proceso creativo y que serían: icónica, diagramática y ontológica. La fecha original de publicación fue de 1965.

variaciones¹⁷⁷. Además, cada una de estas podría tener interpretaciones distintas, a pesar de ser todas reproducciones técnicas de la misma obra. En resumen, las imágenes técnicas que se encuentra en *Internet*, similar a las imágenes dialécticas de la reflexión de Benjamin, evocan pasado y presente, permitiendo una reapertura de sus sentidos momentáneamente; la manera de circulación de estas imágenes permite una descontextualización constante, al estilo caleidoscopio¹⁷⁸.

Cabe considerar, nuevamente, la paradoja que se plantea en el fenómeno donde, por un lado, la tecnología y los nuevos dispositivos de información brindan herramientas al público en general para participar y reinterpretar imaginarios colectivos en la red y, por otro lado, la tecnología que genera esta apertura es parte del proyecto moderno y progresista, del que depende la disciplina de los estudios de la historia y viceversa. Puesto que “los avances tecnológicos se convierten en estandartes del supuesto progreso histórico, prometen un futuro mejor para todos” (Díez, 2018, p. 1). Entonces, se considera necesario reflexionar sobre la contradicción desde varias perspectivas ángulos, desde el cual se desarrolla el proceso de mediatización. En este sentido, el eje del espacio es fundamental para entender las transformaciones de sentido de los objetos. No es lo mismo leer algo en la calle, que en un libro. A continuación, el enfoque central serán los desfases cualitativos espaciales en el proceso de mediatización a estudiar.

¹⁷⁷ Esto se comprobó con el análisis que se hizo en el Capítulo 10. Desenlazando: el Encuentro con las Imágenes.

¹⁷⁸ Mediante ellas se dejaron trazos de la psiquis y, por ende, la reinterpretación del sentido de la OAT mediante su reaparición en el presente permitió vislumbrar cómo se moldean nuevos imaginarios de discursos pasados a través de los medios actuales.

7 Divergencias espaciales

En este capítulo se indagará en las transformaciones y desfases que ocurren con el proceso de mediatización con respecto a lo espacial. En principio, la noción de espacio estuvo fundamentalmente asociada con el cuerpo y su desplazamiento o movimiento en el tiempo; en este sentido, cabe considerar que se suele percibir el espacio desde la visualidad, a pesar de que el sistema visual humano no tiene un órgano que se encargue de medir los desplazamientos, sino que se retroalimenta entre la sensibilidad táctil (Aumont, 1992)¹⁷⁹. De manera que nuestra percepción espacial es mediada por preconceptos que permiten una noción colectiva. Asimismo, entre más percibimos a través de nuevos dispositivos y plataformas virtuales, surgen nuevas formas de entender espacios físicos, virtuales, públicos, privados, *online*, *offline*, etc.

El espacio también se asoció convencionalmente con lugares, principalmente del mundo físico; no obstante, en la actualidad se asocia con sitios imaginarios y discursivos. En este sentido, la noción de este término ha cambiado con el pasar del tiempo, junto con los modos de moverse y comunicarse, que influyen en la concepción de las distancias. En la actualidad lo que se considera como espacio tiene que ver, cada vez menos, con el punto en el que el cuerpo está situado, puesto que, ahora también se toma en cuenta el *dónde* la mente habita, es decir, espacios en los que los sentidos perciben a través de medios, dispositivos, pantallas e imágenes.

Dentro este marco de ideas, existieron definiciones más complejas de espacio, como, por ejemplo, la propuesta por el filósofo Martin Heidegger (2009 [1969]), quien entendió el espacio de una obra de arte como potencial¹⁸⁰ y se refirió a la obra como un emplazamiento¹⁸¹, que “permite la aparición de las cosas presentes [...] Por otro lado, emplazar proporciona a las cosas la posibilidad de pertenecerse mutuamente, estando cada una en su respectivo sitio y desde donde se abre a las otras cosas” (p. 25). Según Heidegger el espacio se abre por el acontecer de una congregación, lo que, a su vez, significa una preservación de las cosas. Por lo tanto, el autor entendió a las obras tradicionales u objetos, como lugares en sí, es decir, que desde la creación de

¹⁷⁹ Definiciones como la anterior sirven para manejar parámetros similares en sociedad y, al igual que con el concepto de tiempo, las perspectivas de espacio se amoldan con base en estructuras sociales y los medios en nuestra cotidianidad.

¹⁸⁰ Cuando el pensador se refiere al espacio, no se refiere al espacio en el que se encuentra la obra, sino el espacio que ocupa o que la constituye.

¹⁸¹ No solo hace referencia al sitio en el que se encuentra la imagen, objeto u obra, sino que es también una forma de relacionamiento con y desde el entorno.

la imagen, el emplazamiento permite abrir espacios imaginarios; esto es a lo que se entiende como espacio potencial, porque conjuga nuevas posibilidades alrededor de lo generado.

Desde la perspectiva anterior, se entiende a las obras tradicionales más allá de simples objetos, porque al mismo tiempo, son espacios, es decir, “que no se limitan a pertenecer a un lugar [...] el lugar no se encuentra en un espacio ya dado de antemano, a la manera del espacio de la física y de la técnica. Ese espacio se despliega solo a partir del obrar de los lugares de una comarca” (Heidegger, 2009 [1969], p. 27). Es decir, el espacio de una obra es siempre performativo y, por ende, no pertenece a un lugar en concreto, sino que abre de por sí sus propios espacios¹⁸². En función de lo anterior, se identifican distintos espacios que influyen en el proceso de mediatización de las imágenes a estudiar; por un lado, se observan fotografías que capturan espacios concretos, como parte de un suceso en el mundo real; por otro, se entiende que las obras que salen en estas imágenes evocan tradicionalmente el imaginario de otros espacios¹⁸³ y, finalmente, está el espacio de aparición de la imagen técnica, como, por ejemplo, *Instagram*¹⁸⁴.

En efecto, este capítulo se organizó por apartados, que consideran la variedad dimensional de las imágenes a estudiar, al desglosar las reflexiones en torno a tres puntos de vista. En el primer apartado, se reflexiona sobre la espacialidad desde la imagen y luego, se incorpora los desplazamientos que surgieron con los nuevos dispositivos y fenómenos mediáticos, profundizando en la fotografía y en las redes sociales. Después, se regresa a la perspectiva de la obra tradicional, evidenciando los cambios en su entorno de exhibición. Y, se finaliza con una comprensión sobre la problemática, como una especie de pasaje, umbral, o intermedio entre distintas realidades de las obras, virtuales y no virtuales, que configuran los sentidos de las obras desde una dinámica interactiva¹⁸⁵ (Ingold, 2013).

¹⁸² La obra de arte ocupa un espacio y al mismo tiempo es un espacio.

¹⁸³ Esto puede ser entendido por espacios directamente visibles en las pinturas, pero también evoca espacios desde la memoria colectiva, como un museo, país, ciudad o cultura.

¹⁸⁴ Además, dentro esos espacios hay subespacios que varían, según la disposición mensaje privado, perfil, grupo virtual, etc.

¹⁸⁵ Terminología usada por Ingold (2013) para entender una forma de relacionamiento en el espacio, que se desarrolló más adelante.

7.1 Desplazamientos visuales

Las imágenes abren al imaginario a espacios de reflexión sobre los mismos contextos en los que operan, y esta apertura induce a un diálogo (A. Fernández, 2014). De ese modo, se pueden identificar distintas *realidades* en una imagen; la primera, consiste en la superficie de dos dimensiones, plana, visible y que a veces hasta se puede tocar; la segunda, viene a ser el espacio o contexto de *realidad* que se encuentra en el contenido de la imagen. En este sentido, Jacques Aumont (1992) plantea que una diferenciación espacial implica una distancia psicológica mediante los dispositivos; con esto se refiere al poder que tiene la imagen de dar ilusión de realidad y, especialmente, en el caso de las fotografías, en las que los espectadores quedan “recluidos psicológicamente en la imagen” (p. 117).

En función de lo anterior, hay dos formas de espacio, que el autor entiende como lo concreto y lo abstracto; lo concreto es el espacio que juega con los valores plásticos o de presencia física de la imagen y el espacio abstracto juega con los valores psíquicos entre el espectador y el contenido de esta (Aumont, 1992). Esta segregación de espacios permite entender los modos en que la imagen opera, al recordar que sus sentidos van más allá de lo que muestra, o su contenido, puesto que dónde y cómo aparece, afecta su recepción. Asimismo, el autor recalca que el espacio *tridimensional ficticio* que se observa dentro de una imagen, muchas veces opaca el espacio plástico de la imagen, y la atención suele concentrarse en el contenido, omitiendo la superficie de la imagen y el contexto de recepción.

En el teatro se distinguen de modo más claro los espacios concretos y abstractos, puesto que la imagen de la obra no se muestra en dos dimensiones, sino que se hace mediante la puesta en escena y en tiempo real y así, se producen imágenes en el imaginario de los receptores. Teniendo en cuenta lo anterior, también se diferenció el espacio de la obra y la puesta en escena y la del escenario o la sala de exhibición.

La palabra escena es, por otra parte, ambigua donde las haya, pues designa a la vez un espacio real, el área de actuación; por extensión y metonímica, el lugar imaginario en el que se desarrolla la acción y luego un fragmento de acción dramática (por lo tanto, un trozo unitario de la acción), por consiguiente cierta unidad de duración. [...] La escena sería, en el fondo, la figura misma de la representación del espacio. [...] Si el espacio se representa, es, pues, siempre, como espacio de una acción, al menos virtual: como espacio de una puesta en escena. (Aumont, 1992, pp. 240-241)

La puesta en escena implica una acción concreta en un determinado sitio o espacio interno, características organizacionales que no son solo propias del teatro.

Anteriormente, en el texto, se desarrollaron formas de puesta en escena de la fotografía y el cine, en las que, de forma necesaria, se hacía uso de dispositivos que permiten la difusión de imágenes. En este sentido, dentro de la imagen hay una representación altamente simbólica, en la cual los elementos visibles informan sobre ese espacio. Asimismo, elementos altamente emblemáticos como las OAT sirven para escenificar, o sea, ayudan a remitir el imaginario colectivo a un espacio o tiempo específico.

Por otro lado, lo que sucede con el espacio externo de la imagen tiene que ver con la ubicación de su soporte, su apariencia y su movilidad, puesto que es ahí donde se presenta la imagen. En el caso de las imágenes estudiadas, este espacio se conforma según la instancia del proceso en el espacio en el que se encuentra la obra, es decir, podría ser un museo o el espacio en el que aparece la imagen técnica, que podría ser la red social¹⁸⁶. En efecto, el entorno que rodea a la obra se vuelve virtual desde una imagen técnica, dado que el museo pasa de ser exterior a interior, en una imagen, y el exterior se vuelve la plataforma digital en la que esta circula¹⁸⁷; en el caso de las imágenes que se estudia aquí, este espacio exterior, en la que circula la imagen, sería *Instagram*¹⁸⁸.

Lo que interesa en esta parte de la reflexión es entender cómo se abre a nuevos sentidos las imágenes desde una descontextualización que aleja las obras de su lugar habitual o de tradición. Por lo que se requiere encontrar una lógica de relacionamiento espacial dentro los fenómenos mediáticos. Se refiere a una *doble abstracción*, ya que, por un lado, la mediática transforma los territorios con los que se interactúa, por otro lado, desde lo discursivo se generaliza estructuras espaciales (M. Fernández, 2013). Sin embargo, en la actualidad la comunicación es constantemente mediada por dispositivos que permiten una interacción entre sujetos que físicamente se encuentran lejos¹⁸⁹. En efecto, las tecnologías permiten alcanzar, conocer e influir en territorios de todo el mundo sin tener que moverse del ordenador; esto hace referencia a los ciberespacios, que se caracterizan por ser digitales, navegables y versátiles.

¹⁸⁶ Tradicionalmente, se hablaba solo del primer espacio, el de la obra, pero, por los fenómenos mediáticos, el espacio se dividió en capas.

¹⁸⁷ No obstante, la imagen técnica también depende de soportes físicos para aparecer, como las pantallas de los dispositivos, pero estos no son fijos o estables.

¹⁸⁸ Los entornos convencionales, como los museos, son aquellos en los que se percibe desde tiempos suspendidos (García, 2012), algo que se genera por una disposición que requiere presencialidad; asimismo, se limita la recepción de las obras. Estos espacios que rodean la obra se encuentran regularizados, organizados y recreados para encasillar el sentido de su recepción.

¹⁸⁹ Esto se amplificó con la crisis de la pandemia del 2020, por la COVID-19, que obligó a mantener distanciamiento social y a encontrar nuevas formas de realizar actividades cotidianas de forma virtual.

Las imágenes cobran nuevos sentidos en el *ciberespacio*, al producir distintos efectos socioculturales desde su circulación; esto fue motivo de reflexión por parte Nichola Mirzoeff (1999)¹⁹⁰, quien propuso estudiar las imágenes contemporáneas, teniendo en cuenta sus efectos sobre lo cotidiano. Con base en este punto de vista, se concibió la cultura visual de manera global, dado que el ciberespacio no se conforma por límites regionales y, por lo tanto, todas las imágenes son igual de importantes para analizar desde los estudios visuales, sin importar el lugar de origen. Cabe resaltar que, en la perspectiva que se adopta en esta investigación, los espacios digitales tienen igual impacto para la sociedad que los espacios físicos¹⁹¹; sin embargo, estos dos no tienen la misma lógica.

El ciberespacio se conforma de materiales e imágenes que están en constante cambio, puesto que, en los espacios en la web, difícilmente se puede regresar a un mismo lugar; el ciberespacio está organizado por una base de datos que se encarga de distribuir nueva información e imágenes (Manovich, 2005). Es decir que el entorno está en constante reconfiguración y funciona según características, acciones o variables, porque se readapta y personaliza según los usuarios y su navegación¹⁹². En la medida en que los usuarios navegan por los distintos subespacios virtuales, se retroalimenta el sistema operativo de las plataformas virtuales, lo que condiciona el contenido que presenta después. Así, toda interacción con imágenes está influida por determinaciones de los dispositivos en cuanto a producción, circulación, reproducción y soporte, pero, al mismo tiempo, sucede que toda interacción con una imagen dejará datos que influirán en futuras disposiciones.

Ahora bien, cuando el espectador interactúa con una imagen, lo hace desde una locación física determinada, con la mirada puesta en un espacio de otra naturaleza; en este juego de perspectivas *entre* espacios, el dispositivo cumple la función de gestionar ese “contacto contra natura entre el espacio del espectador y el espacio de la imagen” (Aumont, 1992, p. 144). El dispositivo funciona como una ventana a otro mundo, configurado por los dispositivos y los demás usuarios.

¹⁹⁰ El autor entendió la cultura visual como un campo amplio y heterogéneo, en el que la imagen es capaz de producir efectos sociales, que deben ser estudiados más allá de su contenido.

¹⁹¹ Incluso, se podría plantear que son, actualmente, más influyentes, porque cada vez se pasa más tiempo en ellos, de forma habitual

¹⁹² Así se les llama a los desplazamientos en el ciberespacio, que, como un barco, se desplazan por aguas en constante movimiento; con ello se hace referencia a una lógica espacial con base en un flujo de información, diseñada para que el espectador pueda tomar la iniciativa de su propia navegación y trazar un camino propio o tener una experiencia mediante el contenido que consume y produce en la red.

Lo virtual implica un proceso de problematización de la realidad. El deseo de realidad invita al espectador para que habite en lo virtual, es un “créelo, este mundo existe”. Y esto es precisamente lo que solemos llamar realidad virtual, ese espacio ilusorio donde la distinción entre lo real y lo ficticio parece desvanecerse. [...] El espacio mediático es capaz de virtualizar lo real a la vez que compone una nueva realidad. Estamos hablando de la transformación de nuestra experiencia [...]. (Müller, 2012, p. 17)

Pareciera que los límites físicos fuesen desafiados por la virtualidad; asimismo se cuestiona lo que es *real* o *ficción*. Se produce una relación entre la percepción de los usuarios y los espacios virtuales, donde la imagen juega un rol fundamental, lo que no necesariamente implica una abstracción de la realidad porque, como hemos afirmado anteriormente en el texto, estos espacios configuran e influyen en el mundo *offline*. Se podría hablar, por tanto, de una relación física diferente a la tradicional, que se observa en las transformaciones materiales de las tecnoimágenes, en las que la noción de cuerpo se transforma¹⁹³.

En función de lo anterior, el investigador en redes sociales Lev Manovich, referencia a sitios en los que los sujetos se ven inmersos entre las imágenes y el espectáculo, similar al sujeto *flâneur* o paseante ocioso de Charles Baudelaire, que ilustró a un sujeto observador anónimo en París; este “se abría paso por el espacio de la multitud parisina, registrando mentalmente los rostros y figuras de los paseantes, para borrarlos inmediatamente después” (Manovich, 2005, p. 339). En este paseo, el sujeto tenía aventuras imaginarias o virtuales de poca duración, desde su imaginación y sin salir de casa. Según Baudelaire, el espectador u observador apasionado siente placer al estar en casa, pero, simultáneamente, al estar lejos de esta; es decir, contemplar el mundo y estar en medio de él, manteniéndose oculto (Baudelaire, 1986).¹⁹⁴ Asimismo, Walter Benjamin (2012b [1939]) también reflexionó sobre el sujeto *flâneur* que se desplaza virtualmente por la ciudad, transformándola en un espacio de paisajes, lleno de estimulaciones y de subjetividad, que interactúa con las emociones del sujeto, de manera similar a la navegación de hoy día, en Internet (Manovich, 2005).

De hecho, la metáfora de Internet, como una ciudad digital, se debe al “complejo sedimento de múltiples formas de imagen, con sus correspondientes tipos de experiencia del espectador, incluso dentro del ámbito de la cultura de masas” (Darley, 2002, p. 294). Cabe considerar que, debido a la gran cantidad de dispositivos tecnológicos y al fácil acceso a ellos, se genera una

¹⁹³ “El espacio es ahora un solo cuerpo de pantallas interconectadas, los individuos quedan conectados a la gran red cibernética” (Müller, 2012, p. 19).

¹⁹⁴ Para más información, consultar *El pintor de la vida moderna* (1986) o *Salones y otros escritos sobre arte* (1999) de Baudelaire. Madrid: Visor.

cultura dentro estos espacios y se habla de una ciudad virtual, que hace referencia a las infraestructuras de espacios y subespacios y a la cantidad de vivencias interactivas que se producen allí. “Con la aparición de los medios de comunicación de masas modernos, más gente que nunca se dedica a la actividad de mirar y, en consecuencia, se relaciona con formas de producción cultural” (Darley, 2002, p. 292); esta forma de consumo y producción, a través de los nuevos medios, se ha infiltrado tanto en la cotidianidad que es comparable con conducir un coche o lavarse los dientes (Darley, 2002).

Dentro los nuevos dispositivos que tienen mayor importancia en la cotidianidad y en la cultura visual, se destaca la técnica fotográfica. En la fotografía se puede identificar una doble realidad; por un lado, se percibe como imagen una superficie específica y, por otro lado, se entiende como una captura de otro espacio en otro momento, con cierta similitud con la realidad. El efecto de capturar la realidad con la cámara “induce un juicio de existencia sobre las figuras de la representación y les asigna un referente en lo real” (Aumont, 1992, p. 117). No obstante, entender la fotografía como una aprehensión de realidad puede ser engañoso debido a que esta es una configuración, es decir, es una realidad mediatizada y, a su vez, tiene la capacidad de mediatizar. En otras palabras, la cámara brinda la posibilidad de revitalizar y cambiar la percepción sobre acontecimientos y lugares. La fotografía trabaja en un espacio discursivo y dispositivo distinto al de la imagen tradicional; sin embargo, esta pertenece a discursos estéticos, porque funciona en torno a los espacios de exposición (Krauss, 2002). En los inicios de la técnica, la fotografía tuvo que pasar por procesos de legitimación institucional del arte, debido a que traía consigo una lógica de producción muy distinta a la obra tradicional¹⁹⁵.

En la crítica de arte Rosalind Krauss, se resalta que las fotografías, al igual que otras técnicas “responden a lo que se pide de ellas. [...] la perspectiva de su significado espacial, le confiere de nuevo un orden bidimensional tan eficaz como el de un cuadro de Monet de la misma época” (Krauss, 2002, p. 45); es decir, a través de la cámara se encuadran espacios, al destacar ciertos aspectos de una realidad, que deja por fuera otros, al componer y crear sentidos a través de la luz. En todo caso, la cámara tiene la capacidad de reproducir estéticamente algo, pero desde una intervención de perspectiva. Un gran ejemplo de esto es el *Museo Imaginario*¹⁹⁶ de André Malraux,

¹⁹⁵ Era considerada una técnica más de registro, al tratarse de una huella de luz proyectada de un espacio y momento específico; no obstante, al igual que con las pinturas y otros modos de creación de imagen tradicional, su funcionamiento permitió posibilidades de distorsión, creatividad y manipulación sobre la imagen.

¹⁹⁶ “Es un museo de papel que crea un lugar imaginario que no existe sino por la intervención del gesto performativo de su creador. En este sentido, es importante señalar que las fotos no ilustran o reproducen objetos exteriores, Malraux inventa unos nuevos por medio del encuadre, la iluminación, el recorte, el montaje” (Loehr, 2006, p. 126).

en el que se valora la capacidad de las fotografías de traer el pasado al presente y de acercar espacios alejados, al designar valores distintos a obras desde la fotografía.

Con el tiempo, la imagen fotográfica empezó a pertenecer a distintos mundos tanto del arte como de la documentación y, en la actualidad, esta técnica se infiltra en la misma cotidianidad y en la comunicación social. Esta expansión de espacios hace referencia tanto a los lugares en los que se difunden las fotografías, como los sitios que muestran en su interior. En Internet y en las redes sociales hay una gran cantidad de fotografías que, para su recepción, se distribuyen unas a lado de las otras, de manera descontextualizada.

A raíz de esta forma de circulación, la fotografía adquiere nuevas funciones; es decir, esta cada vez está más alejada de su función de memoria y adquiere la función de documentar una experiencia presente, en ausencia de la familia, los amigos o los vecinos¹⁹⁷. Las percepciones de distancias entre sujetos se relativizan y brindan una sensación de vivencia de acontecimientos simultáneos, a pesar de las diferencias geográficas. En otras palabras, la distancia física entre emisor y receptor se ve acortada; y más concretamente en esta investigación se afirma que también la distancia entre el receptor y las obras también se ve acortada.

La descontextualización de las imágenes en espacios virtuales y la forma en que adquieren nuevos sentidos, le resta importancia al espacio del lugar activador o al lugar del acontecimiento, es decir, en el que el cuerpo se encuentra presente. Así, hay una “superación de los confines espacialmente, por medio de la técnica, sobre todo la digital, se hace posible la experimentación de acontecimientos simultáneos que acaece en lugares diferentes” (Telleschi, 2007, p. 12)¹⁹⁸. Lo anterior provoca una transculturalidad, en la que distintas cosmovisiones culturales conviven en un mismo espacio (Grazía, 2007); en resumen, ya no se necesita estar de manera presencial al lado de la obra para usar su imagen o apropiarse de ella y así, los modos de identificación o memoria colectiva tradicionales entran en crisis, al igual que los desfases en las percepciones del tiempo¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Se vuelven evidencia o testigos sociales de una experiencia vivida. Sontag (2006 [1977]) reflexionó sobre la dependencia que se genera alrededor de la cámara, debido a la sensación de que, mediante la fotografía, se legitima algo vivido como una realidad; las redes sociales solamente alimentan esa dependencia, dado que permiten involucrar a todas esas personas ausentes en el espacio físico del acontecimiento, compartiendo la imagen casi en tiempo real. Asimismo, las redes sociales generan encuentros entre públicos distanciados, al acentuar el “deseo social de ver y de ser visto” (Schivelbusch, 1995, p. 209).

¹⁹⁸ Es por eso por lo que se planteó que la acción ya no se ve limitada por el territorio geográfico o la diversidad étnica.

¹⁹⁹ Este tema se desarrolló en el anterior capítulo.

En esta nueva forma de transitar se observan tensiones en imágenes que circulan como la que interesó estudiar, porque están cargadas de profundas contradicciones, algo que, probablemente, se debe a una puesta en escena de los desplazamientos de tiempo y espacio de lo social. “Tal dislocación posee una dimensión estructural (existencia de no lugares), una simbólica (producción de culturas híbridas), y una moral (cosmopolita)” (Tomei, 2007, p. 116). Estos *no lugares* son, para el autor²⁰⁰, una nueva forma material en la que la actividad social, sin territorio específico, puede desarrollarse con nuevos propósitos culturales. En resumen, a pesar de estas nuevas formas de desplazamiento, el espacio no es, necesariamente, deslocalizado, sino que se establecen conexiones dentro de espacios que ofrecen posibilidades de vinculación y entre lugares improbables, por lo que se podría entender la red como “el medio ideal para el espacio de flujos” (Hine, 2004, p. 107).

De esta manera, las redes sociales también desafían el concepto sobre lo público y privado, debido a que las imágenes se encuentran en otro orden de acondicionamiento físico para su aparición y pueden estar en distintos lugares y tiempo. La habilidad de adaptación constante a múltiples pantallas y dispositivos de la imagen digital, la convierte en una imagen descontextualizada, es decir, parece que tuviera la capacidad de moverse por sí misma, por lo “que podría, desde luego, conformar un matiz esencial en una posible nueva definición de la expresión de imagen pública” (Prada, 2018, p. 96). De esta forma, podrían mantenerse constantemente abiertas, no solo a la interpretación, sino a la manipulación y a su reutilización en sitios y contextos distintos, sin ninguna estabilidad presencial.

De acuerdo con lo anterior, se afirma que las imágenes han adquirido la habilidad de variabilidad en su forma y aparición, pero como bien lo resaltó Martín Prada (2018), a pesar de circular por espacios abiertos y públicos en las redes sociales, estas últimas, muchas veces, tiene el contenido de carácter privado, principalmente porque incentivan a exponer acontecimientos cotidianos.

Existe, no obstante, al menos una diferencia fundamental entre aquel momento y la actualidad: la aparición y el desarrollo de formas privadas de exhibición y de consumo estético sumamente difundidas. [...] La propia linterna mágica existía cada vez más en su forma doméstica y a medida que avanzaba el siglo, la fotografía comenzó a penetrar en el espacio doméstico burgués. [...] No obstante, pese a cierta intrusión en el ámbito privado, la mayoría de las nuevas formas ópticas de la etapa de modernización de finales del siglo XIX mantuvieron la tradición establecida desde hacía mucho tiempo en las modalidades de exhibición espectaculares y simuladas de carácter público. La privatización del espectáculo, expresión con la que me refiero no a la propensión, ya señalada, a modalidades de apelación más individualizadas (aunque resulta

²⁰⁰ Esto lo desarrolló Tomei (2007) en el artículo “*Disembedding*, rearticulaciones de espacios-temporales y translocalismo”.

obvio que esta es una conexión crucial), sino al desplazamiento físico desde el espacio público hasta el espacio doméstico, constituye un fenómeno más reciente. (Darley, 2002, p. 281)

Las plataformas sociales, junto con la fotografía digital, propulsaron un desplazamiento del espectáculo, desde el espacio público al doméstico y viceversa, lo doméstico se ha vuelto contenido público. Se debe, en parte, a una transformación en las formas de la economía del consumo y difusión del espectáculo a finales del siglo XX, en la que “existía una ‘economía mixta’ compleja, de múltiples facetas, tanto de consumo público como de consumo privado” (Darley, 2002, p. 281), lo que no solo afecta la naturaleza de los espectadores, sino de los productores de contenido, dado que los motiva a producir desde sus casas en espacios cotidianos.

Esto también puede entenderse desde lo interfacial, como pasajes o *entres*; es decir, “espacios de colisión, en los que se encuentran variablemente elementos de los que no está tan claro a cuál de los espacios segregados por ella pertenecen” (Cingolani, 2019a, p. 21). Esta aproximación sobre lo espacial como umbral se abre por la forma en que los fenómenos mediáticos desafían concepciones sobre el mundo físico. De manera que en el siguiente apartado, se desarrolla más específicamente los desfases espaciales que traen consigo los dispositivos del proceso que interesa en esta investigación.

7.1.1 Dimensiones dispositivas

Las redes sociales son, sin duda, uno de los fenómenos mediáticos que más transformó la noción espacial en las sociedades actuales; estas plataformas desafían las divisiones de los espacios convencionales, que permitían un reconocimiento más claro sobre las regiones, las culturas, e incluso el espacio privado y público.

Las tecnologías mediáticas han tenido por efecto histórico un desenganche de lo público y las interacciones espaciales, pero eso no ha llevado a una anulación del estar en el espacio, sino a un efecto de redimensión del espacio público al dotarlo de autonomía temporal no limitada por la interacción territorial. (M. Fernández, 2013, p. 128)

Cabe resaltar que con los medios masivos tradicionales, como la televisión o la radio, costó definir lo que se entendía como espacio público, que ya no dependía de un territorio geográfico.

De manera que, desde hace tiempo que la información que se difunde en los medios de comunicación es considerada como pública. Sin embargo, con la llegada de Internet y las

plataformas sociales, se redefinió esta concepción por sus características más individualizadas y más globalizadas. Ahora, se podría entender el espacio público como sitios, ya sean digitales o no, en los que exista algún tipo de relación entre personas que comparten vínculos en común (Vázquez, 2013), mediante contenido e información de acceso libre.

En Internet las personas tienden a agruparse en relación con actividades y comportamientos en común, es decir, en comunidades y no por localización geográfica. Por consiguiente, conviene retomar la lógica de Bruno Latour (2008), en la que se cuestiona perspectivas tradicionales de fijar y distribuir grupos sociales desde parámetros predeterminados, caducos, omitiendo que los sistemas son cada vez más mixtos. Lo que se debe, justamente, a una transformación en la concepción espacial por la influencia de los medios. En ese orden de ideas, el autor concibió lo social como algo que no está en un lugar específico, sino que está en constante circulación y movimiento entre humanos y objetos o entre sujetos y medios.

Los dispositivos mediáticos se encargan de perpetuar relaciones e interacciones entre sujetos en el tiempo y, de esta forma, la concatenación de actores y dispositivos intermediarios forma una red de nudos de la que se compone el ciberespacio; vale la pena recalcar el carácter fluctuante de estos espacios, necesario para entender su valor de asociación.

La senda serpenteante a través de la cual la mayoría de los ingredientes de la acción llegan a cualquier interacción dada, es delimitada por la multiplicación, el enrolamiento, la implicación y el pliegue de actores no humanos. [...] se introducen agentes no humanos, aparece otro conjunto de relaciones que son tan diferentes de aquellas desplegadas en la sección precedente, como lo son las venas de las sendas neuronales. (Latour, 2008, p. 276)

El autor supone constantes procesos de dislocación a través de las tecnologías, dado que el cuerpo viaja sin la necesidad de moverse físicamente, porque la mente es la que viaja a través de los medios. Desde esta concepción, “ningún lugar domina lo suficiente como para ser global y ningún lugar es suficientemente autosuficiente como para ser local” (Latour, 2008, p. 290).

De acuerdo con lo planteado por Latour (2008), se podría afirmar que las imágenes que se estudian en esta investigación son *subjetivadores*²⁰¹ que forman parte del anterior proceso descrito, como generadores de vínculos; sin embargo, por la naturaleza de estas, que circulan de forma efímera, es decir, con cada aparición se abren a desvíos, se entiende esto como una especie de

²⁰¹ En la teoría de actor en red de Latour (2008), se podía entender los subjetivadores como elementos que permiten una relación de subjetividad entre los actores, es decir, como un material vinculante o provocador de las relaciones e interacciones. El autor entiende que la acción en red no proviene solo de la intención o voluntad individual de actores, sino que dependen de capacidades de relacionamiento y, por esto, los subjetivadores son fundamentales.

espacio plástico o con cierta flexibilidad. A esto hizo referencia Latour (2008) cuando concibió la dislocación de la acción, de manera que el accionar en la red es impredecible, porque “la acción es tomada prestada, distribuida, sugerida, influida, dominada, traicionada, traducida, [etc.]” (p. 74) En relación con lo anterior, fue importante resaltar que, en las plataformas sociales, hay una tendencia a personalizarlo todo; se podría decir que cada sujeto recorre un propio camino mediante ellas, lo que permite que cada usuario cree su propia geografía, constituida por su interacción y por los caminos en los que fluye su información.

Llegamos al fin, a un momento que tiene algo de novedoso [...] las tecnologías y prácticas actuales facilitan enormemente la información sobre lo que hacen, prefieren y producen los consumidores de los medios, pero también amplifican la conciencia de la circulación como diferencia. En la Red, no solo es muy difícil evitar los rastros, sino que también algunos de ellos nutren el trazado de las superficies mediáticas, haciéndose visibles para el propio usuario y para los demás, constituyendo un valor agregado, mezclándose con las producciones y huellas de otros individuos, así como las de las instituciones mediáticas. (Cingolani, 2018, p. 70)

El nuevo modo de organización social en las redes, que ordena una cantidad enorme de contenido variado, debido a la utilización diaria de las plataformas, se maneja por huellas o rastros de la actividad de consumo y producción; sin diferenciación o importancia a los fines empleados en estas plataformas, ya sea de entretenimiento, información, trabajo o interrelación.

El investigador Gastón Cingolani (2019b) resaltó que el espacio de las redes se llena de acciones “en forma de rastros de usos y reacciones” (p. 39), que reconfiguran el *display* de los usuarios, como parte de un *feedback* de gestos individuales en las plataformas. Esto hace que el contenido y el espacio de cada usuario sea diferente y nuevamente, se podría hablar de personalización; el autor también aclaró que los contenidos se mantienen abiertos a un acceso público, a pesar de que, de forma simultánea, se alimenta un algoritmo de cada usuario. Asimismo, los rastros que dejan estos en las plataformas sociales están en forma de indicadores²⁰² de actividades y, de esta manera, se responde a una especie de “presentificación del otro a partir de sus intervenciones en la conversación pública o en la autoexhibición en el espacio, de un modo más o menos ortogonal [...] Cada acción o reacción va localizando un cuerpo que está/estuvo” (p. 41).

Ahora bien, específicamente en *Instagram*, la red social en la que se interesó esta investigación, los modos de conectividad digital y las configuraciones de espacios virtuales se producen a través de la interacción con imágenes. Esto quiere decir que, en plataformas visuales, se genera un

²⁰² El autor hace referencia indicadores, como, por ejemplo, un punto verde al lado de un nombre, que se traduce como conectado, o el compartir contenido en un momento y una hora específica, hasta la indicación de acciones como me gusta y comentarios con contenido ajeno.

consumo constante de imágenes, cada vez más compuestas, según ese carácter de personalización previamente señalado. Estas son una especie de mundos individuales *utópicos* (Groys, 2016)²⁰³ y, esta manera de adaptación utópica o ideal de los espacios virtuales en las redes sociales, motiva a los sujetos a pasar más tiempo en ellas, sobre todo, porque la información se concentra en el mismo espacio y hay un sinfín de exposiciones de micro acontecimientos, que suceden casi en tiempo casi real.

Dentro este orden de ideas, Martín Prada (2018) propuso desarrollar una nueva teoría de la mirada basada en el contexto actual, condicionada por una conectividad digital constante. La actividad en las redes sociales está dirigida a mostrarse y prima el valor de exhibición de las cosas, al hacer que el espacio social dependa, principalmente, de una reconstrucción visualmente mediatizada. El autor planteó que, en la actualidad, *mirar* es, en gran parte de los momentos, un constante pretender que las imágenes se adapten a una realidad con un molde visual prefigurado, con ciertas tendencias y expectativas; esto sucede, por ejemplo, cuando los turistas buscan la fotografía ideal a lado del monumento, algo que han visto ya en otras fotografías. Es decir que las imágenes en las redes no solamente configuran espacios virtuales, sino que terminan condicionando nuestra percepción de los espacios reales para encajarlos a los ideales preestablecidos en los ciberespacios.

En relación con esto, hace falta replantearse cómo afectan estos cambios a los espacios tradicionales de consumo cultural, como los museos o los cines, debido a que, actualmente, estos espacios coexisten y funcionan de manera entrelazada. En el mundo del arte, sucede que se termina siguiendo actividades de las mismas instituciones culturales o museos por las redes sociales, mucho más que frecuentando los museos presencialmente; manteniendo un diálogo a distancia, pero constante con el mundo del arte (Groys, 2016)²⁰⁴.

No obstante, la mayor parte de la difusión sobre las obras no es institucional, sino por parte de los espectadores, quienes las documentan en sus visitas a los museos desde sus cámaras o sus *smartphones*, para luego subirlas a las redes. Estas imágenes son difundidas con mucha velocidad y a escala global y se infiltran en la cotidianidad mediante su reproducción, de pantalla en pantalla y

²⁰³ No era objeto de la tesis el análisis de espacios utópicos que constituyen el ciberespacio, por lo que no se profundizó en ello, pero sí valió la pena considerarlo. En este sentido, se planteó la definición de Boris Groys (2016): “Utopía es un lugar que no está en ninguna topografía real y al que se puede llegar solo con la imaginación; sin embargo, la utopía no es una pura fantasía, es un no-lugar que puede, potencialmente, convertirse en un lugar” (p. 47).

²⁰⁴ En el libro *Arte en Flujo*, Boris Groys (2016) analizó la forma en que este es documentado y reproducido en las plataformas virtuales, al enfatizar en la manera en la que las instituciones usan las nuevas tecnologías y los ciberespacios para su beneficio.

en distintos contextos. Se mantienen al alcance del público en general y forman parte de la cultura popular, al adquirir, cada vez, más independencia de las instituciones que controlan el contexto de recepción; en otras palabras, estas imágenes no necesitan de un museo, cine o templo para ser vistas.

En la perspectiva que aquí se adopta, se analiza las imágenes que se escapan de la hegemonía institucional, hacia la cotidianidad del público general, de esta manera se busca entender mejor la sociedad como productor de subjetividades. Para esto conviene recuperar a Hito Steyerl (2014) quien, desde un reconocimiento de la mayor producción masiva de imágenes, resalta un poder de participación más activa del público en general en el imaginario colectivo. En este sentido, las mismas imágenes, terminan por provocar deseos miméticos en la sociedad, al crear estándares ideales que se tienden a replicar.

En este sentido, Internet y más específicamente las redes sociales, han cumplido un papel fundamental en la creación de nuevos espacios para el intercambio de subjetividades, que antes estaba relegado a espacios tradicionales como los museos²⁰⁵. Resulta claro que los espacios tradicionales se ven insertados en el *ciberspacio*, por ejemplo, en el caso de las páginas institucionales de los museos en las redes sociales; pero también se da que los espacios virtuales se insertan en los espacios tradicionales, que se observa cuando las mismas personas transmiten imágenes casi en vivo de sus experiencias dentro los museos.

La incursión del “arte en la vida y en la práctica cotidiana se han vuelto paulatinamente rutinarias y, en última instancia, en una ocupación constante. Actualmente, la invasión de la vida por el arte no es una excepción, sino la regla” (Steyerl, 2014, p. 115). Esto obliga a repensar los lugares de representación de imaginarios y del arte y, por lo tanto, en el siguiente apartado, se buscó reflexionar sobre la superposición de mundos en la descontextualización de las obras tradicionales; el enfoque se planteó desde una aproximación sobre lo espacial como umbral.

²⁰⁵ Este tema se desarrolló mejor en el Capítulo 8. Divergencias Intersubjetivas.

7.2 La obra tradicional en transición

El arte circulando en el ciberespacio tiende a volver el panorama artístico aún más difuso, por lo “que lleva a desbordar los límites territoriales de su lugar clásico [...] Solo podría hoy hablarse del arte como lugar disperso, estallado, más allá de sus límites, de sus lugares” (Brea, 1991, p. 13); entonces, habría que cuestionarse sobre cómo se diferencia ese aparecer efímero de lo físico y lo virtual y si producen el mismo efecto. Por lo que se podría hablar de espacios intermedios, donde se conjuga lo real con la fantasía, lo público con lo privado, lo físico con lo virtual, lo colectivo con lo individual, etc. Estos espacios no estarían definidos por lugares geográficos, sino por conexiones entre elementos y personas, dado que conllevan desplazamientos y probabilidades diversas.

De acuerdo con Paul Basu (2017), el considerar el “*entre*” de las cosas significa entender el mundo material constituido por mediaciones y fluctuaciones; el autor hace referencia a los espacios intermedios como espacios en los que el sentido es traducido o desplazado de un contexto a otro, de distintas formas (Basu, 2017). Esta investigación sigue esta línea de desarrollo en la que se reserva cierta desconfianza ante posturas dicotómicas que insisten en distinguir extremos con demasiado énfasis entre lo material e inmaterial, lo real con lo *fake*, u otras concepciones que ya no se considera aplicable a una realidad contemporánea²⁰⁶, en la que se hace difícil la fijación de géneros o características estables.

Los nuevos espacios de difusión de imágenes se diferencian de los tradicionales, esencialmente, por la falta de delimitaciones físicas o geográficas fijas; además, responden a un contexto de globalización, con una falta de rituales convencionales establecidos, que envuelven tanto a las obras como a los autores y su historia. En este sentido, para hacer una comparación entre el espacio del museo y el de las redes sociales, se utilizó lo propuesto por Paul Valéry (1999 [1923]), quien, en uno de sus textos²⁰⁷, reflexionó sobre el museo tradicional. Su enfoque descriptivo logró captar las distintas maneras en que el entorno configura los sentidos; de manera que permite hacer contraste entre la experiencia museística tradicional con la experiencia de consumir imágenes actuales en las redes sociales.

²⁰⁶ Es decir sin que resulte evidente descalzar el sentido de las representaciones, para que en la ambigüedad se deslicen otros sentidos posibles latentes. Esta condición vuelve al arte contemporáneo un instrumento significativo en la elaboración de una reflexión porosa, que permite que hechos del pasado se apropien o se activen en otros contextos (Giunta, 2014).

Dicho ensayo se realizó en torno a las estructuras del museo, en el que las obras se organizan de manera meticulosa y condicionan el espacio y la experiencia del espectador desde la “clasificación, conservación y utilidad pública” (Valéry, 1999 [1923], p.137), lo que otorga poca libertad a la obra y al espectador para imaginar desplazamientos creativos dentro de estos espacios. Lo que, a su vez, recuerda una lógica de *display* de las obras a través de las pantallas que, si bien guarda diferencias fundamentales, tanto por la materialidad como por la concepción temporal y por el contenido en sí, comparte el hecho de estar consumiendo muchas imágenes simultáneamente en un solo espacio.

Ahora bien, es posible que un espectador tienda a sentir cierta libertad al desplazarse en espacios virtuales²⁰⁸, pero mantiene cierta disposición ante lo que propone la plataforma, puesto que esta tiende a dirigir el recorrido desde lógicas que pueden ser limitadas. Asimismo, en el museo tradicional, desde el espacio físico, se identifica un recorrido, como lo mencionó Valéry, que es una especie de *gesto autoritario*, que además de guiar la mirada, tiene que ver con condicionamientos de conducta social y con los rituales que se construyeron alrededor de las obras²⁰⁹. En el caso de las redes sociales, las conductas y los hábitos son omitidos, debido a que los sujetos interactúan con las imágenes de manera individual a través de la pantalla y, por lo tanto, pueden estar en la privacidad de sus hogares, sin ser controlados u observados.

En el ensayo, el autor destacó la disposición espacial del museo, de modo aglomerado, por la forma de exposición de las obras, que hace que compitan entre sí por la mirada de los espectadores²¹⁰. Con respecto a esto, se consideró nuevamente enriquecedora la perspectiva de M. Heidegger (2009 [1969]) sobre la espacialidad de las obras tradicionales²¹¹, porque permite caer en cuenta sobre cómo la obra no solo ocupa espacio, sino que se abre a lugares que requieren cierto espacio para su recepción presencial. Valéry entendió esta apertura de espacio desde las obras, como “una corporeización de lugares que [...] procura a los hombres un habitar en medio de las cosas” (Valéry, 1999 [1923], p. 29), de manera que el espacio museístico termina confrontando el espacio de la obra, en vez de proveer contención.

²⁰⁸ Como ya se mencionó, las redes consisten en una disposición de personalización e individualización del contenido, con base en los intereses de cada usuario individual.

²⁰⁹ Eso pasa de forma similar en el templo, teatro y en el cine, aunque con otra lógica con respecto a la forma de ser espectador.

²¹⁰ El autor hace referencia al hecho de que las obras tradicionales, al ser objetos, a veces grandes y robustos, estén puestas unas a lado de otras y, en este sentido, cada objeto requiere de la atención y la mirada del espectador de manera presencial, para que no se vean obligadas a competir constantemente (Valéry, 1999 [1923]).

²¹¹ La obra de arte es una especie de toma del espacio que hace de mediador para habitar otros espacios imaginarios, es decir que la obra “instaura lugares” (Heidegger, 2009 [1969], p. 33).

En función de lo anterior, si cada obra abre un espacio implicaría que, aun cuando muchas obras se desarrollen físicamente en un mismo espacio, haya una especie de saturación por la magnitud de intermedios que cada imagen abre.

Estoy en un tumulto de criaturas congeladas donde cada una pide, sin obtenerla, la inexistencia de todas las demás. Y eso sin hablar del caos de magnitudes sin medida común, de la mezcla inexplicable de enanos y gigantes, ni siquiera del resumen de la evolución que nos ofrece semejante asamblea de seres perfectos e inconclusos, mutilados y restaurados, monstruos y caballeros [...] (Valéry, 1999 [1923], p. 137)

La anterior descripción guardó cierta relación con las formas de recepción de las imágenes en las redes, es decir, se encuentra una variedad de formas descontextualizadas en un solo ambiente, aunque cabe destacar que las plataformas virtuales contienen un componente dinámico, lo que probablemente amplifica la sensación de saturación²¹².

Ahora bien, con *competitividad*, Valéry hace referencia a un mandato de atención de las imágenes²¹³, que cada uno de los visitantes y espectadores debe atender, al compartir un mismo espacio. Al mismo tiempo, lo anterior es una forma de socialización del contenido de manera colectiva, que se diferencia de las redes por el entorno físico de la recepción; con respecto a eso, Dudley (2017) planteó que los objetos de los museos capturan la atención de los visitantes de dos maneras: la primera es desde la forma, es decir, la superficie y la materia dispuesta de una forma que llame la atención y la segunda es desde el conocimiento de que tal objeto es una especie de encarnación de una historia, que va de la mano con la consciencia de saber que el mismo objeto pasó por momentos históricos²¹⁴.

No obstante, a pesar de la lógica que los museos muchas veces imponen sobre los objetos, Valéry encontró las exposiciones incoherentes, dado que entre más similitudes guardan las obras entre sí²¹⁵, más compiten por la atención del espectador: “Es una paradoja, semejante acercamiento entre maravillas independientes pero rivales, incluso más enemigas cuanto más semejantes” (Valéry 1999 [1923], p. 138). En efecto, para el autor, se tornó exhaustiva la demanda de atención fragmentada, lo que remite a un tema que se discutió como problema de la

²¹² Las imágenes en las redes están todo el tiempo en movimiento, dialogando entre sí y, de manera similar al museo, se divide la atención de los sujetos entre varias imágenes simultáneamente, pero no se da el caso de que varias personas tengan que competir por el espacio presencial para ver la imagen.

²¹³ Se desarrolló con anterioridad desde la teoría de Walter Benjamin, quien describía esta fuerza de la imagen como algo innato que da la sensación de que mira, para que se le devuelva la mirada.

²¹⁴ Ambas características tienen que ver un condicionamiento desde la misma materia, es decir, la obra tradicional muchas veces llama la atención por su condición como objeto en sí. De esta manera, el museo tradicional cumple la función de generar encuentros entre objetos y humanos y, por lo tanto, la organización es fundamental en la experiencia.

²¹⁵ Ya sea similitudes estéticas, de contenido, época, temáticas, etc.

contemporaneidad. Ahora bien, en el caso de las redes sociales, la diferencia está en que se han convertido en lugares en los que se pasa tiempo a diario y, por tanto, las imágenes que se observan no adquieren necesariamente un valor incomparable, en cambio, ir a un museo es de por sí un acontecimiento excepcional²¹⁶.

El surgimiento de esta forma de consumo de imágenes, según Valéry (1999 [1923]), se debe a una necesidad del humano de acumular el pasado como característica preponderante de época. Esta reflexión, también podría remitir a la sobre acumulación de imágenes actuales²¹⁷, en la que las redes contribuyen a un flujo de información que no da mucho espacio a una extensa reflexión sobre estas. Esto se entiende como una “mutua polución de todas las esferas y géneros, de abigarramiento y saturación icónica e informativa de todos los espacios públicos, de interacción delirante, de todo a todo” (Brea, 1991, p. 65). Este modo de contaminación de esferas se observaba en el entorno digital y en el museo tradicional, dado que, según Valéry, no hay suficiente espacio para tanta información²¹⁸.

El pensador concluyó su reflexión con la concepción de que el arte del pasado se ve desamparado por la sociedad, que lo relega a espacios, empleos, límites, temas y alianzas incoherentes con su razón de ser; no obstante, es cierto que las obras encuentran cierta estabilidad desde el espacio institucional que traza límites y que muchas veces relega las obras a convenciones poco flexibles, pero la naturaleza siempre implicó una conexión entre tiempos y espacios lejanos; esto se debe a su condición material y su capacidad de reaparecer, ya sea de forma virtual o presencial.

Para los museos, los objetos son resultado de una conexión con el material inherente del pasado, que está siempre presente como una posibilidad de reincorporación en una vida social, a través de encuentros extraordinarios con visitantes del museo. [...] Desde los límites institucionales, su estado transformado, se vuelve materialmente evidente, al ser empacados, congelados, enumerados, catalogados y exhibidos de maneras en que no era usual. (Dudley, 2017, p. 53)²¹⁹

Además, desde la perspectiva que se adopta en esta investigación, también se plantea que a partir de los fenómenos mediáticos, hay mayor movilidad y apertura. Lo que se debe a que las obras se ven cada vez más expuesta, a resignificaciones y la vida social previamente mencionada.

²¹⁶ En ambos casos se podría generar cierta ansiedad de consumo, dado que, la excepcionalidad de ir a un museo, mucho más si es famoso o emblemático, genera ganas de querer conocer lo más posible en la visita, aunque muchas veces esto es una tarea casi imposible en museos grandes, al menos de forma atenta y reflexiva.

²¹⁷ Ver la sección 2.2 Visualizando el Presente: sobre la Fotografía Contemporánea.

²¹⁸ En este sentido, el museo tradicional se entendió como un sitio para el almacenamiento de obras, con la finalidad de generar una memoria colectiva, más que la de apreciación y en la cual, según Valéry (1999 [1923]), se extingue la razón de las obras, como piezas únicas, al confinarlas a espacios compartidos o bibliotecas ilimitadas.

²¹⁹ Traducción propia del texto en inglés.

El desplazamiento espacial de las obras tradicionales, tanto en el museo como en las redes, las sitúan en una especie de entremedio, que se da desde el momento en que el objeto cambia de locación cultural y se perpetúa a partir de un compartir social (Dudley, 2017). Para la autora Sandra H. Dudley, esto conlleva una tensión, porque al mismo tiempo en que sus sentidos cambian, también actúa como soporte o conector sostenido que encarna el pasado; este fenómeno tiene que ver con cierta artificialidad²²⁰, también identificada por Valéry en su experiencia en el museo que, a su vez, tiene que ver con lo mencionado sobre los modos de fijar el pasado, como si los objetos fuesen una encarnación.

Asimismo, aunque el museo tradicional esté diseñado para visibilizar y reflexionar a través de las obras, lo hace a costa de cierta imposición sistemática que permite que ciertas estructuras de poder se prolonguen y se mantengan vigentes, lo que conlleva procedimientos que se omiten en las visitas, pero que existen (Benzecry, 2021)²²¹. Según Valéry (1999 [1923]) “todo acaba en la pared o en la vitrina.[...] producción de miles de horas que tantos maestros consumieron pintando y dibujando actúa en unos instantes sobre nuestros sentidos y nuestro espíritu” (p. 139), lo que se resume en un entrelazamiento entre pasado y presente, en forma de exhibición y congelamiento del tiempo.

Nuevamente, se trata de una crítica a una operación similar a la actual, que consiste en una necesidad de transformar los espacios reales en imágenes para ser socialmente consumidos; sin embargo, en el caso de la cultura visual más actual, estas operaciones ya no dependen solo de los artistas, sino que se trata de ejecuciones habituales en la población en general²²². Dentro este orden ideas, en el ensayo de Valéry también se cuestionaron las funciones sociales del museo tradicional, dado que se identificó en el entorno, una dinámica social que tiene que ver con saciar los deseos de apariencias sociales, es decir, ser visto en un espacio que conlleva ciertas significaciones. En este sentido, el museo tradicional pudo ser, en su momento, una forma de aparecer en sociedad, al relacionarse con la alta cultura; desde esta perspectiva, la fotografía en

²²⁰ Se entiende la artificación como un proceso de procesos que implica la identificación de lo que es arte, más allá de institucionalidad, porque es un proceso colectivo en sociedad. En resumen, la artificación sería el proceso de puesta en escena de un discurso materializado y luego “el proceso por el cual los actores sociales pasan a considerar arte un objeto o una actividad que anteriormente no consideraban como tal” (Heinich y Shapiro, 2012), es decir un entramado entre distintas clases de agentes.

²²¹ Consultar el siguiente ensayo sobre la artificialidad en los museos (Benzecry, 2021).

²²² Se siguen observando imágenes que dialogan entre el pasado y el presente, como se puede observar en las imágenes que se decidió estudiar.

los museos y las redes sociales podría servir para amplificar esta función, al documentar o usar los medios como testigos de la visita y difundirlos a un público más amplio.

En resumen, se podría decir que, en cierto punto, ambos entornos, es decir, las redes sociales y los museos tradicionales, son aparatos que satisfacen una necesidad social desde la intersubjetividad. Asimismo, el pensador Jean-Louis Déotte (2016) plantea una concepción sobre museo tradicional, como un aparato de visibilidad²²³ que guarda una estrecha relación con una estética canónica y que cambia porque se incorpora a las obras, incluso a las más tradicionales, en una realidad contemporánea. Al retomar la reflexión de Valéry, que plantea que “nos volvemos superficiales” (p. 139), se reconoce un cuestionamiento recurrente en la crítica posmoderna, que se refiere a la superficialidad en el consumo de imágenes. Lo que nuevamente demuestra que hace más de un centenario que los espacio y las formas de consumo que se suele concebir como oposiciones (museo y redes) finalmente, tienen paralelismo en su lógica²²⁴.

La anterior concepción se remonta a los modos de afrontar la disposición y los encuadres de las obras, a través de las vitrinas, es decir, la manera en que un vidrio grueso se interpone entre la imagen y el espectador; como reflexionó Derrida (1979), los encuadres de las pinturas permiten un encuadre de la percepción y un entendimiento de lo que se observa (von Zinnenburg, 2017). Cabe resaltar que la vitrina que sostiene la obra no puede ser considerada neutra, algo similar a lo planteado sobre los fenómenos mediáticos actuales y que hace referencia a cómo “el mercado de las imágenes [...] estandariza un tipo reducido de formas y las pone a circular, creando imágenes para consumir objetos y no para construir miradas” (Soto Calderón, 2020b, p. 35). En esencia, el modo de consumo de imágenes, tanto en el museo como en las redes, es similar, puesto que en ambos espacios se produce una recepción desde las superficies²²⁵.

²²⁴ Se trata de formas de experiencia en las formas que se afrontan las imágenes en general, desde la llegada de la modernidad.

²²⁵ Asimismo, cabe resaltar que, al referirse a superficialidad de las imágenes, se relaciona la agencia de la imagen con una forma de recepción que, supuestamente, oculta la realidad o que no permite mostrar algo que se encuentra por debajo de la pantalla o exposición, porque es opacado por la forma en que se lo muestra. Sin embargo, como bien lo planteó Soto Calderón (2020b), la crítica sobre lo superficial de las apariencias en el consumo de imágenes es limitante, porque no llega a abarcar los potenciales de las técnicas. De manera que, la superficie en la que se dispone la imagen, sin duda influye en los sentidos de su recepción, pero no se define completamente.

La autora dialoga con Jacques Rancière, quien plantea que las apariencias no pueden desprenderse del todo de la realidad (Soto Calderón, 2020b); en otras palabras, tanto lo que se observa en los museos como en las redes es, hasta cierto punto, un reflejo de la realidad misma y de la riqueza de las imágenes que, “antes que una reproducción o proyección, es un plano de conexión que abre y obra, de ahí la importancia de explorar la comunidad de prácticas en donde se puedan ejercitar modos” (Soto Calderón, 2020b).

En relación con la problemática expuesta, el paralelismo identificado entre el espacio museístico tradicional y las plataformas sociales permite comprender que ambos espacios al ser lugares en los que se construyen y se comparten intersubjetividades, tienen objetivos similares, a tal punto que Valéry planteó consideraciones sobre la forma que se consumió arte y fueron proyecciones muy acertadas. En sus consideraciones futuras, el pensador proyectó que, para vencer los obstáculos del tiempo, el ser humano debía buscar formas de conservar y reproducir las obras, para ser transportadas en espacios cotidianos. Además, el autor no solo habló de un desplazamiento de obras e imágenes, sino de una reconstrucción del “sistema de sensaciones, o más exactamente de estimulaciones, [...] Las obras adquirirán una especie de ubicuidad” (p. 131). En otras palabras, restó importancia al espacio original de la obra o a su exhibición tradicional, puesto que, según él, lo que importa es la difusión y las afecciones que concibe su aparecer²²⁶.

El desplazamiento espacial en la forma de compartir subjetividades implica que “el arte está en todas partes” (Guerra, 2017, p. 99) o, por lo menos, que hay imágenes en todas partes, dado que la etiqueta de arte depende, en gran medida, del espacio en el que aparece.

Aun suponiendo que, como Gombrich²²⁷, nos encontráramos en la calle con amigos que nos arrastraran a su casa para que admirásemos su última naturaleza muerta holandesa, ¿qué iríamos a ver? ¿arte? ¿imágenes? ¿una mercancía particularmente apreciada (o más crudamente una buena inversión financiera)? ¿iríamos a admirarla como una maravilla del espíritu, como un objeto antiguo o como una cosa de gran valor? (Aumont 1998, p. 8)

Es decir, lo que convencionalmente se entiende como arte, se condicionó, en gran parte, por el espacio del museo tradicional. Sin embargo, puede ser que los espacios de intersubjetividad más actuales, como las redes sociales, estructuralmente guarden similitudes con los museos tradicionales; aunque, aún tienen diferencias socioculturales bastante demarcadas por un respaldo institucional.

Teniendo en cuenta lo anterior, cabe resaltar que desde los inicios de la época moderna temprana, una de las funciones sociales del arte era la de representar creencias desde objetos y la obra tradicional era considerada como la representación de un *ideal*, lo que generó una tendencia por parte de los museos, de accionar como voces autorizadas que instruían explicaciones sobre lo que “debemos ver en la obra. [...] se reduce a su expresión mínima lo que es una de las

²²⁶Es posible que lo que sucede en la actualidad con la difusión de las obras de arte tradicional en espacios virtuales, como las redes sociales, no sea exactamente lo que él tenía previsto; sin embargo, el panorama que describió Valéry conlleva similitudes con la actualidad. Gracias a las nuevas tecnologías, se está en una “sociedad para la distribución de realidad sensible a domicilio” (Valéry, 1999 [1928], p. 132).

²²⁷ Se refiere a Gombrich (2003).

mayores riquezas del arte: su capacidad para fracturar un mundo sensible” (Soto Calderón, 2020b, p. 95).

En la actualidad, las obras circulan de manera distinta, dado que se mueven de un espacio a otro y se ven afectadas por el flujo del tiempo²²⁸, lo que invita a reflexionar sobre la yuxtaposición entre las nuevas tecnologías de la comunicación y los museos, puesto que los *smartphones*, junto con las cámaras permiten ver, de nuevo, el sentido de las obras²²⁹. Visto de esta manera, la reproducción de la obra en otra imagen abre, de manera simultánea, dos espacios, en los que aparece la reproducción y el espacio auténtico.

En efecto, cada obra configura sus propios subespacios según las experiencias que engendra, ya sean ligadas a su tradición o abriéndose a nuevos lugares. “Si toda obra de arte es una descripción sin lugar, es porque en cuanto aparece, es el punto de indiscernibilidad de ser y aparece [...] Es un momento, una localización finita de una verdad infinita” (Guerra, 2017, p. 110). Esto introdujo la reflexión sobre aquellos espacios basados en el imaginario que evocan las obras, porque “desplazan lo que la rodea” (p.112). Es decir, más allá del soporte en el que se observan, son imágenes efímeras, que incluso en su aparecer tradicional, evocan otras imágenes y reinterpretaciones; solo que hasta ahora, los espectadores no tenían un aparato técnico a la mano que permitiera visibilizar ese diálogo con la obra, mediante una reinterpretación, que según la recepción se podría plasmar en imágenes más o menos estandarizadas.

Por su parte, se podría considerar la transformación de sentido de la obra en desde sus distintos desplazamientos tan *real* en el mundo físico, como en el virtual; esto se puede intuir desde el texto de Milagro Müller (2012), *El metaverso: un camino cuántico para el arte actual*, en la que se propuso que el universo de las partículas físicas y virtuales tienen el mismo efecto. En este sentido, hay una necesidad de analizar los fenómenos comunicacionales, dado que tienen repercusiones directas en el imaginario colectivo.

²²⁸ Cabe mencionar la perspectiva Groyes (2016), que entiende este movimiento del arte como una extracción del aura, en términos de Walter Benjamin, al ser desubicado en tiempo y espacio y que, mediante lo digital, se busca sustituir con una interpretación con la metadata. No se comparte con esta perspectiva, que anula completamente el valor de los productores institucionalmente no validados por el mundo del arte, debido al espacio que ocupan estas imágenes, es decir, a lo largo de la historia del arte, se reconoce a los artistas que se han apropiado de obras de otros artistas reconocidos, como es el caso de Picasso, que hace su versión de Las Meninas; con esto tampoco se quiere decir que todas las imágenes metadiscursivas deben ser consideradas como arte; sin embargo, no se comparte la idea de que lo que se busca es, en palabras del autor, “un intento de llenar el vacío en medio del aura” (Groyes, 2016, p. 8), sino que es un diálogo a partir de esta, que al igual que en el caso del ejemplo de Picasso, se trata de una interpretación discursiva.

²²⁹ En este sentido, se comprende que las tecnologías traen consigo ventajas, al permitir que la obra sea transportada y puesta en circulación de manera más abierta, como algo performático en sí.

Es decir, la obra no se ve completamente condicionada por su presencia física, porque crea nuevos mundos desde el poder de su propia virtualidad y se dijo lo siguiente:

Lo que vale en el trabajo del arte es la producción de sentido y esta se verifica, como desplazamiento de los equilibrios recibidos [...] como permanente desclausura de los códigos estabilizados. [...] Es evidente que la planetización del sistema del arte no se ha producido, afortunadamente, a costa de una homogeneización de sus zonas, tampoco de una especie de sincronización. Más bien al contrario, se han multiplicado exponencialmente los universos, multiversos habría que decir, de discurso coexistentes espacial y temporalmente. Conviven, si se quiere, sistemas de diversa edad y de diversa procedencia. (Brea, 1991, pp.137 -138)

En el proceso de mediatización a estudiar, el espacio se redefine, principalmente, desde la distancia entre el espectador y la obra tradicional, al disminuir su valor de exclusividad. No obstante, esto a su vez, la despoja de su fijación en espacios específicos que controlen su recepción, respaldados por instituciones y, por lo tanto, se dotó de la capacidad de formar parte de nuevos espacios en el imaginario colectivo.

Si además se toma en cuenta su potencial de agencia en la intersubjetividad humana y la memoria colectiva, independientemente de su existencia física, como en el análisis de Müller, se abre un panorama de infinitas posibilidades sobre sus sentidos en la actualidad. En este orden de ideas, se consideró valioso lo propuesto por Soto Calderón (2020b) sobre emplear el concepto de escena para referirse a los espacios en los que se llevan a cabo estas transformaciones desde las imágenes; de esta forma se entendió la escena:

Escena permite acoger ese modo de funcionamiento, porque marca el surgimiento de la disidencia en el consenso [...] es una superficie que abre un espacio y un tiempo común, es el lugar en donde se expresan las potencias sedimentadas en su propio espesor. Es un lugar de creación múltiple, de superficies que están en contacto y que se influyen mutuamente para no fundirse ni poder dejar de transformarse. (Soto Calderón, 2020b, p. 98)

Cabe resaltar que, con la palabra *escena*, se pretendió identificar un espacio en el que emergen imágenes variadas, sin importar el tipo de materialidad espacial; es decir, un lugar de convergencias múltiples de agencias, en el que se observan relaciones más que conclusiones (Soto Calderón, 2020b). Por consiguiente, en el siguiente capítulo, se reflexiona sobre la naturaleza de las conexiones, que se producen en el proceso de mediatización a estudiar desde el eje de la intersubjetividad.

8 Divergencias intersubjetivas

Este capítulo está dedicado reflexionar sobre los desfases en la intersubjetividad del proceso a estudiar, se enfatizará en las configuraciones sociales del sentido mediante el intercambio de subjetividades desde el discurso con imágenes. En este enfoque se considera como subjetividad a la construcción interna y psicológica de lo percibido externamente, que no es algo cerrado porque está en constante construcción y movimiento. Ahora bien, se puede hablar de subjetividad individual y colectiva; dado que la primera implica una percepción del mundo desde los sentidos, es decir, la información que se procesa desde el imaginario y a través del que se busca incidir en la realidad.

Así, desde la intersubjetividad se crea un imaginario colectivo y existen distintas maneras de externalizar la subjetividad o de ponerla en materia, como en imágenes y arte, de manera que los dispositivos, como museos o redes sociales, son lugares de consumo y difusión de subjetividades y este concepto se refiere a:

Subjetividad se refiere a su carácter de patrimonio heredado y continuamente renovado, un campo que he definido en alguna ocasión como de “subjetividad acumulada” y hunde sus raíces en las representaciones colectivas [...] Es el campo de la identidad y del imaginario, como formas de subjetividad compartida a través del tiempo y del espacio. [...] En esta área se incluyen también el mito y su tradición de sentido variable a través de distintas épocas y distintos destinos individuales. (Passerini, 2006, p. 12)

La representación es una forma fundamental de la creación de subjetividad puesto que, mediante el lenguaje y los símbolos, los humanos crean formas de visibilizar o imaginar cosas a pesar de su ausencia física (Debray, 2001).

Las tecnologías de la información se han dedicado a construir dispositivos que permiten difundir, archivar y producir la subjetividad de forma colectiva, al concentrar, en un mismo lugar, distintas perspectivas individuales sobre el mundo. Por lo tanto, con intersubjetividades se hace referencia a un conjunto de información y externalización de los imaginarios e, incluso, se afirma que difícilmente se puede conceptualizar la subjetividad “sin referirse a la intersubjetividad” (Passerini, 2006, p. 47).

Dentro este entramado intersubjetivo todo objeto juega un papel relevante, dado que permiten que los humanos se relacionen de distintas maneras, mediante artefactos mediadores, como, por ejemplo, la ropa o los libros. Los objetos tienen la capacidad de vincular identidades y evocar

emociones, memorias, ideas y significados; de manera que terminan generando una vida social (Merleau- Ponty, 2002 [1948])²³⁰. En este sentido, los humanos viven en constantes procesos de relacionamiento con un mundo social y material, en el que los objetos tienen agencia activa, aunque de formas mayormente intermediarias (Basu, 2017). Ahora bien, gran parte de la comunicación humana se produce por medio de gestos corpóreos (conscientes o no) y la otra mitad es una externalización de materialización (escribir, pintar, cantar, etc.), lo que facilita el compartir las ideas de manera amplificada y más duradera.

Al retomar la reflexión de Bruno Latour (2008), se entiende a los sujetos humanos como actores y participantes en la construcción de lo social, de la misma manera que se entendió a los medios o dispositivos como actores participantes. En la red, los sujetos se encuentran entrelazados con otros gracias a los medios y los enlaces son las interacciones que se dan por medio del intercambio de subjetividades y, de esta manera, la intersubjetividad está en constante movimiento. Latour denominó *plugin* a los subjetivadores, personalizadores e individualizadores que crean los enlaces entre sujetos y así, hizo referencia a las computadoras, en las que *plugin* significa adicionar un dispositivo externo para el correcto funcionamiento de un programa. Bajo esta lógica, lo que el autor manifiesta es que la sociedad está compuesta por una variedad de *capas*, y que mediante el análisis de subjetivadores, se podría rastrear asociaciones con hechos de la realidad. No obstante, Latour no manifiesta una crítica fatalista, en la que se puede imaginar los sujetos son como *robots insensibles* y poshumanos, sino al contrario, encuentra en la tecnología una posibilidad para el análisis social, al poner en evidencia las huellas afectivas que la sociedad deja en la red, por su interacción con la tecnología, poniendo énfasis sobre cosas que antes solo quedaban en el presente.

Visto de esta forma, las imágenes son un buen ejemplo de rastros de intersubjetividad en las redes, a través de las cuales se puede acceder también a una realidad social; se afirmó que, gracias a las NTIC, el ser un sujeto actor implica, más que nunca, “un encuentro plenamente artificial y plenamente rastreable” (Latour, 2008, p. 297); por lo tanto, identificar *plugins*, permitirá tener una idea sobre cómo funciona la figuración social en la actualidad.

²³⁰ La fecha original de publicación fue 1948.

En este sentido, la importancia de compartir distintas percepciones del mundo se asocia con una construcción colectiva; los investigadores de medios Couldry y Hepp (2017) entendieron esta construcción social desde acciones en lo cotidiano, es decir, mediante un cúmulo de gestos, en su mayoría inconscientes, que toman una forma que está en constante cambio. Esta conformación de la intersubjetividad se ve constantemente afectada por las distintas mediatizaciones, incluyendo el proceso de transformación que interesó a esta investigación y que consiste en una repetición del gesto de creación de imágenes y apropiaciones de obras en redes sociales.

La subjetividad colectiva, en la actualidad, se caracteriza por narrativas en movimientos e identidades frágiles y múltiples, que no tiene mucho que ver con la forma en que se manejaba en los inicios de la modernidad (Bourriaud, 2009). Quizás uno de los mayores retos del momento es aprender a vivir con estos modos de intersubjetividad, que se expresan con formatos visuales, sin tener la sensación de caos y descontrol. Ahora bien, por mucho tiempo el orden de los espacios públicos y el control de los tiempos estaba principalmente gestionado por el gobierno (Berardi, 2017); sin embargo, en el presente, hay mayor apertura del espacio público y en esta tarea los dispositivos de la subjetividad son herramientas ideales para regular la subjetivación colectiva.

La reflexión procedente de Franco Berardi introdujo el rol de la sensibilidad humana para la subjetividad y esta se entendió como una vibración o apertura del todo hacia el mundo, es decir, la facultad del organismo para procesar estímulos no codificados²³¹; sin embargo, según el autor, la subjetivación se ve afectada por la tecnología al permitir un exceso de información, que arrasa con el pensamiento crítico. Desde este panorama, el capitalismo desliga la sociedad mediante la aceleración y el cansancio de imágenes e información que el organismo no puede procesar²³².

Ahora bien, en contraste con las reflexiones anteriores de Berardi, aquí se adopta una perspectiva que si bien entiende que desde la mediatización los caminos del sentido se transforman y se bifurcan con cada repetición, pero no se comparte la idea del cansancio de imágenes. En el anterior capítulo se concibió cómo la crítica en contra de las imágenes no ha variado mucho desde hace un siglo²³³, es decir, si bien estas perspectivas permiten evitar cierto adormecimiento ante las afecciones de los dispositivos y sobre el poder de las imágenes, también

²³¹ A medida que se entra en proceso de sociabilización y civilización, el organismo está condenado a regular esa sensibilidad, que permite conectarse con el otro (Berardi, 2017); este proceso permite una identificación y entendimiento de colectividad.

²³² En respuesta al fenómeno, el humano tiende objetivar al otro y sus experiencias contadas por imágenes, así es más fácil toda la información. Básicamente lo que planteó Berardi, es que se consume al otro, porque se lo concibe como objeto, es decir, se regula lo más posible los acontecimientos, empobreciendo la experiencia mediante una pérdida de sensibilidad (Berardi, 2017).

²³³ Se refiere a los ensayos de Valéry (1999) sobre el museo tradicional, analizado en el capítulo anterior.

tienden a caer en perspectivas algo fatalistas, porque no empoderan a la gran mayoría de la población. Asimismo, no se generan herramientas teóricas para hacer frente a los problemas contemporáneos ²³⁴.

Sin embargo, existe un “eterno problema, propio de la formación del hombre, pero también de su vida en sociedad, el de la relación entre la subjetividad individual y la importancia del medio” (Maffesóli, 2001, p.31); es decir, el ser humano siempre buscó medios para regular la subjetividad colectiva, de forma estructurada y procesable. Esto se agravó más con el surgimiento del proyecto de sociedades modernas²³⁵, en el que fueron necesarios códigos intersubjetivos y perspectivas comunes para una comunicación social, lo que generó comunidad, es decir, formas de reconocimiento, que permiten “una matriz en la que una comunidad se reconoce y permite a todos sus miembros reconocerse unos a otros y cada uno para sí” (Maffesóli, 2001 p. 66). Esto se expresa, más que nada, desde los gestos cotidianos sociales y mediante ritos y formas de expresión colectiva.

En la actualidad, gran parte de la comunicación cotidiana ya no es regional, sino que las redes sociales juegan un rol fundamental en la configuración de comunidades, al desafiar las nociones de espacio y al infiltrarse en la cotidianidad; cabe destacar que la organización del imaginario o de la subjetividad colectiva, se produce a través de la interacción. Al respecto, Alfred Schütz (1972)²³⁶ describió el mundo como un compuesto de intersubjetividades, es decir, para compartir. De esta manera, la idea de intersubjetividad, o interacción de subjetividades, permite entender lo social como un entramado, en el que los distintos individuos se entrelazan mediante la interacción.

Couldry y Hepp (2017) identificaron una paradoja en este fenómeno, en el que se busca concebir la realidad como una sola, colectivamente, a pesar de que la construcción de lo social se hace mediante complejos conjuntos de interrelaciones, y que la intersubjetividad existe antes del nacimiento de los distintos individuos que inciden en ella y probablemente seguirá existiendo después de la muerte de cada uno (Couldry y Hepp, 2017). Para esta permanencia colectiva, los

²³⁴ A no ser que la solución fuese eliminar toda clase de tecnología, lo que incluiría herramientas que han sido beneficiosas a nivel sociocultural como la imprenta y el libro o, incluso, los medios de transporte internacionales. Se encuentra una reflexión sobre el surgimiento de tecnología moderna en el Capítulo 2. Reconfiguraciones Mediáticas. A partir de este breve resumen sobre la reconfiguración mediática a través del surgimiento de medios, se entendió que no hay líneas divisoras claras entre los distintos medios.

²³⁵ Véase el Capítulo 2. Reconfiguraciones Mediáticas.

²³⁶ En su libro *La Fenomenología de un Mundo Social*, con fecha original de publicación de 1932.

medios de comunicación juegan un rol fundamental, dado que, a través de ellos se perpetúa la intersubjetividad en el tiempo.

Mediante la interacción construimos entendimiento compartido para futuras reflexiones y acciones; “El mundo social y su realidad cotidiana, a todo nivel, no es una noción metafísica, sino un concepto inextricablemente asociado a la acción. (...) la realidad de todos los días es el contexto en el cual los actores se encuentran inmersos en el *flujo de la vida*” (Couldry y Hepp, 2017, p.26)²³⁷. Ese actuar en lo cotidiano es lo que moldea las intersubjetividades, por lo que se recalca la importancia de las redes sociales, al ser las plataformas actuales más usadas en el diario vivir²³⁸.

Además, en relación con la manera en que se formula la intersubjetividad, el concepto de *figuración* permitió entender la construcción de lo social, más allá de una simple constelación de actores, sino que se compuso por una serie de texturas y características; para esto Couldry y Hepp (2017) recuperaron el concepto ²³⁹ así:

Una figuración es una especie de tejido flexible de tensiones, que a pesar de que su producción permanece con final abierto, este se mantiene regular e interconectado para formar algo relativamente estable y que vale la pena analizar desde sus patrones. (p. 65)

Se encuentra ejemplos de figuración en momentos de mediatización, porque generan nuevos comportamientos, en donde cosas quedan en cuestionamiento. Desde esta perspectiva, lo social no se entiende como algo estático, ni por encima de los individuos, por el contrario, lo social se toma como un proceso de enlazamiento, o tejido de interacciones entre individuos, que van formando *sentido social*.

Es decir que Couldry y Hepp ofrecieron una perspectiva completa para entender la construcción de la intersubjetividad, más allá de la forma de una estructura, gracias a su concepto de *figuración*²⁴⁰; debido a que introduce la acción colectiva, en vez de simplemente plantear la

²³⁷ Traducción propia del texto en inglés.

²³⁸ Es decir, en ellas, es posible comunicarse, manifestarse, moverse y actuar mediante la producción y el consumo de subjetividades de manera pública.

²³⁹ Concepto de figuración rescatado del autor Norbert Elias (1978) por parte de Couldry y Hepp (2017).

²⁴⁰ Para ejemplificar este término, se podría imaginar un juego de cartas, en el que las interacciones de los individuos que participan se orientan entre sí, aunque de manera interdependiente; el juego se determina por el resultado del continuo proceso del accionar y de sus prácticas interrelacionadas. En resumen, este es mucho más que una simple reunión de individuos, pero tampoco es algo que está por encima de ellos, sino que es el conjunto de los sujetos, prácticas, acciones, objetos, etc. En efecto, la figuración implica que todos los patrones cambiantes creados por los jugadores son un todo y los límites de la figuración implican un sentido compartido que se produce mediante actividades sociales interrelacionadas, algo que también es la base de su orientación mutua.

intersubjetividad como una estructura preconcebida. En este sentido, se encuentra similitud con lo que planteó Latour (2008) en su teoría en red, porque en ambas reflexiones se entiende que la intersubjetividad no es algo que simplemente está, sino que es algo que se construye y, por lo tanto, se transforma. Por su parte, Couldry y Hepp (2017) resaltaron que los conceptos de *figuración* y *red* pueden manejarse en paralelo, debido a que la figuración implica la lógica de la intersubjetividad y, la red hace referencia a la forma de la estructura que se forma por la interacción. Lo importante por rescatar es que, en el concepto de figuración, la creación de sentido se produce mediante prácticas co-orientadas entre sujetos.

Cada figuración se basa en una serie de actos comunicativos que dependen de un conjunto de tecnologías, o en su defecto, medios de comunicación (Couldry y Hepp, 2017). A través de la figuración se moldea el imaginario colectivo que, sin duda, cambió gracias a las nuevas formas de acceso y distribución de las subjetividades en la actualidad. En gran parte, ese fenómeno se debió al aumento de receptores y emisores que, como diría Brea (2010), se traducen en maneras de formar imaginarios como una “ingeniería de las masas, constituyéndose en genuinas industrias de la subjetividad social” (Brea, 2010, p. 49).

Entonces se podría entender la intersubjetividad, en esencia, como un entrelazamiento del imaginario colectivo, que está en constante formación, movimiento y transformación; en ese sentido se indicó lo siguiente:

Toda idea repensada en otro —toda idea recibida, tenida por un receptor al contacto con el efecto que la despierta o incendia— es siempre una idea-diferencia, una idea otra: la idea de, también, (un) otro. No hay pensamiento sin esa iteración-diferencia de los signos en el espacio de lo intersubjetiva (multiusuario), no hay conocimiento sin la proyección, el viaje y la deriva que un envío cualquiera —no hay origen: todo es fuga— opera en los desfiladeros escarpados de la vida en lo común de los diferentes. (Brea, 2010, p. 98)

Dentro este marco de ideas, se plantea nuevamente la idea de performatividad ²⁴¹ en la circulación de intersubjetividad y en la creación de imaginarios colectivos, que rompe con las maneras anterior de construcción de un solo capital de la subjetividad, y su permanencia en el tiempo.

²⁴¹ Más adelante se profundizó en este concepto (ver la sección 8.2.2 El Verbo Imagen: Performatividad en las Imágenes).

De manera que se plantea que, en la actualidad, la figuración de intersubjetividad consiste en la proyección de ficciones o imaginarios de manera efímera, sin dejar un entramado demasiado resistente al tiempo o permanente en un espacio. Desde ese punto de vista, J. L. Brea (2010) indicó:

La actividad de la producción simbólica se aplica y repercute en la fábrica de, en última instancia, modos de vida, formas del devenir de un yo o un nosotros, y que el trabajo aplicado a ello —el trabajo simbólico, digamos— reorganiza estructuralmente la totalidad de las relaciones de producción. (p.101)

Lo anterior quiere decir que la formación, organización y circulación de subjetividad es un asunto principalmente político y la producción de subjetividades se definió en la configuración de los modos de vida, dado que tiene que ver con las formas de identificación que motivan desde una lógica de consumo.

Es decir que la formación, organización y circulación de subjetividad es un asunto principalmente político. Y la producción de subjetividades se define en la configuración de nuestros modos de vida; tiene que ver con formas de identificación que motivan desde una lógica de consumo. En función a lo planteado, la lógica de corrientes que buscan la emancipación social de políticas hegemónicas, es la de “promover el asentamiento de una economía de abundancia [...] tratar las imágenes no como objetos fungibles sino como dispositivos sociales potenciadores [...] de lo público: cuantas más de ellas haya, [...] tanto más diversa y densa, tanto más rica” (Brea, 2010, p.103). En resumen, entre más accesible son las imágenes a un público en general, puede ser más diversa y colaborativa la producción de los imaginarios que se construyan, pero no solo desde el consumo, sino desde la producción.

8.1 Intersubjetividad visual

Existe una estrecha relación entre el inconsciente y las imágenes (Aumont, 1992)²⁴², puesto que toda imagen existe, de alguna manera, para ser vista por sujetos con emociones, que intervendrán en su interacción y recepción. El concepto de imaginario está ligado a la imagen en sí, dado que esta contiene restos de inconsciente humano y, asimismo, el inconsciente guarda restos de la imagen. De esta forma, que:

²⁴² Con inconsciente colectivo se refiere en términos del análisis de sociedad de masas que se viene realizando, por lo que no se pretende una profundización en lo es el inconsciente en sí.

En el sentido corriente de la palabra —*imaginario*—, es el patrimonio de la imaginación, entendida como un facultad creativa, productora de imágenes interiores eventualmente exteriorizables.[...] Lacan insistió siempre que, para él, la palabra imaginario debe tomarse como estrictamente ligada a la palabra imagen: las formaciones imaginarias del sujeto son imágenes, no solo en el sentido en que son intermediarias, sustitutas, sino también en el sentido de que encarnan eventualmente en imágenes materiales. (Aumont, 1992, p. 125)

De acuerdo con esto, las imágenes son imaginarios, exteriorizados y su función depende del subconsciente ²⁴³; en otras palabras, tienen la capacidad de producir sensibilidad y pueden producir placer desde la mirada. Ahora bien, siendo que la recepción de imágenes es constante en la actualidad, en efecto, los medios se vuelven cada vez más importantes para la comunicación, dado que hacen al ser humano actuar alrededor de ellos y a través de sus infraestructuras de forma constante (Couldry y Hepp, 2017); y en la contemporaneidad, la fotografía juega un papel aún más esencial para el intercambio de subjetividades.

En el famoso ensayo de Barthes (1989), *La Cámara Lucida*, se identificaron distintas formas de sentir satisfacción mediante fotografías²⁴⁴ y, de esta perspectiva, se resalta que, en la actualidad, gran parte del poder de las imágenes tiene que ver con su capacidad de impulso, es decir, no solo de captar las miradas, sino de generar reacciones²⁴⁵. Ahora bien, la perspectiva de Barthes partió del sujeto productor, en búsqueda de una intencionalidad desde una codificación en las fotografías, algo que se denominó *stadium* y este es el que satisface las ganas de creatividad y expresión del sujeto productor. Luego, Barthes (1989) afirma que el espectador también encuentra placer en la fotografía, pero menos intencional, porque nace de asociaciones subjetivas; y finalmente, aquello que le causa placer al espectador, es aquello que denomina como *punctum*, que puede ser un detalle que atrapa la atención o la mirada de la imagen.

En resumen, Barthes manifiesta que el potencial de la imagen fotográfica está en un vínculo de satisfacción que se genera a través de la intersubjetividad que se despierta desde cierto imaginario común. Ahora bien, dentro del marco de las imágenes que se busca analizar en esta investigación, se podría entender que la obra hace de *punctum*, porque al ser una obra emblemática genera un discurso que atraviesa un imaginario colectivo cultural, importante en el mundo occidental, y así, despierta asociaciones que luego pueden ser transformadas o confirmadas desde la imagen.

²⁴³ No obstante, cabe resaltar que no todas las imágenes remiten a una exterioridad en lo real, como son las imágenes oníricas, olfativas, gustativas, etc.; por lo tanto, con esto se hace referencia, específicamente, a un tipo de imagen representativa.

²⁴⁴ La fotografía es la reproducción técnica y la clase de imagen que más interés en este trabajo.

²⁴⁵ En las redes sociales las imágenes circulan gracias a un impulso y la satisfacción de compartir.

En función a lo anterior, se podría afirmar que las imágenes son consideradas en principio subjetividades puestas en materia, pero cuál sería el propósito último de externalizar el imaginario, si no fuese para mostrar o compartir con otros, al no tener acceso a las mentes. En otras palabras, las imágenes implican una perspectiva social, con la que se viene experimentando hace siglos, desde los dibujos paleolíticos en las cuevas, hasta en la actualidad con la generación de imágenes de inteligencia artificial.

En este sentido, se podría destacar la aproximación del el sociólogo Pierre Bourdieu (2003)²⁴⁶ al ejercicio fotográfico en la década del 60, puesto que, hasta entonces, la fotografía seguía siendo un tema controversial, al ser una práctica que siempre tuvo una tendencia hacia lo masivo, y que se abría cada vez más hacia aficionados, lo que ponía en cuestionamiento y desafiaba el arte tradicional²⁴⁷. El autor reflexionó sobre las formas sociales de esta técnica y cómo, cada vez, tenía un público mucho más amplio que el de la pintura y, por lo tanto, era una nueva manera de creación de subjetividades y una herramienta política. De hecho, esta técnica fue revolucionaria, porque hasta el día de hoy genera controversias, como la problemática por la cual se interesa esta investigación, entre muchas otras. Sin embargo, ya no solo se habla del poder de subjetivación de las imágenes, sino que también se ve involucrado el dispositivo como regulador de la relación entre receptor e imagen y hasta llega a configurar nuestra identidad²⁴⁸. Esto quiere decir, que tanto el dispositivo²⁴⁹ fotográfico como la imagen tiene efectos ideológicos que se manifiestan entre lo subjetivo y lo social, puesto que la ideología no se trasmite solo a través del contenido de las imágenes, sino también desde lo técnico de los medios y las formas de uso (Aumont, 1992).

El modo en que se produce la intersubjetividad de la actualidad es, en parte, heredero de los inicios de la cámara; algo sobre lo que reflexionó Walter Benjamin y que adquirió más complejidad. La funcionalidad de la cámara está ligada al arte, a la documentación, a lo social; es decir que sus funciones navega entre todas esas posibilidades de empleo y más. La técnica fotográfica ganó gran popularidad desde sus inicios; así lo identificó Jean-Louis Déotte (2012), quien recupera los textos sobre fotografía de Charles Baudelaire, y basándonos en ello plantea que “esta difusión responde a una suerte de necesidad de realismo, inherente a esta clase, y a esa

²⁴⁶ En el ensayo *Un Arte Medio*.

²⁴⁷ Esto se desarrolló mejor la sección 4.1 El Arte de la Reproducción Técnica.

²⁴⁸ Se recomienda la investigación de Zelcer (2021) *Devenires de lo Fotográfico*, en la que se problematizaron los roles de la fotografía como dispositivo contemporáneo.

²⁴⁹ La noción de dispositivo en el campo del análisis relativo a las imágenes permitió realizar una reflexión en relación con la dinámica, tanto de su producción como de su recepción y distribución. No se trata de estructuras formadas, sino de configuraciones en formación, una configuración en devenir que acoge efectos y afectos potenciales (Soto Calderón, 2020b).

edad de la humanidad en especial” (p.37). En este sentido, hubo un antes y un después de la intersubjetividad con la fotografía, porque mediante esta técnica se propuso una nueva manera de entender el mundo, al permitir la captura en una imagen de objetos y personas por parte de un sinfín de sujetos.

Dentro este marco, se creó lo que Brea (2007) llamó una lógica de régimen escópico característico de esta época, en la que se identificaron algunas particularidades esenciales, entre ellas está el hecho de que la imagen vista como acontecimiento cobra mayor importancia y, por lo tanto, tiene cada vez menos fuerza simbólica. Esto tiene que ver con un rol más performativo de la imagen y menos representativo, en la que se ve “disociada cada vez más a la exigencia de especialización y materialización en un objeto específico” (p. 75). Lo anterior se traduce en un uso de las imágenes que tiene menos que ver con la simple memoria o archivo y más con la *figuración*, o en términos de Brea (2007), con la “producción cognitiva heurística [...] Y de la generación de procesos de socialización, productores de comunidad” (p. 75). Asimismo, el autor destacó la apertura de la forma de circulación de la imagen, que se orienta a una “apropiación colectiva del conocimiento” (p.75), lo que genera posibilidades de quebradura ante las estructuras hegemónicas culturales, como las que se plantearon en capítulos anteriores. En todo caso, se cree que las anteriores características, se ven intensificadas en las redes sociales por su lógica de operación.

Las obras tradicionales, como se ha visto en capítulos anteriores, se consideran objetos con una carga de tradición de mucho peso en la memoria colectiva y, por lo tanto, sus reproducciones vienen cargadas de cierta subjetividad. No obstante, en las redes sociales, estas, al ser descontextualizadas y resignificadas, ganan un valor como material de reapropiación simbólica, puesto que tienen una modificación constante dentro del flujo de intersubjetividades en la *web*. En resumen, no se puede realmente controlar por completo el flujo de información alrededor de las obras, justamente porque a partir de su existencia y más adelante su reproducción, se genera una apertura a un sinfín de reinterpretaciones, resignificaciones y reapropiaciones. Cabe resaltar que la misma noción de arte difícilmente se puede separar del concepto de intersubjetividad; es más, el concepto de arte y el rol que juega en la sociedad es fundamental para reflexionar en la intersubjetividad actual²⁵⁰.

²⁵⁰ Nicolás Bourriaud (2013) destacó el poder relacional del arte en la sociedad, es decir, la fuerza para reunir y generar lazos entre humanos. En función de lo planteado por Bourriaud, las obras que se manifiestan en el marco de una exposición, pinturas, por ejemplo, están en un espacio compartido por varias personas y evocan una conversación o discusión inmediata sobre la obra; desde esta perspectiva “el arte es el lugar de producción de una sociabilidad específica” (p.15).

La obra no puede tener otro objetivo que generar enlaces de intersubjetividad en las sociedades y entre generaciones, dado que “el arte mantiene juntos momentos de la subjetividad ligados a experiencias particulares” (Bourriaud, 2013, p. 20). Dentro de esta perspectiva, la obra toma el estatuto de un conjunto de unidades que piden ser reactivadas por un espectador-manipulador; en las redes sociales puede pasar algo similar, dado que se crea una interacción entre distintas personas alrededor de una imagen o una obra, a través de los prosumidores que tienen las herramientas para resignificar las obras manipulando su reproducción y así se producen nuevas formas, con otras ya existentes²⁵¹. De manera que, a continuación, se introduce en la reflexión el agenciamiento del arte desde la perspectiva de las intersubjetividades y cómo este se ve afectado por el proceso de mediatización.

8.2 La obra tradicional dispuesta

En el caso de las imágenes a estudiar en esta investigación, la forma de empleo de las obras tradicionales es fundamental, porque mediante el gesto de su apropiación se las vuelve a exponer a un dominio público; esto se realiza, por lo general, con el fin de producir interacción en las redes sociales, es decir, un diálogo alrededor de la obra. En este sentido, se podría decir que el valor de las imágenes actuales es la capacidad de ser mediadoras sociales, “por lo que tienen de ‘intersubjetivas’, de no-pertencientes a un sujeto u otro en particular, sino al recorrido ‘dividual’ —diría Leviaes— que se abre entre ellos” (Brea, 2010, p. 104). Con ello, se refiere a un valor relacional y comunitario de las imágenes de la actualidad y la economía que conlleva esta lógica —basada en la abundancia—, que gira en torno al objetivo de generar una colectivización de los imaginarios, dado que, entre más colectivo parezca ser un imaginario, “tanto más valor y riqueza —al mismo tiempo social, simbólica y económica— son capaces de producir” (p. 104).

Desde este panorama, existe el problema latente de que la intersubjetividad se da a través de dispositivos, como las redes sociales, pertenecientes a una nueva clase de hegemonía.; es decir, se juega con la creencia de que, porque en la redes la producción de subjetividad se abre a un público mucho más amplio, esto es algo enteramente positivo. Sin embargo, es importante recordar que la lógica de estas plataformas no escapa de los procesos de institucionalidad y del

²⁵¹ Al tomar en cuenta la forma en un sentido flexible, el autor denominó lo anterior como formas-mundos (Bourriaud, 2013).

mercado, aunque este sea de un orden distinto a las tradicionales alrededor del arte ²⁵². Asimismo, cabe resaltar que, si el sistema del arte aún funciona con cierta autoridad, probablemente sea por su poder representativo de regiones o países y su asociación con otros sectores industriales, que benefician el turismo cultural en grandes escalas, al convertir el arte en ocio, especialmente, de las obras con mayor carga emblemática (Brea, 2010).

Existe un sistema, y una promoción que alimenta constantemente el poder simbólico del arte tradicional en la intersubjetividad, y estas están igualmente en parte a través de redes sociales y la *web*. Esta forma de configuración y promoción se asocia con lo que Oscar Traversa (2017) denominó discursos intermediarios, que se trata de información que busca, en lo posible, acortar el desfase intersubjetivo entre las instancias de producción y reconocimiento, en este caso de los museos y las obras. En otras palabras, son aquellos discursos circundantes a cualquier objeto o fenómeno, que contribuyen con una concepción colectiva, más allá del contacto directo con este; aunque, a su vez, aporta al campo de expectativas sobre las obras, puesto que influye en el contacto directo.

Con base en lo anterior, se podría resumir que la información e imágenes en las redes sociales que hablan sobre las obras tradicionales, desde la institucionalidad, son discursos intermediarios; lo que abre un cuestionamiento sobre las imágenes que escapan del discurso institucional, como las que se estudian aquí, si es que cumplen con el mismo objetivo desde la reproducción de las obras, como una promoción o amplificación de su popularidad o si, por el contrario, interfieren en el discurso intermediario oficial. Para reflexionar sobre el anterior cuestionamiento, habría que entender mejor como las obras son circulan por las redes, y los posibles discursos que esto pueda implicar²⁵³. En todo caso, a partir de lo desarrollado en capítulos anteriores, se ha visto que las redes sociales permiten una especie de autopromoción y expresión desde la construcción de identidad alrededor de afinidades. Por lo tanto, se identificaron dos características de las redes con mayor relevancia para este análisis en concreto.

La primera característica tiene que ver con la importancia que tienen estas plataformas en la construcción de subjetividades de la sociedad, al tener en cuenta que las acciones de los usuarios

²⁵² Cómo se ha visto a lo largo del capítulo, estas dos formas de espacios sociales guardan similitudes estructurales y diferencias.

²⁵³ Es importante resaltar que el cuestionamiento no será resuelto desde los planteamientos teóricos de esta parte de la investigación, es decir, previos al análisis de imágenes. Para ver si estas imágenes realmente interfieren o no en el discurso intermediario tradicional de las obras, hay que pasar al análisis que empezó en el Capítulo 10. Desenlazando: el Encuentro con las Imágenes. No obstante, la comprensión teórica sobre cómo las redes influyen en el estatus de las obras, permitió una familiarización previa necesaria para aproximarse a las imágenes.

se orientan a compartir contenido de interés cotidiano. Sin embargo, estas plataformas están diseñadas para compartir subjetividad y permiten a los prosumidores consumir y producir información simultáneamente, dado que facilitan la creación de vínculos de intersubjetividad. Actualmente, gracias a las redes sociales y a los *smartphones*, se podría decir que casi todos los participantes se convierten, tarde o temprano, en prosumidores. Se observa que, en estas plataformas, ocurre un encuentro con uno mismo o un *autoencuentro*, mediante el contenido, gracias a que el productor y el consumidor son los mismos usuarios.

La segunda característica es que hay una tendencia hacia la comunicación visual, es decir, al uso de imágenes para la interacción entre usuarios. En la mayoría de las redes sociales el uso de imágenes es fundamental y se podría tratar de un nuevo lenguaje cotidiano, característico de esta época²⁵⁴. Los prosumidores se retroalimentan de códigos visuales y de formas de expresión (filtros, *selfies*, contenido simbólico, colores, etc.) que, con el tiempo, se repiten y se vuelven tendencias reconocibles. Las redes sociales parten de experiencias individuales o personales que son difundidas, de modo que pasan a formar parte de una comunidad, en la que se genera intersubjetividad colectiva, compuesta por prosumidores que tienen un tema o varios en común. Es por ello que analizar contenido dentro de las redes sociales, permite llegar a resultados que, si bien no reflejan una realidad social directa, permiten observar una versión transformada, pero correlacional.

Cada época cuenta con un medio de comunicación estrella que influye, de manera directa, en los valores sociales desde la producción y la difusión de subjetividad; en el caso de las redes sociales, se promueven valores con una predominancia de lo discursivo visual, la velocidad y los tiempos presentes, los acontecimientos, el reciclaje simbólico y la sociabilización e interacción. Los medios han jugado también un papel importante en la construcción de una memoria colectiva, dado que, como mencionó Debray (2001) “no hay nueva subjetividad sin un nuevo memorándum” (p. 24). Ese nuevo *memorándum* en la actualidad podrían ser las redes sociales, puesto que son las encargadas de administrar la memoria colectiva y, a través de estas plataformas, se logra vivir acontecimientos en los que no se estaba físicamente presente.

²⁵⁴ En vista de que la vida cotidiana se ha doblado en imágenes, se habló de un giro icónico, en el que lo visual gana cada vez mayor importancia; Mitchell hace una reflexión en torno a esta nueva cultura de lo visual, puesto que la imagen tiene igualdad de derechos que la del lenguaje escrito o hablado; en otras palabras, “la visión es tan importante como el lenguaje en mediar” (Mitchell, 2014, p. 22).

Mediante estas plataformas se ocupan espacios y tiempos entrecruzados a través de imágenes, que permiten entrar en nuevas formas de realidades virtuales. En este sentido, se podría afirmar lo que Hito Steyerl (2014) identificó como el poder de convertir al sujeto en materia entrelazada; de manera que, gracias a las redes y la fotografía, las personas hacen apariciones sin siquiera saberlo, es decir, que según el autor no se tiene control absoluto hasta sobre nuestra propia imagen²⁵⁵. Ahora bien, a raíz de la anterior reflexión se podría identificar algo que escapa en la comunicación entre imágenes, es decir, no se puede comparar lo que podría entenderse como un lenguaje visual, con un lenguaje verbal o textual, porque como se ha visto anteriormente en el texto, la lógica de las imágenes no es lineal, ni necesariamente de causa y efecto.

Por consiguiente, se podría asumir que el ideal de pertinencias se ve desafiado los fenómenos mediáticos, incluso el de la propia imagen cuando está siendo reproducida en las redes sociales, porque en las redes todo se convierte parte de una intersubjetividad colectiva. Es decir, las imágenes adquieren vida propia desde su performatividad y son capaces de desplazamiento, apariciones simultáneas por todo el mundo y sentidos que escapan de los productores. Dentro de este marco, se podría destacar que en la actualidad, la autonomía de las imágenes de soportes fijos permite ganar mayor valor social en la creación de comunidades, además de valor cultural y mercantil o económico, que siempre tuvo a través de sus anteriores formas institucionales, pero no para un público tan amplio.

La intersubjetividad que emerge con el arte y potencial para generar *nuevos mundos*, fue previamente estudiado desde el psicoanálisis, con la teoría de Sigmund Freud, en la que se tomó al arte como un discurso en circulación social, que tiene de trasfondo rasgos del inconsciente (Aumont, 1992). “La obra ya no es aquí legible como síntoma que se debe referir a un sujeto neurótico, el autor, sino como producción organizada según reglas que son las del inconsciente en general” (Aumont, 1992, pp. 122-123); esto quiere decir que se deja de entender el arte como una producción en singular y se comprende como el resultado de un conjunto de influencias colectivas. Por lo tanto, su poder de relacionar se da desde un inconsciente también colectivo. José L. Brea entendió el anterior fenómeno como el inconsciente óptico —recuperado de Walter

²⁵⁵ Ahora bien, el usar imágenes como una parte de compartir subjetividad y generar interacción, es lo que Steyerl (2014) identificó como una sociedad basada en pantallas, que conlleva una sensación de estar constantemente vigilados. La autora se refirió al hecho de que hay cámaras infiltradas en casi todo espacio y tiempo: “Las miradas ya se habían hecho móviles y mecanizadas con la invención de la fotografía, pero las nuevas tecnologías han permitido que la mirada del observador distanciado se haya vuelto cada vez más global y omnisciente, hasta el punto de hacerse masivamente intrusa” (p.27). Tanto las redes o plataformas sociales, como la popularización de las cámaras, juegan parte en la forma del intercambio de subjetividades de la actualidad, cada vez más abierto, disperso y extenso como una red.

Benjamin—, como “una hipótesis cuyo postulado esencial sería que hay algo en lo que vemos, que no sabemos que vemos, o algo que conocemos en lo que vemos que no sabemos *suficientemente* que conocemos” (Brea, 2007, p. 146). Desde esta perspectiva, Benjamin afirmó que la cámara, como mediador entre el sujeto y la realidad, capta miradas o perspectivas que se escapan del simple ojo humano de manera consciente.

No obstante, Brea (2007) dijo que esta capacidad de “comparecer al conocimiento, lo imperceptible o aquello que siendo percibido no es hecho consciente” (p. 147), no es una capacidad que solo se deba atribuir a la reproducción técnica o a la fotografía, sino de manera general, a las prácticas artísticas y a las imágenes, dado que son mediaciones. Por consiguiente, se afirma que la subjetividad o el sentido dentro una obra oscila entre lo aprehensible y algo que excede lo racional, una clase de sensibilidad que se mueve desde el inconsciente; en este sentido se dijo:

[..] tiene que ver con la denegación del darse completo de lo visto en el campo de la visión. Por decirlo ahora de otra forma, quizás más *light* y por ello más aceptable. Que ese trabajo ha tenido que ver con el ponerse en evidencia progresiva la idea de que el ojo es un dispositivo de producción cognitiva que tiene que vérselas con algo más que puras formas, con algo más que mera opticalidad retiniana. (Brea, 2007, p. 148)

Ese *campo escópico* de la que reflexiona Brea sería una *mirada cultural*, es decir, sometido a la construcción colectiva; en este campo, la obra de arte tendría la tarea de manifestar partes de la realidad que no se ven: “La lógica de esa desocultación se dice precisamente en el escenario de la obra de arte, que como es sabido, es concebida por Heidegger como puesta en obra de la verdad del ser, en tanto que desocultación” (Brea, 2007, p. 149).

De esta manera, si las obras y las imágenes tienen la tarea de iluminar verdades sobre la realidad, pero, para esto, necesitarían de un marco, o régimen escópico, para llevar a cabo la actividad asociada a las prácticas de producción de subjetividad o sus imaginarios (Brea, 2007). En otras palabras, el arte, y especialmente el tradicional, es una actividad que necesita de un contexto, de mitos y de historias determinadas para funcionar de forma correcta; este funcionamiento está regulado por la institucionalidad artística mediante acciones, narrativas y ritos, al generar y alimentar creencias colectivas y, estas creencias o tradiciones, se ven afectadas y se transforman, debido a la falta de control sobre la información pública que circula acerca de las obras en la actualidad, gracias a los fenómenos mediáticos.

Por lo que se podría afirmar que la *toma de control* por las imágenes técnicas cambió la manera en que se construye la memoria colectiva, lo que altera los modos “de la energía simbólica segregada por la imagen, y consecuentemente las condiciones generales bajo las que su experiencia —y por extensión toda la gestión de alguna productividad cognitiva asociada a su dinamicidad social— habrá de producirse” (Brea, 2007, p. 153). En este sentido, alguna de las manifestaciones tienen que ver con una memoria dispersa, que no se llega a formalizar de forma colectiva y que no se cuenta mediante monumentos físicos en espacios específicos o con cierto privilegio; la memoria está distribuida en red por todos lados, gracias a las plataformas virtuales.

Sin embargo, el autor también identificó el potencial cognitivo de esta forma de memoria virtual, que va más allá del almacenamiento que se cree que se tiene:

Con la potencia de interconectar datos —lo importante ya no es el disco duro, sino la memoria RAM y usuarios— conectividad, puentes de enlaces y apertura a las redes de distribución. Para entonces, es posible que un cambio fundamental se haya tenido que producir también en el concepto de cultura. Ella en efecto ya no es principalmente herramienta de almacenamiento y con su consignación patrimonial, archivística, sino sobre todo dinámica, proceso y arquitectura relacional, herramienta de interacción y principios de la acción comunicativa. (Brea, 2009, p. 6)

En resumen, no es una memoria muerta al estar en constante renovación y transformación, según los distintos movimientos y las asociaciones que generan los usuarios.

Dentro de este marco, las fotos de las obras circulan como parte del imaginario colectivo, tanto como memoria pasada, es decir, presencias de otros tiempos, como al hacer apariciones virtuales, que se actualizan de forma constante en la memoria en las redes, al generar nuevas funciones en la sociedad; sobre esto se aseveró lo siguiente:

Quizás convendría comenzar por recordar que el museo no siempre ha estado ahí [...] Como cualquier otra humana, es una institución que hay que situar social e históricamente [...] No puede ser, por tanto, ajena a todas las transformaciones que sufre ese orden de epocalidades. Transformaciones que, desde las condiciones tecnológicas, lingüísticas y comunicativas, hasta la propia organización de modos de producción, etc., afectan a las formas de representar, del construirse la verdad y la memoria, el deseo y su preclampsia, las proyecciones y expectativas del ser humano. (Brea, 2007, p. 47)

En este sentido, el museo, como institución responsable de las obras, es un dispositivo organizador de la subjetividad autorepresentada y de los imaginarios colectivos importantes hasta el día de hoy; sin embargo, su función en la sociedad actual es compartida con las nuevas tecnologías, que cumplen un rol similar, pero de manera yuxtapuesta, puesto que no hay, necesariamente, un desplazamiento total, sino una nueva forma de organización.

Ahora bien, cabe recordar que en Internet no están las obras de artes en sí, sino sus reproducciones, que es lo que Boris Groys (2016) entendió como información documentada sobre el arte. Desde esta perspectiva, la obra original se mantiene sujeta a la institución del arte²⁵⁶, pero la documentación permite el uso de su identidad como ficción²⁵⁷, algo que es moldeable a voluntad de todos los demás (Groys, 2016). Así, mediante el accionar sobre la intersubjetividad en el mundo virtual, se mantiene un diálogo con este y, en este sentido, las redes sociales muchas veces aportan al programa artístico institucional, dado que las obras agregan valor al contenido mediante su carga simbólica y se refuerza su popularidad.

En función de lo anterior, dependería de la forma en la que la obra es reinterpretada en su reproducción, si la carga de tradición es replicada, o al contrario, cuestionada o quebrada. En resumen, si las obras tradicionales son modos de subjetivación importantes, se podría decir que, en la actualidad, a través de los dispositivos de comunicación y su circulación en otras imágenes y en formas más generales, estas son cada vez más dispersas y accesibles y cumplen un rol que refuerza su potencial de intersubjetividad. Ahora bien, en la actualidad, la imagen no solo es reproducida, sino también manipulada de distintos modos, haciendo que el entorno en las redes sociales se caracterice por la hibridación de contenido. Desde este panorama, se conciben nuevas formas de creación y combinaciones de estilos, al entremezclar realidades culturales pasadas, presentes e incluso ficciones futuras, que es algo que se denominó *apropiación*.

A continuación, se indaga sobre el rol que juegan las imágenes como material de intersubjetivación, desde el gesto de apropiación y la manera en que, a través de ellas, se construyen imaginarios colectivos. Estos procesos de apropiación, característicos de la actualidad, permiten entender mejor el flujo de intercambio de subjetividades y, más específicamente, en redes sociales y en el mundo del arte. Luego se reflexiona sobre las posibilidades performativas que abren estos modos de intersubjetividad, y como podría afectar las formas intersubjetividad pasadas.

²⁵⁶ Se quisiera abrir un pequeño paréntesis con respecto a lo que se entiende como obra original y la emergencia de imágenes técnicas, que tiene que ver con la emergencia de las NFT (Non-Fungible Tokens), porque ponen en conflicto conceptualizaciones pasadas en las que se pensaba la obra original ligada a un ámbito físico. Se refiere a una especie de certificados o monedas digitales, únicas e irrepetibles, que se utilizan para representar y verificar la propiedad de una obra digital (Bailey, 2021); estas pueden ser imágenes, videos, música, etc. Cabe destacar, que al comprar una NFT, se adquiere una propiedad sobre el contenido, que no implica la propiedad intelectual de la obra, al igual que con una compra de las pinturas. En este orden de ideas, se podría afirmar que la propiedad intelectual sigue siendo un concepto clave en este ámbito, pero que se manejan, sobre todo, derechos propietarios sobre la obra original.

²⁵⁷ No se está de acuerdo con esta concepción, porque desde la perspectiva que se adoptó en esta investigación, se entiende que toda reactualización de la obra implica sus formas virtuales no actuales y, desde la teoría de G. Deleuze (2017), se parte de la misma realidad y, por lo tanto, de la configuración de sentidos de las obras. La virtualidad sería como una dimensión potencial que contiene todas las posibilidades y variaciones que podrían darse en la realidad actual, pero que aún no se han actualizado.

8.2.1 Reciclaje discursivo digital: apropiación en las redes sociales

Las prácticas de apropiación consisten en una creación, al tomar prestado algo de distinto contexto, hacer combinaciones y abrir posibilidades; esto es un proceso de resignificación que conlleva matices²⁵⁸. Esta forma de operación creativa entre imágenes se vio amplificadas con el uso definitivo de Internet que, a su vez, generó un fenómeno identificado anteriormente en el texto como posfotográfico²⁵⁹ y que implicó una gran cantidad de imágenes en un ambiente híbrido en la sociedad (Carlón, 2014). Asimismo, este contexto se compone por una variedad de usuarios, creadores y consumidores que generan contenido, mediante distintas acciones; de manera que las imágenes que circulan en este entorno son conectores entre creaciones pasadas y de la actualidad.

El contexto previamente desarrollado implica que el contenido en estas plataformas sociales son desplazamientos y deformaciones de significados, que omiten, muchas veces, las estructuras de poder de pertenencia que, en este caso, provienen del museo o de la institución artística que adquiere los derechos de propiedad de la obra. Es decir, la palabra *apropiación* suele hacer referencia a una aprehensión privada o a adueñarse de algo de otro contexto para abrir nuevas posibilidades; en otras palabras, es un proceso de recontextualización²⁶⁰. En el caso específico de las imágenes de esta investigación, las obras corresponden a la figura de un autor o institución, en la que “la lógica propia de la sociedad de consumo, por su parte, ha seguido cultivando fervorosamente el peso político y económico que implica la noción de obra, tratando, a través de ella, de evitar toda pérdida de influencia de la figura del autor” (Prada, 2001, p. 66). Por tanto, con apropiación se hace referencia a una aprehensión o captación de elementos subjetivos o imágenes, sin respeto o creencia por un derecho o por la autoría, al seguir la lógica de la creación, como parte de un sistema más fluido.

²⁵⁸ “A la apropiación también se le ha llamado: variación, versión, interpretación, imitación, aproximación, suplemento, incremento, improvisación, precuela, secuela, continuación, adición, paratexto, hipertexto, palimpsesto, injerto, revisión, reevaluación, préstamo, robo, herencia, homenaje, pastiche, paráfrasis, parodia, mímica, travestismo, shanzhai, eco, alusión, intertextualidad o incluso karaoke. Esta retahíla de términos tiene como propósito mostrar muchos de los matices y sutilezas que existen detrás de la apropiación” (Colorado, 2014, p. 36).

²⁵⁹ Ver sección 2.2 Visualizando el Presente: sobre la Fotografía Contemporánea.

²⁶⁰ Fontcuberta (2016) propuso la palabra adopción, porque implica captar algo desde una elección consciente, que no necesariamente implica una pertenencia absoluta sobre algo, sino una disposición ideológica. Para esta investigación se decidió mantener el término apropiación a lo largo del trabajo, con el propósito de unificar la terminología de los distintos autores.

Además, al tratarse de obras tradicionales, son consideradas como objetos de anhelo, es decir, que invitan a apropiarse de formas que escapan a lo institucional, desde la “la micropolítica que cada uno puede ejercer” (Soto Calderón, 2020b, p. 39). Dentro de este marco, es posible que las nuevas tecnologías faciliten la expansión de estos procesos de apropiación; por tanto, se indicó lo siguiente:

Resumiendo, la práctica de montar un objeto mediático a partir de elementos preexistentes y distribuidos comercialmente ya existía en los viejos medios, pero la tecnología de los nuevos medios la estandariza más y la vuelve mucho más fácil de efectuar. [...] La *web* actúa como una materialización perfecta de esta lógica. Es una gigantesca librería de imágenes, fotografías, vídeo, audio, diseños, código informático y textos y cada elemento es gratis porque podemos guardarlo en el ordenador con un solo clic de ratón. (Manovich, 2001, p. 185)

Partiendo de lo que Lev Manovich desarrolla sobre prácticas apropiacionistas en la web, se podría decir que las redes sociales, cada vez más visuales, como *Instagram*, han intensificado esta tendencia, simplificando y motivando el proceso mediante la incorporación de herramientas de uso sencillo para la postedición, previo a la publicación. Los programas de edición de imagen se volvieron más populares en la década del 80, dado que, según el autor, la cultura contemporánea se convirtió en posmoderna e implicó nuevas formas de vida en sociedad y nuevos hábitos (Manovich, 2001).

Estas prácticas responden a la necesidad de reciclaje del pasado, que "se convirtió en el nuevo estilo internacional y en la nueva lógica cultural de la sociedad moderna" (Manovich, 2001, p. 186). A partir de este fenómeno se crea una especie de lenguaje auto (y hasta meta) referencial ²⁶¹, siendo que se usa un mismo dispositivo para diseñar, almacenar y difundir contenido. “Esto vale tanto para los usuarios que crean en su casa sus propias páginas como para los profesionales de la *web*” (p. 186), es decir, las acciones apropiacionistas se extienden a ámbitos cotidianos y populares.

El breve ensayo audiovisual *Versions* de Oliver Laric (2010), destaca por su reflexión y ejemplificación sobre maneras en que las creaciones tienden a redefinirse, con distintos usos y desusos, modificando sus propósitos y sentidos.

La primera vez siempre es la segunda vez, porque nos aproximamos a las imágenes ya conociéndolas virtualmente [...] Siempre estamos releyendo los clásicos de alguna u otra forma, de maneras distintas, una

²⁶¹ También se consideran las imágenes que se estudian en sí como metarreferencias, dado que son imágenes que hablan de imágenes y esta posibilidad se produce por el gesto de apropiación.

reencarnación de ella, una fracción, en distintas versiones, historias, textos, imágenes. Que son esas mini versiones de perspectivas o reinterpretaciones de un acontecimiento. (s.p.)²⁶²

En resumen, la información de recepción sobre objetos y obras tiende a venir por fuentes externas; es decir que, en el caso de las obras tradicionales, se suele conocer primero la información que llega desde lugares como el colegio, los libros y la cultura en general y después, en caso de tener los recursos y la oportunidad, se concibe una experiencia presencial ante las obras. Por lo tanto, cuando alguien se aproxima a estas obras, ya sea de manera presencial o ante una reproducción, estas ya tienen cargas de sentidos tradicionales remarcados.

En función de lo anterior, queda claro que, probablemente, todo lo que conforma la realidad, ya fue reinterpretado, es decir, todo ha sido mediatizado y, por lo tanto, lo que se experimenta *son perspectivas de un suceso*, es decir, un reflejo de una supuesta una imagen inicial (Laric, 2010)²⁶³. Así, cada interpretación es distinta de la otra, porque en el contar y recontar, las personas no revelan la acción sino a sí mismos en relación con esta; con esto se busca evidenciar que toda obra proviene de una obra anterior y, por tanto, hay apropiaciones de apropiaciones con variaciones, es decir, “same, same, but different” (Laric, 2010 s.p.)²⁶⁴; de esta manera, se puede entender la creación como un río de intersubjetividad, que está en constante movimiento, entre distintos espacios y tiempos²⁶⁵.

En este sentido, es posible identificar desplazamientos apropiacionistas a lo largo de la historia de arte, partiendo de los artistas vanguardistas del siglo XX que, según Mario Carlón (2014), pasarían de formar parte de una *corriente dominante* en el mundo del arte, a luego después ser divulgados por la cultura masiva en una especie de *contemporaneidad dirigida*. El autor identificó características del arte contemporáneo en las maneras de producción actual; es decir, “un nuevo proceso de digestión, ser apropiadas y divulgadas por la producción discursiva cotidiana de sujetos e individuos de estatuto múltiple a nivel global desde la emergencia de la *web 2.0*” (p. 29).

²⁶² Traducción propia de audiovisual en inglés.

²⁶³ Se habló de supuesto, porque incluso las obras originales son creaciones o imágenes creadas a partir de otras, de mitos, de historias y así sucesivamente.

²⁶⁴ Traducción propia de audiovisual en inglés.

²⁶⁵ Groys (2016) profundizó en este tema en su libro *Arte en Flujo*, en el que se refirió al arte como fluido, en un estado cambiante por el tiempo y el espacio. En la modernidad temprana, el arte cumplía la función de representar creencias perdidas; sin embargo, en la época actual las obras circulan de diferente manera, moviéndose de un espacio a otro y viéndose afectadas por el flujo del tiempo.

En resumen, las formas del gesto de apropiación típico de las sociedades, se ve institucionalmente representado con el arte contemporáneo²⁶⁶, que se caracterizó por esta forma de apropiación de objetos, obras y otros símbolos de la cultura, con el objetivo de generar experiencias y resignificaciones conscientes.

Cabe resaltar que la apropiación no solo consiste en reproducir algo de modo distinto, utilizando otra técnica, estética o estilo de la imagen, sino que se trata de una “reubicación contextual” (Prada, 2001, p. 9) de la imagen, es decir, un desfase en tiempos y espacios y, por lo tanto, afectando sus sentidos. Por supuesto, este fenómeno puede implicar la posproducción del contenido o cualquier forma de intervención directa y, de hecho, es algo muy característico de las imágenes que se producen en la actualidad, especialmente en las redes sociales. “Lo que gracias a Internet han logrado las nuevas generaciones digitales interesadas ante todo por compartir contenidos y experiencias [...] es que el presente se convierta en una dimensión de la cual se pueden apropiar de modo radicalmente distinto del que lo hicimos hasta ahora” (Carlón, 2014 p. 36).

En este sentido, la apropiación es un gesto repetido en las redes sociales, puesto que, en estas plataformas, la autoría de un contenido no es fundamental, sino las reacciones que este produce. En este sentido, se entiende como una herencia del arte de vanguardia²⁶⁷, desde formas de producción discursiva para interferir desde la imagen en estructuras dominantes. Asimismo, el objetivo del arte de esa época era experimentar con significados, al llevarlos de un contexto extraordinario a otro más corriente y viceversa, resignificando imágenes, los objetos y los rituales²⁶⁸.

²⁶⁶ Virilio (2006), con respecto a la naturaleza del arte contemporáneo, entendió esta forma de arte como mucho más que una posible contraparte profana de un arte sagrado o tradicional; aunque mencionó la profanación de formas y cuerpos definidos en la contemporaneidad. En este sentido, el autor resaltó que, para que algo sea considerado contemporáneo, se tiene que cuestionar cuáles son esas convivencias a la que se refiere la palabra contemporáneo. Se podría resumir, a continuación, que se refiere a una convivencia con la actualidad, a una vinculación con el presente. Virilio reflexionó sobre esta forma de arte, en contra parte de un arte representativo, porque se basaba más en lo presentativo, que implicaba una conexión más directa con el fenómeno en el que el tiempo es más instantáneo. En efecto, se refería a una concentración de tiempo que reemplaza la duración, en promoción de la inmediatez de un tiempo sin desfase, es decir, en grado cero (Virilio, 2006); además, el autor hacía referencia al en vivo que se experimenta, por ejemplo, desde las artes performáticas; lo que, a su vez, genera una relación entre acción y reacción distinta porque el momento de la imagen es mucho más efímero y será pronto reemplazado por otro.

²⁶⁷ El futurismo, dadaísmo, surrealismo, etc.

²⁶⁸ De hecho, en el máximo apogeo de la práctica dadaísta, el eje central de la actividad de Duchamp gira en torno a un proceso de desmitificación del valor aurático de la obra de arte” (Prada, 2001, p. 70).

Sin embargo, vale la pena recordar que el gesto apropiacionista no es algo exclusivamente propio de la época moderna, o de la actual, sino que es un fenómeno más amplio que estuvo presente a lo largo de la historia humana y que permitió una continuidad cultural; incluso, se podría afirmar que la idea de apropiación proviene de la tradición de conquista de imperios del pasado, solo que ahora las conquistas deben ser orquestadas desde la cultura y la información (Rueda et al., 2014). Sin embargo, los artistas vanguardistas, en el siglo XX, son una referencia importante para entender la apropiación cultural desde en el ámbito de institucionalidad artística o artificación.

En todo caso, la corriente vanguardista son, quizás, la influencia más cercana a la actualidad, en cuanto a procesos de apropiación relevantes, porque pasan de ser una tendencia dominante en el mundo del arte, a ser divulgadas por la cultura masiva, en una contemporaneidad dirigida (Carlón, 2014). Asimismo, Brea (1991) aseguró sobre lo anterior que:

Las vanguardias operaron efectivamente dentro del sistema en el arte como dispersores, dispositivos, generadores de desconcierto, desorden, información. [...] Es preciso afirmar que el posmodernismo es un vanguardismo, que la conciencia posmoderna representa un refinamiento a la contradicción, el disenso, la diferencia, la fuga, la desviación, la violencia crítica. (p. 45)

Cabe resaltar que lo observado en Internet, en la actualidad, es una forma de apropiación no generada por artistas formalmente reconocidos; pero en efecto, el contenido que miles de usuarios suben a diario en las redes sociales implica, en muchas de las ocasiones, operaciones de intervención visual, apropiación y montaje, muy similar a lo que surgió con el arte contemporáneo.

En este sentido, estas operaciones han sido favorecidas por la digitalización y los nuevos fenómenos mediáticos, puestas al alcance de todo público, es decir, herramientas de producción y edición de contenido que facilitan la apropiación de imágenes y cosas. En una investigación de Lev Manovich (2017) sobre *Instagram*, se analizó la estética de las imágenes creadas por usuarios comunes, es decir, no artistas profesionales, que lograron diseñar sus perfiles de manera impecable y que, según el autor, son incluso a veces mejor que los de profesionales²⁶⁹.

A partir de lo anterior se podría asumir que esta nueva forma de creación, actualmente, no es aprendida por instancias formales, sino que es consecuencia de la nueva cultura visual en la que se vive. De acuerdo con Manovich (2017):

²⁶⁹ Incluso, muchos de estos usuarios son menores de edad y, por tanto, no tendrían la oportunidad de estudiar arte o diseño en la universidad (Manovich, 2017).

Veo muchos diseños de fotografías y *aesthetic* de *instagramismo* como una expresión de consciencia deliberada, fundamental de la realidad de la media clase globalmente. [...] El *instagramismo* encuentra sentido en una sensibilidad refinada y no en conformidad. Combina elementos de diversos estilos y culturas de todo el mundo, sin el miedo de perder una propia identidad. (Manovich 2017, p.136)²⁷⁰

Estas operaciones no habrían sido posibles sin la digitalización y las herramientas de fácil acceso y manipulación de imágenes al alcance de un público amplio; con ello, se posibilita un desplazamiento contextual de objetos y, por lo tanto, de los sentidos.

Podríamos resumir a continuación que la manera de circulación de las imágenes actuales, sería algo similar a lo que buscaban los artistas como Marcel Duchamp con sus formas de apropiación; una descontextualización más clara y popular de toda obra, reasignándoles distintos significados. Así, J.L. Brea (1991) identificó este modo de producción, desde la apropiación de las vanguardias, como una forma de vencer la tradición; en otras palabras, se toma prestada información para crear algo nuevo, lo que permite una experiencia “secularizada, descreída, fría y radical” (Brea, 1991, p. 17) que, de alguna manera, cuestiona las estructuras de poder y la artificación oficial de las imágenes y las obras. Se podría decir que el recurso de apropiación consiste en mutar y descontextualizar los símbolos con alguna finalidad.

Ahora bien, si se cuestiona cuál sería la finalidad del proceso de apropiación que hacen los usuarios en redes sociales de las obras tradicionales²⁷¹, se podría decir que las redes sociales funcionan desde la interacción social, lo que permite a los usuarios expresarse y sentirse escuchados o tener un público; por eso, cuando se publica algo en las redes, pasa a ser algo de la colectividad. No obstante, que algo sea público no significa que vaya a interesar a todos y, por lo tanto, haría falta añadir un valor agregado más universal; en esta búsqueda de valor agregado y con el propósito de mantenerse bajo la mirada constante del público, los usuarios acuden a la elaboración de micro acontecimientos creados para fotografiar y compartir, novedades sintéticas que, como diría Prada (2018), dan motivo a un registro visual para socializar. El hacer ver o el continuo mostrar, obliga a reconocer que, en efecto, el mundo es “publicitario por esencia” (p. 8) y le da prioridad al valor exhibitivo en el que las cosas solo parecen adquirir valor cuando son expuestas visualmente.

²⁷⁰ Traducción propia de texto en inglés.

²⁷¹ Cabe señalar que, desde la perspectiva adoptada para el texto, las imágenes y las obras se construyen a partir de la recepción; por tanto, el apropiacionismo busca implicar al público en cuestionamientos de la naturaleza misma del arte y de sus presunciones; desde esta perspectiva, el espectador es participante activo (Rancière, 2010). Si el sentido de la obra se forma en cada receptor, habría que entender el rol del creador de la imagen como quien busca implicar a los demás en un juego para que termine de darle sentido; por tanto, se podría analizar desde las formas de su apropiación simple, como posibles proyecciones de la performatividad de la imagen resultante.

Cabe recordar que, en las redes sociales, el modo en que se mueve y promueve una publicación, es favorecido por las estadísticas cuantitativas de las reacciones generadas por cierto contenido; estas traducen el interés que despierta una imagen en el público. En este sentido, se acude a “la elaboración de formas ‘micro’ de pseudoeventos, de situaciones creadas para poder hacer fotografías y compartirlas, pequeñas novedades ‘sintéticas’ que pueden ser motivo u ocasión de registros visuales para su compartición en la red” (Prada, 2018, p. 10). Este deseo continuo de estar bajo el ojo público tiene que ver con las ganas de los sujetos de ser reconocidos y recordados; en otras palabras, las redes se retroalimentan de los deseos del público, lo que deja a los usuarios pequeñas dosis de participación en la creación de subjetividad colectiva, algo que antes era relegado a unos pocos ²⁷².

A medida en que hay comunicación en las redes sociales, dentro de un mundo que parece ser *publicitario por esencia*²⁷³, se busca agregar valor exhibitivo a las imágenes mediante elementos reconocibles y ahí entra en juego la apropiación; en el caso de las imágenes analizadas, el proceso empieza desde la acción de fotografiar una obra. “Por supuesto, tampoco cabría negar que la fotografía es una manera de adquirir posesión simbólica o imaginaria sobre la realidad, un instrumento, pues, de poder” (Prada, 2018, p. 10). Además, las obras cargan consigo *reconocimiento visual*, que se podría traducir en un interés casi fácil por parte del público, al considerar las obras tradicionales, además de ser patrimonio cultural, son una parte esencial del turismo de una ciudad o país. Visto de esta manera, se podría afirmar que muchas formas de apropiación de estas obras retroalimentan el mismo sentido que se les da en las guías de turísticas. No obstante, la misma potencia que guardan las imágenes para descontextualizar, en conjunto con las herramientas de postedición, permiten deformar o transformarlas y así, podrían surgir otras formas de apropiación, influenciadas por el proyecto del arte vanguardista y la estética posmoderna, lo que permite usar la carga de tradición de las obras para nuevos horizontes.

Por supuesto, este fenómeno no se limita a la intención de un emisor, es más un proceso de creación de sentidos entre prosumidores, que vincula cuestionamientos discursivos sobre la obra o sobre sus predisposiciones institucionales, más allá de cualquier intencionalidad específica del usuario que se apropia de las obras. Por lo que se parte de la idea de que algunas imágenes reproducen “ideas preconcebidas que organizan nuestra mirada y que nos orientan” (Soto Calderón, 2020b, p. 41), pero esto dependerá de la forma de apropiación de las obras, es decir,

²⁷² Ver sección 6.2. Anacronismo Histórico.

²⁷³ Expresión ya citada de Prada (2018).

que podrían perpetuar en buena parte, cierta tradición; asimismo, se plantea la existencia de imágenes que se apropian de las obras, y que abren paso a nuevos sentidos.

En función a lo anterior, el análisis discursivo de las imágenes es lo que permitirá entender las formas de apropiación, para identificar posibles devenires en las imágenes de forma individual y colectiva. Sin embargo, para concebir formas de aperturas posibles, es necesario definir primero lo que se entiende como el poder performativo que guardan las imágenes, tema que se desarrolló en el siguiente apartado.

8.2.2 El verbo imagen: performatividad en las imágenes

Desde la problemática expuesta en el anterior apartado, se entendió la apropiación de la obra tradicional como un acto de desfase de sentido, al usar material del pasado para algo nuevo en el presente. Otra forma de entender este gesto es desde el *juego*, como en términos de Cingolani (2021), quien hizo referencia a la acción artística, como “un intercambio que pone entre paréntesis una situación y la desfasa de lo que está afuera de ese marco” (párr. 4), es decir, acciones presentes en formas discursivas, como las observadas en las redes, que no son concebidas como arte institucionalizado. Asimismo, en el marco del estudio de las imágenes, Andrea Soto Calderón (2020b) planteó que el “jugar es tejer relaciones que no se disciplinan por las imposiciones lineales del tiempo ni por las leyes de lo que se toma por lo real” (p. 110); de manera que esta generación de nuevas formas, menos disciplinadas, cobran un valor potencial desde la imagen.

En las imágenes que interesa en esta investigación se juega con las obras a través de las imágenes técnicas, lo que genera desfases discursivos²⁷⁴. Con esto, se abre el cuestionamiento sobre qué potencialidad que surge a partir de ellas, dado que, desde el desplazamiento, existe la posibilidad de desarticulación de convenciones pasadas. En esta reflexión, se parte de una hipótesis que abarca, principalmente, dos posibilidades en estas imágenes, que consisten en un uso amplificado del poder de representación de la imagen, o, la performatividad que genera diversos desvíos,

²⁷⁴Esto podría ser motivo de unas nuevas reflexiones sobre estructuras institucionales desde imágenes metadiscursivas, como lo hacen algunas las obras contemporáneas, pero también desde la performatividad que tienen las imágenes, especialmente en las redes.

según la manera en que se aplica el gesto de apropiación²⁷⁵. Ahora bien, cuando se hace referencia a la performatividad, se tiene en cuenta el posible potencial en cada imagen para sobrepasar ciertos esquemas (Soto Calderón, 2020b), esto se puede identificar al momento de observar diferencias y semejanzas entre las diferentes formas de apropiaciones de las obras en las imágenes de las redes sociales.

No obstante, lo usual es entender las imágenes desde su función de *representamen*, puesto que, por mucho tiempo, este era el uso principal que se hacía de ellas; esto se produjo mucho más en el caso de las fotografías, que se solían entender como una especie de manifestación visual de una realidad (Schaeffer, 1990). Dentro de esta manera más tradicional de entender la imagen, se prioriza el ejercicio de la repetición de formas y significados. Sobre esto, Soto Calderón (2020b) aseguró:

Representar quiere decir, en cierto sentido, significar, de acuerdo con unos referentes específicos, hacer visibles y legibles, como tal, ciertas ideas que buscan su correlato empírico. Relaciones temporales que prohíben mostrar juntas cosas que puedan alterar el sentido como [...] La imagen en su reducción al esquema se presenta como “unidad formal e ideal de los objetos, personas o sustratos materiales separados”. (pp. 50-51)

No obstante, las imágenes suelen exceder la intencionalidad de quienes las producen, debido a su capacidad de formación y transformación, al ser sistemas abiertos. Este tipo de agencia de la imagen, que va más allá de la simple representación, es lo que significa la performatividad; de acuerdo con el planteamiento de Soto Calderón (2020b), las imágenes no solo tienen el potencial de transformar, sino de interrumpir el sentido de lo que muestra, desde lo inesperado.

En este sentido, se entiende que el modo en que las imágenes afrontan la subjetividad adquirida desde su capacidad performativa implica una noción de gesto, movimiento y cuerpo (Martins, 2020)²⁷⁶. En este sentido, el mismo autor entendió el movimiento como una variación en el pasar del tiempo o la acumulación de una aceleración. En efecto, el cuerpo sería la materia que lleva el movimiento, que puede ser un objeto, una imagen o una persona; en este sentido, el gesto es la proyección del devenir²⁷⁷. El gesto en sí es una codificación y, según Martins (2020), parte de actos comunicativos que pueden ser o no conscientes; por lo que el gesto, según la forma en que

²⁷⁵ Cabe resaltar que se deja de lado si son o no consideradas como obras de arte por sí mismas, porque lo que se quiere no es devolverle a un sitio de legitimidad, sino encontrar un potencial, como gestos micropolíticos para la sociedad. Es decir que el cambio que podrían o no generar en la sociedad, se da mediante tendencias colectivas y no desde una sola imagen.

²⁷⁶ El panorama descrito por Martins (2020) en su presentación *The Aesthetic Gesture. Images beyond performativity*, partió de un punto de vista fenomenológico sobre la comunicación.

²⁷⁷ Es decir, que el gesto con impulso produce una fuerza sobre el cuerpo.

es llevado a cabo, puede llegar a ser performativo²⁷⁸. Dentro este marco de ideas, se identifica un proceso de gestualidad desde sus distintas variaciones, que puede llegar a ser considerado o no performativo. A continuación, se ejemplifican algunos de estos niveles, puesto que permitieron mostrar una idea más general de cómo funciona la performatividad en los sistemas comunicacionales, como es el caso del proceso de mediatización.

La forma inicial de gestualidad puede implicar un cuerpo con o sin movimiento, pero sin dirección de un sujeto y, por lo tanto, sin comportamientos; un ejemplo de esto es una bolsa de plástico llevada por el viento, dado que hay movimiento, pero no hay proyección o intencionalidad externa. Según la perspectiva adoptada, el anterior ejemplo podría ser performativo, más allá de si tiene o no una intencionalidad o dirección, siempre y cuando haya una persona que perciba dicho movimiento. El segundo nivel identificado fue el de un cuerpo animado con intencionalidad, puesto que esto sería considerado como codificación gestual; como ejemplo, se planteó una persona elevando su mano porque quiere parar un taxi. El acto de elevar la mano es un gesto intencional, con una dirección para reconocerse.

No obstante, Martins no entendió el anterior gesto como performativo, sino que se quedó en lo informativo, es decir, lo identificó como un acto comunicativo. Es decir, en el ejemplo anterior, si bien el gesto es intencional, causa una impresión cerrada para una codificación directa que conlleva a ciertas limitaciones, porque existe una objetivación sobre el cuerpo, asumiendo que solo importa la información que proviene del sujeto creador y no toma en cuenta el sistema de decodificación del receptor; por lo tanto, no hay interacción, según el autor, y en consecuencia no se puede hablar propiamente de comunicación o performatividad, sino solo de información (Martin, 2020)

En este marco de planteamientos, para pasar al nivel de la performatividad es necesario que el *ojo proyecte a otros ojos*; es decir, introducir la subjetividad de un otro, desde el inicio del proceso. Una vez aparece la subjetivación, el sujeto proyecta sobre el cuerpo y tiene en cuenta la mirada del otro; por consiguiente, la proyección o comunicación no se entiende como una codificación cerrada. Según Martins es ahí cuando aparece el gesto performativo, puesto que el emisor asume un rol al adoptar la perspectiva del otro y es consciente de que habrá un desfase porque lo

²⁷⁸ Sin embargo, cabe resaltar que el gesto no implica necesariamente el cumplimiento de aquella proyección, es decir, la intencionalidad que permite el movimiento no necesariamente es precisa (Martins, 2020). Sin embargo, desde la perspectiva que se adoptó aquí, en las imágenes hay mucha más imprecisión porque justamente el grado de performatividad tiende a ser muy elevado por su forma.

entiende como algo subjetivo. De esta manera, cuando la acción se proyecta sobre el cuerpo a través de una proyección imaginaria, tiene en cuenta una posible visión del otro, se deja de objetivar y se comienza a subjetivizar, por lo que pasa de ser informativo a performativo (Martins, 2020).

La anterior perspectiva permite tener un claro entendimiento sobre cómo el concepto de *comunicación* debe ser visto siempre desde la *performatividad*, al seguir una perspectiva fenomenológica que mantiene el gesto abierto a la reinterpretación del espectador, más allá de una codificación cerrada, porque implica interacción²⁷⁹; sin embargo, en el caso más específico de las imágenes, esta forma de entender lo performativo puede quedarse corta, porque pone demasiado énfasis en una proyección por parte del emisor, algo que puede ser entendido más desde un gesto representativo.

Por lo tanto, a continuación, se plantea una concepción sobre la performatividad de las imágenes desde la teoría de Soto Calderón (2020b)²⁸⁰ como la guía fundamental. Esto permitió un mejor entendimiento sobre los procesos de intersubjetivación y desplazamiento, orientados al rol de las imágenes y el arte; de esta forma, se aseguró lo siguiente:

La comprensión de las imágenes desde su performatividad es una aproximación a sus fuerzas y figuras dinámicas, en tanto complejo de relaciones que operan procedimientos de composición y relación. [...] En el régimen representativo, por imagen se entendían, básicamente, dos cosas: la representación de un pensamiento o sentimiento y la figura poética que sustituía una expresión. (p. 73)

La autora enfatizó en que la imagen estuvo ligada, por mucho tiempo, a un uso pragmático, mientras que su uso *mágico* consistía en incidir en la realidad mediante un desplazamiento simbólico y, en este sentido, se hizo referencia a que, mediante estas se lograba establecer una relación de poder, desde la sustitución imaginaria.

No obstante, la fuerza de las imágenes no solo está en lo que representan, sino en la apertura que hacen o en su poder de invitación a otras conjugaciones. En todo caso, Soto Calderón recalca que la *performance* inicia con un desarrollo temporal y corporal en tiempo real, en el que la escena es *auto-productente* al efectuarse un gesto; por lo que cuando se habla de performatividad de las imágenes, se entiende esto, como si estas cobraran vida al *aparecer*. Por tanto, la autora plantea la

²⁷⁹ En este sentido, la perspectiva anterior permitió evidenciar la mediatización porque deja espacio a los cambios de sentido y desfases en la información a partir del concepto de performatividad.

²⁸⁰ Se tuvo en cuenta, principalmente, el libro *La Performatividad de las Imágenes* de Soto Calderón (2020b), pero también sirvió de guía el seminario “Performatividad de la imagen” (Soto Calderón, 2019), en *La Virreina. Palacio de la Imagen*, que se encuentra en un archivo audiovisual *online*.

performatividad de la imagen como una producción constante de un cúmulo de gestos en movimiento desde esta, que no tienen un objetivo o un espacio concebido, lo que significa que la imagen adquiere un poder de transformación en cada aparición, cada lugar y momento.

Así, la imagen participa en constantes intercambios de subjetivación por medio de sus apariciones a través de distintos medios. Visto de esta forma, se encontró un potencial performativo importante en las imágenes de este estudio, por su forma de disposición a través de las redes sociales. Sucede que en estas plataformas sociales, las imágenes aparecen y reaparecen constantemente, en distintos contextos y tiempos, abriendo un sinfín de posibilidades de recepción.

En cada encuentro se adquiere nuevos sentidos, y en el caso de las imágenes que nos interesa observar, se deja a la tradición en constante eventualidad. Se genera una interacción entre *prosumers* constantemente en la que, las imágenes no pueden ser interpretadas simplemente como informativas, al contrario, su capacidad de generar interacción es parte de su configuración y por ende, se la entenderá como más performativas. Sobre esto, Soto Calderón (2020b) dijo:

Atender entonces no solo a lo que la imagen reúne, sino a aquello que se está formando. Lo que me interpela es esta invitación a rasgar la noción de imagen entendida como síntesis, imaginaria, producción, iconografía e incluso su reducción al aspecto figurativo, esto es, que cuando vemos imágenes no vemos objetos constituidos sino vías de visibilidad. (p. 48)

Aun así, el productor o emisor de una imagen puede pretender predecir ciertos efectos de esta sobre su recepción y, por lo general, estos presagios parten de una intersubjetividad previa como base. Por esto se entiende que la imagen se abre como una *hipótesis visual*, que ya no es un simple sustituto de algo en la realidad, sino que es un desplazamiento ficcional que opera y llega a desplazar una relación²⁸¹.

En resumen, la performatividad va más allá de la acción, y consiste, principalmente, en desplazamientos (Soto Calderón, 2019); además, gracias a la capacidad de las imágenes de aparecer y reaparecer en distintos contextos, amplificadas por los distintos fenómenos mediáticos; estas inciden en la realidad de distintas maneras, al formar parte de la construcción de subjetividades colectivas, más allá de su origen inicial e inciden en la intersubjetividad tradicional o en la memoria colectiva.

²⁸¹ Desde la perspectiva anterior de Soto Calderón, las imágenes se mantienen abiertas y dispuestas a formar parte de nuevas bifurcaciones de líneas preexistentes, lo que implica que, a medida que estas sobreviven en el tiempo, se ven expuestas a nuevos significados en tiempos y espacios distintos con cada aparición.

Ahora bien, las imágenes que se estudia en esta investigación se entienden como performativas, que parten gesto intencional de apropiación de una obra tradicional, lo que moldea el cuerpo de la imagen, pensado en posibles reacciones ante un público amplio, pero que luego se ven enfrentadas a sin fin de apariciones por la red, que sus sentidos se ven cada vez más variados. Sin embargo, la reacción que el emisor busca y que puede o no, conseguir mediante la imagen difundida en las redes sociales, sería como una especie de hipótesis visual²⁸², que se conjuga en un aparecer variado y para distintos usuarios²⁸³. Mediante su proyección a otro significativo, estas imágenes trascienden de lo simple descriptivo y pasan a ser performativas; su sentido pasa de enfatizar en el ser de algo, por ejemplo, la presencia de una obra de arte, a su aparecer, es decir, un modo de ver en determinado contexto.

De acuerdo con lo anterior, las imágenes aparecen siempre tomando en cuenta la mirada del otro al proyectarse, es decir, al mostrar ante otras miradas o al subjetivizar, por lo que se consideran como una constante *puesta en escena*. El sentido de las imágenes es fruto de una coautoría constante entre receptores y emisores y esto, aplicado a las redes sociales, se acentúa más, porque el prosumidor, al no tener un rol definido, está en un constante ir y venir entre el emisor y el receptor de imágenes, lo que permite un proceso de subjetivación más fluido y constante. Por supuesto, desde el mismo potencial performativo puede ocurrir también la repetición, que no solo se da desde una reproducción de imagen, sino desde la reiteración de gestos performativos, que terminan por insensibilizar ante la realidad.

Un ejemplo de lo anterior se encuentra en la manera en la que las personas toman fotografías de obras, puesto que se aplican gestos compositivos, desde el encuadrar la obra, por decir, siempre en el centro, lo que comunica y produce cierta sensibilidad. Y, a medida que el gesto es repetido, puede pasar que, si bien se producen muchas imágenes, todas parecen la misma. Sobre esto, Rancière (2008) indicó:

Y justamente eso es lo que hacen las grandes máquinas de información. [...] Ordenan antes que nada su puesta en escena. Eso es lo que quiere decir en el sistema dominante es poner en forma, eliminar toda singularidad de las imágenes, todo lo que en ellas excede la simple redundancia del contenido significable,

²⁸² Cabe resaltar que no todo lo que se comunica en y con las imágenes es mediante gestos intencionales; al contrario, gran parte de los sentidos serán influidos por la intervención de otros agentes dispositivos, como en este caso la cámara y las redes sociales, entrando también en juego con la performatividad.

²⁸³ El dispositivo de redes sociales juega con las subjetividades de las imágenes al exponerlas a distintas apariciones e interacciones, es decir, insertándolas en flujos de intersubjetividad colectiva y manteniéndolas abiertas a distintos sentidos.

ponerlas a las distancias que correspondan a la jerarquía de su “interés”, reducirlas, en resumidas cuentas, a una función estrictamente deíctica. (Rancière, pp. 74-75)

A partir de ello se entiende que las imágenes de contenido redundante son una manera de reducir el peso del contenido en ellas y la única manera de afrontar este fenómeno es por medio de una “redistribución de las relaciones” (Rancière, 2008, p. 82), que implica una bifurcación de los gestos en las imágenes para que se diferencien cada vez más entre sí y que pasen a tener otras repercusiones.

El fenómeno descrito por Rancière se observa mucho en las redes sociales, mediante las formas del gesto de *apropiación* de imágenes e iconos por parte de los *prosumers*. "Es por medio de actos repetitivos que se instauran ciertos significados culturales" (Soto Calderón, 2020b, p.70). A partir de lo anterior, se entiende que las imágenes “oscilan entre un doble poder de condensar una historia, pero también el poder de detonar otra historia; doble potencia de cifrar e interrumpir” (Soto Calderón, 2020b, p. 75); por lo tanto, se plantea en el análisis de las imágenes, la importancia de estudiarlas tanto de forma individual, como colectiva. Esto permite identificar repeticiones y diferencias entre ellas para entender las intensidades de representación o performatividad.

En todo caso, cabe retomar nuevamente a la noción de juego²⁸⁴ porque muchas veces consiste en operaciones miméticas, es decir, con repetición, pero al mismo tiempo desde un *como si fuese*, que se trata de una apertura de invención. Desde esta perspectiva se entiende que las imágenes pueden ser prestados a distintos usos, de manera que, en esta investigación, se pretende reflexionar sobre ellas desde sus matices, donde las apropiaciones y los gestos de reproducción son parte de una formación de sentidos poco decisivos. Siguiendo con lo planteado por Soto Calderón (2020b), “la comprensión de las imágenes desde su performatividad es una aproximación a sus fuerzas y figuras dinámicas, en tanto complejo de relaciones que operan procedimientos de composición y relación” (p. 72).

En función a lo desarrollado aquí, la aproximación a las fuerzas relacionales se llevará a cabo por un análisis que necesariamente nazca de la observación de la imagen, primero individualmente y luego colectivamente, permitiendo que surjan diferencias y similitudes que dialoguen entre sí. Por

²⁸⁴ El juego infantil está lleno de comportamientos miméticos y su ámbito no se limita en absoluto a lo que una persona imita de otra. [...] Son los detalles los que nos permiten componer relaciones inesperadas, siempre que se entiendan como huella no indicaría. No la marca del pensamiento en los cuerpos, sino un modo de pensamiento que se despliega y articula en/desde esta tensión (Soto Calderón, 2020b).

lo tanto, el siguiente capítulo se centra en describir la metodología de análisis en esta investigación, que permite una valoración de las imágenes actuales que interesa en esta investigación, basándose en comprender como el proceso de mediatización puede aportar a la generación de imágenes, más o menos, representativas y/o performativas; puesto en otras palabras, la relación de las imágenes con la tradición hegemónica de las obras.

9 Observar a través del lente crítico: materiales y método de análisis

La presente investigación buscó entender el funcionamiento actual de imágenes que nacen de un proceso de mediatización, que se inicia con la apropiación y difusión en *Instagram* de obras tradicionales, abordando la problemática primero desde la teoría (desarrollado en los capítulos anteriores) para luego diseñar un modelo de análisis propio de estas imágenes. La necesidad de elaborar un método adaptado a las necesidades de esta investigación está en parte fundada por el contexto contemporáneo y novedoso del fenómeno que se desea analizar.

Al seguir esta lógica, se planteó un requerimiento de herramientas de investigación que sintonizaran con los cambios sociales, siendo que las categorías tradicionales se transforman, y, por lo tanto, no logran abarcar la fluidez de los cambios y la pluralidad de la sociedad actual; en otras palabras, existe un “desdibujamiento de los géneros” (Guba y Lincoln, 2013, p. 39). En este sentido, se afirma que no existe un método que pueda dar validez única a una verdad absoluta, pero se podría hablar de resultados y validación rizomática que abarca realidades tentativas y parciales, es decir, “una forma posestructural y decididamente posmoderna de la teoría del discurso” (Guba y Lincoln 2012, p. 64). No obstante, el modelo que se presenta en esta investigación no pretendía, necesariamente, escapar del todo de metodologías convencionales, sino aprovechar sus ventajas, al generar instrumentos combinados entre todos los métodos que permitan un diálogo y complementación entre sí²⁸⁵.

Dentro de este marco de ideas se decidió que el enfoque de este estudio fuese de tipo cualitativo, al referirse a un procedimiento metodológico que utilizara contenido para la construcción de conocimiento sobre una realidad social, desde una perspectiva holística que buscaba comprender un conjunto de cualidades interrelacionadas de un fenómeno (Álvarez-Gayou et al., 2014). El método cualitativo, sugerido por Rose (2019), sirve para analizar temas sociales que busquen hacer énfasis en los significados; por ende, la mayoría de las metodologías visuales conocidas

²⁸⁵ En relación con la idea anterior, cabe destacar que lo que se busca es visibilizar cambios de sentidos de las obras desde las imágenes, al enfatizar en las formas de apropiación de las obras y la relación que establece con su propia tradición; no se busca simplemente interpretar estas imágenes o asignarles significados cerrados, sino que, al contrario, se busca identificar el potencial de apertura y entenderlas como un material discursivo en constante transformación.

tienden a ser de este tipo; sin embargo, entre sus características más específicas, esta no se debía enfocar en buscar una verdad absoluta; en este sentido, se indicó lo siguiente:

Las concepciones acerca de la existencia de un solo paradigma o de un único método apropiado para acceder al conocimiento pierden, así, todo sustento. [...] La relación normativa con la verdad suele tener carácter de universal y, cuando este carácter se contradice con las prácticas en observación, las relaciones de poder se hacen visibles. (Denzin y Lincoln, 2013, p. 16)

Además, la investigación es exploratoria, debido a que la manera en que se aborda la problemática es relativamente nueva y no se podía enfocar el método de manera tradicional. Se entiende como exploratoria una investigación cuyo objetivo era examinar un tema o problema de investigación poco estudiado, es decir, revelar, con la literatura, que aún hay aspectos no investigados y que existen ideas relacionadas con el problema de estudio de manera más contextual (Hernández et al., 2014), pero no específicamente al vincular las redes sociales con el arte tradicional²⁸⁶.

Asimismo, la perspectiva adoptada para el análisis de imágenes se interesó por “el conocimiento social subjetivo e intersubjetivo y la construcción y cocreación activa del conocimiento” (Denzin y Lincoln, 2013, p. 19); por lo tanto, se definió como una investigación orientada por una corriente interpretativa con rasgos de teoría crítica y constructivista. Los tintes críticos de esta investigación tendieron a la búsqueda de “nuevas percepciones teóricas, en perpetua búsqueda de formas nuevas e interconectadas de comprender el poder y la opresión, y las formas en que moldean la vida cotidiana y la experiencia humana” (Kincheloe y McLaren, 2012, p. 246).

Por su parte, se entendió el paradigma del constructivismo, como uno que “adopta una ontología relativista —relativismo— [...] se orientan a la producción de interpretaciones reconstruidas del mundo social” (Denzin y Lincoln, 2013, p. 29). En este sentido, la investigadora no estaría por afuera del fenómeno estudiado, es más, forma parte de la población objetiva de este estudio, es decir, los prosumidores, situados en el mundo de las redes sociales y, específicamente, en la plataforma de *Instagram*²⁸⁷. También, se podría afirmar que la investigación no fue experimental, dado que no hubo ninguna clase de manipulación o interferencia en el proceso observado, más que el simple hecho de individuar o seleccionar imágenes para hacer un análisis u observación.

²⁸⁶ Lo anterior no quiere decir que no existan investigaciones sobre la reproducción de la obra de arte, el exceso de imágenes en la actualidad, la nueva cultura visual y el uso de redes sociales; sin embargo, no se ha encontrado una propuesta metodológica concreta sobre las maneras de entender las reproducciones de las obras, tomando en cuenta el proceso de mediatización y, además, abordando tanto la imagen que reproduce la obra como el proceso que permitió la aparición de esta.

²⁸⁷ En todo caso, el hecho de acoger una perspectiva de fenómenos en la que el observador está por dentro, el proceso es una perspectiva coherente con el planteamiento fenomenológico de la teoría previamente presentada.

Otra característica por destacar es que la investigación se enmarcó en los estudios culturales al estudiar los efectos de los medios de comunicación desde su uso cotidiano.

En su forma genérica, los estudios culturales incluyen un análisis de cómo la historia vivida por las personas es el resultado de estructuras que han sido heredadas del pasado. [...] algunos académicos examinan la cultura popular y la de los medios de comunicación como espacios donde se reúne [...] la experiencia subjetiva. (Denzin y Lincoln, 2013, p. 34)

En este sentido, las redes sociales son plataformas mediáticas que forman parte de la cultura popular. Por otro lado, las obras pertenecen a un pasado que conlleva una tradición hegemónica que se ha transformado en el presente, debido al uso de la imagen técnica y de estas plataformas. El análisis de las estructuras hegemónicas desde los medios en la cultura popular, fueron temas abordados también por la teoría crítica²⁸⁸, que buscaba entender los modos en que se maneja el poder en las sociedades²⁸⁹.

En relación con lo anterior, se propuso un modelo de análisis de estas imágenes, compuesto por dos metodologías: la teoría fundamentada, basada en Strauss y Corbin (2002) y el análisis semiótico social, con base en la teoría de Verón (2013). Así pues, se trata de construir puentes entre el discurso observado, que en este caso son imágenes, con las que se empleaba el método semiótico como herramienta útil para analizar imágenes, pero se evita hacer una interpretación cerrada del sentido, para incorporar un enfoque inductivo²⁹⁰, que es la teoría fundamentada.

Ahora bien, cabe destacar en esta investigación se partió de una revisión teórica que enmarca al análisis, pero su función tuvo más que ver, con un primer objetivo general, que consistía en familiarizarse con el proceso de mediatización que se da en el caso de las imágenes que nos interesa estudiar²⁹¹. Sin embargo, lo que se pretendió fue la formulación de una nueva teoría, que

²⁸⁸ Ver el Capítulo 2. Reconfiguraciones Mediáticas.

²⁸⁹ Por lo tanto, también se podría identificar lo anterior como un aspecto central para la hermenéutica crítica, que se refiere a que “El acto hermenéutico de interpretación supone, en su articulación más elemental, encontrar sentido a lo que se ha observado de un modo que comunique comprensión. Toda la investigación no solo es un acto de interpretación, sino que, como mantiene la hermenéutica, la percepción misma es un acto de interpretación. [...] Sin duda, como en el estudio de textos conocidos, llegamos a encontrar que, a veces, lo familiar puede ser visto como lo más extraño. Por tanto, no debería sorprender que hasta los llamados escritos objetivos de la investigación cualitativa son interpretaciones, no descripciones libres de valores” (Kincheloe y McLaren, 2012, p. 255).

²⁹⁰ Por ser un método inductivo, la teoría fundamentada partió de la recolección y análisis de los datos recolectados para soportar sus resultados, más que de conceptos y construcciones teóricas a priori, puesto que lo que se busca en su etapa final es construir teoría que explique mejor la realidad social que se aborda. Es, sobre todo, un método de análisis encaminado hacia la generación de teoría basada en los datos, aunque sus autores señalaron que podía servir tanto para análisis cualitativo como cuantitativo, lo cierto es que su mayor uso ha sido con datos cualitativos (Alonzo y Zermeño, 2017).

²⁹¹ Es decir que la teoría previa al análisis sirvió más como un ordenamiento y estado del arte que, como una guía definitiva sobre los resultados, dada la novedad y la complejidad del proceso a estudiar.

emergiera desde las imágenes, algo que más adelante, sirviera para generar diálogo entre lo previo y lo nuevo.

Para Charmaz (2013) la teoría fundamentada no solo hace referencia a un método, sino también al producto de investigación; en este sentido, se resaltó que, por lo general, se entiende como una forma específica de análisis: “En esencia, los métodos de la teoría fundamentada son un conjunto de pautas analíticas flexibles que permiten a los investigadores concentrar su recolección de datos y elaborar teorías inductivas [...] de desarrollo conceptual” (p. 271). Estas características han sido útiles para investigaciones que se centraban en la cultura en Internet o en la *web 2.0.*, puesto que el sujeto investigador es conocido al formar parte del mismo contexto que observa (Alonzo y Zermeño, 2017).

Por lo tanto, se planteó este método como uno ideal para una correcta integración de lo observado desde “la construcción de la explicación teórica de la realidad que ayude a dar cuenta de la heterogeneidad de usuarios de Internet y de sus prácticas” (Alonzo y Zermeño, 2017 p. 25)²⁹². Es importante destacar que la corriente de teoría fundamentada en la que se basó este análisis tiende a ser de carácter constructivo desde las siguientes características:

[...] a) adopta las pautas de la teoría fundamentada como herramientas, pero no se suscribe a las presunciones positivistas y objetivistas presentes en sus formulaciones anteriores y b) enfatiza el fenómeno estudiado, en lugar de los métodos para estudiarlo. Los investigadores que aplican la teoría fundamentada constructivista asumen una postura reflexiva sobre los modos de conocer y representar las situaciones, los procesos y las relaciones estudiadas. (Denzin y Lincoln, 2013, p. 21)

En resumen, se apuntaba a incorporar ciertas “sensibilidades posmodernas con la teoría fundamentada” (Charmaz, 2013, p. 276); esto quiere decir, una teoría fundamentada que no se respaldaba con un orgullo positivista u objetivista, sino con “un enfoque constructivista enfatiza el fenómeno estudiado, en lugar de los métodos para estudiarlo.

²⁹² Existen tres ventajas que distinguieron estos investigadores para el uso del método: La primera es que el investigador conoce bien los actores sociales de la realidad social que se pretende estudiar, y, por lo tanto, tienden a descripciones y nominaciones de las formas de hacer ya guiadas por la misma experiencia; de esta manera, Alonzo y Zermeño se refirieron al método como reflexivo, porque permite un aporte desde una visión propia. La segunda ventaja, identificada por los autores mencionados, tiene que ver con una promoción de los modos de hacer colaborativos, que se dan con la teoría fundamentada, igual que en el ciberespacio, al ser una retroalimentación o diálogo constante entre lo observado, creado por y entre usuarios, dado que el investigador a su vez forma, parte de este grupo y, por lo tanto, lleva consigo conocimientos previos que enmarcan lo observado. Finalmente, la tercera ventaja tiene que ver con sus orígenes, que consistieron en la importancia de los sentidos generados por una cultura amplia y popular, lo que va en concordancia con el proyecto de las redes y su funcionamiento de colaboración; en este sentido, la teoría fundamentada se aprovechó de la apertura global para captar, ordenar y entender el conocimiento más general sobre la sociedad actual (Alonzo y Zermeño, 2017).

Los investigadores que aplican la teoría fundamentada constructivista asumen una postura reflexiva sobre los modos de conocer y representar la vida estudiada” (p.276). Asimismo, cuando la autora habla de reflexividad, se refiere a un investigador que analiza como parte del proceso observado, es decir, lo que se mencionó previamente como el posicionamiento desde adentro y, por lo tanto, no simplemente espera descubrir datos como observador externo de manera imparcial, ni mucho menos²⁹³.

Asimismo, la teoría semiótica social brindó un gran aporte al momento de la planificación y sobre cómo aproximarse a las imágenes y lo que había que observar en ellas. En todo caso, el análisis semiótico fue una de las herramientas más usadas para investigaciones visuales (Rose, 2019), que posee un gran valor para el análisis de contenido desde una perspectiva sociocultural. Asimismo, con la teoría de semiosis social de Verón (1993), se entendió toda producción de sentido como algo social y viceversa. En otras palabras, desde la puesta en materia de producción de semiosis se configura la realidad social, en este caso en imágenes.

Cabe destacar también, que la concepción de Eliseo Verón sobre los procesos semióticos, no solo estaba presente en la formulación de las fichas de recolección de datos²⁹⁴ y su análisis²⁹⁵ con terminología y variables de observación empleadas por esta corriente de semiótica, sino también en la concepción del proceso de mediatización y en la división del método en desplazamientos de sentidos desde los ejes de tiempo, espacio e intersubjetividad²⁹⁶, algo que se mantuvo a lo largo del análisis y la descripción de resultados.

Asimismo, es importante rescatar que la teoría que siguió Verón fue la heredada por Charles Peirce, sobre todo en sus reflexiones sobre iconicidad, en las que fue importante la concepción de comunicación social, puesto que permitió entender cómo se comparte socialmente, los sentidos. El autor se centró a lo largo de su carrera, en analizar producciones de sentidos de

²⁹³ Al seguir lo planteado por K. Charmaz (2013), ningún método cualitativo se basa en la mera inducción; las preguntas formuladas acerca del mundo empírico enmarcaron lo que se sabía de él. En síntesis, se compartió “la construcción, [...] nuestras categorías conceptuales surgen a través de nuestras interpretaciones de los datos, en lugar de emanar de ellos [...] De esta forma, nuestros análisis teóricos son representaciones interpretativas de una realidad, y no informes objetivos de ella” (p.276).

²⁹⁴ Las encuestas adjuntas en anexos.

²⁹⁵ Ver Capítulo 10. Desenlazando: el Encuentro con las Imágenes.

²⁹⁶ El enfoque teórico previo al análisis, desarrollado en los anteriores capítulos, estuvo basado tanto en concepciones de Eliseo Verón, como en un planteamiento fenomenológico del proceso de mediatización, que se mantiene en parte por las divisiones de ejes en (T), (E) e (I). Esto se desarrolló más específicamente en el Capítulo 5. Desplazamientos: el Proceso de Mediatización.

discursos pertenecientes a la cultura popular y desde la cotidianidad ²⁹⁷ y, además, guardó concordancia con las imágenes que se analizaron en esta investigación.

Ahora bien, Peirce entendía la semiótica como una herramienta *abductiva*, es decir, que sirve para formular una especie de hipótesis, en la que “Peirce concibió la abducción como una inferencia a un antecedente a partir de una consecuencia” (Niño, 2012, p. 155). Teniendo en cuenta el anterior planteamiento, las inferencias de dicha consecuencia, que en este caso serían imágenes, podían construirse a partir de una inducción, que es la que brinda la teoría fundamentada. En resumen, se encuentra compatibilidad en estos métodos importantes para los análisis cualitativos (teoría fundamentada y análisis semiótico social) porque ambos se centran en una comprensión de la realidad social a través de la búsqueda de patrones y diferencias en registros o *buellas*. En adición, la combinación de estas dos metodologías permite una comprensión más profunda sobre cómo se transforman los sentidos en las imágenes, y cómo se relacionan con otros temas y conceptos emergentes desde las mismas²⁹⁸.

Una vez expuestos los detalles más generales sobre las perspectivas y corrientes en la que se inscribió esta investigación, en los siguientes apartados, se desarrolla, con mayor detalle, el diseño del análisis de las imágenes, que se llevó a cabo en tres fases. La primera hace referencia a una recolección de imágenes y una primera observación; la segunda, consiste en un análisis más profundo de las imágenes, tanto en la forma individual como en la conexión entre ellas y, la última fase, se trata de analizar el proceso y los resultados desde los tres ejes ya mencionados. El corte temporal fue de tres meses aproximadamente por cada fase²⁹⁹, es decir, hubo un total de nueve meses de análisis.

²⁹⁷ Verón también se distanció de la teoría de C. Peirce, al centrarse más en el papel de los contextos sociales en producción y consumo del material discursivo.

²⁹⁸ Existen otras investigaciones que combinan estas metodologías, aunque de forma distinta, como por ejemplo la que presentó Pardo et al. (2016); sin embargo, esta investigación se diferencia porque buscaba una aproximación intensiva de la forma de apropiación en las imágenes a través de estas. Esto se desarrolló mejor en el apartado: 9.2 Fase II: Entrelazamiento y Morfogénesis de Imágenes.

²⁹⁹ Este estudio se consideró transversal debido a los cortes en el tiempo que delimitan la observación del fenómeno. “Un estudio transversal constituye el estudio de un evento en un momento dado, superando así la limitación del factor tiempo [...] la unidad de tiempo viene determinada solo por las exigencias de las condiciones del estudio” (Cabrera, 2006, p. 1).

9.1 Fase I: Recolección y primera aproximación

Para empezar a recolectar la muestra de imágenes analizadas, se delimitó el corpus a publicaciones de solo cinco obras de arte; las obras seleccionadas fueron las siguientes: *Gioconda* y *Última Cena* de Leonardo da Vinci, *Guernica* de Pablo Picasso, *Venus de Milo* de Alejandro de Antioquía y *La Piedad del Vaticano* de Miguel Ángel. Para la anterior selección se tomó en cuenta que fueran obras de arte tradicional³⁰⁰. No obstante, con fines metodológicos y de manera resumida, se tomó en cuenta que las obras elegidas hicieran parte de las Bellas Artes visuales o que fueran imágenes tradicionales³⁰¹.

Asimismo, se limitó el análisis a cualquier imagen técnica³⁰² que reprodujera una de las anteriores obras tradicionales y esta podía estar en diferentes formas, es decir, ilustración, pintura, diseño gráfico y fotografía. Otra delimitación importante en este estudio es que fuera contenido publicado por el público general, es decir, se debían dejar de lado las páginas institucionales, como, por ejemplo, de museos o de otras instituciones culturales o de turismo. La anterior decisión metodológica se tomó con el fin de entender el fenómeno desde los actores prosumidores promedio, porque la apropiación que pueden hacer estos de las obras es mucho más extrema, al ser sujetos más aislados del proceso de construcción de mitos y de tradición alrededor de las obras y, por tanto, fue de mayor interés entender las maneras en que se apropiaron de estas imágenes.

Finalmente, se pretendió que estas obras, bajo la etiqueta de su denominación, tuvieran un número de publicaciones mayor a 70 000 en la plataforma de *Instagram*, como ya se dijo, las etiquetas son palabras precedidas por el signo “#” y “Esto ha hecho posible que los usuarios puedan participar en conversaciones sobre un tema particular y, de esta manera, quedar agrupadas bajo una misma etiqueta” (Guerra, 2018, p. 4). Las siguientes cinco etiquetas, fueron las que se emplearon para esta búsqueda: #monalisa, #guernica, #venusdemilo, #ultimacena y #pieta. A continuación, se presenta un recuadro con la cantidad de publicaciones que se encontraron con cada etiqueta, según una búsqueda hecha el 6 de mayo del 2021 (ver Tabla 1).

³⁰⁰ Ver el Capítulo 4. Herencias Visuales: la Obra de Arte Tradicional.

³⁰¹ En términos de Brea (2010).

³⁰² Ver el Capítulo 3. Enfoque Técnico: Introducción a las Imágenes Técnicas.

En el cuadro se puede observar que #monalisa tuvo una mayor cantidad de publicaciones en comparación con las otras, esto se debe a su popularidad, lo que la convierte en la obra más reproducida en *Instagram*.

Tabla 1

Número de publicaciones

Etiqueta	Número de publicaciones
#monalisa	1 819 530 publicaciones
#guernica	142 674 publicaciones
#pieta	99 507 publicaciones
#ultimacena	79 476 publicaciones
#venusdemilo	71 432 publicaciones

Se pretendió realizar una elección variada de obras emblemáticas pertenecientes al patrimonio cultural occidental, al tener en cuenta distintas técnicas de imagen tradicional, como pintura y escultura; distintos museos en los que se exponen estas obras y diferentes periodos de la historia del arte. Esto permitió enmarcar el estudio, al mantener una visión amplia de agentes específicos de cada obra, que pudieran o no influir en la forma en que aparecen en las redes sociales, por ejemplo, si se permite o no sacar fotografías en un museo, si hay un acceso más difícil a cierta obra o si alguna es más popular, etc.; lo anterior, puede influir en las imágenes que reproducen las obras.

En función de lo planteado, esta fase inicial del método tuvo como objetivo principal realizar la recolección de las imágenes para el análisis y llevar a cabo una primera observación de las formas en las que se presentaban estas imágenes dentro la plataforma de *Instagram*. Para ello, se ordenó y clasificó 180 publicaciones con base en una búsqueda con las etiquetas, lo que permitió filtrar las imágenes.

Cabe recalcar que los algoritmos inciden en la aparición de las imágenes en las redes sociales, de manera que estas plataformas organizan la información y el contenido de los prosumidores,

según los parámetros personalizados por los patrones de comportamiento digital del receptor; esto permite al medio ofrecer a sus usuarios contenido que motive a un mayor consumo. Por lo tanto, para esta investigación se optó por crear una cuenta de *Instagram* totalmente nueva, es decir, libre de toda configuración de algoritmos previos, y mediante esta cuenta (@igers_oat) empezar con la búsqueda de imágenes.

La recolección se repitió tres veces a la semana y, con cada búsqueda, se eligió una imagen por obra; se procuró realizar una recolección variada entre las 180 imágenes; en principio, la elección se hizo según lo que destacaba en cada día de recolección, porque, por ejemplo, una imagen podía destacar por algo en especial en su estética o por algún detalle que la hiciera resaltar; por otro lado, habían imágenes que eran muy repetitivas. Antes del momento de elección de las imágenes se realizó en el diario de interpretación, una descripción general del contenido que aparecía bajo cada etiqueta a diario y luego se llenaba la ficha de recolección de imagen³⁰³.

Esta ficha de recolección, aparte de ser un registro de las imágenes, permitía realizar una observación breve de las características del contenido, al responder a ciertas preguntas iniciales sobre estas, la red social, el prosumidor y la obra de arte. Algunos cuestionamientos eran: ¿existe o no una forma humana en la imagen?, ¿tiende a ser monosémica o polisémica?, ¿la imagen destaca por ser diferente o común con respecto al resto?, ¿se usa filtro o fotomontaje? Por otro lado, sobre la red social se preguntó: ¿se usa la opción de ubicación? ¿cómo son la mayoría de las fotografías que se encuentran con cada etiqueta?, ¿en qué orden se muestran las fotos?, ¿existe o no jerarquización?, ¿qué otras etiquetas se han usado con la imagen?; sobre los prosumidores se cuestionó: ¿cómo es el perfil de quien la ha compartido?, ¿existe interacción de otros usuarios o comentarios? ¿se repiten los prosumidores en distintas imágenes de obras?; y sobre las obras se cuestionó: ¿en qué plano se muestra la obra de arte? ¿la obra de arte se muestra entera?, ¿se percibe el contexto en el cual la obra está expuesta? etc. Todas estas preguntas y observaciones se reflejaron en la ficha de análisis³⁰⁴, porque influían en los posibles sentidos de las imágenes con respecto a las obras tradicionales.

Se podría decir que el hecho de que en la imagen aparezcan personas o no y el modo en que se presentan estas, fueron variables importantes para entender el funcionamiento de estas imágenes, porque esto permitió intuir alguna clase de vinculación entre la obra con identidades personales.

³⁰³ Adjunta en anexos.

³⁰⁴ Ver ficha de análisis en Anexos.

Otra característica que se consideró relevante fue observar el plano semántico, al hacer alusión a la tendencia de la imagen de ser más polisémica o monosémica; aunque es cierto que toda imagen, incluso las fotografías, tiende a ser polisémica y no pueden estar sujeta a una sola interpretación.³⁰⁵ Sin embargo, según las características de cada caso, existen grados e intensidades de polisemia, puesto que hay imágenes en las que existen enunciaciones más claras que otras. Esto también tiene que ver con el uso de postedición o filtros en las fotografías, que son, en ocasiones, formas de hacer las imágenes más atractivas dentro la misma plataforma.

En las fotografías en *Instagram* se logran encontrar estéticas visuales muy marcadas que, como lo mencionó Manovich (2020), suelen representar identidades o estilos de vida; es decir, que no solo el contenido o lo que sale en la fotografía comunica, sino también el modo en que esta se presenta. “El estilo estético es muy importante para un gran número de los usuarios de Instagram. Emplean Instagram de forma estéticamente sofisticada y con formas de matiz” (p. 28)³⁰⁶.

Por otro lado, al ser imágenes técnicas las que se tuvieron en cuenta en la investigación, aun cuando sea una fotografía de una pintura que reproduce la obra, es valioso hablar del nivel indicial, en relación con el nivel de representación de esa fotografía, puesto que es posible decir que se habla de “algo que ocupa el lugar de algo para alguien con motivo de algo” (Peirce, 1978, p. 121). En otras palabras, su función de *representamen*, que en la primera ficha³⁰⁷ se vio en la escala del 1 al 5, se produce, debido a que muchas de las imágenes observadas eran fotografías y guardaban indicialidad, pero, según la forma y sus posibles intervenciones, esta podía variar.

Finalmente, se empleó en esta ficha de primera aproximación, una serie de categorías de análisis, que permitieron una reflexión sobre las posibles funciones, pero en sentido muy general y limitado. Así, se hizo referencia a la categorización expresiva, informativa, persuasiva y lúdica (Monroy, 2018)³⁰⁸. Ahora bien, a grandes rasgos, se entendió con la categoría de expresivas, a las imágenes que tenían el propósito de apelar a emociones, afectos y valores o contravalores

³⁰⁵ Ver la sección 6.2 Anacronismo Histórico.

³⁰⁶ El significado que pueda adquirir una fotografía e incluso el objeto fotografiado, que en este caso son obras, podría “Ser el resultado de seguir normas establecidas de fotografía aficionada (lo que sugiere que momentos, personas u objetos en la vida de alguien deben ser capturados y compartidos, y cómo estos deben ser fotografiados) o el resultado del uso consciente de estrategias de la fotografía comercial y artística del siglo XX. [...] Si reducimos las fotos a descripciones de su contenido, estas diferencias se perderán” (Manovich, 2020, p. 26).

³⁰⁷ Ver Anexos.

³⁰⁸ Esta clasificación de funciones de la imagen es de una investigación anterior, basada en la categorización de fotografías de estatuas en Instagram (Monroy, 2018).

culturales; con la informativa, se identificaban cosas, sitios, personas o grupos, acciones, direcciones y espacios; con persuasivas, se hacía referencia a aquellas imágenes que buscaban convencer, al apuntar a los afectos de las personas, pero para lograr objetivos concretos; por último, las imágenes lúdicas tenían una capacidad de divertir o de incitar a la risa³⁰⁹.

En la ficha de recolección de datos también se tomó en cuenta ciertos aspectos del uso que se hizo de la red social con la publicación del contenido, aunque de manera limitada y desde una observación superficial³¹⁰. En efecto, se observó si existía una ubicación fijada en la publicación, la cantidad de me gusta, los comentarios y la interacción en general. Otras características que se tomaron en cuenta fueron el perfil del usuario y el texto, que acompañaba la imagen, pero esto se hizo, principalmente, como un registro y una orientación inicial. Finalmente, se observó el plano en el que salió la obra, es decir, si salía entera o no, y el espacio alrededor de ella. Cabe resaltar, de nuevo, que las formas en que aparecen las fotografías de cualquier objeto comunican cosas distintas. Estas primeras aproximaciones permitieron realizar un esbozo preliminar sobre las imágenes de manera conjunta e individual, para plantear las categorías.

En este punto de la investigación, hacía falta un análisis más general y lo que se pretendió fue realizar la recolección de información para identificar conceptos que después se convertirían en categorías y subcategorías, según el conjunto de observaciones, desde la teoría fundamentada (Strauss y Corbin, 2002). Por lo tanto, la ficha terminó con un espacio para la identificación de categorías destacadas, con el propósito de iniciar el análisis de la teoría fundamentada. Al final de cada semana, se utilizó otra herramienta, que fue la ficha de codificación abierta³¹¹, que permitió ordenar las ideas y la información cualitativa sobre lo recolectado en la semana, esto facilitó un análisis comparativo semanal sobre las categorías y sus distintas propiedades y dimensiones.

En resumidas cuentas, para esta primera fase se emplearon tres herramientas: el diario de análisis, que acompañó todo el trabajo de campo; la ficha de recolección de imágenes de la fase I, que buscaba contextualizar cada fotografía desde la información más básica y responder ciertos cuestionamientos que interesaban en esta fase inicial y, finalmente, la ficha de codificación abierta, que permitió organizar la información y formular la teoría. Todas las herramientas

³⁰⁹ En Anexos se presentó un cuadro con la definición de variables que se observan, junto con el modelo de ficha y aplicado a la recolección de 180 imágenes.

³¹⁰ Muchos de los datos recopilados en esta ficha permitieron un registro correcto y detallado sobre las imágenes con fines archivísticos y con fines analíticos de la imagen en esta parte de la investigación.

³¹¹ Ver Anexos.

aparecen en los Anexos. Una vez finalizada la recolección de las 180 imágenes en esta fase inicial y, específicamente 36 de cada obra, se abrió paso a la siguiente fase de la interpretación, que fue un análisis más profundo de las imágenes desde lo colectivo y lo individual.

9.2 Fase II: Entrelazamiento y morfogénesis de imágenes

En esta fase del análisis de imágenes, se tenía como objetivo la comprensión de cómo se presentaban las reproducciones de las obras tradicionales en *Instagram*, tanto colectiva e individualmente y con un foco especial en los modos en que las imágenes entablaban una relación con la tradición de las obras. Por lo tanto, para esta fase, se redujo la muestra de análisis a 20 imágenes; esta selección se hizo con base en las categorías que surgieron en la anterior fase y que tuvieron en cuenta la codificación axial de la teoría fundamentada y aplicada de la observación de imágenes³¹².

Una vez recolectada toda la información y la interpretación de estas, se empleó una codificación selectiva para realizar el ordenamiento y la construcción de la teoría fundamentada hasta este punto. Esta codificación se hizo mediante un esbozo de un mapa conceptual con categorías, subcategorías, propiedades y dimensiones, al trazar líneas de relacionamiento, es decir, la estructura del fenómeno³¹³. En este punto, se identificó un concepto central (Strauss y Corbin, 2002) y se generó alrededor de este, un mapa de categorías con sus respectivas conexiones y tendencias.

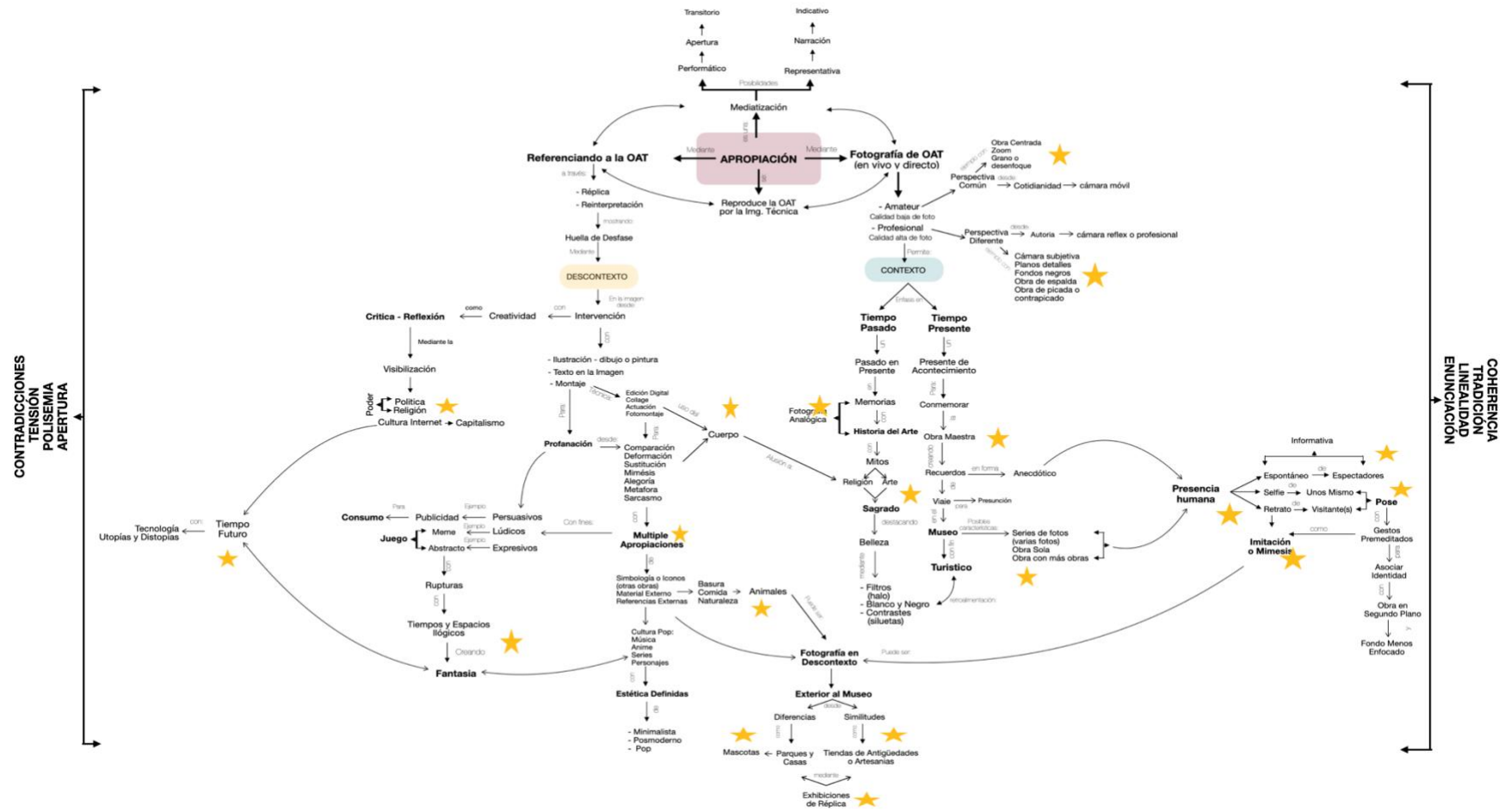
En el siguiente diagrama (1) se observa la codificación axial que nació de la primera fase, y basándose en esta conceptualización de lo observado en las primeras 180 imágenes, se eligieron 20 imágenes. Estas debieran ilustrar la variedad del contenido que se observó en la fase inicial, para después hacer un análisis más profundo de cada una de ellas individualmente y luego en conjunto. Cada estrella que se observa en el gráfico es una imagen elegida, que, más o menos, cubre un ámbito conceptual de lo observado. Ahora bien, más adelante, en el texto se desarrollará con más detalle la conceptualización teórica del cuadro, porque ya corresponde a la observación de resultados.

³¹² En este sentido, a medida en que se recolectaban imágenes en la primera fase, también se empleó el diario de análisis en el cual se describían las imágenes observadas; estas descripciones e interpretaciones permitieron el surgimiento de categorías que englobaban una conceptualización sobre las imágenes del proceso.

³¹³ Se puede observar en Anexos el mapa de categorías y la forma de selección según sectores de teóricos.

Diagrama 1

Codificación Axial



Nota. Elaboración propia.

Cabe destacar que se inició con el análisis colectivo, que tenía como principal objetivo observar el diálogo que hay entre las imágenes, para comprender mejor sus relaciones, desde patrones y variaciones en sus formas de apropiación. Esto permitió hacerse una idea de posibles nuevas funciones de las obras tradicionales en la actual cultura visual y se identificaron rasgos predominantes que se repetían entre ellas, o, al contrario, disociaciones entre estas imágenes³¹⁴. Para esta parte se utilizó el diario de interpretaciones desde la observación, simultáneamente con una ficha de análisis, al seguir con la técnica de teoría fundamentada³¹⁵.

En esta fase se desglosaron las categorías conceptuales encontradas en la primera fase y se verificaron por medio de un análisis comparativo entre las 20 imágenes, en búsqueda de similitudes y disimilitudes; a partir de la anterior observación, se desglosaron posibles subcategorías conceptuales sobre lo observado en las imágenes y, finalmente, se realizó una codificación axial que permitía ilustrar las relaciones entre las categorías y subcategorías³¹⁶. Todo el análisis se concretó en un mapa conceptual provisional de la teoría que emergió a partir del estudio de las imágenes³¹⁷.

Después se pasó al análisis individual de cada imagen y el objetivo era un poco más complejo, porque se centraba en estudiar la relación que se generaba con la tradición de las obras desde lo discursivo en la imagen. Es decir, se buscaba identificar la forma de apropiación y si existía una repetición o si, por el contrario, había una desarticulación discursiva con respecto a los sentidos convencionales y canónicos sobre las obras.

Este análisis se denominó *morfogénesis de la imagen*³¹⁸ y, a grandes rasgos, consistió en el estudio de la forma y en los patrones de las imágenes, con formas de valorización basadas en una perspectiva del aura de la obra³¹⁹, como intensidades que, desde la transformación de sentido y desde lo discursivo en la imagen, se aleja en mayor o menor grado.

Se generó un gráfico que se encuentra al final de la ficha de análisis, y consistió en ubicar, de manera aproximada, las imágenes según su distanciamiento de la tradición de la obra y mediante

³¹⁴ Observar las conexiones entre imágenes permite hacer un análisis del contenido sin dejar de un lado el diálogo que desencadenan entre ellas.

³¹⁵ Se empleó la herramienta ATLAS.ti para organizar los memorándum y fichas de observación.

³¹⁶ Asimismo, se habló de tendencias, porque se partió de la premisa de que los indicadores de propiedades, categorías y subcategorías empleadas con la teoría fundamentada son sentidos no fijados, es decir, que conllevan siempre matices.

³¹⁷ La ficha se puede observar en el apartado de Anexos de este documento.

³¹⁸ Con morfogénesis, se refiere al origen de formas en términos de Landa (2022), quien lo entendió como procesos de configuraciones de la materia que, en este caso, serían imágenes. Ver: De Landa (2022) *Deleuze, los diagramas y la génesis de la forma*. Fractal.

³¹⁹ Remite a su condición más tradicional.

su apropiación. Lo anterior se observa a continuación en el Diagrama 2. *Intensidades del aura I*. En este sentido, fue claro que el empleo de la palabra *aura* proviene de las reflexiones de Walter Benjamin, quien comprendió que los medios son capaces de desarticular valores y estructuras tradicionales o de repetirlos (Soto Calderón, 2020b). Ahora bien, al seguir la teoría desarrollada anteriormente³²⁰, esta reflexión partió del potencial de performatividad de la imagen, además de representar la capacidad de abrir imaginarios hacia la creación de lo nuevo; sin embargo, no todas las imágenes tienen la misma capacidad de apertura performativa.

Una gran cantidad de imágenes tienen una tendencia a repetir estructuras impuestas; en el caso de las obras tradicionales, es recurrente observar discursos que reafirman su valor canónico y su reclamo turístico, como símbolo de patrimonio cultural. En efecto, se distinguieron dos funciones en las imágenes analizadas, que fueron las de representar y performar, pero se adoptó un modo de observación consciente, puesto que estas no son estrictamente excluyentes y hay tendencias que marcan magnitudes entre estas dos funciones³²¹; es decir que el objetivo fue descifrar el entramado que ofrecen las imágenes, según las intensidades del potencial que cada imagen guarda para salir de ciertos esquemas.

Anteriormente, también se desarrolló la función *representamen* en términos de Peirce, en la que la representación fotográfica tiene que ver con una manifestación visual de algo en lugar de algo, con cierta intencionalidad (Schaeffer, 1990); esta fue la función tradicional que se solía atribuir a las imágenes y mucho más a las fotografías. Sin embargo, la imagen en sí tuvo otras formas de manifestación que no tenían que ver necesariamente con la representación. Por eso, se midieron los grados potenciales de la performatividad de las imágenes, en términos de Soto Calderón (2020b), quien hizo referencia a una capacidad de formación y comunicación de las imágenes, que excede la intencionalidad de un esquema cerrado, fijado por el creador o emisor, al exaltar la agencia de la imagen en sí, más allá de una función de toma de lugar de un acontecimiento. Esto requiere pensar en el accionar de las imágenes desde otros ámbitos, como la interrupción, la bifurcación y lo inesperado.

En relación con lo planteado, este modelo de análisis buscaba resolver cuestionamientos, al observar el cambio de sentido de las obras desde las formas cualitativas en que se utilizaron sus apropiaciones. La denominación del cuadro *Morfogénesis de la apropiación de la imagen* y algunas de

³²⁰ Ver sección 8.2.2 El Verbo Imagen: Performatividad en las Imágenes.

³²¹ Ver en Anexos, Herramienta de Análisis Individual. Memorando III.

las características de observación de este, surgieron de la teoría De Landa (2011), quien, a su vez se guio por la teoría de Gilles Deleuze, al desarrollar un pensamiento de intensidades, dado que, con esto, hacía referencia a las propiedades y las diferencias que produce el movimiento y las transformaciones que, como en este caso, son cualitativas.

En otras palabras, dentro las similitudes que comparten las imágenes observadas, todas reproducen, de alguna manera, una obra tradicional y se encuentran publicadas en *Instagram*, además, conllevan diferencias y particularidades que guardan un potencial propio. El cuadro siguiente sirvió como una guía conceptual sobre las manifestaciones y los desplazamientos cualitativos, que permitieron analizar los cambios de sentidos de las obras en las imágenes y, asimismo, situar al final de la ficha un lugar aproximado dentro el gráfico anterior³²².

Sin embargo, para entender las posibles funciones de las imágenes entorno a la relación que guardan con la tradición de las obras, se planteó una retroalimentación, que podían cumplirse o no; por lo tanto, se indicaron variables positivas o negativas. Este concepto nació de De Landa (2002) y permitió entender cómo los cambios en los sistemas complejos pueden reforzar o amplificar o, por el contrario, contrarrestar y reducir el estado del sistema previo al cambio que, en este caso, hace referencia a los sentidos preconcebidos en las obras y, por lo tanto, se vincula con una perpetua interrupción, a partir de gestos en la imagen.

³²² Las fichas de observación se encuentran en Anexos.

Tabla 2*Morfogénesis de la apropiación en la imagen***MORFOGÉNESIS DE LA APROPIACIÓN EN LA IMAGEN**

CONCEPTO	DEFINICIÓN	VARIABLES	DESCRIPCIÓN	MANIFESTACIÓN
RETROALIMENTACIÓN	Modos de los procesos de cambio y formación	POSITIVA	El sentido de la img. refuerza el sentido previo de la OAT. (Proceso de conservación)	Perpetuación: Continuidad mediante gestos de repetición
		NEGATIVA	El sentido de la img. vuelve en oposición al sentido de la OAT. Proceso de innovación.	Interrupción: Discontinuidad mediante un gesto.
CONFIGURACIÓN DE LA IMG.	Margen de indeterminación discursiva de la imagen o potencial dialógico.	REPRESENTATIVA	Condensar un enunciado en búsqueda de un efecto.	Cifrar: resumir algo con un fin.
		PERFORMATIVA	Detonar otro enunciado, sin un fin cerrado.	Engendrar: creación de algo.
APROPIACIONISMO	Uso de referente pasado (OAT) para la creación de un nuevo discurso.	ESTÉRIL	Cuando simplemente se busca la replica de esquemas prefijados.	Imitación: reproducir mediante semejanzas.
		ACTIVO	Cuando las partes introducidas a la O.A genera diferencia de intensidades.	Transformación: alteración de algo en particular.
INTENSIDADES DEL AURA	Nivel de alejamiento de la tradición de la obra reproducida mediante la forma de la apropiación. Se observa las modificaciones cualitativas.	MAGNITUDES INTENSIVAS 0,1,2,3,4,5,6...	La obra de arte actual es el punto de partida (o atractor) o en este caso 0.	Punto atractor: Punto de donde parten la tendencia de aproximación o apropiación. La OAT crea tendencias virtuales.
			A medida en que el sentido de la imagen se va alejando del sentido canónico, mayor grado. Lo virtual en los objetos (G. Deleuze)	Virtualidad: Formas posibles de apropiación en distintos tiempos y espacios.
ESPACIO SUSTRATO	Espacio donde se conjugan las posibilidades.	Redes Sociales (Instagram)	Espacio donde se cruzan sentidos (red), compuesta por propagaciones con consecuentes mutaciones.	Intersecciones: Encuentros de metáforas y virtualidad de la obra mediante la apropiación.

Nota. Elaboración propia.

Con respecto a la concepción de *configuración de la imagen*, se hace referencia, principalmente, a la posible apertura de esta desde la representación o performatividad, al tener en cuenta si la forma de enunciación identificada es más un detonante o un condensador discursivo. De manera similar, se observó la forma de apropiación, es decir, el modo en que la obra aparece en la imagen, para analizar si los gestos tienden más a ser formas de repetición o transformación o, incluso, de deformación. Aunque las dos observaciones anteriores son similares, pero se diferencian en que el análisis de la configuración de la imagen, como se intuyó en el nombre, analizó de forma discursiva esta; por otro lado, la concepción de la apropiación se centró en los gestos que dialogan o componen la obra al momento de referenciarla o mostrarla.

Finalmente, como ya se mencionó antes, la ficha de análisis de esta segunda fase³²³, permitió una aproximación intensiva sobre el aura, en parte inspirada por la teoría de intensidades de Deleuze y Landa, pero también por el libro *Las auras frías* de Brea (1991), en el que se dijo que el aura se desplaza de lo religioso a lo político, es decir, no implica una desaparición de su valor, sino

³²³ Se encuentra en Anexos.

simplemente un enfriamiento. Con lo anterior, Brea introdujo un pensamiento de intensidades, en el que se evaluaban los saltos cualitativos de las obras desde su descentramiento y expansión en forma radial. En resumen, se entendió que las obras se ven exorbitadas y se niega toda estabilidad de sentido; asimismo, se sugiere una desintensificación, en relación con una pérdida de intensidad y con la delimitación clásica de estas (Brea, 1991).

Cabe recalcar, que se entendió a la OAT como un objeto que fue previamente mediatizado³²⁴, sin embargo, por motivos de delimitación del enfoque en el método, en este caso se entendió como la actual, es decir, el punto cero o, mejor dicho, el *punto atractor*³²⁵. Con este término (De Landa, 2011), se hace referencia a la obra auténtica, que conserva un “aura intacto”, pero que, por su popularidad, se ve influenciada. A su vez, por el mismo aura, que genera atención y movimiento alrededor de ella, se crea formas virtuales puestas en las imágenes, fotos o en general, en las reproducciones que se hacen de ella, lo que abre un sinfín de posibilidades de desplazamientos temporales y espaciales alrededor de ellas, es decir, incorporándola en procesos de mediatización.

Asimismo, el autor plantea lo virtual de los objetos, que en este caso es la obra, como un proceso propio independiente, que comparte un mapa abstracto con lo que reproduce, pero que no preexiste o, en otras palabras, no son actuales. Se hace referencia, en parte, a lo que Deleuze (1994) entendía como *devenires*, que implican desfases y transformaciones de sentido, desde una misma estructura puesta en relaciones distintas, siendo ambas realidades. En este sentido, se identificó la red social como un espacio sustrato, en el que aparecen las imágenes que se analizan y en el que se abre el espacio de posibilidades de intersecciones de realidad, mediante las formas virtuales de las obras, es decir, es donde se generan sentidos nuevos por los desplazamientos que permite y que conjuga.

Todo lo anterior se tradujo en manifestaciones cualitativas dentro de la imagen, lo que permitió hacerse una idea sobre la relación de estas con las obras de tradición. A su vez, fue importante destacar que el modelo de análisis creado dejó el sentido de las imágenes abierto, debido a que era consciente de la constante transformación y del flujo de estas. En las observaciones, se tomó en cuenta las mediaciones de la red social, la fotografía, la cámara y los prosumidores, al recordar

³²⁴ Consultar Capítulo 2. Reconfiguraciones Mediáticas

³²⁵ Este punto crea tendencias virtuales y se abre a un mundo de posibilidades, algunas más alejadas que otras del origen (De Landa, 2011); partiendo desde este punto, se puede afirmar que todas las imágenes conllevan desfase, al ser parte de un proceso de mediatización, estos desfases pueden aproximarse o alejarse, más o menos, pero jamás estar en el mismo punto que la original. Asimismo, este punto se refiere a cierto punto estable o de equilibrio que, en el caso de las obras tradicionales, se debe al cuidado institucional del arte que por mucho tiempo ejerció un control hegemónico importante sobre estas obras.

que el contenido es la producción de un proceso extenso y que, por lo tanto, se retroalimenta mediante un proceso de mediatización que se repite en una especie de autocomunicación constante.

En resumen, las imágenes analizadas al estar colgadas en la red social, a disposición de otros prosumidores quedaban, de nuevo, a disposición de una nueva reapropiación o de pasar, otra vez, por otro proceso de mediatización, es decir, la apropiación de una apropiación. Una forma de ejemplificar lo anterior fue con el fenómeno de los memes³²⁶, en los que no solo se reproducen inicialmente las obras otorgándole nuevos sentidos, sino que se reinterpretan de manera lúdica.

Figura 2

Memes



En esta perspectiva, se supuso que, con cada repetición de un proceso de mediatización, probablemente cambiaran los agentes participantes y, por lo tanto, toda interpretación podía ser distinta, aunque se usara la misma metodología o proceso. En consecuencia, el objetivo de la herramienta de análisis que se elaboró para esta investigación fue visibilizar estos cambios o desfases cualitativos. A diferencia de las metodologías más tradicionales de interpretación de imágenes, no se pretendía imponer una interpretación cerrada a las imágenes que se estudiaron.

³²⁶ Ver como ejemplo la cuenta de Instagram @memesdearteclasico

Para resumir, esta fase consistió en cuatro herramientas. La herramienta inicial fue la codificación axial de la teoría fundamentada sobre el diario de interpretación, que sirvió para establecer categorías que facilitarían la elección de las veinte imágenes analizadas³²⁷. Una vez establecido el corpus de esta fase, se empleó la herramienta de análisis colectivo para observar la interacción entre las imágenes³²⁸; luego se pasó a estudiar las imágenes de manera individual, al observar la morfogénesis de estas desde la apropiación que se hace de las obras³²⁹. Finalmente, al seguir la teoría fundamentada, se hizo un esquema de codificación axial que permitió filtrar, organizar y entender mejor lo observado.

Todos los modelos descritos en este apartado se encuentran en los anexos, menos el diario de análisis, que no tenía un formato fijo o digital³³⁰, pero que acompañó todo el proceso de manera paralela al uso de las otras herramientas. Todo lo anterior permitió pasar a la última fase del análisis, que tenía como objetivo desglosar lo encontrado en las dos primeras fases, al incorporar la perspectiva sobre el proceso de mediatización dividido en los tres ejes principales.

9.3 Fase III: Desglose de la mediatización

En la tercera y última fase se buscó entender el modo en que las imágenes que se apropian de las obras tradicionales en las redes inciden en la realidad social desde la mediatización en los distintos ejes de desplazamiento. El proceso de mediatización, como se mencionó con anterioridad, se compone por tres ejes fundamentales en los que se identificaron transformaciones de sentido o desfases en tiempo, espacio e intersubjetividad³³¹. Estas tres dimensiones hicieron referencia a un proceso compuesto no solo por agentes y acciones, sino también por afecciones en distintos niveles socioculturales. El siguiente análisis desglosó el objeto del estudio desde estas tres dimensiones, en búsqueda de un “desfasaje en estos ejes: saltos temporales, distancias espaciales, multiplicidades y divergencias intersubjetivas” (Cingolani, 2014, p. 16)³³².

³²⁷ Se las encuentra a lo largo del Capítulo 10. Desenlazando: el Encuentro con las Imágenes.

³²⁸ Ver en Anexos A) Herramienta De Análisis Colectivo. Memorandos II.

³²⁹ Ídem.

³³⁰ Se puede encontrar una versión escaneada en enlace en Anexo **Error! Main Document Only..** Archivos del proceso de análisis.

³³¹ Desarrollado a lo largo de toda la teoría previa, pero más específicamente expuesto en el Capítulo 5. Desplazamientos: el Proceso de Mediatización.

³³² Es decir, se reflexionó sobre los quiebres del sentido de la OAT, provocados por el proceso de mediatización desde esos tres ejes. Ver los capítulos teóricos de tiempo, espacio e intersubjetividad previos.

Para esta parte de la investigación se identificaron afecciones sociales, al replantear lo analizado en las dos primeras fases, de forma dividida, es decir, se replanteó el análisis hasta el trabajo de campo, con la división que permitió una perspectiva más global sobre cómo el proceso de mediatización afecta distintas áreas de la comunicación social y de la vida sociocultural cotidiana. Para ello se continuó con el método de teoría fundamentada, empleado con el diario de interpretaciones y al dividir el análisis por etapas.

Se elaboró una codificación abierta, axial y selectiva (Strauss y Corbin, 2002) de la información recolectada hasta esta fase, al estudiar los desfases cualitativos y al hacer énfasis en las distintas perspectivas mencionadas. En total, esta fase duró tres meses, un mes de análisis por cada eje; lo anterior permitió entender cómo el proceso de mediatización de las obras se manifiesta en distintos aspectos de la vida social y cotidiana.

Interpretar así el mundo y transformarlo no son ya operaciones separables: la constitución del mundo que vivimos está por entero en juego en cada acto interpretativo —puesto que lo que llamamos mundo no es otra cosa que la decantación de una serie de actos cuya última naturaleza es discursiva, cultural—. (Brea, 2010, p.135)

En resumen, el estudio permitió un análisis de las imágenes desde las relaciones y los enlaces que forman las imágenes y, de esta manera, fue posible adentrarse en estas como mediadoras y mediatizadas, que transforman el eje de intersubjetividad. Se continuó con el siguiente capítulo que introdujo lo encontrado en el análisis, es decir, los resultados de forma general, dado que luego se dividió según los desplazamientos por los ejes, algo que se organizó en esta tercera fase.

10 Desenlazando: el encuentro con las imágenes

Este capítulo es una reflexión descriptiva y analítica sobre lo observado con el trabajo de campo en las tres fases; en este, se exponen las conexiones entre las imágenes, desde sus semejanzas y diferencias y las características particulares de algunas de ellas, especialmente, de las 20 que se estudiaron, con mayor profundidad en la segunda fase. Asimismo, en los siguientes apartados del capítulo se desglosarán los resultados según las manifestaciones temporales, espaciales y de intersubjetividad, para mantener un orden coherente con el resto de la tesis.

Cabe resaltar que, en las primeras dos semanas del análisis de la primera fase, las etiquetas, que eran en su momento posibles categorías o subcategorías, surgían de manera más intuitiva, pero a medida en que se iban repitiendo, se establecían como conceptos en la misma recolección y así, se fueron uniformando los términos. Igualmente, cabe destacar que se llegó a un punto de saturación, cerca de la ficha #110 y empezaban a repetirse demasiados patrones en las manifestaciones cualitativas de las imágenes, por ejemplo, *selfies* con ciertas características, formas de *collage* al emplear las obras o miméticas corporales de estas.

Lo anterior no significa, necesariamente, que no aparecían imágenes creativas; al contrario, se encontró una variedad muy amplia de formas de apropiación de las obras³³³. Sin embargo, de manera general, empezaron a repetirse gestos en las formas de apropiación o en las técnicas empleadas, aunque una vez que se realizó el análisis individual a profundidad en la segunda fase, las diferencias y las particularidades de estas empezaron a ser cada vez más evidentes. En este sentido, para la tercera fase, se logró un análisis bastante matizado con respecto a las imágenes, a través de sus distintas intensidades y desplazamientos en cada eje mencionado.

El concepto central identificado para todo el análisis fue el de *apropiación*, a pesar de ser un término previamente usado en la parte más teórica de la tesis; sin embargo, todas las imágenes partieron de este concepto y luego surgieron bifurcaciones desde sus distintas características; esto se transformó más tarde en categorías, subcategorías y características o propiedades que permitieron trazar conexiones, de la cuál emergió una teoría nueva. Otra cuestión que se considera importante resaltar es que, con la codificación inicial, hubo categorías, como *contexto* y

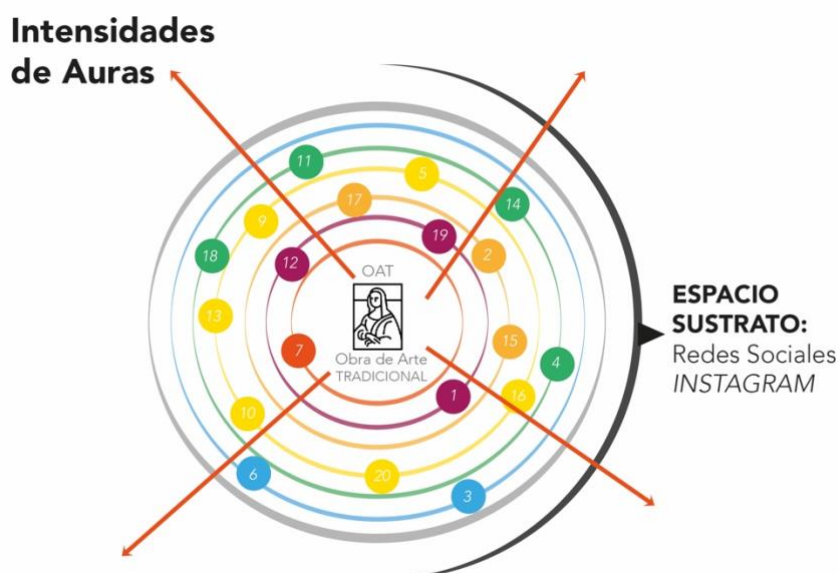
³³³ Se puede observar en Anexos con las fichas de observación.

descontexto que parecían fundamentales, pero más adelante, las diferencias polarizadas, tendían a dispersarse con el análisis más detallado de las imágenes individuales.

En este sentido, surgió la concepción de imágenes *intermedias*, porque compartían características distintas y, a la vez, similares al *punto cero* de la obra, lo que, a su vez, se consideró perfectamente coherente con el enfoque de intensidades del análisis en la segunda fase. En función de lo anterior, además de los resultados desglosados en los siguientes apartados, surgió el siguiente gráfico basado en un análisis de intensidades colectivo de las imágenes ³³⁴.

Diagrama 2

Intensidades de auras I



Nota. Elaboración propia.

En el Diagrama 2 se cubrieron casi todos los puntos de referencia de intensidades con las imágenes, menos el *punto cero*, porque corresponde la obra auténtica o actual. Esto implica que, como las imágenes son producto de mediatizaciones, hay desfases de sentidos, que necesariamente significa un desplazamiento total de la tradición, porque al ser apropiaciones de obras emblemáticas y populares, en su mayoría quedan huellas reconocibles de sus preconcepciones, aunque esto puede ser más o menos, según cada caso.

³³⁴ Para entender mejor a lo que se refiere con intensidades, ver el Capítulo 9. Observar a través del Lente Crítico: Materiales y Métodos de Análisis. En Anexos se ubicó el cuadro con las imágenes enumeradas para observar con mayor detalle.

En este sentido, se hizo referencia a rangos de posibilidades, obviamente no exactas, es decir, a aproximaciones para evidenciar diferencias cualitativas entre las imágenes. Asimismo, se encontró una tendencia hacia el medio, lo que implica manifestaciones de las obras que mantuvieron un punto entre lo reconocible y una personalización por parte de los usuarios. No obstante, fue fundamental entender que la línea de dirección tiende a ir hacia afuera, es decir, a alejarse de la tradición; sin embargo, en esta investigación no se logró evidenciar una tendencia de retorno que pueda ir más allá de lo que se consideró el punto cero³³⁵.

En otras palabras, se tomó como punto de partida el medio, que genera virtualidad o un rango de posibilidades de apropiación que oscila entre lo representativo y lo performativo. De acuerdo con lo anterior, se identificó una tendencia hacia el medio entre lo representativo y lo performativo, que se manifestó en una especie de zigzag, es decir, idas y vueltas, en la forma de apropiación de las imágenes. Esto se evidenció, más que nada, con el análisis en la última fase, en la que se retomó lo estudiado en las dos primeras, para cuestionar el fenómeno, al tomar en cuenta las tres dimensiones fenomenológicas de la mediatización, previamente desarrolladas.

Asimismo, al hablar de tendencias, se hizo referencia a un impulso o propensión hacia una dirección de sentido por parte de los gestos de manifestaciones cualitativas en la imagen, sin negar la posibilidad de una nueva intervención. De manera similar ocurrió al hablar de posibilidad de una condición latente, basada en observaciones que podrían indicar un cambio de sentido. En efecto, se resaltaron las polaridades binarias que surgieron al inicio del estudio como contexto o descontexto, público o privado, realidad o ficción, etc. y que se fueron difuminando a medida que incrementaba el análisis³³⁶.

En efecto, se mantuvieron solo dos consideraciones categóricas desde sus planteamientos y características: *extraído* y *enunciativo*. Con *extraído* se hacía referencia a una apertura y a poner hacia afuera el sentido desde un punto de partida y con *enunciativo* se aludía a lo contrario, es decir, a definir o informar un sentido delimitado y guiado en la imagen. A su vez, en esta investigación, se priorizó la parte discursiva de la imagen, es decir, se observaron manifestaciones visuales y el potencial en esta, pero se sabía que, en el proceso, existían más elementos que

³³⁵ Esto tiene que ver, principalmente, con una comprensión de la obra actual, como un estado de estabilidad desde su aparición en el museo, que si bien, como se mencionó anteriormente, es de por sí un desplazamiento o una mediatización, se mantuvo estable desde un cuidado institucional y académico.

³³⁶ Con esto se refiere al surgimiento de una tendencia intermedia, que considera que los gestos en la imagen y las formas presentadas en la apropiación muchas veces pueden ser consideradas tanto representativas como performativas.

conllevaban a nuevos sentidos y mediatización³³⁷. Sin embargo, el comprender el funcionamiento discursivo de las formas de apropiación, omitía otras formas de agencias como el texto y permitía un acercamiento a configuraciones visuales contemporáneas en la actualidad.

Dicho esto, no se entró en detalle sobre los resultados en esta introducción del análisis, puesto que fue conveniente respetar el orden que se estableció en el análisis para presentar los resultados según los tres ejes de mediatización. Por consiguiente, los resultados se vieron expuestos en los siguientes apartados y cada uno se centró en un tipo de desplazamiento del proceso a estudiar.

10.1 Lente sobre formas temporales

El tiempo en la imagen es un vínculo entre lo que se muestra en ella con aspectos de fuera, que sitúan los acontecimientos de manera que se perciba o no, cierta secuencia³³⁸. En este sentido, fue necesario recalcar que no todas las imágenes observadas guardan una temporalidad lineal o causal, pero al ser apropiaciones de obras tradicionales, todas mantienen cierta alusión al pasado, dado que estas obras guardan una carga de memoria para el imaginario colectivo desde su tradición. Asimismo, todas son imágenes dentro un proceso de mediatización, que implican desfases temporales para las obras.

Sin embargo, estos desplazamientos temporales, según el modo de apropiación de la obra en la imagen, pueden verse resaltados o por, al contrario, naturalizados, es decir, se observan posibles intentos de omisión de evidencias visuales de desfases. En otras palabras, por la naturaleza temporal de las redes, se observó un uso de las imágenes desde una función testimonial, que promueve aspectos indiciales y representativos de la imagen para mostrar un presente muy reciente. No obstante, también se observaron imágenes que ponían en evidencia desfases temporales de las obras, al enfatizar en contrastes discursivos lo que, a su vez, generaba contradicciones y resistencias ante el carácter instantáneo de las plataformas.

Ahora bien, se entendió la apropiación de las obras como el inicio del proceso y, por lo tanto, como una concepción central. Por consiguiente, se dijo que, según la forma de apropiación, el pasado tradicional puede ser resaltado, aludido, cambiado, borrado, sobrepuesto, omitido, etc.

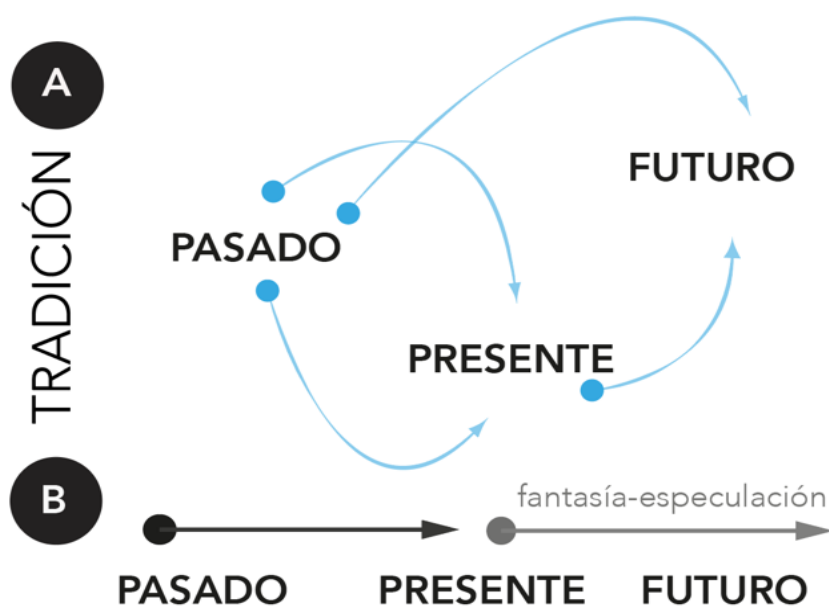
³³⁷ Como, por ejemplo, los distintos dispositivos involucrados en el proceso y el texto que acompaña la imagen, características de los usuarios y el contexto en el que el receptor observa la imagen, etc.

³³⁸ Consultar el capítulo sobre transformaciones y desfases de tiempo.

Asimismo, los aspectos temporales que destacaron en la imagen técnica pueden poner mayor o menor peso en el pasado, presente o un posible futuro de la obra. Con base en lo observado, se podría resumir que las imágenes que resaltan el presente, suelen trabajar con la idea del acontecimiento; las que enfatizan el futuro lo hacen desde la fantasía, al generar saltos y contrastes y, a su vez, al trabajar con tensiones temporales y, finalmente, las que destacaron el pasado, suelen devolver peso a la tradición de las obras y su valor canónico e histórico.

Figura 3

Temporalidades posibles



Nota. Elaboración propia.

No obstante, más allá del énfasis temporal discursivo en las imágenes, estas pueden tender a un carácter performativo o representativo por la trayectoria que dibujan, es decir, si respetan una concepción lineal del tiempo o generan saltos anacrónicos. En el caso de las que tienden hacia lo performático (A), se observó una apertura de temporalidad del sentido más desfasada y transitoria y se evidenció más la anacronía que se genera a partir de estas imágenes con tiempos ilógicos o ficticios. En cambio, las que tendían a lo representativo (B) tenían una continuidad de narraciones preestablecidas por una noción de tiempo lineal y, por lo tanto, un sentido más estable y persistente.

Además, se identificó el uso de discurso narrativo en algunas imágenes, que seguía un hilo temporal desde el pasado de las obras, que continuaba de forma coherente, lógica y lineal hasta la actualidad. Se observó que lo representativo impugnaba una fuerza performativo-intrínseca en las imágenes, al ser sistemas abiertos. Es decir que en ocasiones se mantenía a las obras vinculadas a un pretérito, acompañadas de elementos discursivos espaciales e intersubjetivos que convocaban un pasado heredado por la obra.

En cuanto a los desfases temporales (A), se observó una extrapolación premeditada que ponía el pasado de la obra en tensión con el presente contemporáneo, e incluso, con un posible futuro fantasioso. Lo anterior se observó en las formas de intervención directa sobre la imagen técnica, al emplear dibujo, montaje, edición, etc., pero también se pudieron observar intervenciones discursivas desde una toma fotográfica, en la que se podían enfatizar las formas reflexivas o creativas de algún detalle de la obra desde el encuadre y, de esta manera, travesar con tiempos discursivos en la imagen y abrir cuestionamientos desde la contradicción que esto genera.

En este sentido, de entrada, se observó una correlación entre la intervención gráfica y la obra tradicional en la imagen técnica, con una posible apertura performática de tiempo y destiempo, que podía cuestionar la tradición, porque la discordancia se generaba a raíz de una apropiación de usuarios variados, que abría un sinfín de posibilidades intersubjetivas. En efecto, se encontraron casos en los que la apertura se produjo por medio de la fantasía que, temporalmente, aludía al futuro o a un tiempo suspendido y temporalidades ilógicas y poco reconocibles.

En las imágenes que se estudiaron, se analizó un diálogo entre la memoria histórica de las obras y la imagen que se apropiaba de la obra, en este sentido, la configuración de la imagen desde sus elementos gráficos podría ser de irrupción, aunque partiera de la misma tradición de la obra. En estas imágenes, la estética solía ser muy variada y se podía entender como contemporánea, al observar una mezcla estilística.

Cabe recalcar que se identificaron dos formas de apropiación inicial de la obra: la referencia a la obra o la fotografía en directo. En el caso de las fotografías, esto implicaba una temporalidad que se relacionaba con un acontecimiento, es decir, el momento preciso en el que se hizo la captura y, por lo tanto, implicaba cierta presencialidad del usuario en tiempo y espacio. Sin embargo, el tiempo en estas *fotografías acontecimiento* variaba según el enfoque.

Se observaron aquellas fotografías testimoniales de un *yo estoy aquí*, en un momento determinado, que siguieron una lógica convencional sobre el uso fotográfico. Por lo tanto, se consideraron estas imágenes de una temporalidad más efímera porque el interés estaba en un presente inmediato. No obstante, en *Instagram*, las fotografías publicadas en el perfil se quedan ahí, por lo que se podría entender que, en ellas, hay una cierta lógica de recuerdo, pero lo que más mueve estas imágenes es la reacción, que se busca en la emoción que genera el acontecimiento presente de estar frente a una obra emblemática, algo que no es igual en retrospectiva desde el perfil. En todo caso, se consideró que, en estas imágenes, hay una perpetuación de la tradición de la obra, porque su valor recae en la percepción canónica de esta, al reafirmar su valor histórico, patrimonial o turístico.

Dentro este orden de ideas, los modos de fotografiar las obras en el museo se ven influidos por los dispositivos fotográficos y, a su vez, por las cualidades técnicas de los usuarios productores; en este sentido, se identificaron modos con tendencias *profesionales* y *amateurs*³³⁹. En ambos casos, se mostró el contexto exhibitivo de la obra en un presente determinado, es decir, cierta realidad dentro del museo, pero según la calidad de la imagen, en combinación con decisiones sobre las tomas, que pueden poner a dialogar la actualidad de la obra con otros tiempos virtuales.

Al seguir esta lógica, se propuso que aquellas que vinculan la obra actual con su pasado desde la fotografía armoniosa y estéticamente equilibrada, tendían a reafianzar un valor tradicional de las obras, que realzaba su valor como objeto canónico y su conservación, desde una fotografía correctamente tomada, o más profesional; esto solía requerir un dispositivo óptimo para una buena calidad de imagen y, posiblemente, cierto dominio, además se solía recurrir a percepciones nostálgicas. La temporalidad en estas imágenes se sustentaba en el valor histórico y patrimonial de las obras. La imagen siguiente fue un buen ejemplo de esta clase de imágenes (ver Imagen 1).

³³⁹ Con estas denominaciones no se hace referencia en sentido estricto, a alguien que trabaja o gana dinero haciendo fotografía, sino es una distinción entre personas que sacan fotografías y que son, más o menos inexpertos o entendidos en la técnica.

Imagen 1

Fotografía profesional



Nota. Tomado de *NEW MOON IN LEO. Today, we have a New Moon at 20° Leo, in the star [...]* [Fotografía], por Alexandra Ciambra [@nilahconseil], 28 de noviembre de 2020, Instagram (https://www.instagram.com/p/ClgQky_OeV8/).

Por otro lado, las fotografías que retrataban una actualidad de la obra desde una perspectiva más amateur, más que enfatizar la obra, buscaban hacer énfasis en la visita. De manera que estas eran imágenes turísticas que, a su vez, perpetuaban cierta tradición de las obras, pero no con base en su valor nostálgico o creativo, sino desde un valor más icónico y popular. Estas imágenes podían ser entendidas también como representativas de cierta tradición, porque operaban como discursos intermediarios de los museos, en los que el valor de la obra se ve reforzado por lo institucional (ver Imagen 2).

Imagen 2

Fotografía Amateur



Nota. Tomado de *Em 10 de abril de 2019 realizei um grande sonho: conhecia a cidade do Vaticano.* [...]

[Fotografía], por Martha Stern [@martha_stern_bianchi], 4 de julio de 2021, Instagram

(<https://www.instagram.com/p/CQ7CDMMNza5/>).

Estas dos clases de fotografías son muy similares, puesto que se fotografía la obra debido al peso de su pasado; sin embargo, una enfatiza ese peso y romantiza aún más el valor histórico, mientras que la otra se queda en la superficie de visibilizar la visita a la obra emblemática. Además, ambas lo hacen desde la técnica fotográfica que, como ya se desarrolló, pone a dialogar un determinado presente de la obra con el pasado.

También se han observado casos híbridos, que se tratan de fotografías de réplicas de las obras, es decir, imágenes de repeticiones similares de objetos, al igual que las obras, pero que no muestran las originales, sino réplicas expuestas en lugares distintos y descontextualizadas. Se habla de casos intermedios, porque, por un lado, se usa la técnica fotográfica, que conlleva cierta indicialidad de por sí, de manera que se plantean acontecimientos y presentes capturados, pero no son las obras en sí. Por lo tanto, las obras parecen desplazarse en lugares ilógicos. Al desarrollar el eje del

espacio se profundizó más en estos casos, pero algunos ejemplos observados mostraron un grafiti de la Mona Lisa en la calle o un helado de la Venus de Milo en la playa.

En otras palabras, estas fotos visibilizaron la presencia de las obras en lugares exteriores al museo y se destacaron como acontecimientos curiosos. Por tanto, podrían entenderse como fotografías que muestran el contexto de una descontextualización. En estas, era importante mostrar el presente, al poner en evidencia un aspecto de la cultura popular y la realidad de las obras emblemáticas, como parte de la sociedad. Ahora bien, en ocasiones, la fotografía funciona para plasmar un encuentro fortuito, en la calle u otros contextos en la que aparece las obras de manera casual, lo que implica tiempos ilógicos en comparación con la tradición de las obras, que se ve en situaciones inconsecuentes³⁴⁰.

De acuerdo con la anterior idea, se consideró que gran parte de las imágenes observadas hacían énfasis en un momento presencial y coherente con la función de la imagen en las redes sociales³⁴¹. De manera más regular, se suele recurrir a la fotografía en búsqueda de capturas de momentos y esto, sumado a la agencia de las redes sociales, tiene el propósito de socializar dicho acontecimiento con personas ausentes. Este acontecimiento, en su modo más usual y representativo, se trata de la visita al museo, pero como ya se dijo, hay otra clase de acontecimientos que recurren a las obras como parte de un recuerdo.

En casos intermedios, tampoco se llega a planos fantasiosos necesariamente, dado que son fotografías tomadas en cierta cotidianidad, pero que resaltan un desfase espaciotemporal; esta clase de imágenes son una tendencia en la actualidad³⁴² y son populares porque despiertan mucha atención en las redes, al generar interacción. De hecho, la popularidad de la obra es lo que da valor a estas fotografías y, a su vez, esta popularidad se refuerza por estas, con una retroalimentación de una noción de las obras como reclamo popular. Por esto, están entre ser representativas y tener potencial performativo porque, por un lado, refuerzan una tradición desde la repetición, es decir, desde un formato informativo y buscan representar un acontecimiento real, pero, por otro lado, lo lúdico e irónico del enfoque en el desplazamiento de

³⁴⁰ Como es en el caso de la Imagen 13, que se analiza más adelante en el texto.

³⁴¹ Ver el Capítulo 3. Enfoque Técnico: Introducción a las Imágenes Técnicas.

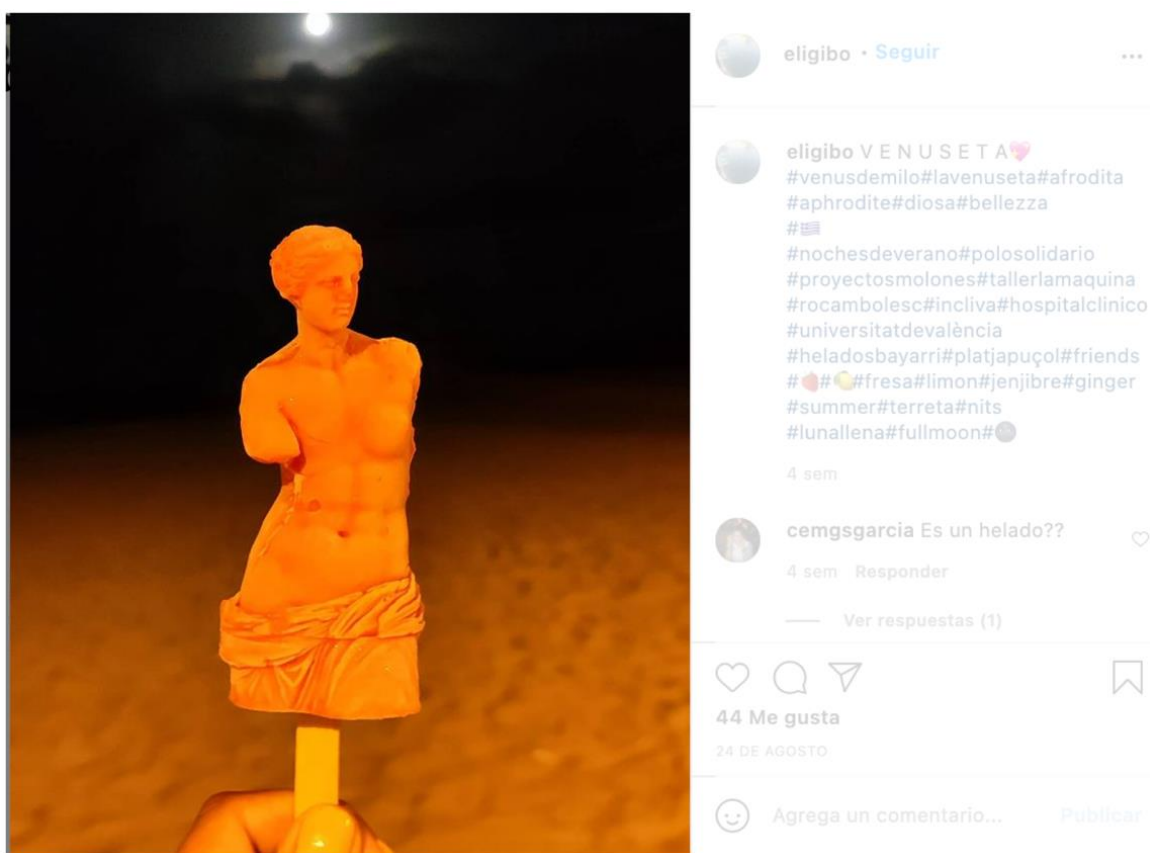
³⁴² Para J. Fontcuberta (2016), el uso de la fotografía digital desde lo cotidiano permite capturar momentos fortuitos que no se repetirán, desde una emoción del momento, es decir, no solo fotografías reservadas a momentos específicos y con antelación pensados como especiales.

las obras y la evidencia de un desfase temporal que no es el designado por el museo, las desplaza de lo cotidiano, lo que genera una apertura performativa.

En resumen, las obras tradicionales que se muestran en el presente pueden ser performativas o representativas; sin embargo, esto se debe a que, en la realidad, ya existe una gran descontextualización de las obras mediante sus reproducciones (ver Imagen 3).

Imagen 3

Obra de arte y consumo



Nota. Tomado de *Venuseta* [Fotografía], por Eligibo [@eligibo], 24 de agosto de 2021, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CS-HAj0tFo8/>).

Ahora bien, las fotografías de las réplicas se consideraron como *referencias* a las obras, es decir, al no ser fotografías directas, implican una alusión más que una captura directa, lo que implica, a su vez, un desplazamiento indicial mayor, aún si se trata de fotografías. En efecto, las referencias no siempre son fotografías a réplicas, sino que pueden ser reinterpretaciones de las obras, o sea, producciones que aluden a estas en distintos formatos y que no se consideran réplica, dado que son muy diferentes a las obras, como es el caso de las últimas dos imágenes. La imagen siguiente,

fue otro ejemplo de reinterpretación, debido al uso de la fotografía y la referencia, pero en la que se empleó el cuerpo mimético; en esta, se alude a la obra para marcar un recuerdo, que poco tiene que ver con la obra en sí, como es el caso de una reunión entre amigos (ver Imagen 4).

Imagen 4

Reinterpretación comparativa



Nota. Tomado de *Trova le differenze: Gesoo e lo stesso, ve lo garantiamo* [Fotografía], por Francesca Piani [@ciska__p], 18 de agosto de 2021, Instagram (https://www.instagram.com/ciska__p/).

Así, se reinterpretó la *Última Cena* para recordar una cena amistosa, pero, además, se expuso la imagen de la obra auténtica en la misma imagen; esto generó un diálogo entre el pasado de la obra con un presente habitual, de forma lúdica para marcar unas similitudes temáticas entre una fotografía usual de una cena entre amigos, en relación con una obra emblemática. En este sentido, la obra se vio desplazada a un contexto cotidiano, lo que generó una apertura performática que, a la vez, tendía a lo representativo, puesto que, al usar mimesis, se aferraba a un sentido tradicional relacionado con el mito religioso en la que se basaba.

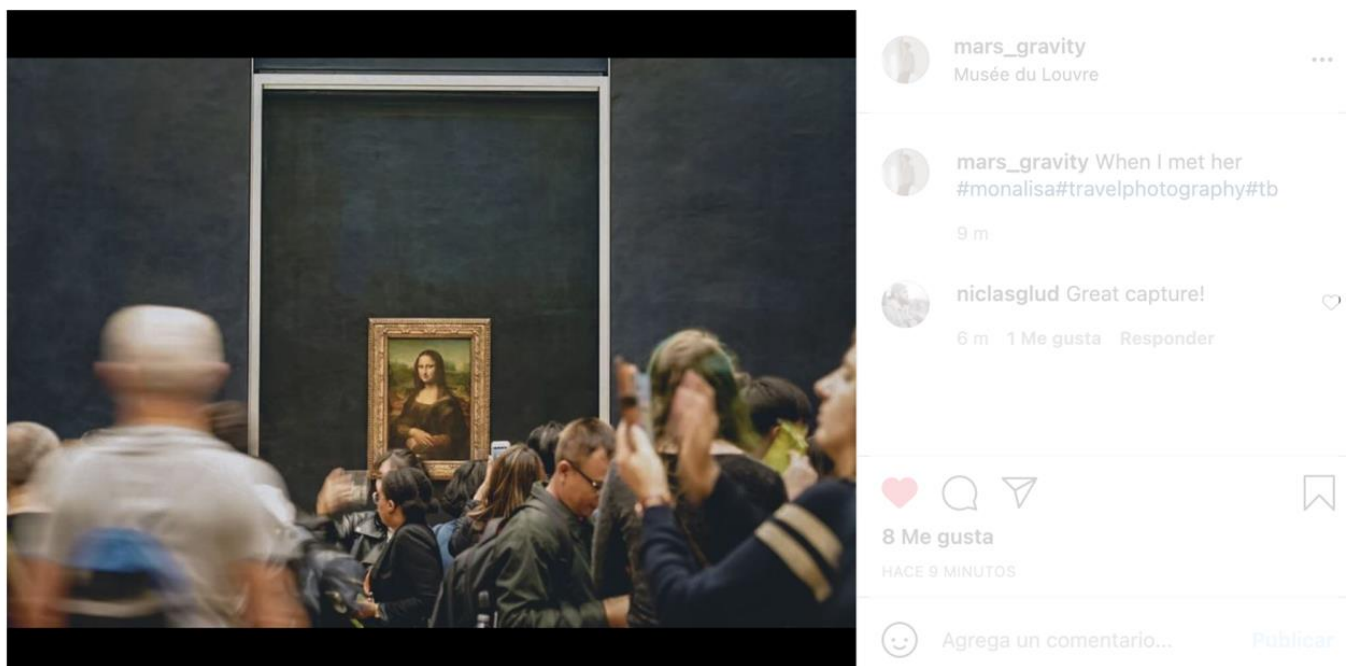
Al considerar el énfasis de un tiempo presente desde la imagen como un posible intento de acortar los desfases espaciotemporales sociales, da la ilusión de que los ausentes experimenten

cierto acontecimiento en conjunto con el usuario que difunde una fotografía. En este intento de encapsular a las obras para ser representadas, de la manera más parecida con la realidad posible, en ocasiones se evidencian desfases desde la imagen, desde elementos entendidos como ruido, no intencionado, dado que son más rastros accidentales de, por ejemplo, una mala cámara. Se observó que, en el caso de las imágenes que tenían un valor turístico de la obra, estas se sustentaban de un pasado previamente reconocido de la obra, que se empleaba para vincularla con una identidad personal, al destacar una específica coincidencia espaciotemporal (acontecimiento) entre esta y la persona. Estas imágenes se difundieron en busca de una reacción de los usuarios receptores, gracias a que se reconoció a la obra como emblemática de algún museo, país o ciudad.

Dentro este orden de ideas, se observó que la técnica fotográfica puede emplearse para dar distintos puntos de vista, incluso, para alusiones al futuro desde el presente; se trata de fotografías tomadas en el museo en las que se enfatiza desde el encuadre en la tecnología alrededor de la obras, es decir, cámaras, *smartphones* y distintas máquinas que se han vuelto parte del paisaje del museo actual (ver Imagen 5).

Imagen 5

Encuadre que evidencia tecnología alrededor de la obra



Nota. Tomado de *When I met her* [Fotografía], por Mars Gravity [@mars_gravity], 4 de junio de 2021, Instagram (https://www.instagram.com/p/CPs4ES2n_S5/).

En el ejemplo anterior, se hizo énfasis en el presente de las obras, pero la relevancia de la imagen estuvo en lo que la rodeaba que, por contraste entre el pasado tradicional en el imaginario colectivo de la obra, se identificó como una remisión que invitaba a imaginar un futuro distópico. Al evidenciar la cantidad de cámaras y movimiento de personas alrededor de las obras, se pone en perspectiva lo inusual de la manera en que se interactúa con las OAT en la actualidad y se hace énfasis en las contradicciones o en la ruptura con la tradición, al abrir en el imaginario escenarios futuros de convivencia entre la tecnología y el patrimonio. Lo anterior, se hace mediante una técnica fotográfica que implica mayor tiempo de exposición fotográfica, permitiendo huellas de movimiento sobre la imagen.

El contraste entre pasado y presente en estas fotografías cuestiona el futuro, pero desde la perspectiva del pasado que conlleva las obras tradicionales; es decir, un futuro que ya es presente en oposición a la historia. Dentro este marco, se identificó una tendencia de lo performativo hacia la apertura a tiempos distintos del pasado tradicional, incluso desde técnicas más representativas, como la misma fotografía, porque permite enfatizar el desfase entre la tradición de la obra y un futuro bastante amplio; sin embargo, es posible que la proyección que se genera a partir de la discordancia sobre esta clase de fotografía, tenga más que ver con proyecciones convencionales sobre el uso de la tecnología, al seguir una línea evolutiva inculcada desde el pensamiento moderno. Ahora bien, es posible que esta clase de imágenes no generen las mismas proyecciones a medida que las formas de presenciar las obras se naturalicen en la cultura³⁴³.

Por su parte, en función de lo analizado, la gran mayoría de imágenes que destacan el futuro emplean la técnica del montaje, ya sea fotomontaje o montajes de imágenes diseñadas digitalmente. Cuando se habla de futuro, se hace referencia a tiempos fantasiosos o imaginados y se abren muchas posibilidades, pero lo que más se observan son elementos populares que aluden a la tecnología, como robots, computadoras, etc. Además, se ven imágenes de temáticas futuristas que desplazan a las obras con formas irónicas e incluso, hay cuestionamientos sobre la realidad del consumo del arte en la actualidad. Si bien las imágenes que enfatizan el futuro pueden parecer representativas, porque se remiten a la obra de modo muy figurativo, estas tienden a ser performativas dado que no manejan una enunciación evidente de tiempos conocidos por acontecimientos y no siempre hay una referencia a tiempos o espacios lógicos.

³⁴³ En la actualidad, se presentan ensayos fotográficos que destacan esta realidad, como, por ejemplo, *Obras Maestras* de Pérez (2018).

En los montajes se estudiaron apropiaciones que generan nuevas perspectivas narrativas de las obras, a veces en relación con lo tradicional, otras veces, con algo más alejado. Los montajes se caracterizan por la generación de imágenes que, muchas veces, generan contradicciones por el uso de imágenes distintas, aunque también hay la combinación relaciones de similitud. En este sentido, hay una diferencia entre montaje por similitudes representativas o por disimilitud, que genera tensión; se observan casos en los que no existen tiempos bien definidos desde una perspectiva lineal del tiempo (futuro, pasado o presente) e, incluso, en algunas de las ocasiones, el pasado de la obra puede ser omitido o ser poco relevante. Lo anterior implica una apertura a diversas conexiones entre la obra con otros temas, como la religión, la política, la cultura de Internet, las reflexiones sobre el medio ambiente, el consumo, la basura³⁴⁴, etc.

Imagen 6

Montaje desde similitudes



Nota. Tomado de *V-nose* [Fotografía], por Alcmeon 7 [@alcmeon7], 13 de junio de 2021, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CQEjI6qtiw4/>).

³⁴⁴ Esto aplica específicamente a la imagen 7.

Algunas de estas imágenes problematizan la tradición de las obras y sus instancias institucionales, dado que la irrumpen desde una intervención gráfica directa para engendrar otras perspectivas al emplear las mismas obras, aunque, en ocasiones, tampoco quedan nuevas enunciaciones muy definidas.

En ocasiones, se observó un desligamiento con el pasado histórico y la tradición de las obras, con el fin de restarle peso o satirizarla, algo que desde el contraste la integra con un presente contemporáneo, que se caracteriza por ser fragmentado, mixto y sin un sentido únicos. En estos casos, el carácter lúdico es valioso para enfatizar el desfase de las obras y alejarlas lo más posible de sus tradiciones pasadas, al asociarlas con lo cotidiano.

En el ejemplo siguiente, se observó una vinculación entre la obra de La Piedad con restos de consumo o basura, algo que se podría entender como una comparación referencial con las formas de apropiación o reciclaje icónico en la cultura actual (ver Imagen 7).

Imagen 7

Vinculación entre la con restos de consumo



Nota. Tomado de *How you separate* [Fotografía], por Natsumi Yamase [@yxyxyxyxyx], 2 de septiembre de 2021, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CTV8BoAjdTV/>).

El reciclaje es una temática actual, que surge de circunstancias ambientales del mundo; al reinterpretar a la obra desde estos materiales residuales, se puso en evidencia las reflexiones sobre las concepciones de lo sagrado, tanto en el mito religioso que conlleva esta obra, como al ser una obra tradicional con una carga canónica que se fundamenta en un pasado histórico. Esta imagen podría ser considerada como un modo de referencia visual que recuerda a la interpretación del historiador trapero planteado por Walter Benjamin³⁴⁵. En otras palabras, se destacó una necesidad de recuperación cultural que generara aperturas de perspectivas, al liberar a la materia de funciones preestablecidas y previsibles, algo impuesto en la Edad Moderna, junto con los paradigmas del progreso.

Con la alusión del pasado supuestamente sagrado de una obra y una religión, se abarcó el tema medio ambiental, que no es más que un síntoma de esa perspectiva positivista que criticó Benjamin, debido a una creciente necesidad de consumo de proyección hacia el futuro. Se podría decir de esta imagen, que el reciclaje podría darse desde la basura y desde las formas de consumo simbólico, puesto que lo icónico está constantemente dispuesto para nuevos usos, conexiones y aperturas de sentidos. En efecto, se permiten interpretaciones variadas, dado que no hay un enunciado definido o cerrado en esta clase de imágenes, sino que son asociaciones polisémicas; de esta forma, hay un nivel de representación, pero solo en la medida suficiente para que la alusión a la obra sea reconocida y se establezcan ciertas vinculaciones. A partir de ese reconocimiento, se genera una apertura performática de la imagen, en la que las interpretaciones o los sentidos son variados; lo anterior también se debe a características potenciadas por la técnica del montaje.

Dentro este orden de ideas, también hubo imágenes que ponían el foco en el pasado de las obras, lo que afianza la tradición instruida por la historia, puesto que se valen de la nostalgia, usualmente aludida desde la misma estética de la imagen, en la que se resalta cierto romanticismo sobre el valor de las obras como patrimonio cultural. En este sentido, el pasado se presenta preservado y fijado y esto se convierte en la función tradicional del arte, es decir, se destaca un destiempo pasado/presente para reafirmar una conservación, de manera que la imagen conserva la obra como algo del pasado. Cabe resaltar una diferenciación entre estas imágenes de aquellas

³⁴⁵ Se mencionó en el capítulo sobre el tiempo.

que resaltan un presente con relación al pasado. En este sentido, son claramente imágenes similares, pero van en caminos distintos desde los gestos de apropiación de la obra en la imagen técnica.

Es importante decir que, todas las fotos analizadas en esta investigación, al ser referencias de obras tradicionales y que, por tanto, pertenecen a la historia del arte, aluden al pasado, aunque existen imágenes que enfatizan más en este que otras. En este sentido, se destacó la existencia de desplazamiento de tiempos, más allá de lo que aparece en la imagen y, más que nada, al considerar la época en la que esta se concibió, como es el caso de una fotografía analógica digitalizada y reproducida nuevamente por las redes (ver Imagen 8).

Imagen 8

Fotografía analógica digitalizada.



Nota. Tomado de *El 8 de abril de 1820, en la isla de Milo (Grecia GR), se descubrió una curiosa estatua sin brazos. Conocida como la Venus de Milo, hoy en día se conserva en el museo del Louvre* [Fotografía], por La Matriz de Harris [@harris_matrix], 19 de abril de 2021, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CN2XiITLXMa/>).

En el caso de la imagen anterior, se destacó que esta fotografía no solo captura un objeto del pasado, sino que proviene del pasado y es recuperada para compartirse en el presente. Se podría entender con esta forma de recuperación de la imagen, que la fotografía cumple su función de recuerdo; en la imagen se observó que su tiempo se delata desde la misma estética, es decir, el blanco y negro y, además, en la textura de la imagen era evidente el grano, algo propio de imágenes en *film*. Ahora bien, en la actualidad, es posible replicar este tipo de estética del pasado con el uso de filtros, algo que se ha incentivado como tendencia, por parte de *Instagram*³⁴⁶. Sin embargo, en el caso anterior, además de la estética de la imagen, el contexto que se observó en la fotografía, es decir, el modo en que el que estaban vestidos los trabajadores y la forma del camión, confirmó un origen lejano en el tiempo.

En efecto, se analizó una imagen que fue desfasada en el tiempo, al igual que la obra, en la que desde el recuerdo posibilita la performatividad latente para generar nuevos sentidos desde su reaparecer desplazado. En este sentido, la memoria es un elemento que jugó un papel importante en todas las imágenes observadas, porque vuelven a presentar imágenes u obras (materia) del pasado en el presente, lo que incide en una memoria colectiva preconcebida, que está en constante transformación.

En este orden de ideas, se distinguió un contenido con el que también se quería incidir en la memoria colectiva de otras narrativas, al emplear la obra como referencia, por medio de imágenes que tiene una temática política. En ellas, se identificó la apropiación de una obra y se trabajaba sobre su memoria, al añadir capas discursivas; en otras palabras, se hacía uso de lo que, de manera tradicional, evocan las obras para sumar narrativas actuales.

Así, se verificó que el uso de la técnica fotográfica se presentara con distintos papeles temporales, al ser el más tradicional, el de generar un recuerdo o una constancia de un acontecimiento previamente desarrollado, en el que las imágenes observadas suelen asociarse con la aparición del museo; sin embargo, a continuación, se presentan ejemplos en los que la fotografía es el resultado de un proceso más premeditado de producción de sentido en el que se emplea la OAT (ver Imagen 9).

³⁴⁶ Véase el capítulo: 2.3.1 *Instagram*: entre imágenes.

Imagen 9

Uso del cuerpo para reinterpretación.



Nota. Tomado de *Last post deleted, so let's try second versión od Pieta* [Fotografía], por Greg Lindeblom [@greglindphotography], 7 de julio de 2021, Instagram (<https://instagram.com/greglindphotography?igshid=YmMyMTA2M2Y=>)³⁴⁷.

Cabe resaltar que la identificación de un proceso más o menos producido, no significa que los sentidos de la imagen no escapen de cualquier intención premeditada por el emisor; pero lo que se buscaba destacar con esta diferenciación, era una serie de asociaciones temáticas que vinculaban el pasado y el presente como una forma de recuperación simbólica. En resumen, se encontraron imágenes que parecían ser resultado de una sesión, en la que se identificaban las enunciaciones discursivas más definidas que otras imágenes y en las que se referenciaba a la obra, aunque esta no apareciera allí.

Ahora bien, con respecto al cuerpo censurado en la anterior imagen (9), habría que destacar que *Instagram* mantiene una política estricta sobre el contenido sexualmente explícito y, por lo tanto,

³⁴⁷ El perfil era público en el momento de la recolección de imágenes (2021), pero el año de la publicación de la tesis (2023) fue convertido en perfil privado. Estas son variaciones por parte de los usuarios en la plataforma que sale del control del investigador.

requiere que los usuarios censuren cualquier *desnudo humano*; con ello se refiere a que no pasa lo mismo con el caso de cuerpos desnudos cuando se tratan de estatuas. Es posible que esta diferenciación se da porque las obras tienen una larga tradición histórica e institucional y en consecuencia, sus sentidos se ven predispuestos.

Por supuesto, que la censura del desnudo en las imágenes en *Instagram* podría conllevar implicaciones socioculturales en la forma en que se percibe el cuerpo, debido a que, por un lado, esta censura limita cierta forma de libertad de expresión y creatividad de artistas y fotógrafos que desean emplear cuerpo humano para desnudo; restringiendo la diversidad en las formas de mostrar y, por lo tanto, percibir el cuerpo humano. Es decir, que este fenómeno puede ser especialmente problemático para aquellos discursos que buscan utilizar la desnudez como una forma de empoderamiento, desde un movimiento positivo y la liberación del cuerpo. En este sentido, la censura termina por perpetuar la idea del cuerpo humano como objeto de vergüenza u obscenidad, reforzando normas sociales en torno a la sexualidad.

En cambio, en la historia del arte, el desnudo en obras tradicionales, cumplía distintas funciones según la época y cultura; sin embargo, en algunas culturas antiguas, las estatuas de cuerpos desnudos eran considerados una forma de representación de la belleza y perfección humana, así como un símbolo de naturaleza³⁴⁸. Sin embargo, por las normativas que existen en la actualidad en torno a la desnudez, se cree que la función actual de una imagen que muestre cuerpos desnudos en obras, puede ser vistas como una forma de exploración que permite jugar, sin censura, con la representación del cuerpo desnudo,

En uno de los ejemplos anteriores de la #ultimacena (ver Imagen 4), se identificó otra forma de exploración desde el uso del cuerpo humano, similar a los dos últimos ejemplos, puesto que eran fotografías en las que se reinterpretaba la obra desde el cuerpo, pero con una diferencia en el aspecto temporal³⁴⁹; porque se considera como una imagen que surge de cierta improvisación y en la que se buscaba destacar un acontecimiento más efímero y sin mayor relevancia para la memoria colectiva. Esto se podía entender de forma banal, desde una perspectiva intersubjetiva³⁵⁰; sin embargo, se destacó que el rol del tiempo implícito en las imágenes que reinterpretaban las obras podría tener una lógica más estable o más pasajera. En efecto, en el caso de la imagen

³⁴⁸ Es por eso que la época del renacimiento en Europa se usaba mucho esta forma expresión artística en temas mitológicos. En este sentido, las estatuas de cuerpos desnudos eran un modo de referirse a temas trascendentales y universales.

³⁴⁹ Además del hecho de que ya no se muestran cuerpos desnudos.

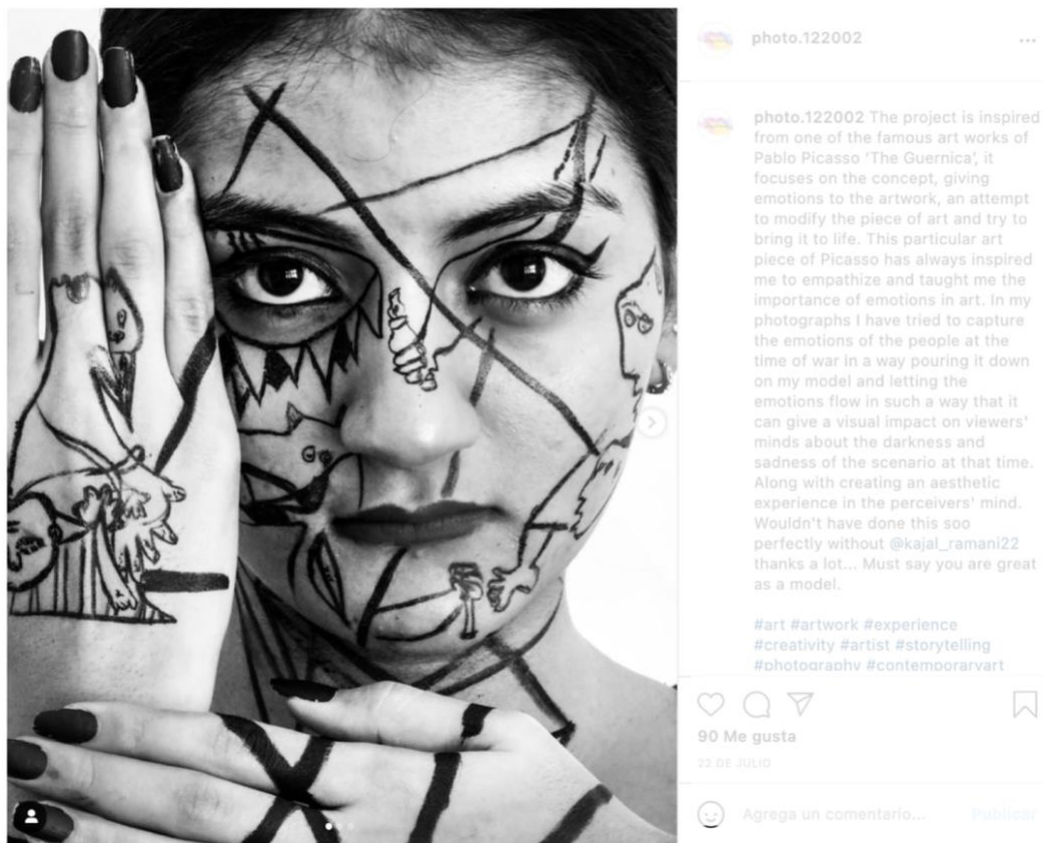
³⁵⁰ Ver la sección 10.3 Lente sobre las Formas de Intersubjetividad.

de amigos imitando la *Última Cena*, se podría definir como una imagen con tendencia a lo efímero, al entender esto como algo pasajero o de poca trascendencia colectiva.

Además, al ser una imagen que aludía a la obra desde lo cotidiano se podía decir que el pasado de esta solo se usó por su poder de reconocimiento y de popularidad, con poca importancia sobre el pasado de su historia o su connotación religiosa. En cambio, en el ejemplo siguiente, se usó la OAT para referenciar temáticas más universales actuales o de interés colectivo y, por lo tanto, era posible entenderlas como menos banales desde el eje del tiempo (ver Imagen 10).

Imagen 10

Reinterpretación de temática política.



Nota. Tomado de *The project is inspired from one of the famous art works of Pablo Picasso 'The Guernica'* [Fotografía], por Pearl Patel [@_pearl.patel], 22 de julio de 2021, Instagram (https://www.instagram.com/p/CRntf_ts1Ym/).

El pasado es retraído a la luz del presente, como una alusión, debido a su poder emblemático e histórico relacionado con una narrativa crítica sobre la guerra; de esta manera, se retorna a la crítica de forma similar, pero llevada a un tiempo actual. En este sentido, se reforzó la tradición de la obra desde una continuidad discursiva y desde un contenido de reinterpretación.

Cabe resaltar que, con la estatua la Piedad se repitió bastante esta clase de reinterpretación de la obra, debido a la mimesis del gesto corporal icónico³⁵¹, algunas veces relacionada con los discursos más lúdicos o, como en el ejemplo anterior, al vincular connotaciones de la obra con temas relevantes, como es el caso de los derechos de la comunidad LGTBIQ+ en la actualidad. En todo caso, se identificó con esta forma de apropiación unas tendencias representativas, puesto que la imitación corporal se realiza al acudir a una memoria colectiva sobre la obra. Esta evocación se mantiene vigente en la cultura popular, dado que la vuelve a plasmar en un estado de intersubjetividad abierto³⁵².

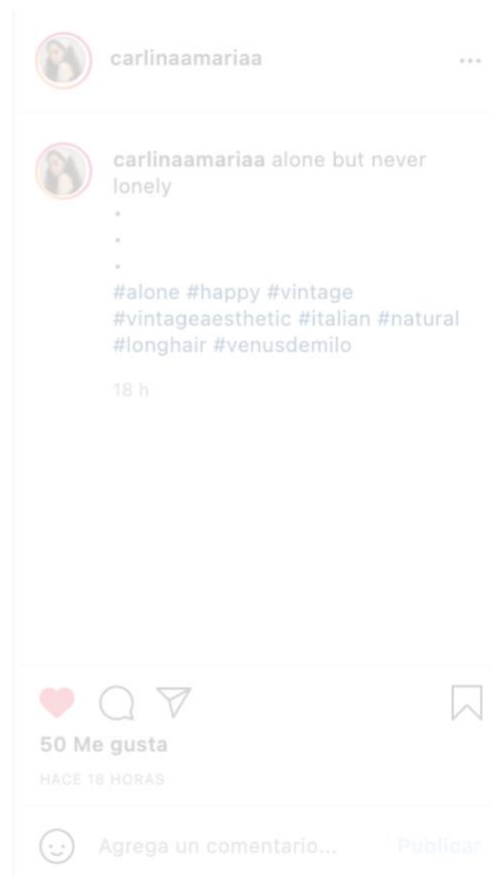
Hasta aquí, se observaron imágenes que, de manera discursiva, con los tiempos o destiempos, enfatizan una perspectiva hacia el pasado, futuro o presente; sin embargo, también se encontraron imágenes en las que se enfatizaron dos tiempos distintos, sin el uso de la técnica del montaje, ya sea de manera comparativa o complementaria. Sin duda, el espacio que se muestra en las imágenes juega un rol fundamental en la percepción temporal de esta, por lo que se podría decir que hay una tendencia acerca de que los lugares cotidianos remiten a un tiempo más corto y efímero. La siguiente *selfie* frente al espejo fue un buen ejemplo (ver Imagen 11).

³⁵¹ Se observó algo similar en una investigación previa (Monroy, 2018) con la estatua El Pensador, de Rodin; igual o posiblemente más icónica por el gesto corporal.

³⁵² Más adelante se profundizó en las implicaciones del desfase desde el eje intersubjetivo del proceso.

Imagen 11

Selfie en el espejo



Nota. Tomado de *Alone but never lonely* [Fotografía], por Carlina María [@carlinaamariaa], 7 de julio de 2021, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CRCkrkUH8Dh/>).

Por otro lado, al entrar en juego los espacios de conservación de la obra, se hizo referencia a tiempos más largos y estables, lo que podía prolongar las proyecciones fantasiosas de futuro. De esta manera, las obras funcionan como vínculos discursivos entre el pasado con distintas perspectivas temporales y, en este sentido, en la imagen se pudo observar una apropiación que generaba una conexión visual, más perceptible o comunicable y que incorporaba huellas del pasado en el presente. Esto, además, conlleva no solo a una retransmisión y una vigencia de las obras, sino a una posible devolución material o interpretación de la generación actual que, a su vez, dejaba sus huellas sobre la forma en que se concebía el pasado.

Visto de esta manera, las imágenes estudiadas son un claro ejemplo de la convivencia entre tiempos en la contemporaneidad que, probablemente, siempre existió, aunque no se lograba evidenciar de forma tan tangible, como ocurre con las imágenes que surgen de la tecnología

actual y de su respectivo aprovechamiento social, más que nada, debido a la ilusión que generaba el proyecto moderno de sentidos únicos, lineales y preestablecidos, en el que los generadores de contenido y difusión pública eran, más que nada, las instituciones. Las imágenes permitieron entender cómo se producen las conexiones, desde puntos convergentes que, en este caso, son las OAT, que conectan imágenes entre sí con sus respectivas similitudes y diferencias; esto, a su vez, remitió a la concepción temporal y a la historia, en la que los tiempos pasado, presente y futuro ocurren al mismo tiempo, pero de forma anacrónica, algo perceptible en las imágenes.

10.2 Lente sobre formas espaciales

Las imágenes estudiadas tenían la posibilidad de generar aperturas espaciales (o no), según la forma de apropiación; uno de los componentes importantes que se observó en este sentido, fue la cantidad de información asociada con el manejo de espacio interno y externo de la imagen técnica, es decir que, cuando se hace referencia al espacio en la imagen, no solo se habla del que aparece en la imagen, sino del lugar en el que aparece esta³⁵³.

En este sentido, se podría entender que entre más indicialidad se percibe en la imagen, esta se considera más informativa; asimismo, cabe aclarar que todas las imágenes son informativas en mayor o menor grado, con respecto a los desplazamientos en el eje de espacio, algo que se identifica como una relación entre el nivel de polisemia que guarda cada imagen y la cantidad de indicios lógicos de locaciones geográficas preexistentes en estas o en su discurso; por el contrario, un tipo de abstracción espacial permite reconocer los procesos representativos o performativos.

En adición, se observaron imágenes con tendencia a la enunciación, es decir, con un sentido más espaciotemporal, con base en una especie de narración lógica e informada, lo que conllevaba a una identificación de sitios específicos en la imagen, en la que ocurría algo concreto, es decir, se remitía a un momento y a una acción establecida. Las fotografías turísticas son un buen ejemplo de acontecimiento definido, puesto que se apropian de las obras con cierto enfoque, algo que se evidencia en las formas de captura, la manera en la que se muestra el espacio de la obra y otros elementos dentro de la imagen³⁵⁴.

³⁵³ Se desarrolló mejor en el Capítulo 7. Divergencias Espaciales.

³⁵⁴ Más adelante se presentaron más ejemplos.

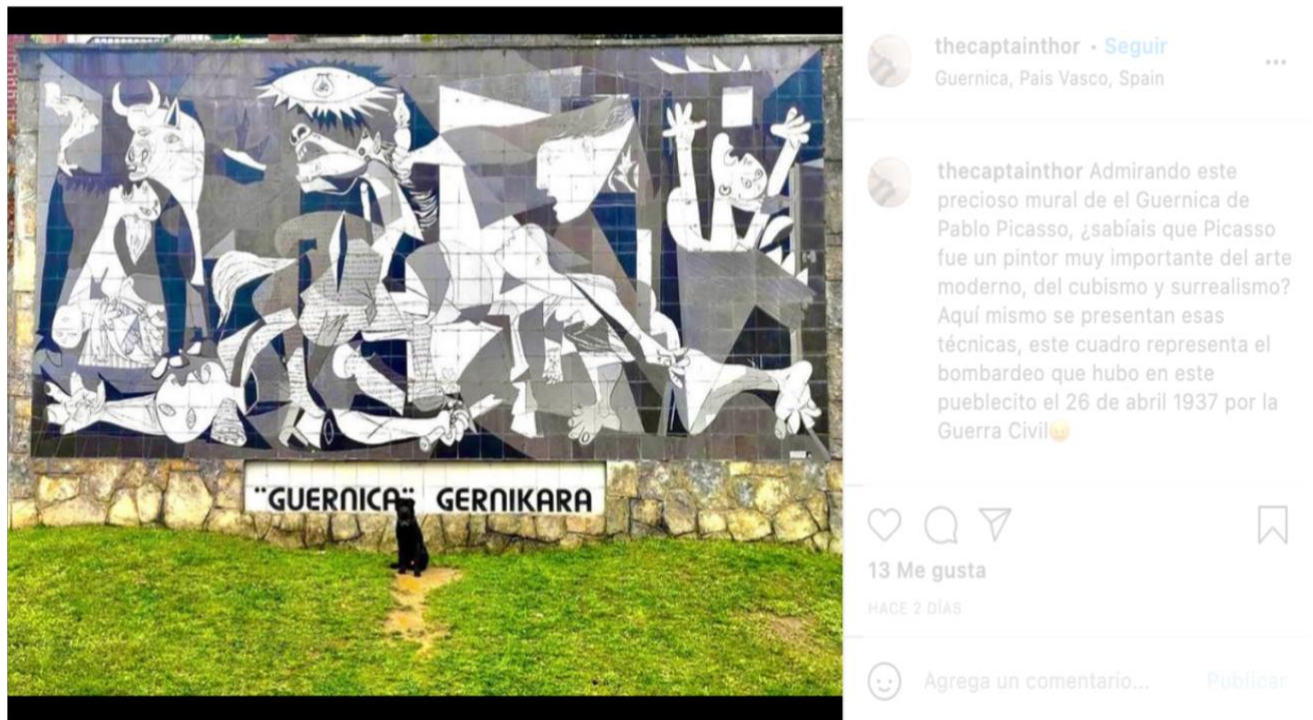
Por otro lado, hay imágenes que se perciben más abiertas, porque invitan a imaginar espacios, al emplear técnicas de omisión o deformación desde lo que se muestra en ellas; en estas, cuesta reconocer los elementos, la información clara o las situaciones específicas. En este sentido, se hace referencia a imágenes con menos contexto espacial coherente con la obra, es decir, con desplazamientos inusuales e incluso no lugares. En efecto, se podría hablar de espacios *reales* vs. *fantasiosos*, pero considerando que aquí lo virtual se consideró, a su modo, también real, convenía más una diferenciación entre espacios *cotidianos* vs. *extraordinarios*, que influyen sobre los posibles sentidos de la obra desde un lugar discursivo, de acuerdo con la forma en que esta se presenta y muestra.

En los casos identificados como más abiertos, se solían observar intervenciones en la imagen para generar dichos desplazamientos ilógicos; no obstante, los gestos de representación así fueran de menor grado, permitían que las obras fueran reconocidas. Se observó que la ausencia de información clara y lógica en algunas imágenes, incluso fotografías, hacía que el desfase con su tradición fue más identificable, lo que no implicaba, por obligación, un desplazamiento de una enunciación tradicional a otra y, por el contrario, se permitía la posibilidad de una falta de enunciación. En otras palabras, la imagen no siempre desplaza a la obra a un otro lugar específico, a veces solo la mantiene suspendida o en espacios imaginarios. A continuación, se observan distintos ejemplos de estas formas de desfases espaciales, según las diferentes maneras formas de apropiación de las obras.

Dentro de las imágenes observadas se identificó un espacio lógico, es decir, aquellas que enuncian desde el museo de la obra; en otras palabras, muestran a las obras en su espacio actual de exposición, en el que existen intervenciones sobre la imagen y tienden a destacar el mito de estas obras o su valor nostálgico, en coherencia con los sentidos más tradicionales. Por lo tanto, similar al eje temporal, en la mayoría de las ocasiones se trata de fotografías y tienden a ser informativas, al pretender una captura más indicial del museo o de la obra. No obstante, no toda fotografía que reproduzca una obra es considerada lógica; puesto que hay casos de reproducción fuera del museo, en otra clase de espacios existentes, lo que permitió afirmar que el sitio que se muestra en una fotografía puede tender a resaltar un desfase de la obra desde una reinterpretación o, por el contrario, a situarla en su espacio actual (ver Imagen 12).

Imagen 12

Réplica exterior de obra como mural



Nota. Tomado de *Admirando este precioso mural de el Guernica de Pablo Picasso* [Fotografía], por Thor(ete) [@thecaptainthor], 21 de agosto de 2021, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CS1K2DPISma/>).

En la anterior fotografía se observó un encuentro interesante que evidenció el desplazamiento del Guernica de su exposición en el museo a un lugar más cotidiano como un parque. Estuvo claro que el desplazamiento provino de una decisión institucional, dado que era un monumento oficial, réplica de la obra; no obstante, los encuentros que provocaba la exposición de esta reproducción eran distintos a lo tradicional al estar por fuera de un museo. Además de las obvias contradicciones intersubjetivas que se desarrollaron en el siguiente capítulo, lo que más destacó de este ejemplo fue el desfase espacial y la presencia del perro, algo que fue una consecuencia del espacio no convencional de la exposición de la obra, puesto que en un museo no puede entrar un animal.

Cabe destacar que esta ruptura se relacionó con la obra al ser un símbolo importante para una ciudad, de manera que, cuando el monumento está en un espacio público y forma parte de la cotidianidad del pueblo, se refuerza su reconocimiento en los discursos de la cultura popular y, no tanto, en relación con un museo en particular. También cabe resaltar que, en la recolección de

imágenes inicial, se observaron otros ejemplos de animales posando con las imágenes, en espacios y lugares cotidianos.

A continuación, se observa un ejemplo similar de una fotografía de una obra desplazada a un espacio no convencional, solo que en este caso se incorporaron elementos que implicaron un mayor desfase, al haber un desplazamiento sin control institucional (ver Imagen 13).

Imagen 13

Fotografía de la OAT desplazada a un espacio no convencional



Nota. Tomado de *Face II (Harakka island, Helsinki)*, por Marcos Katz [@marcos.katz], 21 de agosto de 2021, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CS1T4o4je9G/>).

Se identificó en anterior fotografía un grado de polisemia considerable a pesar de ser bastante indicial; incluso, podría ser considerada como sarcástica, debido a la incoherencia de una reproducción de la obra en una casa de pájaro, es decir, sobre un objeto destinado a animales que, obviamente, no tienen una noción de lo que es arte. En resumen, toda connotación tradicional de la obra se contrarrestó y entró en tensión con un objeto cotidiano, funcional y que tiene casi nada que ver con la obra.

Ahora bien, la imagen al ser una fotografía, de manera que, al igual que el ejemplo anterior, se recalca que tenía un nivel de indicialidad más elevado en comparación con otras imágenes observadas; se identificó una posible enunciación indicativa de *mira esto*. En resumen, lo que se hizo fue destacar el desfase, sin mucha intervención, al solo emplear decisiones en la perspectiva de la captura, porque el acontecimiento del encuentro con la reproducción desfasada fue lo suficientemente llamativo. Asimismo, la imagen, al situarse en un lugar existente, pero lejos de lo tradicional, provocó incoherencia espacial discursiva y permitió entablar cuestionamientos sobre lo observado y el porqué; en otras palabras, hubo una apertura performática que permitió reflexionar e imaginar una gran variedad de posibilidades y sitios donde se desplazan las obras, en la actualidad.

En este sentido, se afirmó la existencia de una innovación, por lo poco usual de una imagen como esta, que no entra en los estándares más convencionales de fotografías de una obra tradicional. Sin embargo, en la actualidad, existen una gran cantidad de replicas y reinterpretaciones de obras emblemáticas en lugares más cotidianos, como ropa, grafitis, publicidad, etc.; por lo tanto, hubo una variedad que resaltaron estos desplazamientos, aunque fueran distintos entre sí, debido a la combinación entre la obra y las diferentes formas de (des)contextos, que generan sentidos variados.

Es evidente que el sitio en el que se reinterpreta la obra, que se observa en la imagen, juega un papel fundamental en los posibles sentidos que se generan tanto sobre la imagen como sobre la obra en general y la manera en que se percibe en la actualidad. Asimismo, el sitio en el que se presenta la obra también entabla una relación con el tiempo y con la intersubjetividad, de manera que se podría entender algunas fotografías fuera del museo como banales, debido a su aparición en lo cotidiano, aunque más adelante se desarrolló más este tema, tomando en cuenta otras características discursivas con respecto a esta forma de clasificación ³⁵⁵.

En este sentido, se quería destacar que las distintas características de los ejes de la mediatización dialogan entre sí y construyen o deconstruyen estructuras. Existen casos más extraños que generan diálogos complejos en los tres ejes del proceso de mediatización, como es el caso de las imágenes en las que se presentan las obras en forma de producto de consumo, no solo como *souvenirs*, sino como reinterpretaciones comestibles (ver Imagen 3).

³⁵⁵ Véase el capítulo de: 8. Divergencias intersubjetivas.

A primera vista, se podría ver esta imagen como banal desde la perspectiva ya señalada; sin embargo, este es un ejemplo sobre cómo el espacio que, en este caso, se trata de un descontexto, podría entenderse como una crítica con cierta ironía. En los dos ejemplos previamente mencionados, la apropiación se produce desde la técnica fotográfica en un escenario premeditado para tomar la decisión de la captura, pero a su vez es fortuito, puesto que no es algo que se ve todos los días. En este sentido, se evidenció un desplazamiento de la obra lejos del museo y de su forma tradicional de exposición.

En el último caso se hizo un plano de consumo, puesto que se convirtió a la obra en un helado y también porque en las redes las imágenes forman parte de un consumo popular de intersubjetividades. En este sentido, el espacio en la imagen dialogó con el espacio en el que esta circulaba, que hace referencia a un hábito común en la cultura de Internet, que es el de sacar fotos a la comida antes de consumirla y, especialmente, si se ve apetitosa o interesante³⁵⁶.

Otro detalle que fue necesario destacar sobre las anteriores fotografías fue lo ilógico que parece el espacio en el que se presentan las obras en comparación con la obra actual, que está en el museo; sin embargo, este no llega a caer en lo fantástico, porque al fin de cabo se trata de fotografías no intervenidas. A pesar de esto, al analizar los casos con mayor profundidad, se identificó una coherencia en el caso de la Venus, dado que el espacio se relacionó con cierta tradición mitológica de la figura, es decir, la imagen trazó una línea entre el espacio desfasado y el espacio imaginario de la memoria colectiva sobre el origen de la mitología romana. En este último caso, se trata de la playa que se observa en el segundo plano que, por un lado, parece un lugar cotidiano al azar, pero, por otro, hace referencia al mar asociado con la figura mitológica de la obra.

En efecto, se reconoció un diálogo entre lo que mostraba la imagen y un afuera de ella; en este sentido se pudo afirmar que la retroalimentación del espacio con la obra es coherente. De este modo, la apropiación remitió a su tradición de manera más sutil, sin situarse en el museo, pero a su vez, hizo referencia a un acontecimiento más cotidiano, como las redes sociales.

Fue evidente el nivel de polisemia mayor que se observó en los dos últimos ejemplos (la casa de pájaro y la del helado), en comparación con otras imágenes que se apropian de las obras desde la técnica fotográfica; en ellas hay una especie de juego desde la contradicción, que se genera al ver

³⁵⁶ Zelcer (2021) hace un análisis muy interesante sobre fotografías de comida en WhatsApp.

algo considerado extraordinario como estas obras en lugares más cotidianos. No obstante, se identificaron otra clase de fotografías que se apropian de las obras en los espacios fuera del museo, pero no como una suerte de acontecimiento fortuito, sino como parte de una enunciación discursiva mucho más concreta y definida que en los anteriores ejemplos (ver Imagen 4).

En el ejemplo mencionado se expuso, de forma comparativa, dos imágenes en una y cada una en distintos espacios, es decir, hubo dos puestas de la obra que generaron cierta contradicción, dado que se trataba de la obra reproducida y una reinterpretación mimética de esta en representación de lo que parece un acontecimiento banal, como una reunión de amigos. Esta forma de referenciar la obra fue una especie de juego que se observó bastante en la primera fase con *Última Cena*; en este sentido, se entendió como una imagen típica pensada para difundirse por las redes sociales para generar interacción. Además, se identificó una enunciación discursiva de comparación lúdica entre la obra y la reinterpretación; asimismo, se consideró que el espacio en el que circulaba la imagen, es decir, *Instagram*, condicionaba y preconfiguraba el carácter discursivo de esta como dispositivo.

Ahora bien, los dos sitios que aparecen dentro de las dos imágenes que componen la imagen final (Imagen 4) son distintos entre sí, puesto que uno es el espacio de la pintura que se considera extraordinario, mitológico y sagrado y, el otro, es un espacio cotidiano. También se observó que no hubo mayor énfasis en uno de estos, puesto que se hizo un enfoque en las similitudes y los contrastes. Es evidente que esta clase de imágenes refuerzan la popularidad de la obra como reclamo popular y como patrimonio cultural que, desde su fácil reconocimiento y popularidad se presta a ser imitada y referenciada en distintos contextos.

De esta manera, se encontraron imágenes similares que usaban la referencia de las obras al mostrar dos espacios en una misma imagen, pero no de forma comparativa, sino sobrepuestas en un fotomontaje. En el ejemplo siguiente se observó el retrato de una mujer y, simultáneamente, sobrepuesto, el rostro de la *Venus de Milo* (ver Imagen 6). Se observaron dos espacios y momentos en la misma imagen, lo que generó polisemia y diálogo entre las imágenes sobrepuestas; además, se consideró la imagen estéticamente agradable e interesante por la técnica empleada y por el uso de formas autorreferenciales. Sin embargo, debido a esto, se entendió, más que nada, como representativa de cierta carga convencional de la obra, al seguir sentidos que se

invocan en el imaginario colectivo. Dentro este marco se hizo referencia a sentidos asociados con temáticas de feminidad, belleza, naturaleza, etc.

En habidas cuentas se consideró que la apropiación de la obra se mantuvo dentro de los límites preestablecidos por la historia y por la mitología alrededor de esta, algo que, a su vez, representa otras nociones como lo sagrado o digno de admirar, que se vincula con la imagen de la mujer al reafirmar los estándares tradicionales más que los de la obra. En efecto, el modo de apropiación de este ejemplo no puso en cuestión las enunciaciones discursivas convencionales, sino que las reafirmó desde la forma de intervención; en este sentido, el espacio en la imagen permitió un resonar el imaginario tradicional de la obra de forma metafórica, al guardar semejanzas con la carga canónica de esta.

Por su parte, se consideró que, al igual que la imagen del helado (Imagen 3), la playa o el mar, en esta obra hubo un refuerzo de sentidos relacionados con su mitología, dado que fue por medio del espacio que se generó un proceso de conservación, aunque este no se realizara desde la institucionalidad, en la que se suele capturar a la obra desde su exposición, sino que, por el contrario, se desplazó al exterior del museo, hacia un lugar más habitual. Por lo tanto, el desfase de la obra fue coherente con su tradición, por lo que se consideró como un caso mixto entre performatividad y representatividad, pero con mayor tendencia hacia la representación tradicional de esta.

En la medida en que se analizaban imágenes, se halló una cantidad interesante de fotografías que, al igual que en la anterior, hicieron uso del cuerpo humano para hacer una alusión a las obras; se cree que esto permitió a la imagen y a la obra explotar un potencial performativo, según la forma en que los cuerpos se relacionaban, es decir, desde una referencia, como en el caso anterior entre la mujer y la Venus, o desde formas distintas de reinterpretación (ver Imagen 10). En este caso la fotografía aludía al Guernica desde su reproducción gráfica pintada sobre la piel de una mujer, algo que pudo entenderse como una referencia entre la obra y la identidad que conlleva un cuerpo, dado que no hay nada más personal e individualizado que el cuerpo de cada persona y, en este sentido, emplearlo como lienzo, puede remitir al concepto de territorio o espacio personal.

En todo caso, el diálogo entre la forma de apropiación y la carga de sentidos tradicionales de la obra, que suele estar asociada con guerra, tragedia y pérdidas humanas, debido a su historia, generó una apertura de sentidos bastante amplia. Esta imagen se diferenció de anteriores ejemplos por la producción enunciativa como registro de un desplazamiento premeditado con la imagen, es decir, si bien es cierto que la imagen siempre escapaba de cualquier intención del productor, la premeditación del gesto que aparecía en la fotografía para diferenciar el modo de la apropiación de otras fue una especie de encuentro fortuito. No obstante, se identificó en la forma de apropiación una retroalimentación positiva hacia la tradición de la obra, es decir, discursivamente se dio un proceso de conservación y ampliación de la historia que conlleva la obra, pero aplicada al presente.

Esta retroalimentación también se identificó en varias características discursivas de la imagen, como el uso de blanco y negro, que suele generar un efecto de seriedad al igual que la obra, es decir, la falta de color fue una especie de luto; asimismo, el gesto de la mujer que mira fijamente a la cámara. Aunque es cierto que hubo intervenciones e incorporaciones de elementos distintivos en la forma de referenciar la obra, como la ilustración y el uso del cuerpo, se enfatizó en los sentidos convencionales, puesto que ningún elemento buscaba ir en contra de las connotaciones preestablecidas. En efecto, el mayor desfase fue espacial y material, al buscar un mantenimiento conceptual; aquellos ejemplos sobre distintas referencias a las obras con un desfase de espacio reforzaban o retroalimentaban la tradición desde su carga canónica o su historia y se consideraron como intervalos mixtos.

Ahora bien, se analizaron fotografías que delataban el desplazamiento de la obra de formas aún más extremas, en las que el espacio tenía poca relación con la tradición de la obra. En el siguiente ejemplo se observó una *selfie* de una mujer en el espejo en la que sale la OAT, reproducida sobre la carcasa protectora del *smartphone* (ver Imagen 11). En este caso, se reconoció el espacio de la fotografía como una habitación convencional y cotidiana, cargada de información debido a su indicialidad y a la visibilidad de elementos como la cama. Esta imagen manifestó la participación de la obra desde su reproducción técnica en la actualidad, en un mundo de consumo, en el que se relaciona con *souvenirs*, con la cultura popular y como un reclamo turístico. Las obras emblemáticas pertenecen a mundos que por mucho tiempo se entendían como separados o que aparentaban estarlo o que, incluso eran contrarios, dado que se trataba de alta y baja cultura de consumo, pero que, en la actualidad, están cada vez más entremezclados, gracias a la cultura visual contemporánea.

Sin embargo, se podría considerar el desfase espacial extremo desde un punto de vista tradicional del arte, en el que el desplazamiento se produce del museo emblemático a la habitación íntima de un individuo, algo mediatizado por una reproducción técnica sobre una carcasa de *smartphone*. En esta imagen se identificaron retroalimentaciones tanto negativas como positivas hacia la tradición de la obra, pero, más que nada negativas, por la forma específica en la que aparece la obra, que es incluso casi imperceptible en primera instancia. En este sentido, se podría decir que la tradición de la obra tiene que ver con los colores pálidos y blancos, pero sobre todo con la feminidad de los gestos de la mujer y su postura; en este sentido, se podría decir que ella se pone en lugar de la obra. No obstante, hubo otros gestos y decisiones en la apropiación que estuvieron en contra de los sentidos más convenciones de la obra, como, por ejemplo, la situación en la que se muestra a una persona en su cotidianidad. Visto de esta forma se trataba de una situación de banalización de la obra, en la que el espejo implicaba un juego entre la identidad y un acto de cotidianidad y superficialidad.

En función de lo analizado hasta este punto, se entendió que la técnica fotográfica es usada para distintas funciones con respecto a la OAT en las redes, ya sea para documentar, evidenciar, crear o señalar algo en específico, pero, por lo general, con el objetivo de socializar lo que se muestra. Además, se supone que todas las fotografías guardan cierta lógica relacionada con la memoria, ya sea inmediata o a largo plazo y, en este sentido, hay ejemplos de memoria a largo plazo que se cumplen en las redes, como es el caso de la fotografía analógica (Imagen 8). En este caso, se enfatizó un contexto pasado desde la información que delataba el espacio dentro la imagen, que implicaba otra época. Si bien este ejemplo se analizó más en el anterior capítulo, por su relación particular con el eje temporal, esta fotografía fue un caso bastante particular con desfases relevantes en los tres ejes de la mediatización.

Con respecto al desfase espacial identificado, en la imagen se mostró el espacio museístico desde la técnica fotográfica, pero se destacó porque no se presentó el lugar exacto en el que se exponía la obra, sino más bien en el exterior del museo Louvre. En efecto, el detalle de mostrar la obra en el exterior del museo otorgaba un aspecto ordinario de la obra, es decir, se evidenciaba y resaltaba su condición como objeto mudable. La demostración de la obra siendo cargada para ser trasladada en un camión, recordaba a mudanzas o la manera en que cualquier mueble común es cargado; en otras palabras, se evidenciaba un carácter más terrenal y mundano de la obra.

La imagen al reaparecer en la actualidad abrió nuevo diálogo performativo entre pasado y presente, dado que se identificaron tendencias tanto representativas como performativas, debido a que, por un lado, era bastante informativa, al evidenciar un acontecimiento específico que pasó, pero, por otro lado, al ser una fotografía con tanto desfase espaciotemporal, en la que se presentaba un traslado espacial no muy usual de la obra, lo que permitía una apertura intersubjetiva de la imagen, aunque siguiera apegada a una presuposición más tradicional como parte de la historia del arte y del patrimonio cultural.

El espacio museístico se relacionaba con preconceptos de las obras emblemáticas, al ser un objeto en el que, con anterioridad, su función giraba a modos de expectación más rituales, en los que el contexto espacial era un condicionante de suma importancia; en este sentido, se entendió que la ambientación alrededor de la obra o desde su apropiación tuvo una función de mediadora o conservadora con cierta carga de tradición, que buscaba transmitir valores del pasado. En resumen, el museo fue un espacio adaptado para cumplir este propósito, es decir, es el dispositivo oficial para velar que se cumplan estos objetivos con ciertos lineamientos.

En este sentido, se tomó que las imágenes que mostraban el espacio de exhibición retroalimentaban de forma positiva la tradición, al menos desde el eje espacial e, incluso, se encontró que cuando existen intervenciones en la imagen sobre el espacio del museo, estas suelen destacar aún más cierta carga canónica de la obra y valores nostálgicos. El ejemplo siguiente mostró una clase de intervención sobre una fotografía en el museo, que resaltaba preconceptos de lo sagrado al incorporar un aura azul que rodeaba la obra (ver Imagen 14).

En este sentido, también hubo intervenciones en fotografías desde la composición y el uso del espacio en el museo, como fue el caso del siguiente ejemplo. Se observó una toma de decisión desde la captura, que puso como protagonista a la obra, por lo que esta se vio entera y centrada y, además, se decidió incorporar otras estatuas expuestas en la sala alrededor de la Venus de Milo, pero con menos énfasis, al formar una especie de encuadre para la obra (ver Imagen 14).

Imagen 14

Filtro de aura sobre la obra.



Nota. Tomado de *Virgen* [Fotografía], por Giacobbe Giusti [@giacobbegiustiautor], 18 de agosto de 2021, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CSuBzYCqaIB/>).

La anterior imagen fue interesante, dado que al analizarla a profundidad se observó que una de las características fue el contraste entre la obra centrada, la protagonista y el fondo negro. Se encontró cierta similitud con la Imagen 1, por el encuadre que resalta un aura de la obra, aunque en el caso de la fotografía a la Venus, a diferencia del de La Piedad, esta se encuadraba desde objetos del mismo museo.

En este sentido, se veía solamente las extensiones de los brazos de las demás obras, y esto destacaba la ausencia de extensiones de la Venus, lo que hacía que se diferenciara y destacara más (Imagen 1). Lo anterior, además, retroalimentaba, de manera positiva, las cargas canónicas y convencionales de la obra, pero de forma creativa; esto también destacó el fondo de mármol del museo que, estéticamente, hacía que las estatuas resaltaran. En otras palabras, el espacio estaba adaptado para acompañar a las obras, de manera similar que en la imagen 14.

Ahora bien, también se observó un contexto de exhibición, que omitía mucha información del museo, como podría ser la plataforma en la que se sostiene la obra, por lo que las obra puede parecer estar flotando (Imagen 1); es decir, se mantuvo cierto grado de indicialidad, pero se pretendía mostrar una versión o un punto de vista muy particular de la exhibición. En función de lo planteado, se consideró que la imagen refuerza ciertos valores y exaltó cierto peso del espacio museístico, desde un juego de mediante el encuadre.

Imágenes como la anterior, al ser capturadas en el mismo sitio en el que se encuentra la actual, exponen un estado virtual de la obra, en el que el eje espacial remite a la tradición, aunque es posible que no sea tan fácil identificar indicativos temporales implícitos en la imagen, porque se tiende a suspender esta muchas veces como a algo fuera de lo mundano, según las formas de composición con las que se alude a un pasado conservado, con mayor peso en la tradición y en la historia de las obras, como en el ejemplo anterior.

Por otro lado, en el siguiente ejemplo se destacó un montaje en el que hubo una apropiación de dos obras tradicionales, puestas desde el contraste de dos imágenes, similar al ejemplo de la cena entre amigos, pero con la diferencia de que la correlación en esta imagen implica semejanzas tradicionales, dado que estas dos obras llegan a complementarse y no a cuestionarse, porque su combinación no genera conexiones muy extremas. En este sentido, se entendió esto como una comparación lógica, en la que se observaba el espacio museístico y la forma de exposición de las obras en ambos casos (ver Imagen 15).

Imagen 15

Apropiación de dos OAT



Nota. Tomado de *Venus de Milo ft. Pedro de Mena* [Fotografía], por Borja BM [@borjaborja], 20 de junio de 2021, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CQW4zpkjvzS/>).

Así, hubo un desfase espacial que resultó interesante en relación con la convivencia de ambas obras en un mismo sitio, pero, al mismo tiempo en lugares distintos. Sin embargo, la evidencia de desplazamiento, en vez de generar apertura, tendió a una retroalimentación positiva de la tradición, debido a lo que tenían en común. En habidas cuentas, se observó que la Venus de Milo fue completada con los brazos de la *Mena Magdalena Penitente*³⁵⁷, es decir, se identificaron semejanzas simbólicas entre ellas, al relacionar a la mitología femenina con la belleza y lo sagrado y al ser ambas estatuas.

Ahora bien, claramente guardan diferencias entre sí al ser de distintas épocas, estilos, geolocalización, etc., pero la imagen se enfocó en sus similitudes. En efecto, en la primera fase del análisis hubo una gran cantidad de imágenes que usaban la técnica del montaje, es decir, una

³⁵⁷ Estatua del Museo Nacional de Escultura en Valladolid

tendencia más performativa; sin embargo, con un análisis más profundo e individual, se observó que el montaje puede servir también para una apropiación más representativa, gracias a las vinculaciones desde semejanzas y lógicas.

Se destaca que técnica fotográfica suele estar asociada, en la actualidad, con un uso aficionado, debido a la gran cantidad de personas que tienen acceso a ella, dentro el marco de esta investigación, las personas que visitan los distintos museos con sus cámaras hacen capturas para subirlas a sus redes. El anterior fenómeno está ligado al turismo, en el que las obras emblemáticas son muchas veces los símbolos máximos representantes de una visita, es decir, son la prueba del viaje a una ciudad o un lugar en específico. Dentro las fotografías de visitas al museo, el espacio que se muestra dentro la imagen es fundamental, puesto que existe un enfoque en la que, compositivamente, se prioriza el protagonismo de la obra dentro el espacio tradicional.

Sin embargo, existen casos en los que se prioriza la presencia de humanos, ya sea de una persona o más en el espacio museístico; en este sentido, hay que recordar que la OAT se define por una condición de objeto, para ser apreciado y ritualizado por humanos y, entonces, esta presencia es necesaria en su propia definición. No obstante, se encontró que al observar personas en la imagen con menos énfasis implica obtener una perspectiva de la obra en estado celestial o sagrado, puesto que, por el contrario, está en un espacio terrenal y entre humanos. Muchas veces la visita al museo es un evento, al ser considerado este un espacio de patrimonio, como en el caso del Vaticano y, por tanto, las huellas que indican esta presencia reafirman ese valor en la memoria colectiva. Cabe considerar que la mayoría de las fotografías encontradas de la Piedad se caracterizaron por mostrar, de forma amplia, el espacio circundante de la obra; esto puede darse por un tema de disposición del museo, pero también se podría asumir que las fotografías buscaban hacer referencia a la visita presencial de los usuarios y no solo a la obra.

Al destacar la visita como un acontecimiento especial, se mantiene a la obra bajo los lineamientos de su tradición, con los que se continúa la narrativa trazada por el museo y de la historia del arte; en efecto, aunque si bien existe un desfase por el proceso de mediatización, discursivamente se refuerzan y perpetúan las representaciones más convencionales, al tratar de capturar el espacio de la manera más directa y fiel posible (ver Imagen 9). Esta clase de imágenes no generan ideas nuevas en el imaginario, sino que remiten a sentidos preconcebidos y el uso del pasado de la obra queda preestablecido o estancado, por el modo de exposición. Por lo tanto,

existe desfases de tiempo y espacio en estas imágenes y técnicas, además difundida por las redes, pero la forma de apropiación puede tender a omitir o disminuir la evidencia de dichos desfases.

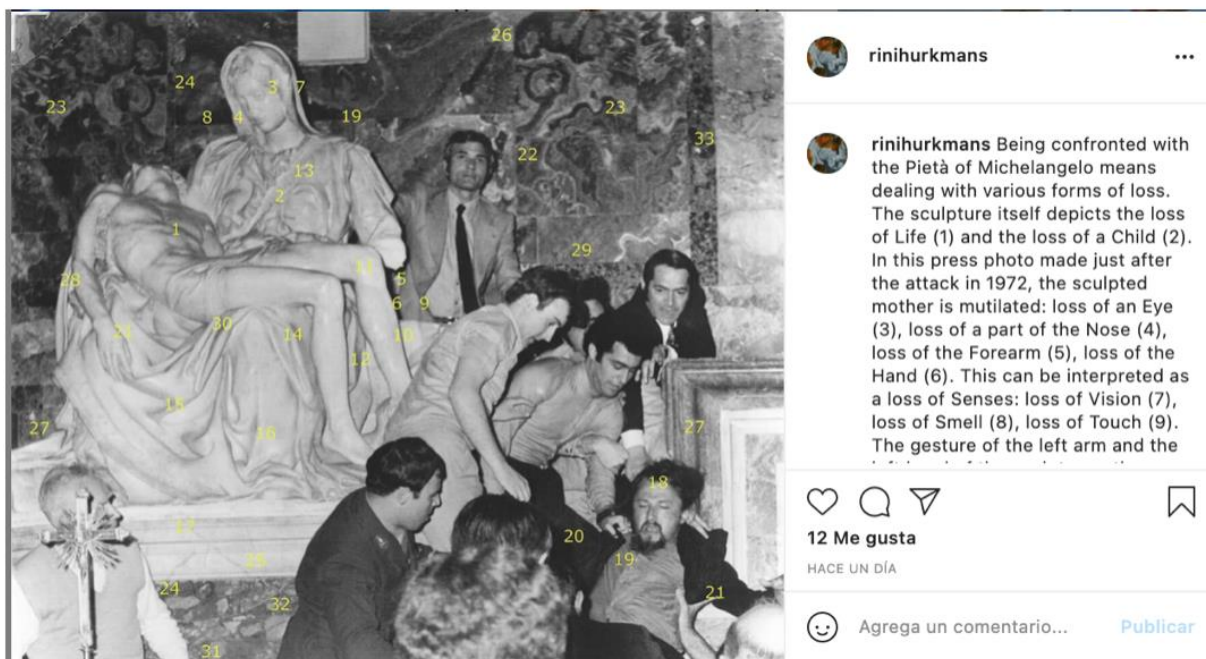
No obstante, se cree que hay intensidades o escalas en los desfases de cada imagen. Hay imágenes, como el ejemplo anterior, en las que se reproduce la obra con el fin de representarla en otro lugar, para otras personas, del modo más parecido posible a como se vio en persona; evidentemente, lo anterior no es realmente posible, porque en toda imagen quedan huellas del desfase, da igual si son intencionado o no. Es decir, hay un intento de omisión de evidencia de desfases, para reproducir una imagen ideal estandarizada.

En el caso anterior, por ejemplo, se notaban los rastros de una cámara de baja calidad técnica por la cantidad grano que dejaba; no obstante, este ruido no importaba tanto mientras la obra y el lugar en el que se encontraba el usuario se reconociera, para que esto se asociara con el acontecimiento extraordinario de compartir espacio con una obra tan emblemática.

Otra característica que resaltó en el ejemplo anterior y que se observó en la mayoría de las fotografías, fue la visibilidad del cristal protector, que también lo tienen otras obras como la Gioconda, para obligar a mantener cierta distancia entre el público y la obra; esto se debe a atentados pasados. En la primera fase surgió una imagen muy interesante con respecto a lo anterior (ver Imagen 16).

Imagen 16

Atentado contra La Piedad



Nota. Tomado de *Being confronted with the Pietà of Michelangelo means dealing with various forms of loss* [Fotografía], por Rini Hurkmans [@rinihurkmans], 14 de julio de 2021, Instagram (https://www.instagram.com/p/CRT2O2mlv_C/).

En este caso, se observó el reposteo de una fotografía histórica que hizo referencia a un atentado hacia La Piedad en 1972³⁵⁸. En efecto, las medidas de seguridad aplicadas después de este evento se incrementaron y esto se percibe en las fotografías que se toman de la obra en el museo. Dicho evento condicionó la forma de interacción de la obra en la actualidad, puesto que esta solo se puede observar desde una distancia que obliga a emplear mucho *zoom* en la captura, especialmente, cuando lo que se busca es omitir a las personas en la imagen; esto, al final, termina siendo muy notorio y, más que nada, cuando se usa equipo no profesional.

³⁵⁸En la foto se ve la obra con rupturas en la mano izquierda y se observan 10 hombres, algunos tratando de inmovilizar al agresor. La fotografía es antigua y, por lo tanto, está en blanco y negro, pero, además, se encuentra intervenida con números amarillos del 1 al 33 que son los índices que acompañan el texto de la publicación con una descripción y una interpretación del acontecimiento y la imagen. El atentado que se muestra en esta imagen sucedió el 21 de mayo de 1972. Se trata de un incidente en el que un hombre intentó destrozar la obra de Miguel Ángel con un martillo, y aunque no logró hacer destrozos mayores, sí propinó una serie de quiebres en la obra -sobre todo, en la nariz de la virgen y varios dedos de la mano-. La obra fue refaccionada, pero en consecuencia del acto vandálico, el Vaticano optó por blindar la obra con un cristal que actualmente la protege. En este sentido, se podría entender la imagen publicada por el usuario en las redes, como una reapropiación, intervenida de no solamente la obra, sino del acontecimiento en sí.

Por otro lado, no suele aparecer una multitud detrás o alrededor de la obra, como en el caso de la Venus, porque las personas solo pueden estar frente a la obra, pero a cierta distancia. Ahora bien, las fotografías en las que sale una o más personas en el museo, usualmente se adopta un rol de espectador y la obra no suele salir entera; lo anterior implica un protagonismo secundario o compartido de la obra con las personas interactuando con ella (ver Imagen 17).

Imagen 17

Pose de espectador



Nota. Tomado de *Cenacolo Vinciano-L'ultima Cena* [Fotografía], por Ilaria [@la_perazzo], 8 de junio de 2021, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CP3DeoQMI5D/>).

En el ejemplo se observó a una mujer mirando a la obra en pose de espectador y en el fondo se ve el museo con parte de la obra; así, el relieve de la foto no está en la obra en sí, sino en la presencia humana y su comportamiento dentro el espacio o la interacción con la obra. Además, se destacó la inclusión del texto en la imagen, que la hace ambigua y permite proyectar una posible premeditación narrativa por parte del usuario al utilizar la imagen, pero este aspecto se analizó en el eje de intersubjetividad. Sin embargo, lo que se quiso destacar sobre la espacialidad

en esta imagen fue el gesto del espectador que, naturalmente se repite mucho con la aparición del museo y, por lo tanto, en las fotografías turísticas.

Lo anterior puede deberse a que el mismo espacio tradicional de exhibición de la obra inculca, desde formas dispositivas, gestos ritualísticos que, al quedarse plasmados en la memoria colectiva, son repetidos de nuevo en las fotografías con las obras. En resumen, se representó lo que en el imaginario colectivo relacionó con una correcta forma de presenciar la famosa obra y esto se realizó al reproducir una pose de espectador para el momento del retrato. El espacio museístico y el rol de espectador adoptado por el retratado se vinculan en muchas fotografías observadas, lo que mantiene a la imagen dentro de los límites de lo que tradicionalmente se entiende como una experiencia correcta o lógica a raíz del acontecimiento.

En uno de los anteriores ejemplos se observó una imagen que rompió con la tendencia mencionada de la pose espectadora y que, por tanto, es menos común en las redes. En ella se observaron personas espectadoras, pero no posando, es decir, en un estado de ritualización verdadera (ver Imagen 5). En ella se evidenció que, efectivamente, dicha forma de expectación que presupone las imágenes de pose, no son una realidad actual, es decir, se evidencia lo que realmente sucede en los museos y alrededor de las obras.

En otras palabras, el ser espectador, en la actualidad, implica el uso de la tecnología de por medio, es decir, se experimentan las obras desde una interacción mediada por los dispositivos. En la anterior imagen se observó que la atención estaba puesta en la obra, centrada en segundo plano, pero en relación con el resto del espacio, en el que se evidencia el movimiento de las personas y las acciones. Este efecto fotográfico que capturó el movimiento se logra al emplear una cámara réflex con un tiempo de exposición prolongado; la obra queda nítida porque no se mueve y todo el tiempo de exposición queda igual, a diferencia de las personas a su alrededor. Se encuentra que esta imagen es bastante informativa y además de demostrar las nuevas formas de interacción con las obras, pone en evidencia el estado de supuesto congelamiento y conservación de la obra tradicional, en relación con una sociedad que está en movimiento y cambio, es decir, hay artificialidad en su estado.

Las decisiones sobre cómo retratar el espacio juegan un rol fundamental en la imagen 5, porque la presencia de las personas en frente de la obra logra transformar, en gran medida, los sentidos tradicionales de la obra. En otras palabras, si bien la anterior imagen contextualiza la obra y es informativa, la captura desde el mismo presente en el museo, pero lo hace al poner en relieve el desfase y los cambios que se dan con respecto a las perspectivas preestablecidas alrededor de las obras. En efecto, estas nuevas formas de interactuar con las obras son, en esencia, contrarias a los rituales que tradicionalmente conllevaban y, por lo tanto, la imagen tiene una retroalimentación negativa con el pasado de la obra.

En habidas cuentas, se cuestiona muchas veces las obras desde su estatus de *obra maestra*, lo que genera nuevos caminos de discusiones alrededor del arte tradicional en la actualidad. Además, el margen de interdeterminación que guarda la anterior imagen es amplio, a pesar de ser una fotografía tomada en el museo, porque el espacio desde esta suele estar asociado con la representación de la tradición, pero depende de los elementos que se elija mostrar, porque cada vez hay más elementos infiltrados de la cultura actual, que se entremezclan con lo tradicional, como, por ejemplo, las cámaras.

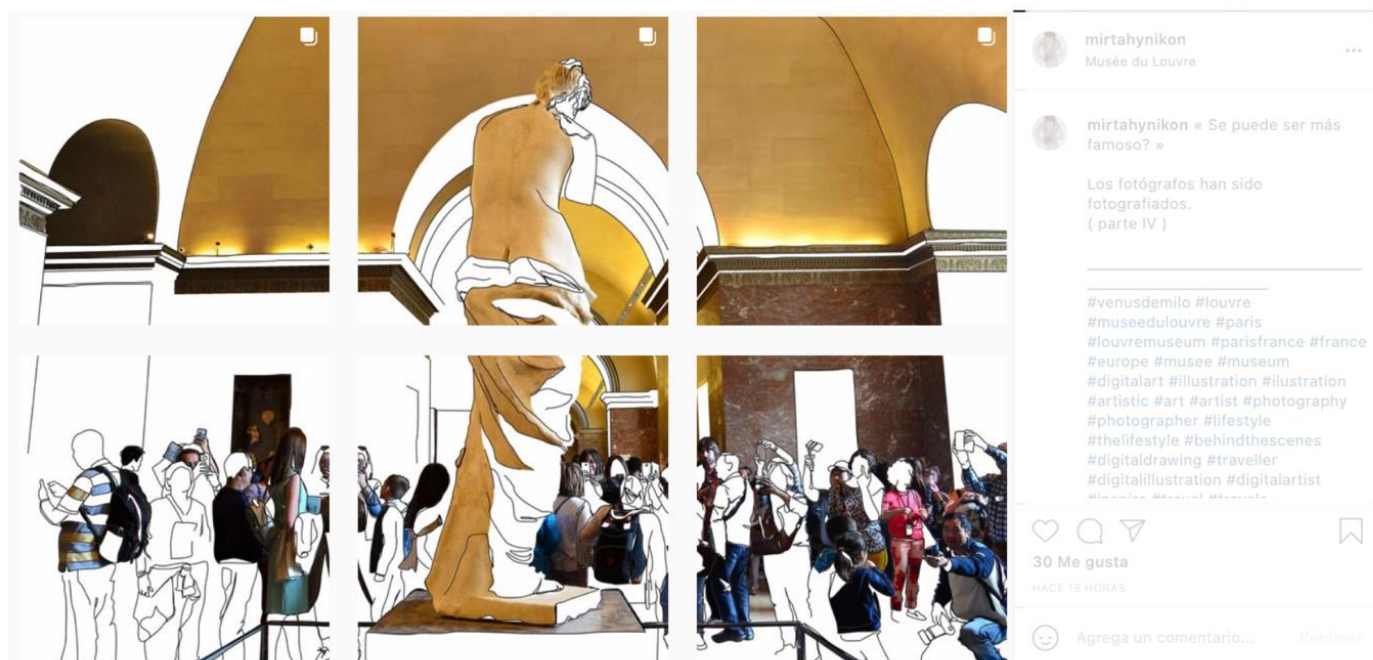
Se podría asumir que la imagen 5 es la más informativa de los ejemplos que hasta ahora se analizaron, debido al uso del espacio, es decir, la tradición se ve representada al mostrar el museo con una composición centrada, pero, a su vez, el encuadre muestra otros aspectos de la obra, que tienen mucho que ver con lo que está en frente de ella. En resumen, la imagen genera una apertura y engendra nuevos imaginarios o discusiones desde esta tradición, pero no llega a descontextualizar a la obra, sino que solo la retrata y evidencia un desfase en esta. Se podría decir que la contextualiza al mostrar sus formas actuales, que se encuentran desfasadas de su misma tradición. De esta manera, en vez de realzar la obra, esta es interrumpida por una tradición imaginaria idílica.

A raíz de lo anterior, se planteó que, a pesar del control institucional que puedan tener los museos sobre la disposición de la obra, en la actualidad, esta se encuentra cada vez más alejada de la realidad convencional que se tenía de ella, en la que la intervención de la imagen técnica era relevante, no solo para corromper su tradición, sino para realzarla en otros casos, dado que claramente ya no existe. En resumen, esta imagen podría ser el mejor ejemplo para visualizar el intermedio observado en el análisis, con la fluctuación entre seguir una tradición larga de sentidos prefigurados y abrirse a la performatividad y reinterpretación popular.

En relación con la idea anterior, a continuación, se observa una imagen similar a la anterior, pero que además de retratar cierta realidad dentro del museo, se interviene en esta de un modo que puede ser considerado contemporáneo. En este sentido, la imagen es literalmente fragmentada en seis imágenes que forman una sola; esta forma de disponer las imágenes sigue una tendencia en *Instagram* que consiste en dividir la imagen en distintas publicaciones, para que se vea más grande en el perfil y se observe cada parte de la imagen (o cuadrante) como una distinta, como un recorte con detalles diferentes (ver Imagen 18).

Imagen 18

División del espacio de la imagen desde y para la plataforma



Nota. Tomado de «*Se puede ser más famoso?*», [Fotografía], por Mirtah+Nikon [@mirtahynikon], 5 de agosto de 2021, Instagram (https://www.instagram.com/p/CSNIPaiMt_x/).

En este ejemplo, se observó una división del espacio de la imagen desde y para la plataforma, al marcar una diferenciación con otras fotografías. Fue interesante ver la imagen por partes, dado que cuando se visualizan como imágenes separadas destacan elementos distintos en ellas. Si bien esta fotografía está hecha en el museo, la forma apropiación de la obra en la imagen final genera una diferencia de intensidades mayor que otras fotografías, por lo que se identificó una retroalimentación intermedia con respecto a los sentidos convencionales de las obras.

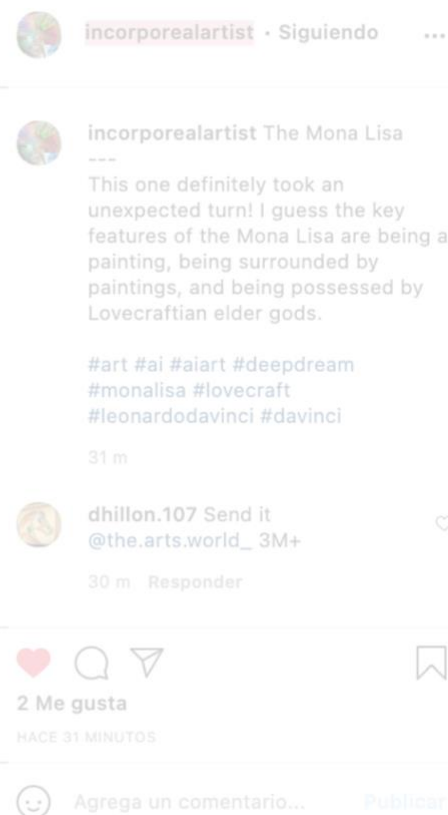
La manipulación gráfica sobre la fotografía tendía a la discontinuidad de lo indicial e informativo, dado que, por un lado, perpetua la idea de la obra maestra como atractivo turístico y, por otro lado, rompe con la imagen tradicional de la obra, desintegrándola y llevándola a un plano más banal, un tema que se desarrolló mejor en el siguiente apartado.

En este orden de ideas, también existen imágenes que no muestran el museo, es decir, están descontextualizadas y muchas veces hasta llegan a presentar a las obras en no lugares. En estos casos se podría hablar de *profanación*, porque se despoja a la obra de una exaltación de su unicidad desde la exposición actual. Es decir, que lo profano se entiende como algo que transforma, de manera extrema o deforma la estructura tradicional de la obra, esto puede ser desde lo visual o conceptual; se corrompe la función mediadora de tradición de esta y, en otras palabras, se saca de su lugar consagrado y de convenciones en la memoria colectiva, para contaminarla con espacios inesperados y hasta incoherentes.

Estas imágenes suelen convocar la obra de distintas maneras, pero no la ponen en enunciaciones claras, es decir, incluso no llegan a mostrar tiempos o espacios definidos. Al no cerrarse en una enunciación muy definida y espacios exclusivos, se abren a conexiones con temas e imágenes muy distintas, como ya se observó en el apartado anterior (ver Imagen 7) con temáticas relacionadas al consumo, basura, apocalipsis, religiosas, políticas, etc. En habidas cuentas, se problematiza la tradición de las obras y sus instancias institucionales descontextualizándolas y engendrando otras perspectivas más abiertas desde la forma de apropiación. En el siguiente ejemplo se pudo apreciar que no hay un espacio muy delimitado o reconocible, de manera que se podrían asumir como fantasiosas o en suspenso (Imagen 19).

Imagen 19

No lugar o fantástico



Nota. Tomado de *The Mona Lisa* [Fotografía], por Incorporeal Artist [@incorporealartist], 17 de agosto de 2021, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CSrnBIMAXGp/>).

El espacio indefinido lleva a la obra a lo abstracto, pero se puede diferenciar aquellas en fondo negro, de la otra imagen en la que el espacio es un asemejo del espacio de un museo tradicional, debido a la estructura de los cuadrados deformados.

El gesto de deformación se entiende como la acción de manipular la imagen a un punto en el que elementos visuales se vuelven irreconocibles y consiste en restar información, por lo que se corrompe la función representativa o de imagen mediadora. La Imagen 19 es un buen ejemplo de lo que se identificó como no lugar o fantástico, dado que se asemeja a un sueño porque se juega con elementos que no pertenecen a una realidad fuera de la imagen.

En este sentido, no se comprende, de forma clara, lo que hay en la imagen, de hecho, al indagar un poco en el texto que acompaña la imagen, se descubre que es generada por una tecnología de inteligencia artificial³⁵⁹. Esto significa que es una imagen digital generada con base en algoritmos por una máquina, una idea que contrasta mucho más con la tradición de la obra auténtica en la que se imagina la creación de Leonardo DaVinci, pintando su gran obra maestra. De manera que se indicó que no hay un proceso de conservación de dicha tradición, sino más de innovación (para bien o para mal), porque se da una interrupción y discontinuidad en relación con los gestos de respeto y admiración hacia la obra original.

10.3 Lente sobre las formas de intersubjetividad

Uno de los cuestionamientos más destacados al pensar en los modos de desfase relacionados con la intersubjetividad tiene que ver con la posible banalización de las obras mediante su apropiación y reproducción en las imágenes que se estudiaron. La banalidad es una variable de intersubjetividad que se refiere a ciertas formas de vincular las obras con sentidos poco trascendentales, al contrario de la tradición histórica y canónica de la que provienen.

En este sentido, lo banal suele estar asociado con aquello que tiene poca profundidad subjetiva y que suele guardar relación con lo común. No obstante, lo que puede ser banal para unos, puede no serlo para otros, por lo que está completamente asociado a una perspectiva subjetiva de la que se puede, a lo mucho, trazar algunos parámetros de reflexión.

³⁵⁹ Ahora bien, no se profundizó demasiado en el tema de la generación de imágenes con IA, debido a que este análisis se basó en la imagen en sí, más allá de cómo se creó; sin embargo, cabe mencionar que el tema es muy controversial en la actualidad, debido a que esta nueva forma de tecnología desafía los parámetros tradicionales del arte, al igual que la cámara y otras formas de edición sobre la imagen. En efecto, se planteó una perspectiva abierta en esta investigación, al hacer una correlación entre cómo fue percibida la incorporación de la cámara anteriormente, tema bastante discutido a lo largo del trabajo. En resumen, se percibía la cámara como una caja negra que por su nivel “automatización” novedosa hasta el momento, esto fue desacreditado como una técnica y a medida que se fue experimentando más con esta herramienta, se descubrieron los modos de creación que permite, dado que la percepción y destreza de la persona que la maneja hace una diferencia. Asimismo, se quiso destacar que ya hace mucho tiempo, el arte y las imágenes dejaron de ser valoradas solo por la dificultad técnica con la que se generó la imagen, es decir, Duchamp no fabricó su famosa obra Fuente, usando sus manos y su destreza técnica, así como otros artistas vanguardistas permitieron un desplazamiento del arte de la técnica a lo conceptual.

Por consiguiente, no debe importarle tanto la herramienta utilizada en las imágenes. Además, si aportaron en algo las tecnologías mediáticas y de generación de imágenes, esto fue un acercamiento entre obra y público, así como posibilidades de que más personas pudieran compartir sus propias perspectivas del mundo. De manera que se planteó que la tecnología de IA, al igual que otras pasadas, debe entenderse como herramienta, que transforma las concepciones y los modos de hacer. Probablemente, a medida que haya mayor familiarización con estas imágenes, se irá aprendiendo sus formas de disposición y programación y sus formas de encuadre y de incorporación de subjetividad en lo que se muestra. Finalmente se destacó a raíz de la imagen del ejemplo, como tras, que esta forma de creación permite una generación de imágenes que abarcan posibilidades muy amplias por la mezcla de perspectiva que permiten, de un nivel casi onírico. Por último, se recomienda revisar investigaciones que ya se están haciendo respecto al tema, como la de Manovich (2018) titulada *AI aesthetics*.

En función de lo planteado, se consideró el protagonismo que pueda tener la obra en la imagen, como una variable que influye en qué tan banal puede percibirse la forma de apropiación de la obra, en el sentido de que se toma en cuenta qué tanta importancia se le otorga entre el conjunto de elementos que aparecen en la imagen. Es decir, la obra puede formar parte de la imagen como un complemento o puede ser la misma razón de esta; así, se podría hablar de banalización cuando no solo se genera un contraste muy grande entre la tradición de la obra y su trascendencia, sino cuando se emplea a la obra como un accesorio discursivo. Cabe resaltar que la banalización puede identificarse tanto en las formas de la imagen, como en el mismo hecho de reproducir las obras desde las redes sociales, al tener en cuenta que estas plataformas son de uso cotidiano y popular, pero, por ejemplo, en este caso, el análisis se centró en la dirección de los sentidos que se producen desde la imagen.

Fue evidente la influencia intersubjetiva de la imagen sobre las obras desde las formas discursivas de la apropiación y cómo se las presenta, ya sea desde una fotografía de la original, desde una réplica o desde una reinterpretación en la que se referencia a la obra sin necesidad de mostrarla. Cabe resaltar que el formato o técnica de generación de la imagen no va estrictamente ligado con formas de apropiación, es decir, puede existir una fotografía de la obra en el museo, como una fotografía a una reinterpretación gestual, asimismo, puede haber montajes que se mantienen en un espacio museístico, reproduciendo la obra desde un dibujo.

En resumen, se diferenció entre la forma de aparición de la OAT en la imagen y el formato de la imagen o técnica de producción; otra distinción importante fue el enfoque discursivo de la imagen, ya sea para reinterpretar la obra o para señalar una reinterpretación preexistente; a continuación, se presentan algunas imágenes para ejemplificar estas diferencias. Las dos fotografías fueron reinterpretaciones de las obras, que usaron el cuerpo para hacer referencia de estas; lo que en principio destacó de ambas fotografías es que están en blanco y negro, lo que hace que sean más serias y dramáticas por la falta de color y el fuerte contraste (ver imágenes 9 y 10).

En el ejemplo de la imagen 10 se observó el retrato de una mujer que llevaba pintada el Guernica en sus manos y su rostro. La obra se reinterpretó sobre su cuerpo, lo que, de alguna manera, vinculó a la obra discursivamente con cierta intimidad personal que tiene que ver con llevar en la piel. En otras palabras, esto se podría interpretar como algo de índole más profundo; el encuadre de la fotografía enfatiza el rostro y la mirada de la mujer, que es serio y también aporta el fondo

plano y blanco. De manera similar, en el ejemplo de la Piedad (Imagen 9), se ve el uso del cuerpo como parte de la reinterpretación de la obra; no obstante, a diferencia de la anterior, esta se hace desde una referencia mimética gestual entre dos personas.

Ahora bien, se identificaron estas imágenes como narrativas, expresivas y críticas por el contenido discursivo que, desde la polisemia, puede generar reflexiones en torno a las obras, a sus distintas temáticas convencionales (religiosas y políticas) y a su relación con la actualidad. La retroalimentación en ambos casos fue negativa de la tradición de las obras, porque se resaltó un desfase que va en contra de lo que comúnmente representan. Visto de esta forma, se tomó en cuenta que existe, en el imaginario colectivo, una especie de consciencia sobre la tradición de la obra y, por lo tanto, al referenciarlas se evocan nociones convencionales desde el imaginario con las que se recrean mediante la reinterpretación. Por otro lado, el desfase que implicó la reinterpretación en estos dos casos no le restó seriedad a las temáticas políticas y religiosas de estas obras.

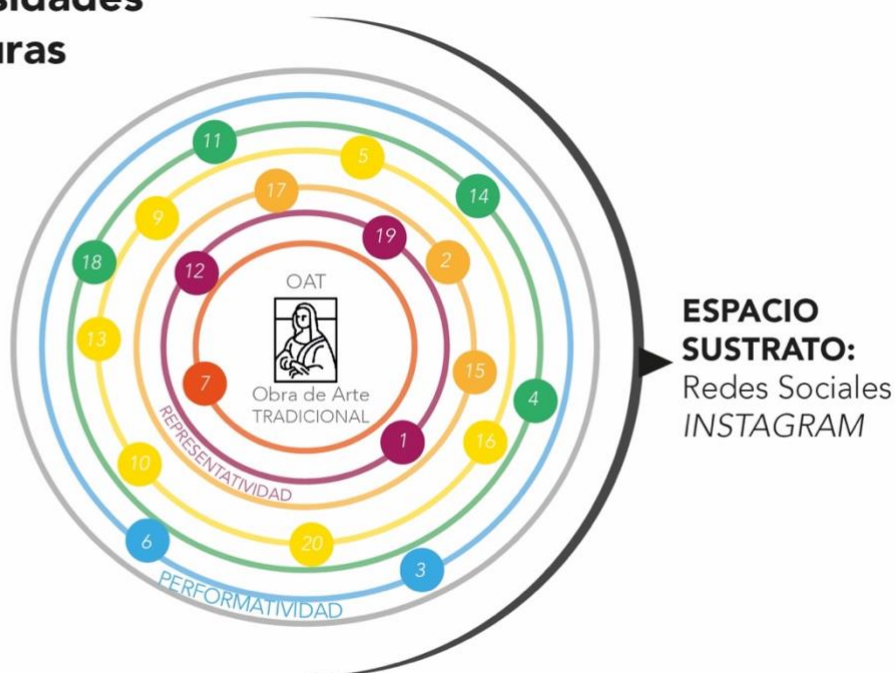
La Piedad es un símbolo importante católico que, al ser religioso, conlleva una tradición de perspectivas dogmáticas y normas que se cierran a gran parte de la realidad contemporánea, como la homosexualidad. De esta manera, al remplazar los protagonistas de la obra en la imagen con dos hombres desnudos, se genera una contradicción discursiva que permite cierta apertura crítica de lo que representa tradicionalmente. La imagen juega con la discordancia que genera el mantener los gestos icónicos de la obra, que desde la estética remite a una retroalimentación positiva, que evidencia cómo el simple cambio del sexo de los actores produce una apertura de sentidos variada. Con dicha estética se hace referencia a elementos en la imagen que refuerzan los sentidos prefijados, como la falta de color y cierta uniformidad visual coherente y que también se observa en el ejemplo de reinterpretación del Guernica.

En resumen, se entienden estos ejemplos como intermedios en el gráfico de intensidades del aura, porque, por un lado, se abren a una descontextualización, pero a su vez, representan aspectos tradicionales de las obras mediante la forma de apropiación y escenificación en la imagen.

Diagrama 3

Intensidades de auras II

Intensidades de Auras



Nota. Elaboración propia.

Es importante señalar que la pintura *Guernica* es de por sí una reinterpretación de la *Piedad*, puesto que el gesto de la figura de la mujer con el niño en los brazos remite al mismo gesto de la conocida estatua de Miguel Ángel. En este sentido, se podría decir que ambas obras hablan de dolor y de la pérdida, pero sola una tiene un carácter religioso, mientras que la otra se inclina hacia lo político y social³⁶⁰. No obstante, ambas obras hablan del duelo de perder a un ser querido, como el dolor que siente una madre ante la muerte de un hijo y, por esto, Picasso se apropió de esta figura católica emblemática para su propia obra, en la que se reflexionó sobre el horror de la guerra.

³⁶⁰ En el libro de Balló (2000) se hizo un análisis sobre cómo en el cine se reinterpretan ciertas obras desde sus gestualidades y desde lo que el autor llamó memoria gestual. En este sentido, el autor analizó repeticiones de situaciones e interpretaciones en el cine, para reflexionar sobre la posibilidad de un uso de referencias como información emotiva para que el espectador descifre; es decir, desde el reconocimiento de la referencia se juega con nuevas interpretaciones o incorporaciones. Por consiguiente, el autor planteó cómo uno de sus ejemplos, la obra analizada en estas imágenes, *La Piedad*, plantea una “fertilidad significativa” (p. 40), que tiene que ver con un motivo visual de intimidad en plena tragedia. Cabe resaltar que el autor encuentra cierta intemporalidad en esta obra, no solo por cómo se repite en distintas interpretaciones y tiempos, algo que va más allá de lo religiosos, sino que en su análisis discursivo entiende que el gesto implica dolor en el presente y marca un futuro (Balló, 2000).

Visto de esta forma, se entendió que en ambos ejemplos la fotografía permite una descontextualización de la obra desde la representación de aspectos tradicionales y el uso de su reconocimiento, que busca remitir a temáticas pasadas, para desplazarlas a un contexto sociocultural actual. Así, es posible entender que estas imágenes, más que rupturas, lo que demandan son inclusión y reconstrucción; en función de lo analizado, se planteó que con la reinterpretación de una OAT desde semejanzas simbólicas, como en los casos anteriores, se reintroducen los esquemas tradicionales de la obra en la imagen, pero a su vez, puede servir para reabrirlos con la polisemia que generan ciertos elementos nuevos. En este sentido, estas imágenes no engendran necesariamente discusiones muy alejadas del ámbito temático que convencionalmente abarcan las obras, pero permiten una reactualización.

Resulta claro que el uso de la técnica fotográfica es usado de distintas maneras en la apropiación de las obras, ya sea creando un recuerdo o con la documentación de una visita al museo, al señalar una reinterpretación inusual de la obra o al generar una reinterpretación en sí misma. Sin embargo, se encontraron una cantidad mayor de fotografías en los museos, a tal punto que se planteó que muchas veces el motivo de la visita es la fotografía ³⁶¹, es decir, que el acontecimiento se ve condicionado por la posibilidad de obtener fotografías para compartir en las redes.

En otros casos, la fotografía es parte de toda una construcción de imagen que reinterpreta la obra o es la documentación de algo preexistente. Debe señalarse que lo que guardan en común estos usos de la fotografía y las formas de apropiación de las obras, que todas, al ser imágenes subidas a las redes, tienen el objetivo final de socializar lo que aparece en ellas, es decir, compartirlo con más personas. En este sentido, todos los distintos modos de referirse a las obras que circulan por las redes dialogan entre sí y contribuyen con el imaginario colectivo que se tiene de las mismas.

Las perspectivas discursivas que puedan presentar las imágenes varían mucho según una gran cantidad de variables. Anteriormente en el análisis, se distinguieron fotografías amateurs desde la identificación de ciertas características que se observan en la imagen, debido a que se suelen tomar fotografías repetidas, es decir, similares en las formas de apropiación, pero por lo general

³⁶¹ Tema ampliado en la sección sobre las redes sociales.

tienen cierta forma estandarizada de presentar las obras. Por ejemplo, estas suelen estar dentro del museo con perspectiva frontal hacia la obra y centrada.

En el caso de las *selfies*, la obra en fotografías amateurs suele quedar en segundo plano y muchas veces no se ve entera. Por otro lado, se reconoció como fotografía más profesional³⁶² cuando se observa más variación en perspectivas y creatividad a la hora de componer la imagen, es decir, no se tienen características muy delimitadas, porque no son repetidas y cada imagen es única; aunque la calidad de la imagen suele ser nítida y suelen tener estéticas definidas.

A medida en que se analizaban más imágenes en la segunda fase, se reconocían cada vez más diferencias entre las distintas formas de apropiación discursiva, es decir, en las primeras se resaltaron las similitudes entre gran parte de las imágenes, como ciertas formas de encuadre en fotografías o el uso de fondos planos en los montajes; sin embargo, la diversidad surgió a medida que se hizo una observación y un análisis más individual y profundo.

Entre las diferencias más relevantes con respecto al eje de intersubjetividad está la reafirmación de lo tradicional en la obra de manera distintiva entre lo patrimonial o artístico histórico con lo turístico. El enfoque en la imagen es distinto, porque uno plasma una mirada al pasado cargado de nostalgia (patrimonio) y, el otro ve la OAT como entretenimiento para la actualidad (turístico).

Ahora bien, la previa distinción es sutil porque ambas clases de imágenes remiten a cierta concepción tradicional de las obras, porque lo turístico se basa en lo patrimonial para poner en valor los objetos artísticos, pero su enunciación temporal genera un cambio intersubjetivo en la imagen. No obstante, en ambos casos, se sigue una lógica temporal tradicional, con una linealidad propia de la narrativa histórica y representativa.

Muchas de las imágenes observadas se tomaron como perspectivas sobre las obras con cierta cualidad de expresión y, a su vez, en la mayoría se encontraron componentes lúdicos que iban en concordancia con el espacio de circulación, dado que las redes sociales se prestan al juego y, en el caso de *Instagram*, a una articulación lúdica desde la imagen. A veces el juego inicia desde el gesto fotográfico, al emplear el cuerpo para la recreación y, otras veces, lo lúdico se da mediante una postedición o intervención a posteriori.

³⁶² Con estas denominaciones no se hizo referencia, en sentido estricto, a alguien que trabaja o gana dinero haciendo fotografía, sino que se hace una distinción entre personas que toman fotografías y son más o menos inexpertos o entienden en la técnica.

En los siguientes ejemplos se observaron configuraciones discursivas en la imagen con bastante tendencia a lo lúdico y con poco nivel de indicialidad, lo que no necesariamente implica que no sean informativas, porque comunican información, pero no como registro documental, sino que tienden hacia lo fantástico; es decir, no hay elementos que indiquen un estado actual de la obra, pero sí hay suficiente información como para identificarla. Esto se hace para abrir nuevos sentidos (ver imágenes 7 y 19).

Asimismo, estos dos últimos ejemplos se contemplaron en cierta medida como reflexivos o críticos, especialmente el ejemplo que muestra un *collage* sobre la Piedad en fondo negro. En este se reconoció cierto sarcasmo que genera una apertura polisémica sobre temáticas de arte, la contemporaneidad, los residuos, la basura, la religión y el reciclaje; esta imagen podría entenderse como una crítica al presente, al emplear una forma que remite a lo tradicional de manera irónica. Además, se podrían hacer interpretaciones variadas, relacionadas con la nueva forma de religión que es el reciclaje o que el consumo y el arte son parte de un mismo sistema, es decir, es el juego entre la apropiación de la obra con el uso de envases de residuos lo que genera dicha apertura de sentidos.

De allí que la imagen 7 no se considera banal, por su nivel de metareferencialidad y la complejidad que apertura; la imagen tiene potencial dialógico entre varios temas y se reconoce como performativa. En resumen, se podría decir que no continúa con la tradición de la obra, sin la necesidad de llevarla a otra enunciación definida y engendra distintas interpretaciones en el imaginario de los receptores.

En el caso de la imagen 19, en el que se observa una especie de cuadros o ventanas deformadas, pasa algo similar, pero con otra técnica y otras características muy particulares. Anteriormente, se dijo que las imágenes que tienden a lo performativo son las que menos se pueden agrupar entre sí por la singularidad y la particularidad que genera una apropiación activa. En este sentido, en la imagen mencionada se identificó una estética definida, con una paleta de colores y formas repetitivas, pero con los que no se reconoce un enunciado en la imagen. Ahora bien, esto se entendió como una reinterpretación de la Mona Lisa, descontextualizada, aunque la obra es casi irreconocible, debido a la intervención ilógica y la deformación de la imagen.

La retroalimentación de esta imagen se identificó como negativa porque esta rompe con ciertas perspectivas convencionales de la obra, al exceptuar rastros visuales que remiten a marcos y a la tonalidad de colores de la obra. En este caso, cabe destacar el texto que acompaña la imagen, no como una guía en la interpretación, sino porque se aclara el origen de esta, que es una creación de inteligencia artificial, es decir, que se genera con base en algoritmos digitales, lo que produce un contraste extenso con la tradición de la obra de un artista considerado como un gran maestro, que fue quien pintó la original. Por tanto, se entendió esta clase de imágenes como interrupciones o discontinuaciones en la memoria colectiva; de hecho, las dos anteriores imágenes tienden a lo performativo, dado que detonan la imaginación y la curiosidad o creatividad en el receptor acerca de los sentidos de esta.

Se observó que la fantasía atraviesa muchas de las imágenes que circulan en *Instagram* sobre las obras tradicionales, dado que emplean, especialmente, la técnica del montaje. Esta técnica de sobreposición suele estar asociada con una ruptura de sentido o con desfases por el modo en que se opera, aunque también se identificaron montajes fotográficos que, al contrario, tienden a representar cierta convencionalidad de la obra (ver Imagen 15).

En la anterior imagen, se observó un fotomontaje sobre la Venus que se vincula con otra obra la Mena Magdalena penitente del Museo Nacional de Escultura (Valladolid). La retroalimentación fue positiva en este caso, por la relación de semejanzas que estableció la imagen con base en preconceptos, al ser ambas estatuas de figuras femeninas, míticas y parte de una historia del arte. Ahora bien, el montaje consistió en que ambas obras encajan, de manera que en la apropiación de estas desde el fotomontaje se presenta un desfase espacial, pero que, a nivel intersubjetivo, no genera un gran salto, porque ambas se enmarcan en un contexto de exhibición museística en el que comparten un paratexto similar.

De allí que se considere esta imagen de apropiación estéril en relación con el análisis de la apropiación y con un vínculo con la tradición, puesto que, si bien muestra una perspectiva poco común, la combinación tiende a resaltar sus semejanzas tradicionales, por lo que a su vez se entiende esta comparación como lógica. También cabe resaltar el uso de la marca de agua para definir la autoría de la imagen, que es un gesto que conlleva implicaciones de índole más tradicional en el ámbito artístico, que se podría entender como una búsqueda de reconocimiento por la imagen.

En función de lo planteado, se entendió que el potencial de apertura intersubjetiva en el montaje tiene que ver con las correlaciones que se hacen en la imagen y si estas se basan en semejanzas lógicas o si, por el contrario, se hace desde la diferenciación y las rupturas. A pesar de que en la imagen se observa una intervención premeditada sobre la obra, esto no implica una apertura a otra clase de temáticas o diálogos con la obra; algo similar ocurre en el ejemplo siguiente (ver Imagen 14). En la imagen se observó una especie de manifestación visual, es decir, el supuesto aura que emite la obra, que remite a lo sacro, mediante un halo azul editado alrededor de la estatua. En efecto, se identificó una tendencia a lo representativo, que reafirmó una creencia tradicional de la obra y, por tanto, una apropiación estéril.

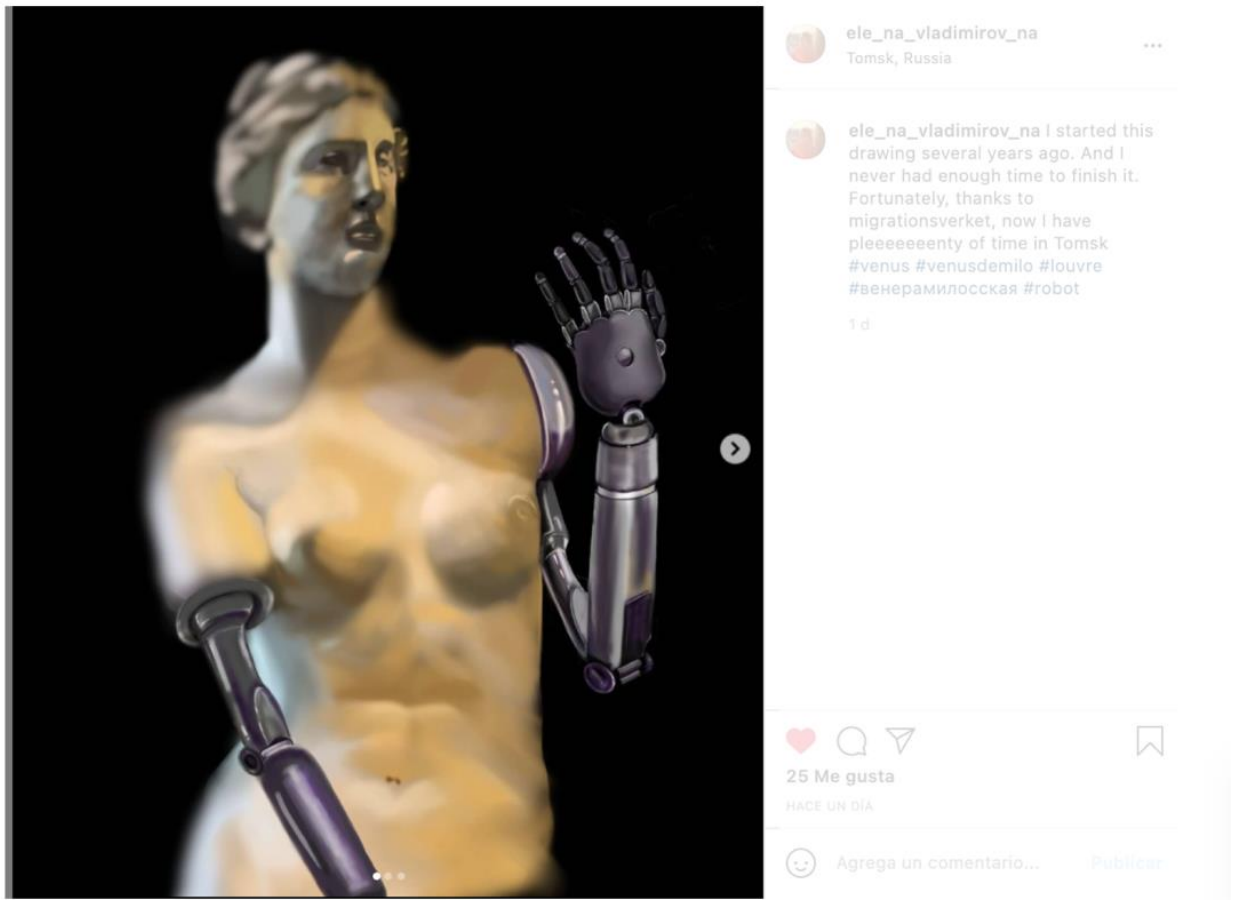
De hecho, este último ejemplo fue bueno para mostrar un tipo de apropiación de la obra que amplificó una perspectiva convencional de la obra canónica, en la que se la percibió como obra maestra para el imaginario colectivo. Cabe resaltar que, si bien es una fotografía directa de la obra, es decir, la misma expuesta en el Vaticano, el plano en picado indicó mucha cercanía (de distancia espacial) para tomarla en este plano, algo no accesible para el público en general; de manera que es probable que no sea del usuario que la publicó, sino que estaba en Internet y se reeditó.

Cabe considerar que más allá de la técnica de generación de imagen, estas pueden tender a lo performativo o a lo representativo, según las distintas combinaciones de cualidades discursivas que se presenten; en este sentido, desde el eje intersubjetivo las distintas configuraciones de desplazamientos afectaron no solo los posibles sentidos de la imagen, sino la percepción general de la obra. Así, se señalaron casos en los que las obras se aludieron desde fuera del museo, pero que la forma de reinterpretación tomó en cuenta elementos y características tradicionales.

Con anterioridad, se resaltó que el montaje fue un recurso muy repetido en las imágenes observadas, incluso se podría entender esta técnica como una tendencia y esto se debió a las herramientas técnicas que lo digital proporciona y permite, dado que son muy variadas y usualmente se orientan a transformar y deformar las imágenes. En el ejemplo siguiente se presentó una forma de montaje que se hizo por ilustración de la obra y se observó una apropiación que generó un diálogo más amplio por la mezcla de elementos (ver Imagen 20).

Imagen 20

Futuro de la obra desde apropiación



Nota. Tomado de *I started this drawing several years ago. And I never had enough time to finish it* [Fotografía], por Елена Владимировна [@ele_na_vladimirov_na], 27 de junio de 2021, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CQoehLWnVEu/>).

La apropiación de la obra se hizo desde una reinterpretación que incorporó un elemento que genera contraste con la obra (los brazos mecánicos), que tienden a referirse a las posibilidades fantásticas de la obra, en la que se identificó un diálogo posible entre tiempos pasado-futuro y que podría abrir ciertos cuestionamientos. Ahora bien, esta forma de mezclar los elementos que, en principio no parecen tener coherencia, implica un modo estético característico de la contemporaneidad e, incluso, se podría hablar de las vanguardias y del surrealismo, corrientes que produjeron imágenes con amplia apertura de interpretaciones y que implicaron cuestionamientos y críticas.

Habría que destacar que se encuadra a la obra en medio cuerpo y se observa en ella cierto efecto de difuminación, mientras que los brazos prostéticos se encuentran más nítidos y son lo que más destaca en la imagen. Esta puede considerarse como lúdica, en la que el juego es conceptual y recrea la posibilidad de completar la OAT con tecnología, al emplear cierta ironía que cuestiona el juego entre la tradición y la supervivencia.

Lo planteado se observó desde el contraste en la estética de la imagen, donde la tradición puede percibirse como lo blanco, suave y difuminado del cuerpo de la obra, en contraste con lo nuevo incorporado de la tecnología, que se observa con colores oscuros, brillantes, formas definidas y duras. De esta manera, se podría percibir una vinculación entre el pasado tradicional y el futuro ficcional. Ahora bien, se habla de un futuro ficcional pero, este está muy ligado a un imaginario colectivo, que se asocia con la tecnología, los robots y las máquinas. En otras palabras, se identifica en la imagen un imaginario del provenir lógico con un proyecto moderno y progresista. De esta forma, a su vez, se podría continuar hablando de una perspectiva convencional temporal y lineal.

Ahora bien, existen formas distintas de recrear lúdicamente las obras con distintos desplazamientos espaciotemporales que influyen en el juego intersubjetivo de la imagen. En algunas imágenes (ver Imagen 4), se observó un “como si fuera(mos)”, en el que la obra se reproduce en un juego en el que se imita su forma desde la repetición gestual.

Parte del interés de analizar obras emblemáticas, tiene que ver con lo icónico que llega a ser en el imaginario colectivo y, por lo tanto, son reconocibles en distintas formas de representación. En este sentido, el uso del cuerpo y la mímica para referirse a la obra y para vincularla a narrativas distintas, es algo que se observó constantemente en la recolección de imágenes. Sin embargo, esta forma de representación no retroalimentó lo tradicional de la obra, sino que depende de la forma de la apropiación y de lo que se asocia con esta.

En el ejemplo anterior (imagen 4) se observó una cena, un momento de ocio entre amigos o compañeros, que capturaron un acontecimiento tan cotidiano como una reunión, al referenciar a la obra como parte del acontecimiento y posiblemente del recuerdo; por lo que se podría decir que la imagen es banal, por el desplazamiento de la obra a lo cotidiano y lúdico. Pero, por otro lado, el uso de la reproducción de la imagen en la parte superior, reforzó más la estructura tradicional, debido al uso representativo de esta, al punto que se fundamenta en la estructura que sostiene los significados de la obra en sí, con base en una obra maestra muy reconocible tanto

por su forma gestual, como por la historia y el mito que representa, dado que es la última cena bíblica de *Jesús*.

Probablemente, la fotografía por sí sola se entendería como una simple referencia de la obra; sin embargo, el gesto explícito de poner la referencia como comparación, se identificó como un montaje. La contraposición entre las dos imágenes, por un lado, vinculó estos sentidos y generó ciertas enunciaciones como: “mira que divertido la pasamos”, es una “despedida” o “somos personas que juegan”, etc.; por otro lado, la contraposición de las dos imágenes destacó un desfase y, por esto, se habla de una apropiación que genera un desplazamiento discursivo y enunciativo, en la que se representa cierta estructura convencional, al emplear un juego de semejanzas y repetición para crear conexiones más superficiales. En este sentido, se entendió como una imagen que representa la obra y que no la cuestiona y, por lo tanto, se alimenta del sistema de creencias universales sobre esta, pero restándole peso un formal.

Además, se encontró que, en muchos casos, la representación de la obra se usa sobre todo para llamar la atención desde su reconocimiento, sin darle mayor importancia a la historia o a su connotación religiosa, sino que solo se emplea su tradición como símbolo reconocible. El ejemplo siguiente se pareció al anterior porque se mostró como una fotografía de la obra con intervención, solo que esta no se trata de ponerla a lado de otra imagen, sino sobre la fotografía dentro del museo (ver Imagen 18).

Como se puede observar en el ejemplo, se trata de una fotografía que fue intervenida con ilustración en algunas partes y que tiene una falta de color. Toda esta intervención no parece tener un sentido coherente, sino más bien lúdico. Otra de las características que destacó de esta imagen fue la perspectiva de la captura que fue por detrás, es decir, no se ve el frente de la obra como usualmente se suele mostrarla. De esta manera, se entendió que la obra forma parte de una creación lúdica, que genera apertura por la polisemia que el juego le brinda a la imagen; en ella se podría inferir temáticas discursivas sobre estilos emergentes en la cultura de Internet, las redes sociales, las formas de interacción con la obra, la experiencia del museo, etc.

Sin embargo, se encontró que, en la anterior imagen, la retroalimentación del sentido de esta podría ser tanto positiva como negativa hacia la tradición de la obra que, por un lado, es una fotografía tomada en un museo y muestra el contexto (aquí y ahora) de la obra en la actualidad y, por otro lado, no se puede negar que la forma de intervención genera un cambio de intensidades

cualitativas con respecto a lo convencional; es decir, que los gestos de la apropiación tienden a la discontinuidad de lo indicial e informativo y pasan hacia lo creativo.

La intervención gráfica, junto con la captura de atrás de la obra que pone en evidencia los muchos espectadores, es una mixtura diferente e incoherente de gestos en la apropiación de la obra, hace que haya cierta tención a la performatividad. En resumen, se perpetúa la idea de la obra maestra como atractivo turístico y como patrimonio cultural, pero también se rompe con la imagen tradicional de la obra, desintegrándola y llevándola a un plano más banal. Cabe resaltar que la única imagen de la muestra que no parece tener un grado lúdico o expresivo es el ejemplo siguiente de una fotografía analógica; esta imagen parece cumplir una función más informativa, orientada a mostrar el acontecimiento. Aunque el hecho de volver a visibilizarla o recordarla desde la información, hace que tenga rastros también expresivos, porque alude a la memoria y cumple con una función de recuerdo (ver Imagen 8).

En este caso, la Venus se ve cargada y transportada afuera del museo y se logra identificar cierta temporalidad de la imagen desde el contexto espacial que muestra la fotografía, lo que influye en la intersubjetividad de esta. Es una fotografía recuperada de la red y no tomada por el mismo usuario, pero que fue apropiada y redifundida como una forma de rememoración. Al ser una fotografía histórica que hasta el día de hoy sigue circulando en distintas instancias, es un buen ejemplo sobre la forma en que las imágenes se mueven en la actualidad, a pesar de ser imágenes del pasado, dado que no tienen intervención, recordando su importancia histórica y esto retroalimenta su tradición como obra maestra y perteneciente a un patrimonio cultural.

La demostración del descontexto espaciotemporal mediante la imagen genera interés del público en las redes, como desde el gesto de reabrir la imagen en el presente. Así, se adopta una performatividad dialógica entre el pasado y la actualidad o con el recuerdo desde la memoria colectiva de la obra con el potencial de conectividad intersubjetiva que se da en las redes sociales. Por lo tanto, se consideró como una imagen tibia por sus intensidades cualitativas, debido a que, por un lado, es informativa y representa un acontecimiento de la historia de la obra y, por otro lado, presentó un desfase de la fotografía, que permitió su relectura, aunque siguiera apegada a su concepción como obra maestra y tradicional.

Otra observación que destacó en el análisis fue que la mayoría de las imágenes cuentan con presencia humana, algo que es coherente con el que sean imágenes difundidas en las redes sociales; en otras palabras, la parte social del contenido en las redes es muy importante y suele guardar relación con la identidad, al emplear el cuerpo o más aún el rostro. No obstante, al hacer referencia a las imágenes analizadas, se podría decir que la presencia humana tiende a quitarle énfasis en la obra como algo sacro y la devuelve a un espacio más terrenal o de realidad mundana. En todo caso, se planteó que la falta de humanos al retratar la obra puede restarle realidad o indiciabilidad, es decir, que la lleva a un plano hasta fantasioso, aunque fuese tomada en el museo. En el ejemplo siguiente, se captó una ambientación del espacio museístico tradicional; la fotografía, probablemente, no fue hecha por un amateur, porque desde la perspectiva de esta se destaca un ojo adiestrado, al crear una imagen fuera de lo común (ver Imagen 1).

La anterior imagen destacó entre las fotografías en el museo, no solamente porque se ve la presencia de espectadores, sino porque se observa otra clase de presencia con forma humana, pero que se trata de otras obras tradicionales. Esto se entiende como múltiples apropiaciones, en las que la presencia de la Venus es protagonista, debido a que las otras obras se ven difuminadas o incompletas y no son del todo reconocibles. Estas obras no están en la imagen para reconocerse, en todo caso, son un complemento para centrar la Venus, lo que pone en evidencia cierta jerarquización en la imagen; además, destaca una estética definida en la imagen, con manejo de luz y contrastes equilibrados; así, se pudo entender esta fotografía como correcta desde estándares convencionales, porque transmite belleza y guarda coherencia con la tradición de la obra.

Con respecto a lo anterior, el museo suele conllevar ciertos gestos ritualísticos que evocan la memoria colectiva, debido a cierta perspectiva convencional de las obras, que son algo digno de admiración; esto muchas veces se ve reinterpretado en las fotografías en las que salen espectadores. En este sentido, se encontraron poses repetidas de los retratados en modo espectador y se distinguieron diferentes formas en las que pueden aparecer espectadores. Una de la forma es espontánea y hace referencia a la falta de premeditación por parte del retratado, algo que se ve reflejado en el carácter gestual, es decir, hay espectadores de las obras que no saben que están siendo fotografiados o, en todo caso, no le dan importancia.

La otra manera está relacionada con la pose, es decir, un gesto intencionado e influido por la consciencia de la cámara y la toma de la fotografía; los gestos posados son observados en las *selfies*, algunos retratos y fotos de reinterpretación. Existen poses que se repiten más, como el retrato en el que la persona mira a la obra y no a la cámara y que se denominó pose de espectador. Posiblemente la persona retratada es consciente de la fotografía y se hace una puesta en escena (ver Imagen 15).

La imagen retrata el momento de encuentro con la obra en el museo o el acontecimiento de presenciar la obra; sin embargo, en el ejemplo, se identificó la combinación de texto escrito en la imagen, lo que generó un diálogo polisémico entre imagen-texto con cierto margen de indeterminación. El texto escrito incorporado en la imagen tiende a lo representativo, puesto que el lenguaje escrito es mucho más enunciativo que la imagen y, por lo tanto, sus sentidos son más dirigidos, pero la combinación del uso de una sola palabra con la imagen abre diversas posibilidades.

Así, se genera un vínculo intersubjetivo entre lo retratado y el mito detrás de la obra, por lo que se entiende la imagen como narrativa. La palabra renaceré, a primeras parece tener lógica de índole personal, al considerar que la obra apropiada se refiere a una tradición mitológica religiosa específica del cristianismo. La Última Cena es una obra basada en la historia de la pasión de Cristo, quien después de ser crucificado, tiene un renacimiento o resurrección, por lo que, se deduce que la incorporación del texto en la imagen hace referencia a esta leyenda.

Cabe destacar que, en la fotografía, la obra sale parcialmente y la calidad de la imagen es baja, lo que genera que el foco de atención no sea en la obra en sí, sino la presencia de la persona por delante de ella; en este sentido, se consideró como una fotografía turística ³⁶³.

Los gestos, ya sea mirando a la cámara o a la obra, son una especie de mediación con el cuerpo entre la OAT y la cámara. Dentro este orden de ideas, otra forma repetida que también es considerada fotografía turística es la *selfie*; esta se diferencia de la anterior porque no implica que otra persona haya sacado la fotografía, sino que se hace desde la cámara frontal (ver Imagen 21).

³⁶³ En un análisis sobre semiosis social sobre la fotografía, Verón (2018) abarcó la tipología turística como un tipo de fotografía que tiende a repetir estereotipos que ya se preconcieron en las guías turísticas; en este sentido, mostró la realidad estilizada del acontecimiento de la visita turística. En efecto, se pudo entender estas fotografías como imágenes que no tienen como función cambiar o negar lo tradicional, sino que, por el contrario, tienden a una búsqueda de confirmación y de reforzar las perspectivas convencionales.

Imagen 21

Selfie en museo



Nota. Tomado de *Monsa Lisa* [Fotografía], por Dani Sugar [@mag.sugar], 8 de agosto de 2021, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CSVzdIqDr5k/>).

La obra sale centrada, pero en segundo plano y se considera los gestos corporales de los retratados como *pose*, aunque no se notan sonrisas porque están con mascarilla, lo que demuestra un contexto sociocultural reciente generado por la pandemia de la COVID-19. Además, se evidencia una visita al museo y a la exposición de la obra, al hacer énfasis en la presencialidad de esas dos personas.

Ahora bien, se podría decir que, en un inicio, parece que el potencial dialógico de la fotografía es bajo, porque la imagen parece ser una *selfie* típica de turismo, puesto que esta clase de fotos están orientadas hacia el recuerdo de un acontecimiento y relacionan la propia identidad con la imagen colectiva de la obra. Sin embargo, hay una diferencia cualitativa intersubjetiva por el hecho de que las personas en la imagen llevan puestas mascarillas, lo que indica una época pospandemia.

Esto abre la imagen a otras temáticas diversas relacionadas con esta época, que no tienen mucho que ver con la tradición de la obra y que tampoco son necesariamente premeditadas ni por los

usuarios, ni por la institución artística; estas huellas en la imagen del contexto son casi un accidente o un cruce de historias. De allí que estas huellas permitan reconocer un desfase de la obra en ese presente muy particular; la cuestión está que desde ese elemento nuevo se crea una ruptura temporal e intersubjetiva, en comparación con las fotografías convencionales hasta el momento. Cabe resaltar que, en este punto de la historia, las fotografías con mascarilla ya son muy comunes y, probablemente con la repetición de la aparición de este elemento, esto se volverá parte de una tradición y una asociación con la obra tradicional, al igual que otros elementos que antes eran raros, como la figura del *smartphone* en los museos o los palos de selfies, etc.

La siguiente fotografía *selfie* destacó porque no se tomó en el museo, de manera que la obra aparece casi como infiltrada en un contexto cotidiano (ver Imagen 11). En comparación con el ejemplo anterior, la *selfie* se hace mediante un espejo y no con la cámara frontal y se vio como protagonista a una mujer, mientras que la obra es poco perceptible, dado que esta aparece en el *smartphone* en una escala muy pequeña; esta falta de énfasis es una de las razones por las que llamó la atención, dado que la persona usó la etiqueta #venusdemilo, lo que da entender que estaba consciente de la presencia de la obra en la imagen.

En efecto, se jugó con similitudes con la obra, como un estereotipo de feminidad que representa, pero a su vez, con desplazamientos espaciotemporales. En este sentido, se podría entender esta imagen como banal, por lo cotidiano del contexto, pero que genera una apertura de la obra hacia discursos muy diversos. Por lo tanto, se identificó una contradicción y unos cuestionamientos relacionados con el consumo, la reproducción de la obra y los lugares en los que aparece en la actualidad.

Se consideró la retroalimentación como negativa, debido a la manera en que la imagen muestra la obra, que no tiene mucho que ver con la forma de exhibición o la historia tradicional de esta. Por otro lado, se observó en la imagen elementos que remiten a semejanzas con la obra, como los colores blancos, la feminidad de la foto y la pose, lo que genera una alternación de intensidades cualitativas con conexiones de diferencias y similitudes. En resumen, no solo se muestra la obra, sino que se hace referencia a esta, por lo que se podría identificar en la imagen niveles de metarefencialidad. Ahora bien, los gestos rompen con la tradición y se podría hablar de una banalización, pero al mismo tiempo, se puede tomar la imagen como una demostración sobre cómo el pasado convive con el presente de formas muy diversas.

Una de las características que más destacó del ejemplo anterior fueron los matices intersubjetivos en los que, por un lado, se retroalimenta la tradición de la obra aludiendo a temas que remiten a su mito y, por otro lado, se observa una cotidianidad que quita a la obra de un espacio extraordinario. De esta forma, el espejo juega un rol fundamental en esta imagen, porque permite mostrar el contexto espaciotemporal del momento, relacionándolo con un tema de identidad. De allí que se considere que las *selfies* tienden a lo representativo, porque implican un tema de identidad, pero, a la vez, hay una tendencia hacia la performatividad, que permite a la obra abrirse a nuevos espacios, discursos y vínculos.

En contraposición con las fotografías que emplean como gesto la pose, están aquellas fotografías espontáneas; en el ejemplo de la Gioconda (ver Imagen 5), que se trata de una fotografía informativa, hasta casi documental. Con respecto a la forma de la captura se identificó el centrado de la obra como lo más tradicional, pero a su vez, es lo que permite su reconocimiento como el centro enunciativo de la imagen, es decir, que se emplea el enfoque para poner en evidencia otro aspecto de la obra, en el que se muestra el movimiento, el caos y el consumo alrededor de ella. En consecuencia, se podría resumir que la imagen engendra nuevas imágenes y discusiones desde su tradición, pero no llega a descontextualizar la imagen del todo, sino que, por el contrario, la contextualiza e informa sobre la actualidad de esta, que de por sí ya implica un desfase cualitativo de su misma tradición.

A pesar de la manifestación en la que se muestra la multitud de espectadores tomando fotografías, la atención se mantiene sobre la obra, porque tampoco se llega a reconocer a alguien en concreto por el movimiento de las personas. En resumen, se la considera de una tendencia performativa porque si bien la obra contextualiza su presente en el mismo museo, lo hace al resaltar las formas de interacción del público actual con esta, en oposición con la tradicional. Esto cuestionó la obra desde su estatus canónico, porque se muestra rodeada de una multitud, al consumirse masivamente.

Esta forma de apropiación y visibilidad de la obra genera cuestionamientos desde sus cualidades discursivas y se hace mediante el gesto de mostrar la realidad desde cierta perspectiva, en la que, en vez de realzar la obra, se la muestra tal cual se la experimenta en la actualidad, interrumpiendo un imaginario tradicional idílico de esta.

Al retomar la expresión sobre la espontaneidad, se podría decir que esta se da más allá de las personas que aparecen en las imágenes y que se relaciona con las circunstancias en que se hizo la captura. Existen fotografías que parecen ser el resultado de un encuentro fortuito con alguna situación u objeto que referencia a la obra y, en este sentido, se las considera en cierto aspecto espontáneas. Estas fotografías, observadas en ejemplos anteriores, suceden fuera del museo y buscan señalar replicas o reinterpretaciones de las obras halladas en espacios poco usuales (ver Imagen 13).

El gesto de replicar la Mona Lisa en una casa de pájaros, se podría considerar una especie de profanación, probablemente no hecha por el mismo usuario que pone a circular la imagen. Lo anterior se podría tomar con una función crítica, lúdica o ambas a la vez. La fotografía genera polisemia al evidenciar un desplazamiento poco usual de la obra, apropiándose de la situación ilógica y sembrando distintas interpretaciones sobre lo que sucede y el porqué de lo que se ve en la imagen.

Esta clase de imágenes (Imagen 13) permite imaginar la gran variedad de posibilidades y lugares a los que se desplaza la obra, con distintas intensidades alterando en el imaginario el lugar tradicional de la Gioconda en el museo. En este sentido, se entiende la retroalimentación de la imagen con respecto a su tradición como negativa, porque no hay indicios que remitan a un contexto tradicional de esta ni al lugar, dado que la obra no está reproducida de forma fiel. Asimismo, se distingue una innovación porque visibiliza una imagen nueva o poco usual, por lo que la tradición es discontinuada.

Algo muy similar sucede en la imagen siguiente, pero en la que se identificó una retroalimentación tanto positiva, como negativa en la forma de apropiación (ver Imagen 3). Esta fotografía mostró algo muy común en la cultura de Internet que es el tomar fotos a comida y cosas consumibles, antes de consumirlas, además de la presencia de reproducciones de obras emblemáticas en lugares diversos y más cotidianos. El tiempo y espacio que capturó la imagen es ilógico en comparación con la forma tradicional de exhibición de la obra, aunque no llega a ser fantástico; es decir que la fotografía al evidenciar el desplazamiento de la obra genera polisemia, pero, a su vez, existe cierta coherencia con la tradición de la obra de forma sutil, dado que hace referencia a la aparición del mar en el fondo, que guarda una relación con la carga mitológica de la obra.

A su vez, es una imagen que habla de un presente o de un momento específico pre-consumo, al tratarse de un helado, por lo que se podría resumir que, por un lado, se refuerzan ciertos aspectos tradicionales de la obra y lo que convencionalmente representa, pero al mismo tiempo, la tradición de esta se rompe al evidenciar un desfase tan extremo sobre se la obra en su reinterpretación. Este ejemplo permitió reflexionar sobre cómo el lugar de circulación y difusión de la imagen, es decir, las redes sociales y en este caso *Instagram*, influye en los gestos de apropiación de la obra y la imagen en sí. Con lo anterior, se hizo referencia a las tendencias en las plataformas sociales de registro y presunción sobre una realidad construida, por parte de los usuarios con base en las imágenes difundidas.

No obstante, esta particularidad de la imagen resultante, como en el caso anterior, permitió una apertura sobre las posibilidades e imágenes acerca de las convenciones del pasado. En este sentido, al igual que se percibió con otras imágenes, se observaron algunas que, por un lado, pueden parecer banalización por el enfoque desde lo cotidiano, pero que, desde la discordancia que genera, se permiten ciertos cuestionamientos críticos sobre la actualidad.

En el caso de la fotografía externa en la que se muestra un perro (ver Imagen 12), hay un encuentro espontáneo, pero a diferencia de los anteriores, este se trataba de una reproducción por parte de instancias institucionales, puesto que se trataba de un mural en un espacio público. Este ejemplo tendía a lo representativo en cuanto a su forma indicial e informativa, pero que, a su vez, genera cierta extrañeza por la forma en que se presenta la obra y, en este caso, la incorporación de actores retratados como poco convencionales, como es el caso de las mascotas.

En este sentido, se identificó una contradicción en la imagen debido al cruce entre los sentidos convencionales basados en el mito y la historia alrededor de la obra, que se remite a temáticas discursivas serias con respecto a la guerra, las pérdidas humanas, el malestar sociocultural, etc. Por el contrario, la imagen analizada se consideró una fotografía lúdica, que hace referencia a un acontecimiento superficial o banal, dado que, en sí, la fotografía no buscaba engendrar una crítica o reflexión, sino que quería indicar algo de un presente, como recuerdo o, más bien, como una presunción efímera.

En este sentido, se encontró cierta similitud entre esta imagen con una foto turística, con la clara excepción de que no se trata de un retrato humano, sino de un perro, lo que genera cierta extrañeza y polisemia. El desplazamiento que destacó la fotografía probablemente tiene que ver con que la obra es un símbolo importante para la ciudad, al ser una obra que alude al bombardeo

que ocurrió en este lugar durante la guerra civil española de 1937; por lo que se instauró un monumento público que replicó la obra en un lugar exterior, esto en conjunción con las cámaras móviles, conllevaba imágenes poco usuales como las del ejemplo anterior. Por lo que se consideró esta imagen como contextual e informativa, al mostrar de manera indicial el contexto de exhibición de la reproducción y la cotidianidad de este mural, en el que probablemente es usual que personas paseen a sus perros. Por otro lado, el mural está en representación del original y, por lo tanto, es un recordatorio de sentidos más tradicionales, aunque exista cierta ruptura, que conlleva el espacio de exhibición.

Al continuar con esta perspectiva, se presentó un último ejemplo que, al igual que los anteriores, observaba una vinculación entre una obra y los espacios más cotidianos, pero este se hizo desde la intervención del fotomontaje y por medio de un encuentro casual con una reproducción de la obra (ver Imagen 6). La imagen destacó por el uso de las formas y la técnica, pero desde lo discursivo tendía a representar cierta perspectiva convencional de la obra en el imaginario colectivo: feminidad, mar, naturaleza, belleza, etc. De allí se distinguió una apropiación creativa en cuanto a la forma, pero que, a su vez, se mantuvo dentro de los límites preconcebidos sobre la obra y el mito que carga, es decir, que no cuestiona o activa nuevas formas desde su imaginario.

En resumen, el pasado se usaba de forma melancólica para resonar en un acontecimiento del presente de forma poética y metafóricamente desde la representación. En este sentido, había un proceso de conservación, aunque no desde la institucionalidad museística en la que se suele ver capturada a la obra desde su exposición en el museo, sino que, por el contrario, se puso en contacto con el exterior con un orden de lo universal y cotidiano y se retroalimentó la tradición desde su simbología adjudicada por la historia del arte.

Así, se emplearon referencias desde las similitudes y las representaciones comparativas entre las dos imágenes que se sobreponen, al generar una enunciación más o menos guiada y que tendía a una retroalimentación positiva de la tradición de la obra. Aunque, se identificó un margen de indeterminación en la imagen por la forma en que se generó la vinculación de dos imágenes, al crear una imagen poco usual.

De por sí, la técnica de fotomontaje guarda consigo ciertos niveles de polisemia por el intercambio discursivo que producían dos o más imágenes superpuestas y esto generó un diálogo y un entrecruzamiento, dado que las imágenes no se anulan entre sí, sino que se retroalimentan.

En todo caso, se entendió que esta imagen se maneja desde lo performativo y representativo a la vez, porque mantiene una alineación con cierta tradición de la obra, aunque la forma de presentarla se mantiene abierta a varios sentidos dentro la misma línea.

A partir de los resultados del análisis de imágenes expuestos en este capítulo, en los siguientes capítulos se plantearon algunas afirmaciones más generales la mediatización que experimenta la obra tradicional en la actualidad. Asimismo, se presentarán las discusiones que surgieron en torno a la teoría previa al análisis y conclusiones que resumen la teoría que emergió del estudio de las imágenes.

11 Desenlaces percibidos

El concepto central identificado en el análisis fue *apropiación*, y de este se desprendió una ramificación de categorías y subcategorías con características, tendencias y posibilidades en las imágenes que ahondaron entre lo representativo y lo performativo. Se podría decir que en esta investigación se entendió la apropiación como un gesto que surge de una prestación o beneficio de la imagen de la obra, o de su representación en otra imagen. En esta operación, el usuario se toma la libertad de adjudicarle nuevos elementos y conexiones a las cualidades estéticas de las obras, lo que generan nuevos sentidos.

Cabe destacar que se está consciente de que la imagen que circula por las redes pertenece, de manera formal, a la compañía de la plataforma, que en el caso de *Instagram* es *Meta Facebook*, debido a que los usuarios ceden derechos al subir sus imágenes. Sin embargo, en este estudio hay un interés más específico sobre las formas del uso de las imágenes de las obras, y no tanto así sobre los derechos de autoría; asimismo, el concepto de apropiación remite, en parte, a movimientos artísticos de vanguardia, por lo que se decidió mantener este término³⁶⁴.

De esta manera, se encontraron dos formas de apropiación de las OAT en el análisis anterior: fotografías de las obras originales en el museo y referencias a las obras en variadas maneras. Ahora bien, esta distinción no está ligada, necesariamente, con la técnica de creación de imagen, sino, sobre todo, con el contexto espaciotemporal de la imagen que reproduce la obra; es decir, que en los modos de referencias se observaron también fotografías, solo que no específicamente de la obra original, sino de réplicas o desde reinterpretaciones variadas.

Dentro lo que se entiende por referencias, también se distinguió a las imágenes que discursivamente hacen una reinterpretación de la obra y otras en las que se señala una reinterpretación preexistente fuera del *ciberespacio*³⁶⁵. Pero se concluye que todas las imágenes de referencia se abren a una interpretación diferente de las obras, porque muestran un desplazamiento muy claro de esta. Aunque, como se observó en los resultados anteriores, para referenciar a las obras, no siempre se muestra a la obra, sino que se la remite desde aspectos convencionales que pueden ser poses miméticas, gestos, colores, formas, etc. Este evocar de la

³⁶⁴ Para un mayor desarrollo sobre la apropiación ver la sección 8.2.1 Reciclaje Digital: Apropiación en las Redes Sociales.

³⁶⁵ Algunos ejemplos de reinterpretación de la obra en la imagen 20 y 9, por otro lado, un señalamiento a una reinterpretación sería 3,12 y 13.

obra, muchas veces permite relacionarla con contextos socioculturales más actuales, de manera que se podrían entender estas referencias como inclusiones o reactivaciones de las obras.

Es resumen, es posible utilizar cierta carga tradicional de estas, desde un aplicación basada en semejanzas con la original, para poner en movimiento sentidos prefijados desde la memoria colectiva convencional, mediante una reinterpretación. Ahora bien, esta clase de referencias tienen sus limitaciones, porque si bien permiten a las obras dialogar con distintos elementos y temáticas, muchas veces no llegan a concebir discursos extremadamente alejados de un lineamiento lógico temporal, por lo que se toman algunas de estas imágenes como *apropiaciones de intensidades intermedias*³⁶⁶. Además, si bien se analizaron varios casos de este estilo, no se puede afirmar que las anteriores formas de apropiación fueran mayoritarias, más bien habría que entenderlas como posibilidades y no como tendencias.

De hecho, se podría afirmar que lo más habitual en *Instagram* es encontrar fotografías, probablemente por la popularidad de la técnica y el uso que se hace en la vida cotidiana. Este modo de generar imágenes puede usarse de distintos modos discursivos, ya sea con la señalización de una réplica o con la reinterpretación o con la documentación de acontecimientos alrededor de las obras, dado que esta es la más usual.

Se cree que la ocasión para la generación de imágenes atractivas puede motivar visitas al museo, es decir, el acontecimiento se ve condicionado por la posibilidad de obtener fotografías para compartir en las redes, lo que a su vez agrega valor a la imagen personal que se construye por las redes. En este sentido, hubo una clara diferencia discursiva entre quienes logran mostrar la visita del museo como un acontecimiento de forma presencial y quienes toman fotografías a réplicas, o reinterpretan las obras desde imágenes reapropiadas de otros lugares, muchas veces con base en imágenes de Internet, aunque hay casos en que se usan reproducciones de revistas, ilustraciones propias, etc.

No obstante, las distintas formas de apropiación de las obras guardan en común el hecho de ser imágenes que circulan por las redes y, específicamente por *Instagram*, por lo que siempre habrá un componente de socialización en el discurso de estas imágenes y, en efecto, contribuyen con el imaginario colectivo que se tiene de las obras en la actualidad. Otra característica que une todas

³⁶⁶ Algunos ejemplos son las imágenes 16, 20, 13, 5 y 9.

las imágenes estudiadas, más allá de sus diferencias discursivas, es que estas presentan desfases de tiempo, espacio e intersubjetividad³⁶⁷; con esto, se identificó una correlación entre los saltos cualitativos en los tres ejes, es decir, que el espacio en el que aparece la obra dialoga con el tiempo y, asimismo, con el eje de intersubjetividad o viceversa.

Ahora bien, en la imagen, estos desfases pueden parecer mermados o destacados, según la forma de apropiación de la obra; un ejemplo de esto son las imágenes que destacan la presencialidad del usuario ante la obra como centro del discurso, dado que, en estos casos, hay un intento de omitir evidencias de desfase temporal, con el objetivo de compartir un momento en supuesto tiempo real³⁶⁸. Por el contrario, cuando se muestra una réplica de la obra en un lugar inusual, lo que se busca es destacar el desplazamiento espacial de la obra. En efecto, en lo analizado destacó la existencia de formas distintas de abarcar el proceso de mediatización, según las variadas operaciones de apropiación, que entablaban conexiones distintas entre los ejes y que, a la vez, figuraban sentidos diversos.

Dentro el marco de figuración, se distinguió la relación entre los ejes que puede ser más o menos lógica, según cada caso; dado que hay imágenes que suspenden a la obra, lejos de cualquier enunciación clara y definida y también hay algunas en las que se muestran las obras expuestas en el museo, lo que se podría entender como algo más coherente, en relación con lo que convencionalmente se asociaba la obra. Ahora bien, también es cierto que lo que actualmente se toma como coherente, puede variar; es decir, que lo que se considera como desplazamiento, está sujeto a acepciones artificiales que están en constante transformación, por lo que se comprende que los procesos de mediatización reconfiguran la realidad y las imágenes analizadas la reconstruyen de las obras y viceversa.

Lo anterior quedó bien ejemplificado con la típica fotografía en el museo actual³⁶⁹, es decir que, como consecuencia de la presencia tecnológica en casi todos los espacios de la vida, se hace cada vez más usual ver escenarios dentro los museos con aglomeraciones de cámaras y dispositivos mediáticos, lo que conlleva a que las fotografías de esta realidad³⁷⁰ sean cada vez más comunes,

³⁶⁷ Esto también se podría entender como descentramiento de la OAT por la mediatización.

³⁶⁸ Esto es algo muy común en plataformas sociales (ver la sección 2.3 Interconexión: las Redes Sociales como Plataformas de Intersubjetividad).

³⁶⁹ Ver como ejemplo Imagen 5.

³⁷⁰ Cabe resaltar que, cuando se habla de realidad, siempre se hace bajo la primicia de que toda imagen reproduce desde un proceso de mediatización, que transforma e interfiere en el sentido, al aportar un punto de vista y se hace referencia a un encuentro de espacio y tiempo en concreto, que sucede de manera presencial y que se busca capturar de la manera más fidedigna posible.

al hacer que imágenes ya no tengan la misma intensidad de afección, a medida en que son naturalizadas.

En función a esto, en el análisis de las imágenes resaltaron algunas características, que por el contexto pospandémico en el que se llevó a cabo, destacan desfases no previsibles en algunas de las fotografías de acontecimiento alrededor de las obras; incluso, se podrían entender como casi accidentales. Con esto se hizo referencia, por ejemplo, al uso de mascarillas, que interfería en la imagen idílica de un ejemplar recuerdo turístico. De manera que la pandemia y todo lo que trajo consigo a nivel estético, generó desfases en el imaginario alrededor de las obras. En algunas de las fotografías se observaron rastros de esta época tan singular, que relacionaba a las obras con nuevas temáticas espaciotemporales, que poco tienen que ver con la misma tradición de las obras, pero que, a su vez, son una especie de cruces de historias. No obstante, en caso de que se mantuviera ciertos hábitos en el tiempo, por ejemplo el uso de mascarillas, estas imágenes que difieren de lo convencional se naturalizarían, del mismo modo que pasa con las cámaras alrededor de las obras. Lo importante por destacar con estos casos es la ruptura temporal e intersubjetiva que genera, en la actualidad y que, a su vez, introduce nuevos diálogos.

Asimismo, las transformaciones que logran estas imágenes en la sociedad son paulatinas y muchas veces poco evidentes desde lo habitual, pero, a su vez, es mediante los micro-gestos cotidianos donde recae el potencial transformador de los dispositivos mediáticos. Conviene destacar que esta intensidad generada por micro-gestos puede también a afianzar ciertas perspectivas convencionales de estas obras en el imaginario colectivo, porque si se quedan en una capa discursiva muy superficial. Aunque se ha observado en el análisis que hay imágenes que logran complejizar estos discursos. Por lo tanto, se asumió que el potencial de las redes sociales en las que predomina la imagen, como es el caso de *Instagram*, logran bifurcaciones de sentidos, gracias a la apertura polisémica de las imágenes.

Aun así, cuando un turista toma una fotografía a una obra, no está del todo consciente que lo que hace es desplazar la imagen de la obra, transformando así sus sentidos, al contrario, entiende el fenómeno como algo regular, en la que ocupa la técnica como una simple herramienta para recordar un momento. Sin embargo, lo anterior no despoja a la fotografía de su tendencia performativa, sino que, desde la conjunción entre el pasado con el presente, surge un devenir para las obras, con el cuestionamiento de un posible futuro o imaginario. La nueva clase de imágenes que surgen de esta aproximación entre arte tradicional y nuevas tecnologías, invitan a

imaginar un porvenir desde la actualidad, en la que el mismo presente parece oponerse a la historia.

Dentro de este marco de ideas, se plantea una perspectiva desde el reconocimiento de intensidades aplicada a los desfases desde lo discursivo y visual en las imágenes, para distinguir las formas de apropiación y su relación con ciertas tradiciones de las obras. Para esto convendría delimitar nuevamente lo que se entiende por *tradicción*, dado que, a partir del análisis se encontraron puntos de vista diferentes sobre el pasado de las obras desde convenciones prefijadas.

Por un lado, estuvo la perspectiva mitológica, las narrativas de la obra y lo que representan o las temáticas que evocan por el contexto en el que se crearon. Por otro lado, se puede entender la tradición de las obras desde sus condiciones como símbolos que, desde lo representativo, prefijan sentidos de poder ligados con culturas hegemónicas e identitarias, amarradas a un tiempo lineal, moderno y de progreso. Estas dos perspectivas sobre la tradición, son similares y tienen puntos de convergencia, pero se diferencian porque permiten distintas formas de apropiaciones. Esto despierta distintos cuestionamientos sobre el rol de las imágenes para la concepción de las tradiciones, especialmente en la época contemporánea; este tema se desarrolló mejor en el apartado de discusión.

No obstante, las aclaraciones anteriores sobre formas de concebir la tradición en estas imágenes permiten situar el carácter dialéctico de estas imágenes y la importancia de su estudio. En todo caso, se consideró que cuando se reconocen gestos de desfases por la apropiación, ya sea en tiempo, espacio o intersubjetividad, hay una discontinuación de cierta tradición de la obra; de esta manera, se planteó que los sentidos de las obras están en constante movimiento, pero, a veces, mantienen cierta estabilidad por el rol institucional que por mucho tiempo mantuvo el control sobre la aparición de estas.

Por su parte, se reflexionó sobre una tendencia de rangos de intensidades intermedias, que oscilan entre lo *representativo* y lo *performativo*, según las formas de manifestación de las apropiaciones, en que la OAT es reconocida, al ser una tendencia como el objeto central de las imágenes, pero, en ocasiones, valiéndose de posibilidades que los dispositivos permiten de

personalizar e intervenir en la imagen. No obstante, la propensión apuntaba, por lo general, hacia afuera³⁷¹, es decir, alejándose de concepciones tradicionales en mayor o menor grado.

Cabe recalcar que, en la selección de imágenes para el estudio, no se priorizó una selección por tendencias cuantitativas, sino más bien una variedad de posibilidades de formas de aparición de las obras, por lo que al momento del análisis el modo en que se presentaron las orientaciones discursivas era con idas y vueltas. Así, por la misma delimitación del trabajo, se debería entender las imágenes observadas como un recorte del proceso de mediatización, que más allá de su inclinación discursiva (performativa o representativa), al ser imágenes técnicas que circulan por las redes, implican siempre una posibilidad latente de intervención futura sobre la misma imagen, que la podría alejar cada vez más del centro; esto se podría entender con la reinterpretación del gráfico de intensidades anterior.

Queda claro que no todas las imágenes analizadas son emancipadoras de una perspectiva hegemónica preconcebida de estas obras, sino que algunas se acercan más y otras menos a estos preconceptos desde lo discursivo. Asimismo, se destaca que cuando se inició el análisis con las primeras codificaciones, surgieron extremos más marcados, pero a medida en que se analizaban las imágenes a mayor profundidad, aquellos límites se difuminaban y se evidenciaban las cualidades intensivas y matices en las imágenes. Incluso, se identificaron imágenes en las que parecía que las posibilidades y tendencias de la forma de apropiación podrían ser tanto performáticas como representativas, en rangos similares.

Sin embargo, necesario y/o inevitable que las imágenes por las que se interesa en esta investigación mantengan niveles de representatividad, aun en menor grado, para generar efectivamente cierta alusión a las obras. En efecto, se recalca que al tratarse de obras tradicionales³⁷² y, sobre todo, emblemáticas, o se puede descartar en el análisis un uso de su popularidad y de representaciones pasadas. Por lo que, difícilmente se puede hablar de una total descontextualización, dado que permanecen cualidades estéticas que permiten cierto retorno contextual, desde el eje intersubjetivo.

³⁷¹ Ver el gráfico Diagrama 2: Intensidades de auras I

³⁷² Para una conceptualización más definida sobre lo que se entiende por ello, ver el Capítulo 4. Herencias Visuales: la Obra de Arte Tradicional.

No obstante, al ser imágenes técnicas que implican una virtualidad de las obras, inevitablemente hay desplazamientos en las diferentes variables; estas imágenes, al no quedar encapsuladas en tiempos o espacios exclusivos, tienen la posibilidad de abrir la obra a conexiones diferentes. En este sentido, se problematiza los sentidos convencionales de las obras, a su vez, los géneros en los que se adhieren por las instituciones académicas y, se complejiza el ecosistema metadiscursivo alrededor de ellas. A continuación, se presentan resoluciones por cada eje del proceso de mediatización de lo analizado.

11.1 Resoluciones temporales

Recapitulando lo analizado en los resultados del eje temporal, es necesario recalcar que todas las imágenes aluden, de alguna manera, a un pasado, al ser apropiaciones de obras que pertenecen a la historia occidental y tienen una carga subjetiva en la memoria colectiva. Ese pasado puede encontrarse resaltado, aludido, cambiado, omitido, sobrepuesto, etc., es decir, que la imagen es formada desde elementos visuales, espaciales e intersubjetivos que convocan ese pasado heredado de cierta manera.

Ahora bien, se distinguió puntos de inflexión según cuando la imagen enfatiza una conexión, ya sea entre pasado y presente, pasado y futuro, pasado en el pasado o una suspensión del pasado. Aquellas imágenes que enfatizan el presente de la obra se toman como enunciativas de un acontecimiento. Por otro lado, las que implican una proyección hacia el futuro, se entendieron como enunciativas de fantasía.

Asimismo, las imágenes que ponen más énfasis en el pasado, de manera nostálgica, fueron las que más tendían a retroalimentar las tradiciones de las obras y, a su vez, reafirmaban un valor histórico. Por último, estaban las imágenes de pasado suspendido, en las que no se identifica una relación temporal clara, sino solo el hecho de que la obra es una alusión a un pasado implícito y se entendieron como no enunciativas y, desde el eje temporal, son las que más tienden a lo performativo.

En función a lo planteado, también se distinguieron formas de vinculación de tiempos desde lo discursivo en la imagen, que pueden darse mediante una concepción lineal de la historia y con la pertenencia de la obra al pasado o desde saltos ilógicos y anacrónicos que, a su vez, se entienden como aperturas performativas. En este sentido, se encontró que aquellas imágenes con

intervenciones gráficas³⁷³ tienden a ser más abiertas que las capturas fotográficas directas a las obras, porque generan un mayor desfase temporal y, por lo tanto, posibilidades de interpretación. Aunque, lo más común es encontrar imágenes que sigan una línea temporal que conecta el pasado de la obra con un presente coherente en el museo.

También se destacaron casos de apropiaciones que se valen de la nostalgia, en la que se realizó cierto romanticismo del valor de la obra como patrimonio cultural desde la estética de la imagen. En estos casos se retomó el pasado como algo preservado, al ser esta una de las funciones convencionales del arte, en la que la evidencia de un desfase entre pasado y presente reafirma esa conservación de la obra por parte de la institución. Por un lado, se podría entender estas imágenes como *poco críticas* sobre los valores hegemónicos o canónicos de las obras y sus instituciones. Sin embargo, se destaca la importancia de la labor de conservación por parte de los museos, aunque no debía trazar líneas temporales tan cerradas, que se solidifican y reducen a las obras a simples objetos del pasado, más que resaltar las posibilidades de sus supervivencias.

En relación con lo analizado, se distinguieron modos de reafirmar la tradición, desde lo *patrimonial-histórico* y desde lo *turístico*. Estas, aunque son perspectivas similares, conllevan distinciones genéricas, desde el enfoque discursivo temporal de la obra, a pesar de que en ambos casos se sigue una lógica temporal lineal y de enunciación representativa. En este sentido, conllevan dos formas de tradición distintas; las imágenes turísticas se refieren a una tradición que exalta un pasado prefijado, porque conlleva poder hegemónico, de las cuales se saca provecho vinculándola con una imagen identitaria personal dentro la red social. Asimismo, la imagen turística se basa en lo patrimonial para poner valor a los objetos artísticos o monumentos, pero muestra la obra como parte de un ecosistema de entretenimiento concentrado en la actualidad.

En cambio, la imagen, que remite al valor *patrimonial-histórico*, plasma una mirada al pasado cargado de nostalgia y el valor de la obra recae en el mito o en la historia de la obra, lo que remite a una tradición que está centrada en una forma colectiva de percibir las obras, sobre todo enfocada en su pretérito. Es decir, se concentra el enfoque en el pasado, lo que también reafirma un sentido canónico de la obra, pero a su vez, hay casos en los que se generan reaperturas y reinterpretaciones. En efecto, se encontró que las imágenes que remiten a tradiciones patrimoniales, muchas veces suelen implicar temáticas políticas o religiosas relacionadas con la

³⁷³ La parte lúdica de algunas de estas imágenes consisten en evidenciar una fragmentación del pasado, al asociar las obras a lo cotidiano.

historia de las obras. En estos casos, se consideran imágenes de temática política aquellas que trabajan la memoria desde la obra de arte, pero para hacer una reinterpretación más actual³⁷⁴.

Por último, es conveniente acotar que lo más observado en los resultados fueron imágenes con enfoque turístico, en las que el presente era valorado por el pasado, para situar las obras como objetos de interés actual y, sobre todo, en aquellas que no mostraban mucho índice de pasado, sino suspensión de la obra para generar reacciones. No obstante, en algunas de las imágenes que encontraron que resaltaban el valor patrimonial, con cierta relevancia de la carga de tradición prefijada por la institucionalidad y la historia del arte, existió la posibilidad de usar el pasado para reabrir los sentidos desde la memoria, al volver a poner en movimiento interpretaciones de las obras desde el presente, aunque esto no fuera lo más común. Finalmente, se destaca el uso de tiempos de fantasía, que podían estar asociados tanto con proyecciones de futuros lineales y lógicas, como también con suspensiones de las obras, poco enunciativas o ilógicas, que abren posibilidades desde la imaginación.

11.2 Resoluciones espaciales

En cuanto al eje espacial, la distinción más relevante tiene que ver con la posibilidad de identificación de lugares en la imagen, que pueden estar claramente delimitados como parte de los acontecimientos o, por el contrario, de una desinformación o suspensión³⁷⁵ espacial, que sitúa a la obra en un *no-lugar*. Ahora, el espacio es aquello dentro la imagen que sitúa a la obra discursivamente a través de elementos informativos, es decir, que entre más información indicial dentro la imagen, más clara es la enunciación espacial, al adquirir mayor relevancia entre los demás ejes.

Cabe considerar, por otra parte, que se entiende como parte del eje espacial, no solo los sitios que aparecen en la imagen, sino el lugar en el que aparece la imagen en sí, dado que ambos condicionan y predisponen el contenido de esta. Por lo que se afirmó que el espacio en los procesos de mediatización es un diálogo entre la imagen y las plataformas en las que aparecen. Es decir que la disposición espacial de la red social también influye en el sentido, que genera

³⁷⁴ Por ejemplo, Imagen 9 y 10.

³⁷⁵ Esta suspensión también se desarrolló en el texto de Jean-Louis Déotte (2007), en el que, al contrario de la perspectiva adoptada en este texto, el autor entendió al museo como un aparato que pone en suspenso las obras para que puedan entrar en un régimen estético. Sin embargo, en el enfoque que se le hizo al espacio desde lo discursivo, el museo es un sitio que pone en contexto a la obra, porque es donde se encuentra la original actual.

vinculaciones entre distintos temas e imágenes, por lo que todas las imágenes estudiadas comparten implicaciones discursivas al circular por la misma plataforma o interfaz.

Dentro este marco de ideas se planteó que a pesar de ser imágenes que visibilizan desplazamientos, también son declaraciones visuales que conllevan el mandato de *mira esto*.

En función de lo planteado, estos espacios, tanto dentro como fuera de la imagen, dialogan entre sí; por lo que se entiende que la motivación de conseguir interacción desde la apropiación de las obras en sitios populares o inesperados tiende a precondicionar las capturas. De igual manera, se reconoció una contradicción entre el espacio *discursivo* y el *dispositivo*, que se debe a que las redes son consideradas como espacios de instancia habitual u ordinaria y tanto la obra como los museos en las que se exhiben, son considerados extraordinarios.

Este contraste hace que la imagen adquiera relevancia, al reforzar la popularidad de las obras por ser referenciadas tanto en espacios singulares como cotidianos, lo que, a su vez, las mantiene al margen de una lógica interna propia de las redes, que se caracteriza por una constante interacción, consumo y creación de tendencias desde las repeticiones. Sin embargo, estas relaciones vinculantes entre las imágenes por el espacio dispositivo en el que circulan no necesariamente significan que estas imágenes no puedan abrirse a un rango más amplio de diálogo, según las inclinaciones performáticas de cada imagen, aunque esto se observó principalmente desde la vinculación con los demás ejes lo discursivo.

Ahora bien, en lo que se refiere a la enunciación, se podría entender el museo como el sitio más ligado a la tradición de la obra, al ser de por sí un espacio ambientado para acompañarla desde cierta perspectiva histórica y, por lo tanto, su aparición en las imágenes tiende relegitarlo como patrono de la obra. Esto, a su vez, podría representar a la obra como objeto de valor cultural de un poder hegemónico³⁷⁶; especialmente suponiendo que el nivel de indicialidad de la imagen sea alto, como en una fotografía, y que se le dé cierto protagonismo a la forma de exhibición de esta.

Ahora bien, aunque es cierto que la forma dispositiva del museo influye en la imagen, esto no quiere decir que siempre que aparezca el museo implica una repetición de tradición; la composición y la prioridad que se le otorga a la obra desde la captura, también influyen en el

³⁷⁶ El espacio museístico mantiene una relación muy cercana con la institucionalidad y su rol dispositivo sobre el imaginario colectivo; esto se debe, en gran parte, a las formas de concebir y la percepción que se tiene de las obras que han sido gestionadas por los museos, lo que genera preconceptos desde el espacio. De manera que, la ambientación alrededor de la obra funciona como un mediador, incluso conservador, de tradición y de percepciones sobre el pasado.

enfoque discursivo que, como se mencionó, igualmente tiene que ver con perspectivas temporales, e intersubjetivas. Es decir que lo discursivo puede abarcar perspectivas más nostálgicas, o noticiosas, como también de índole más colectiva o personal. De esta manera, esto se ve condicionado por otra clase de conexiones y de información en la imagen, relacionada con los otros ejes.

Como ejemplo, se pensó en una imagen en la que se muestra el museo, pero que, por el modo de apropiación, el enfoque discursivo se centra en un presentismo; en otras palabras, el enfoque discursivo de esa imagen, al tomar en cuenta los ejes espaciotemporales, estaría orientado en la demostración de la visita al museo como un acontecimiento importante, más que como un interés por la obra o su pasado³⁷⁷. En resumen, cuando se trata de aparición del museo, según las distintas intervenciones en la imagen, las convenciones implícitas pueden ser más o menos enfatizadas. Cabe destacar que hay casos en los que las intervenciones, desde filtros y posesición en *Instagram*, pueden destacar preconceptos canónicos de la obra, en vez de generar un mayor desfase³⁷⁸.

Se destacó que, en el imaginario colectivo, los museos conllevan gestos rituales, que varían según las distintas épocas y por esto, muchas de las fotografías observadas muestran una *realidad* del espacio museístico en la actualidad, que de por sí conlleva alteraciones de lo convencional. Así, se reflexionó sobre la tendencia de mostrar personas adoptando un rol de espectador³⁷⁹; en estas fotografías, importa desde el eje espacial, si en el encuadre la obra tiene protagonismo, o, si es un elemento secundario o complementario, porque permite entender si la apropiación es de índole más personal.

En efecto, cuando desde una visibilización amplía del espacio, se destaca en la imagen la interacción del público alrededor de las obras, se pone en relieve también desplazamientos temporales e intersubjetivos. Con esto se hizo referencia a que estas imágenes evidencian, desde el uso del espacio en la imagen, las nuevas actitudes de los espectadores-productores alrededor a las obras y con la presencia de aparatos técnicos; en otras palabras, se registran los cambios de los procesos de la mediatización en el espacio institucional.

³⁷⁷ Esto también podría entenderse como un enfoque discursivo que se queda en la superficie, pero esta temática se desarrolló mejor la recapitulación sobre intersubjetividad.

³⁷⁸ Como se ha visto en la Imagen 14.

³⁷⁹ En función de esto, se realizó una diferenciación entre un modo de espectador corriente y la de pose; sin embargo, esta temática perteneció a las recapitulaciones de intersubjetividad.

Asimismo, con los resultados del análisis, se evidenció que existe una variedad considerable de lugares y posibilidades de dislocaciones de las obras en la actualidad, mediante sus reproducciones en lugares inesperados. Las fotografías que registran estos desplazamientos³⁸⁰ visibilizan la ubicuidad de las obras, que podría entenderse como síntoma de una contemporaneidad, diversa y fragmentada que permite nuevos imaginarios.

El hecho de que se reproduzca la obra sin el uso del espacio tradicional de exposición enfatiza el rol de las OAT en la cultura popular. Dentro este marco, se identificaron estas imágenes como híbridas, dado que conservan cualidades estéticas de las obras, pero, desde una postura que tiende a ironizar la existencia ubicua de esta, se genera una apertura performativa. Esta perspectiva puso en cuestión el valor de la obra y la devolvió a un orden de lo común y plural, que abrió caminos discursivos alrededor de ella.

Ahora bien, también sucede que estas fotografías capturan las réplicas *como si fuese la original*, es decir, que manejan un enfoque visual que prioriza la obra; en estos casos³⁸¹, el modo de apropiación desde lo espacial hace referencia a la *original*. En resumen, las fotografías a réplicas pueden tener tanto una inclinación performativa como representativa, pero en general, se entienden como imágenes tibias porque hacen uso del régimen sensible de las obras y, a partir de ello, podrían abrirse a nuevos espacios.

Cuando la apropiación no se hace mediante una fotografía a la original, ni a una réplica, sino más bien referenciando visualmente a la obra en formas muy variadas, se entiende esto como una reinterpretación que, según los gestos operatorios en la imagen, puede reforzar o no cierta tradición de las obras. En varios casos se observó el empleo de elementos que comparten el espacio de la obra, que se vinculan con la tradición desde la historia de la obra o su mitología³⁸², pero también se hallaron casos en las que se vincula obra con temáticas más allá del área tradicional de la obra³⁸³. No obstante, resultó claro que la tendencia en esta clase de imágenes es que se observe una clara influencia por cargas narrativas tradicionales de cada obra; en estos

³⁸⁰ Como ejemplo están las Imágenes 3,11, y 13.

³⁸¹ Como ejemplo está la Imagen 12, omitiendo que el actor a lado de la imagen no es humano, pero la imagen juega con esa perspectiva. Igualmente, en anexos se encuentra el cuadro de codificación axial de conceptos, con más ejemplos de imágenes de la primera fase.

³⁸² Como es en el caso de las imágenes 6 y 11.

³⁸³ Como se da en la imagen 8.

casos se puede hablar de desfases espaciales y materiales, pero manteniendo un lineamiento conceptual vinculado con la tradición.

Por último, fue importante mencionar los casos menos habituales, pero relevantes, en los que se encontraron formas de suspensión espacial de la obra, es decir, que en estas imágenes no solo se desplazaba la obra a lugares fuera del museo, sino que se mantenía en espacios poco definidos o ficticios. Estas imágenes daban paso a la imaginación desde la omisión o a la deformación de elementos en la imagen y al no mostrar información clara, que permitía a los receptores rellenar el área. En este sentido, se podría entender esto como fantasía en la imagen, pero, sobre todo, como una falta de indicialidad discursiva, dado que lo que más destacó en estas imágenes es que no había un desplazamiento enunciativo de la obra desde una tradición a otra, sino que se trataba de una no enunciación unificada y convencional.

11.3 Resoluciones intersubjetivas

Al hablar sobre el eje de intersubjetividad se destacaron las posibilidades que la imagen técnica habilita para los nuevos imaginarios y las discusiones sobre las convenciones preestablecidas alrededor de estas obras³⁸⁴. Esto permitió tener una aproximación a los *modos de ver*³⁸⁵ contemporáneos que traen consigo las mediatizaciones y, específicamente, las imágenes estudiadas. En este sentido, entre las características más destacables estuvo la forma en que estas imágenes permiten una reinterpretación de las obras, algo que las pone en movimiento y circulación y así, se reconoce que, por más control que puedan tener los museos sobre la disposición de las obras y los discursos intermediarios institucionales, hay otras posibilidades para sus sentidos desde la producción de los espectadores en las redes sociales.

En efecto, se abre la posibilidad de que se produzcan nuevos metadiscursos por parte de un público popular, que escapan de la delimitación histórica tradicional y ponen en cuestionamiento las estructuras que por mucho tiempo se entendían como fijas. A través de las imágenes estudiadas, se evidenció cierta caducidad de tradiciones alrededor de las obras, debido a que esto se da mediante el uso de redes sociales, que sigue cierta lógica de mercado; es decir, que la

³⁹⁰ Esto tiene que ver, en parte, con la condición como objeto y su estado sólido (ver Capítulo 4. Herencias Visuales: la Obra de Arte Tradicional).

³⁸⁵ Al hacer referencia a Berger (2016) en su versión original de 1972.

producción y el consumo de contenido es lo que rige estas plataformas y, por lo tanto, se les atribuye un valor a las imágenes a través de interacciones.

Asimismo, se reconoció que, en esta lógica de intercambio de valores desde imágenes, hay cierta tendencia a las repeticiones y aunque algunos estándares convencionales se hayan modificado, se crearon nuevos. Sin embargo, la misma lógica exigió un constante movimiento y aceleración, lo que generó más desestabilización y espacio en los accidentes, es decir, en las imágenes menos normativas, que nacen de una falta de adjunciones espaciotemporales tradicionales de las redes y la mezcla de perspectivas generada por la forma en la que la intersubjetividad se manifiesta en redes (*Instagram*). En efecto, en este eje se encontró, de manera parecida a los anteriores, que hubo una tendencia a un punto medio de fluctuaciones entre un largo pasado de sentidos prefigurados y la tendencia a la performatividad de las imágenes.

Además, se observó que entre más discursivamente abierta sea una imagen, más invita a una participación de coautoría, conexión y relacionamiento. Aun así, en las imágenes con mayor apertura, hace falta el reconocimiento de la obra para que haga de gancho, lo que a su vez requiere de ciertos niveles de representación. Las obras analizadas tienen cierta popularidad o interés universal en la cultura occidental, lo que podía ser el motivo de la representación en las imágenes y por la forma en que genera el relacionamiento, se considera como un potencial intersubjetivo elevado.

De igual modo, se consideró que uno de los temas más destacados en relación con el eje de intersubjetividad fue el reciclaje. Este concepto se repitió en las distintas interpretaciones y se le atribuyó una relación cercana con el concepto central de apropiación, que consistía en una reutilización o recuperación simbólica de las obras. Asimismo, no fue coincidencia que la cuestión sobre el reciclaje sea tan importante en la actualidad, por lo que se encontró una relación íntima entre las imágenes observadas y la necesidad actual de replantear el consumo material (simbólico).

De igual manera, la forma más clara de referencia al reciclaje se hizo mediante fотомontajes o *collages*; asimismo, se repitió en algunas imágenes el uso discursivo de elementos como basura. El vínculo entre aquellas obras canónicas con este término podía parecer una contradicción, pero la

estética contemporánea se caracteriza por esta especie de *pastiche*³⁸⁶, propio de la cultura de Internet. Esto consiste en una constante reactualización del material discursivo, que potencia la creatividad y la mezcla intercultural en un contexto globalizado. Con esto se planteó que el reciclaje es un modo de creación y un modo de ver, que permite movimiento, confluencia y reinterpretaciones del pasado.

Cabe destacar que esto se puede entender tanto desde el reciclaje de residuos, con la economización de recursos planetarios, y también como reciclaje discursivo, que se ve potenciado por las herramientas técnicas que lo digital proporciona y que se orientan a transformar imágenes. Ahora bien, de manera general la transformación en *Instagram* suele estar orientada a una estética normativa, con el uso de filtros preestablecidos, encargados de mostrar lo más bello en las imágenes; pero en el caso específico de las imágenes de OAT estudiadas, también se observó una tendencia a usar el recurso de montaje de maneras más lúdicas, dado que hubo casos en los que se llegó a deformar las imágenes³⁸⁷. En todo caso, algunas de estas se entendieron como una discontinuidad individual en la memoria colectiva, con gestos de personalización performativos, que denotaban creatividad, debido a la calidad que aportaban los distintos prosumidores en su forma de reinterpretar las obras³⁸⁸.

Dentro de este orden de ideas, uno de los cuestionamientos más destacados del análisis fue la posible banalización de las OAT por su apropiación en imágenes que circulan por las redes sociales. A grandes rasgos, se entendió la banalidad como una cualidad que pone en relación una imagen supuestamente extraordinaria e idealizada o única con un entorno superficial y cotidiano; es decir, que la forma de apropiación de la obra se relaciona con su imagen convencional colectiva. En efecto, al ver las obras reinterpretadas y asociadas con elementos variados, se podría decir que parecen banales; sin embargo, todo depende de la perspectiva con la que se abarca la diferenciación. En función de esto, se planteó que la estandarización del modo de concebir las obras las ubica como un objeto de consumo y, en este sentido, entre más lejos esté la imagen que se apropia de ella de esos estándares, se entiende menos como un producto y menos banal.

³⁸⁶ Con *pastiche*, Dyer (2007) hizo referencia a una técnica creativa que se utilizaba para producir obras que son una amalgama de fragmentos de obras previas. El orden de los fragmentos no sigue una lógica coherente, sino que se combinan de manera que producen una nueva obra; el autor entiende esta técnica como un reflejo de la multiplicidad de formas culturales que coexisten en la sociedad contemporánea.

³⁸⁷ Como en los casos más performativos que fueron las imágenes 6 y 3.

³⁸⁸ Estos gestos individuales despojaron la obra de un estatus formal, al dejarla desprovista de una función, género y estilo estable, dado que la imagen dialoga con el exterior y entre las imágenes con las que se asocian y podría vincularse un provenir.

Sin duda, el desplazamiento espaciotemporal inesperado de la obra permite una apertura discursiva, que genera cuestionamientos, sin importar si son intencionados o no; esto abre un espacio para las perspectivas críticas sobre el pasado³⁸⁹. Visto de esta manera, las imágenes más lógicas, que son aquellas que se conectan con cierta tradición de las obras, pueden ser consideradas como menos trascendentales al no despertar reflexiones críticas, pero a su vez, puede ser consideradas como menos banales, al demostrar cierto conocimiento previo contextual de la obra. Asimismo, cabe recalcar que la posible banalización puede, de igual modo, pensarse por el hecho de reproducir las obras en las redes sociales, dado que estas plataformas son de uso cotidiano y popular. En efecto, el fin de socializar las imágenes en búsqueda de reacciones, a su vez, implica una apertura a diálogos y convergencias discursivas de intersubjetividad.

Esta ambigüedad que genera la pregunta por la banalidad de las imágenes tiene que ver con una herencia *iconoclasta* de estas, dado que algunas tienen más valor que otras y, por lo tanto, es una discusión que se repite, de forma constante, alrededor de los estudios de imágenes mediáticas. Sin embargo, en esta investigación se concluyó que una descontextualización de la obra no implica necesariamente banalidad, más allá de la intención del usuario, como es en el caso de las *selfies*³⁹⁰, puesto que estas imágenes generan contradicciones discursivas importantes, que dan lugar a aperturas de sentidos convencionales sobre las obras y sus cuestionamientos.

En este orden de ideas se propuso entender estas imágenes como una especie de micropolítica, porque añaden capas discursivas a las formas de simbolizar el pasado e inciden en la construcción de la memoria colectiva de relevancia global. Así, se pudo inferir que las redes sociales son dispositivos que permiten cierto espacio potencial, en las que se concentra una gran cantidad de posibilidades de encuentros intersubjetivos y en las que rige una lógica normativa propia, que a veces logra escapar de lógicas tradicionales. Esto las convierte en poderosas herramientas críticas y desestabilizadoras, de manera que, por la gran cantidad de personas diversas que generan amplia cantidad de contenido que circula a través de estas plataformas, existen mayores probabilidades de excepciones a la regla. En otras palabras, se complejizan las formas de configuración intersubjetivas, lo que genera más matices.

³⁸⁹ Este apartado se limitó a realizar una reflexión sobre la recapitulación de los resultados encontrados en las imágenes; sin embargo, este tema se desarrolló mejor en el siguiente apartado, en el que se discutió sobre las posibilidades y limitaciones que genera el proceso de mediatización en relación con la historia cultural.

³⁹⁰ Véase la imagen 11.

12 Discusiones y posibilidades latentes

Al inicio de la investigación se planteó como problemática el proceso de mediatización de las obras tradicionales por las redes sociales, específicamente por *Instagram*, lo que generó una serie de cambios sociales que implican nuevos actores en los procesos comunicacionales alrededor de las obras y, a la vez, otra clase de contenido y modos de circulación, pero, sobre todo, nuevos sentidos discursivos.

Durante la investigación se adoptó una perspectiva sobre la mediatización desarrollada por autores que siguen la línea de investigación de Eliseo Verón³⁹¹; por lo que se destacó la oportunidad de haber participado en una estancia internacional con el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC)³⁹², lo que permitió una mejor comprensión al abarcar perspectivas interdisciplinarias que incluyeron el estudio de las mediatizaciones, la semiótica y la cultura contemporánea, en relación con las artes. Esto influyó en el enfoque adoptado para abordar el proceso de mediatización, al considerar los desfases cualitativos de temporalidad, espacialidad e intersubjetividad, e influyó en las partes en las que se aplicó análisis semiótico de las imágenes.

Asimismo, también se relacionó con la comprensión del fenómeno analizado como parte de una manifestación de la cultura contemporánea que cambia la percepción y experiencia con el arte. En este sentido, se destaca que la tradición artística se ha transformado desde la década del 20 con el surgimiento de las vanguardias artísticas, en las que se reflexionaba sobre las estructuras sociales y el papel que jugaban las imágenes en las concepciones sociales. Gran parte de las propuestas de las vanguardias consistían en apartarse de discursos y perspectivas universales (Steimberg, 2013) y es evidente la influencia de estas corrientes sobre la forma de creación de imágenes en la actualidad³⁹³, dado que se encontró en los resultados, algunas operaciones similares a las corrientes artísticas, que, si bien no estaban necesariamente hechas

³⁹¹ En ese orden de ideas, Verón reflexionó a lo largo de su vida académica sobre este concepto, al entender la mediatización, principalmente, como un proceso que juega un papel fundamental en la construcción de la realidad social. Además, se destacaron otros investigadores como Oscar Traversa y Oscar Steinberg.

³⁹² En el Área de Crítica en Artes de la Universidad Nacional de las Artes en Buenos Aires, Argentina.

³⁹³ El arte de vanguardia experimentaba con nuevas técnicas y materiales, lo que llevó a la creación de obras que desafían las categorías y los géneros establecidos. En este sentido, el arte de vanguardia cuestionó las formas tradicionales de representación y exploró nuevas formas de expresión, que se adaptaron a los nuevos medios y tecnologías, por su relación con la cotidianidad y el uso popular.

intencionalmente con los mismos propósitos, se podían entender como una estética colectiva influenciada por esta corriente, que genera una micropolítica.

No obstante, a diferencia de las vanguardias artísticas, en la actualidad, este fenómeno implica una mayor participación de personas diversas, que no solo consumen movimientos estéticos, sino que también generan el contenido, con su perspectiva sobre huellas del pasado y figuras emblemáticas, pero lo más destacable de este fenómeno es que se da desde un contexto cotidiano (por las redes) que, a su vez, configura acciones rutinarias.

Cabe resaltar que en esta investigación se analizaron imágenes con gestos repetitivos, como también imágenes distintas entre sí. Por tanto, se planteó que las imágenes elegidas por distinción eran las que más parecían alejarse de cierta tradición de la obra. Estas podían ser entendidas como un rechazo a estructuras convencionales alrededor de las obras, lo que también se podía inducir por la cantidad de temáticas sociopolíticas actuales, con las que se asociaban las obras desde la operación de apropiación, como el montaje.

En algunos casos se podría vislumbrar manifestaciones, empleando herramientas al alcance del público general, de un rechazo a valores culturales de tradición hegemónica y jerarquizados de la que una gran parte de la población occidental que utilizan las redes, no tiene la posibilidad de presenciar³⁹⁴. De manera que se distinguió desde el inicio del análisis entre apropiaciones por *fotografías de las obras auténticas* de imágenes que muestran *referencias a las obras*. Ahora bien, las redes se mueven por tendencias, por lo que habría que destacar distintas formas de inclinaciones, pero de cualquier forma hay una incidencia por parte de estas imágenes en la realidad.

En lo esencial, se cumplió con el objetivo de la investigación al seguir una metodología de análisis de diseño propio, que permitió una exploración sobre los posibles sentidos de estas imágenes y su relación con la tradición de las obras; para esto, se enfatizó en las formas discursivas de *representación* o *performatividad* en las imágenes. Dentro este marco, lo que más destacó fue el surgimiento de matices e intensidades de los sentidos, que abrían estas imágenes alrededor de las obras, es decir, sentidos intermedios, que permitían entenderlas como propulsores de vínculos sociales y como conexiones espaciotemporales diversas, que permitían una apertura sobre el entendimiento de la cultura.

³⁹⁴ Bajo dicho contexto, si el aura de la obra puede percibirse solo a través de la auténtica, esto genera un valor de exclusividad, lo que, a las redes, produce rangos distintos entre quienes comparten una fotografía con la OAT y quienes no pueden.

De hecho, al inicio de la investigación se planteó el problema como una *resignificación* de las obras, debido al cambio de contexto; sin embargo, se concluyó que el fenómeno no se puede entender solo por un cambio de contexto, sino como una *reinterpretación* discursiva y visual de las obras desde su apropiación en la imagen técnica. En este sentido, se destaca en ocasiones una creación creativa a partir de las obras. Dentro este marco de ideas, se afirmó que hay apropiaciones que interrumpen la tradición desde formas discursivas, aunque lo más habitual eran imágenes que repetían la estructuras, al reafianzar las perspectivas canónicas de las obras y que se encontraban imágenes entre estas dos formas.

En todo caso, el análisis permitió una comprensión más aguda sobre las formas discursivas de las imágenes populares que se apropian de lo canónico, lo que no solo afectaba los sentidos de las obras, sino también el vínculo social que se creaba con el pasado histórico y la memoria colectiva. Por lo que la perspectiva que se adoptó en esta investigación permitió entender el fenómeno como una nueva precondition, por parte de las redes sociales, sobre las formas de relacionarse con el arte histórico³⁹⁵ y concluir que las imágenes que surgen de este proceso de mediatización son síntomas de la contemporaneidad.

Podría inferirse que lo *contemporáneo* implica una expansión en el modo de operación de las imágenes y su valor, debido a los tratamientos mediáticos por las que circulan. Si anteriormente el valor recaía en operaciones de referencialidad y representatividad, que eran formas cada vez menos útiles para entender el papel que jugaban en las sociedades actuales, hoy tienen más que ver con una performatividad que las emancipa de una significación discursiva esquematizada (Soto Calderón, 2021). De tal forma, esto podría traducirse como una desconfianza hacia las imágenes, pero también podría interpretarse como una liberación de su potencial.

Asimismo, se afirma que el marco de teoría desarrollada previo al análisis de las imágenes respalda a la investigación con un enfoque sobre el proceso de *mediatización* que permitió una indagación crítica más abierta a posibilidades, y no solamente limitando el fenómeno. La perspectiva teórica se ve, en parte, corroborada, pero sobre todo, complementada, por los resultados del estudio de las imágenes. En este sentido, se genera un diálogo entre la teoría previa al análisis con la teoría fundamentada, que surgió de las imágenes observadas.

³⁹⁵ Por lo tanto, estas imágenes exponen modos de ver y de reinterpretar el pasado.

En resumen, lo analizado abrió paso a nuevos criterios teóricos sobre el fenómeno, lo que aportó a la perspectiva de las intensidades o magnitudes, de acuerdo con las formas de operación de las imágenes en la actualidad. Por eso, a continuación, se establecen los vínculos comparativos entre la teoría previa que enmarcó el análisis, los resultados y las posibles nuevas temáticas que surgieron de la reflexión.

Se consideró importante realizar una reflexión sobre el rol de la imagen técnica en *Instagram*, en relación con la obra tradicional, dado que esta fue tomada como una de las características más relevantes del fenómeno mediático. En este sentido, la conceptualización de imagen técnica (Flusser, 2015) permitió englobar las imágenes que se deseaban analizar, sin tener que distinguir entre fotografías y otra clase de imágenes que surgían de operaciones mecánicas o programación.

En este sentido, se destacó en capítulos anteriores³⁹⁶ el carácter disperso y veloz de estas imágenes al circular por las redes que, en un inicio, parecen *fantasmales* (Brea, 2010), al rechazar largos periodos de estabilidad en su aparición, basada en movimiento constante y convergencias que suceden por la interacción de los usuarios³⁹⁷. Sin embargo, aún en ese corto tiempo de aparición y a pesar de su falta de fijación duradera, dejan rastros de datos a través de las distintas plataformas que transforman el entorno digital en el que se mueven.

Ahora bien, con respecto a las obras tradicionales, la imagen técnica se presenta, en un inicio, como una contradicción, dado que estas obras tienden a una conservación física con ciertos discursos convencionales prefijados por instancias institucionales, que hacen que lleven consigo configuraciones transferidas del pasado. Sin embargo, se correlacionan al ser ambas imágenes y, por lo tanto, implican visiones o apariencias entrelazadas entre sí.

En la media que se analizaron imágenes que surgen del proceso de mediatización que interesa en esta investigación, se notó que la condición de imagen técnica de las apropiaciones, atribuye a las OAT otra clase de valores y capacidades. La imagen técnica permite cada un rango más amplio de eventualidades que modifican la forma indicial de la obra y, por lo tanto, mayores posibilidades discursivas desde su apropiación. Se refiere a las infinitas variables cuando se

³⁹⁶ Ver el Capítulo 3. Enfoque Técnico: Introducción a las Imágenes Técnicas.

³⁹⁷ Es decir, aparecen y desaparecen constantemente.

conjuga una gran cantidad de personas, con posibilidades de transformación e incidencia en la imagen digital.

Asimismo, la facilidad y velocidad de estas imágenes permitió una mayor capacidad de circulación que, a su vez, facilitaba más reinterpretaciones desde una misma imagen. No obstante, es importante destacar que este análisis, al ser cualitativo, se enfocó en múltiples variables de las imágenes, lo que permitió entender las posibilidades y las limitaciones; sin embargo, lo cierto es que el potencial de modificación de la imagen técnica a través de *Instagram* es menos explotado, en comparación con la cantidad de imágenes estandarizadas que simplemente se estilizan.

No obstante, a pesar de la parte discursiva, la imagen técnica permite que las obras se infiltren en la cotidianidad de los usuarios y generen cada vez más diálogos alrededor de las obras y desfases de intersubjetividad. Esto, a su vez, produce más variedad de formas de producción reaccionarias que, algunas veces, ponen en conflicto los sentidos convencionales e institucionales de las obras. Finalmente, todo esto transformó las formas de jerarquización tradicional alrededor de las obras, pero, ciertamente, habilita otra clase de lógicas y texturas sociales propias de las plataformas en sí (Ramos, 2013).

Visto de esta forma, la apertura que logra la imagen técnica sobre las obras no necesariamente implica que toda apropiación de las obras fuese una ruptura definitiva con su tradición, pero permite mayor posibilidad de irregularidades en tendencias y repeticiones.

En este sentido, el análisis de desfases desde los tres ejes del proceso de mediatización brindó una mayor diferenciación y heterogeneidad en los distintos modos de transformación, lo que tuvo una implicación para la tradición de las obras.

Desde una perspectiva más general, uno de los desplazamientos más importantes en este fenómeno mediático tuvo que ver con la temporalidad; por lo que una de las concepciones más importantes para reflexionar sobre este desplazamiento fue la de historia, debido a que estas imágenes juegan inevitablemente con alusiones a la memoria y al pasado colectivo con una relevancia occidental global. En el marco teórico previo al análisis se reflexionó acerca de la idea de anacronismo de las imágenes y del arte (Didi-Huberman, 2006) que, a su vez, se fundamentó de la teoría de Walter Benjamin sobre la historia y la estética. Esta teoría permitió una

concepción temporal de las obras que visibilizaba las posibilidades de la técnica, una perspectiva que rompió la concepción lineal y progresiva del tiempo.

Desde lo observado, se entendió a la obra tradicional como una especie de *ancla* que conjuga conexiones entre pasado, presente o futuro, a veces haciendo uso de enunciaciones fantasiosas. En todo caso, la imagen permitió que esas conexiones anacrónicas fueran visibles y comunicables. Lo que incorpora huellas del pasado en el presente, pero, además, se la reinterpreta.

En efecto, las imágenes analizadas fueron un buen ejemplo de la convivencia de tiempos, a través de la conexión entre estas. En este sentido, las imágenes atraviesan o perduran en el tiempo desde un régimen de sensibilidad que las une, sin embargo, la tradición se ve modificada. Con relación a esto, cabe destacar la importancia de la labor de los museos en la conservación de las obras, permitiendo una supervivencia física de la obra que, a su vez, permite nuevas reproducciones técnicas de la misma; no obstante, se cuestiona la posible solidificación conceptual de las obras, desde una perspectiva que las reduce a simples objetos del pasado.

En efecto, se ha advertido un vaivén de manifestaciones cualitativas temporales desde lo discursivo de las imágenes. En la cual se encontraron imágenes más performativas, por lo que se refiere a imágenes que ponen en evidencia saltos anacrónicos de las obras, desde elementos que ilógicos, intemporales y hasta en algunos casos ficticios³⁹⁸. Asimismo, se identificaron imágenes que, desde el manejo de tiempos en la imagen, se perpetúa una línea temporal coherente. Usualmente, esta forma de perpetuación se vio asociada con discurso narrativo desde la imagen.

Las formas representativas en las imágenes estudiadas se presentaron mediante elementos informativos, que remitían a una continuidad, es decir, permitían una comprensión relacional con la obra, con sentidos más estables y persistentes. En el análisis, se tomó cualquier forma de narración de la imagen como una especie de guía de sentidos prefijados, que tendían a un uso de la obra para delimitar tiempos pasados preestablecidos³⁹⁹. En otras palabras, si bien lo narrativo permite desfases, su forma de configuración es enunciativa; al contrario, también se encontraron

³⁹⁸ Ejemplos con las imágenes 7 y 19.

³⁹⁹ Cabe resaltar, a modo de ejemplo, que Mariano Zelcer identificó esta forma narrativa en las selfies: “busca capturar un momento situado en el tiempo, [...] la selfie se inscribe habitualmente en una narrativa. [...] El gesto de la pose, sin embargo, genera un detenimiento en ese devenir narrativo del que la *selfie* busca dar cuenta” (Zelcer, 2021, p. 118).

imágenes en las que no queda clara una enunciación narrativa⁴⁰⁰, sino pura suspensión abierta. Por lo que se destaca el uso discursivo entre imágenes en redes sociales como *Instagram*, de manera que permite interconexiones que generan una especie de cultura viva⁴⁰¹.

De acuerdo con lo planteado, la imagen técnica corrompe el tiempo de la obra tradicional, que era delimitado por su condición de objeto y que permitía escapar de una dependencia corporal. Visto de esta forma, se podría entender este fenómeno como la iluminación de relámpago que Benjamin (2018) empleaba para desarrollar la dialéctica de la imagen, en la que la ambigüedad era una presentación flexible del tiempo porque el pasado aparecía en el presente, al transformar ambos tiempos. En ella, el pasado se presentaba de formas no habituales y fragmentadas, al tejer enigmas; de ahí el interés de Benjamin por el montaje y el arte surrealista (Löwy, 1997).

Ahora bien, tomando en cuenta tanto la imagen técnica, como las redes sociales, o la combinación de ambos en el proceso de mediatización identificado, permite una iluminación del presente con la aparición de rastros del pasado. Así, se planteó que las obras tradicionales, inevitablemente, retornan a tiempos y lugares desde la imaginación (Moxey, 2015); sin embargo, este retorno puede estar más o menos guiado por estructuras preestablecidas en la memoria colectiva con respecto a las obras.

De esta manera, desde el análisis de las imágenes se observaron desfases que pusieron el pasado en tensión con el presente o con futuro y, otros que pusieron al presente en relación con el pasado. En este sentido, se destacó que la potencia de estas tensiones o bifurcaciones genera *entres*⁴⁰², es decir, espacios intermedios, considerados pasajes en los que puede haber cambios de sentidos. En las imágenes observadas, esto se hace mediante distintas formas de intervención, ya

⁴⁰⁰ No obstante, para Walter Benjamin (1991) la estructura narrativa no supone necesariamente un tiempo lineal y un buen ejemplo de esto; es su libro *Infancia Berlinesa hacia mil novecientos*, narró su vida y articuló relatos de manera discontinua en el tiempo.

⁴⁰¹ Cabe considerar, por otra parte, que, con otros medios, como el libro, se requiere una disposición de la información narrativa lineal que, a diferencia de la palabra hablada, queda plasmado en un soporte fijo. En este sentido, se identificó un retorno en las redes a la posibilidad a una comunicación más abierta a cruces de historias por la forma de circulación y menos lineal por el uso de la imagen, pero a diferencia de la comunicación en copresencia, dejando rastro en soportes mediáticos. Cingolani (2017) reflexionó sobre los fenómenos mediáticos después de la imprenta e identificó una vuelta a una comunicación más contextual (mediante audio, video y hasta tacto) es decir, una recontextualización, en la que se buscaba un retorno a la comunicación en copresencia, como punto de partida, pero sin superar la máxima descontextualización que se dio con la imprenta.

⁴⁰² Con *entre*, el autor Iván Flores se refirió a espacios muchas veces neutralizados u olvidados, que se forman desde la dinámica de entidad y de la medialidad, que caracterizan la contemporaneidad. “El ‘entre’ se ha transformado en el esquema que condensa y hace inteligibles los fenómenos y acontecimientos que impregnan nuestra época” (Flores, 2017). Se podría entender esto solo lo que el medio encubre, es decir, espacios de disonancia o ruido.

sea desde la toma fotográfica⁴⁰³ o al emplear técnicas que agregan capas de complejidad como montaje y edición.

W. Benjamin veía necesaria la memoria del pasado, porque permitía conservar la latencia de las obras que, desde el aura, se veían cada vez más alejadas desde su virtualidad. En este sentido, es cierto que la fragmentación espaciotemporal de las imágenes de las obras dificulta la manutención y la generación de tradiciones muy estables alrededor de las obras, pero también dificulta una concentración de poder por parte de una cultura hegemónica, que se atribuye desde la institucionalidad.

En otras palabras, la cultura fragmentada, puede dificultar una formación historiográfica, o al menos una demasiado ceñida, de manera que la *mediatización* provoca una difuminación de delimitaciones entre lo que sería la historia clásica, lo social y/o popular. Se refiere a una conjunción de fenómenos que concentran distintos patrones de formas culturales y perspectivas menos normativas sobre el pasado. Un gran ejemplo de una historia cultural fragmentada y no lineal es la de Warburg (2010) con el *Atlas Mnemosyne* o la de *El Museo Imaginario* de Malraux (2017), en la que se relacionan imágenes por vinculaciones no historiográficas sin un sentido lineal y progresista.

En función de lo planteado, se encontró potencial en la supervivencia de la OAT que se vuelve a presentar, al circular por las redes de forma transmutada o reconfigurada. De allí surgió el cuestionamiento sobre la memoria que, según como es abarcada, puede continuar con lineamientos tradicionales de la obra auténtica actual o generar rupturas.

No obstante, después del análisis de imágenes, resurgió el cuestionamiento sobre lo que se entiende como tradición de estas obras canónicas, dado que surgieron diversas formas de presentar la tradición. Por un lado, se propuso entenderla desde lo que evocan las obras en el imaginario colectivo sobre su contexto más actual y así se podría entender como un objeto de valor patrimonial significativo que, su vez, suma un valor turístico elevado. Todo esto se traduce en una forma de expresión de predominio de poder de cierta cultura occidental.

Desde la anterior perspectiva, la tendencia suele ser que las imágenes invocan cierta tradición de la obra desde un régimen sensible, para hacer uso del poder de reconocimiento y popularidad de

⁴⁰³ Implica dejar entrar más tiempo de exposición, poniendo en evidencia el movimiento como en la Imagen 5.

esta. Quizás la expresión que más representa esta forma de tradición actual en las OAT es la *selfie* con la obra. No obstante, el poner en movimiento este régimen sensible de la obra, permite abrir un espacio intersubjetivo alrededor de ellas.

Por otro lado, la tradición de las obras también podría entenderse como aquello que conlleva las memorias, más ligadas al pasado político, social y cultural; esta forma de tradición, cuando no la solidifica con delimitaciones contextuales o espaciotemporales fijas, permite una reminiscencia del pasado que posibilita modificaciones, críticas y cuidados sobre la vida en sociedad. Esta clase de tradición se identificó en las imágenes que, desde las referencias a la obra, incorporan en el discurso cierta consciencia del pasado narrativo desde la memoria colectiva y la vuelve activar con temáticas más actuales.

Sin embargo, cuando se habla de puntos intermedios, se hace referencia a que muchas imágenes parten de cierta preconcepción conceptual de las obras tradicionales, para luego reinterpretarlas. Para Walter Benjamin, esta forma de memoria era importante para la transformación de la experiencia tanto a nivel colectivo, como individual. En otras palabras, la memoria y la tradición están relacionados desde la trama de intersubjetividad (Hlebovich, 2014), lo que a su vez permite la creación de cultura. En este sentido, las redes sociales juegan un rol fundamental, porque a través de ellas se genera intersubjetividad a diario, pero, además, allí, se depositan, muchas veces las memorias.

A pesar de lo anterior, cabe destacar que, para Benjamin, las experiencias sin historia son *pura estimulación*, en la que la difuminación del aura, en un inicio, puede parecer una pérdida, pero también implica una apertura de posibilidades (Hlebovich, 2014), dado que permite una articulación de las memorias no regidas por un razonamiento divisor del tiempo. En sus estudios sobre Baudelaire, el autor afirma que la forma de sacar provecho a esta perspectiva no es aislarse de la *masa*, sino experimentar a través de ella con cierta distancia crítica o con una sensibilidad en búsqueda de encuentros fragmentarios con la memoria, en los que hay potencial de cambios (Amengual, 2008).

Algo importante que hay que destacar es que, con la reminiscencia desde lo fragmentado, se integrarían memorias individuales con las colectivas (Benjamin, 2012a [1940]), dado que, en las redes, lo discursivo en las imágenes tiende a ser de índole personal, por lo que se entienden como reinterpretaciones individuales que inciden sobre el imaginario de las obras y que tienen

gran importancia a nivel colectivo. Debido a esta lógica, se concluyó que la pérdida del aura, que suele ser entendida como el empobrecimiento de la experiencia cultural de las obras, supone un sacrificio necesario para que estas se mantuvieran vigentes en el tiempo.

En otras palabras, la mediatización y la transformación de sentidos de las obras permitió su memoria, a través de imágenes como las observadas, en las que hay cierta dialéctica y conjunción de tiempos.

Asimismo, se abrió un espacio para reinterpretaciones de las obras desde un ámbito popular, lo que permitiría su existencia de forma más viva. Esta perspectiva, estuvo en sintonía con otras investigaciones, como la de Hlebovich (2014), en la que se entendió estas transmutaciones como movimientos políticos desde lo individual y, con base en Benjamin, se comprendió que el sujeto no necesariamente debe perder su individualidad desde lo colectivo. Así, se indicó lo siguiente:

El accionar de las masas precisa ser una tarea consciente, como lo es la caminata de Baudelaire en tal masa. [...] Benjamin plantea que el arte debe hacerse de las distintas condiciones contemporáneas para implosionar la estructura misma del arte y de esta manera forjar [...] trabajadores del arte y espectadores críticamente activos [...] se concibe la posibilidad de ejercer una suerte de reapropiación –por decisión: poder de alzar una mirada crítica en el marco de la revolución de la estructura del arte del cambio– perceptivo introducido por las condiciones contemporáneas. (Hlebovich, 2014, p. 15)

Desde la anterior perspectiva, se vislumbraron posibilidades en las imágenes observadas como devoluciones intersubjetivas a las obras tradicionales, es decir, reinterpretaciones visuales que, a su vez, permitieron la desarticulación de asimetrías culturales. Por supuesto, habría que destacar el rol de lo cotidiano en todo este proceso, porque la obra se infiltra en la cotidianidad desde su circulación por las redes⁴⁰⁴ y, viceversa, dado que los dispositivos se infiltran en el campo discursivo de las obras. Esto importa porque es desde el día a día que se crea *realidad*, es decir, que estas imágenes forman parte de la construcción social actual (Berger y Luckmann, 1995).

El tiempo cotidiano es aquello que se repite, y por lo mismo puede parecer de menos relevancia que un acontecimiento excepcional, pero justamente es la suma de las repeticiones la que genera verdaderas diferencias y movimientos; lo que contribuye con la perspectiva planteada, en la que las imágenes transmutadas de las obras permiten que se mantengan vigentes. Aunque esto se da a partir de su popularidad, o acepción de su relevancia patrimonial y turística, generando movimiento alrededor de ellas y en los museos y ciudades donde se encuentran. Asimismo, esto reafirma un valor simbólico occidental, sobre todo europeo.

⁴⁰⁴ Se podría decir que lo extraordinario se vuelve cotidiano en Instagram, así como planteó Zelcer (2021), que lo cotidiano se hace extraordinario en WhatsApp.

Por otro lado, cuando la imagen enfatiza un desfase temporal, si bien la popularidad de la obra se ve reforzada, igualmente deja entrar una participación popular sobre su concepción canónica, que le permite no solo un reaparecer en distintos diálogos, sino también pone en movimiento una reconstrucción constante de sus sentidos desde micro acontecimientos. Esto conlleva a una afección sobre la memoria colectiva de las obras tradicionales, que se entienden como material perecedero (Groys, 2016), y se ve removido por material creativo o de reinterpretación, sumergido en tiempos más acelerados.

Ahora bien, en cuanto a los saltos temporales de los dispositivos, se reflexionó al inicio de la investigación sobre la *aceleración* que, para uno de los autores de referencia, como Paul Virilio (2012), era un aspecto negativo de las nuevas tecnologías⁴⁰⁵, porque generaba una sucesión ininterrumpida de accionar impuesta por el dispositivo y, a su vez, provocaba una trazabilidad informática.

No obstante, en las imágenes observadas, se encontraron algunas que no parecían ser producto de una creación acelerada⁴⁰⁶, por la forma de producción y la puesta en escena o montaje de las imágenes. Aunque el mismo contenido luego se presta a la aceleración en el consumo de la imagen, lo que se pretende enfatizar es el rol de la subjetividad de los usuarios que entran en contacto con los dispositivos, que si bien se ve dirigida en gran parte por las distintas plataformas, no son completamente definidos por ella, ya que la parte discursiva mantiene cierta independencia y puede generar contrastes intersubjetivos. En este orden de ideas, si bien los fenómenos mediáticos son complejos y generan una sensación de desconocimiento y desconfianza, en esta investigación se encontró que, a partir de esa misma complejidad, se dejen entrever matices.

Al inicio de la investigación se identificaron desplazamientos temporales desde los distintos agentes del proceso de mediatización: el museo, la fotografía, las plataformas de diseño y las redes sociales. Esto permitió entender estas imágenes configuradas por capas, que hacían que cada aparición fuera diferente, por lo que se entendían como entretiempos. En este sentido, se comprendió que estas imágenes son, simultáneamente, archivos para la memoria colectiva y a la

⁴⁰⁵ No obstante, si se piensa en la comunicación boca a boca, la información intercambiada se realiza de manera instantánea, claro que con solo una conversación a la vez; sin embargo, lo que se pretendía resaltar era que, en ciertos aspectos, hay una forma de retorno a modos de comunicación previos al uso de dispositivos mediáticos (Cingolani, 2017).

⁴⁰⁶ Por ejemplo las Imágenes 9 y 10, que son fotografías hechas en un *set*, o, como la Imagen 20 que es la reproducción de una ilustración minuciosa de la obra intervenida.

vez reconstructores; en otras palabras, su agenciamiento juega tanto con el pasado como con el presente, pero, además, estos dos se contaminan constantemente (García, 2012). Lo anterior se reflejó en los resultados del análisis desde las formas que fueron referenciadas las obras, de manera que fueran reconocibles.

Se recalca el empleo discursivo del reconocimiento de las obras como punto de partida para nuevos cuestionamientos, porque se infiere que es justamente en sus cualidades sensibles que se abre espacio a vínculos sociales. Sin duda, un desplazamiento espaciotemporal inesperado de la obra permite una apertura discursiva que genera cuestionamientos, sin importar si son intencionados o no, lo que permite posibilidades a puntos de vistas críticos hacia el pasado⁴⁰⁷.

Por lo que en la perspectiva que aquí se adoptó, se entendieron las imágenes estudiadas como reciclaje simbólico de tiempos, espacios e intersubjetividades preestablecidos, que permiten el desligamiento de un solo pasado histórico, porque integran a las obras tradicionales en un presente con características más contemporáneas. Giunta (2014) definió esta contemporaneidad como una constante “estar con el propio tiempo” (p. 8) que, a su vez, consistía en acoger el vértigo que produce el contante cambio. En este sentido, la autora captó muy bien la cualidad simultánea, anacrónica y veloz del tiempo que se vive en el presente y, sobre todo, destacó su carácter no homogéneo.

Como se desarrolló anteriormente, en el proceso de mediatización entra en juego la concepción tradicional de la historicidad de las obras, donde se abren cuestionamientos sobre futuras concepciones del pasado, es decir, cómo vivir los acontecimientos para además vincularlos con ciertas expectativas. Sucede que gran parte de las imágenes estudiadas pasan por trayectorias de interacciones sin delimitaciones canónicas, por lo que se concluyó que las obras se descentralizan y generan imágenes que, de por sí, producen nuevos centros.

Visto de esta forma, se podría decir que la modernidad se caracterizaba por tener las utopías como puntos centrales, que generan proyecciones hacia el futuro, pero en la contemporaneidad hay más que nada movimiento.

⁴⁰⁷ En este apartado se limitó a realizar una reflexión sobre la recapitulación de los resultados encontrados en las imágenes; sin embargo, este tema se desarrolló mejor en el siguiente apartado, en el que se discutieron las posibilidades y limitaciones que generaba el proceso de mediatización sobre la historia cultural.

En resumen, desde la discontinuidad del pasado con una perspectiva tradicionalmente lineal, se suspendió también el futuro de estructuras predeterminadas. Si el canon era una construcción supuestamente *universal* de convenciones en las que existía consenso académico, en la contemporaneidad hay una imposibilidad social de instaurar un nuevo canon⁴⁰⁸ gracias a los fenómenos mediáticos.

Siendo las cosas así, a través de la investigación se expuso un modo de abarcar lo disperso de la intersubjetividad actual, al entender las creaciones personales o las reinterpretaciones sobre estas, como un contenido que permite una integración más amplia sobre concepciones del pasado, lo que, a su vez, implica renunciar a la creación de nuevas narrativas uniformantes y aceptar el flujo de intersubjetividades como convergencias, en las que probablemente haya puntos de encuentros y desencuentros entre una diversidad amplia de personas.

De esta manera, las imágenes observadas reconstruyeron discursivamente el pasado, desde una condición material que permitía cierta amplitud, como es el caso de la imagen técnica. Ahora bien, este gesto de interpelar imágenes del pasado es una característica del arte contemporáneo (Giunta, 2014)⁴⁰⁹, pero con ello no se pretende entender todas las imágenes observadas como arte, sino comprender la contemporaneidad como una conjunción que permite activaciones constantes del pasado.

En este sentido, el eje espacial también jugó un rol fundamental en los modos de entender el presente desde las imágenes observadas. Su forma de desplazamiento espacial pudo ser cuestionada desde dos espacios, anteriormente mencionados, es decir, en el que circulan las imágenes, o *Instagram*, y el espacio dentro la imagen. Estos espacios identificados como *discursivos* y *dispositivos* dialogan entre sí, al producir una variedad de sentidos.

Para abarcar el eje espacial, fue importante retornar a la reflexión de Valéry (1999 [1923]), cuando intuyó que el arte vencería los obstáculos del tiempo al infiltrarse en espacios cotidianos, en los que adquiriría cierta ubicuidad; así, se hizo referencia a una “sociedad para la distribución de realidad sensible a domicilio” (p. 132). Visto de esta forma, lo que facilita estos desplazamientos

⁴⁰⁸ En la modernidad las historias estaban marcadas por hechos y acontecimientos marcados por un tiempo y espacio fijo, pero a medida en que existía una ruptura de la estética romántica, que se basaba en la legitimación, se hacía más difícil el consenso.

⁴⁰⁹ “Retomar el pasado desde las imágenes del arte, analizar o poner en cuestión el estatuto de las iconografías gestadas como parte del imaginario de la nación, cuestionar sus valores, forma parte del repertorio del arte contemporáneo” (Giunta, 2014, p. 25); desde esta perspectiva, la memoria ya no cumplía la función de reactivar el pasado para proyectar un futuro ideal, sino más bien, ser un simple instrumento útil para el presente.

que intuía Valéry, tiene que ver con las nuevas formas de circulación de las imágenes, que se diferencian de las tradicionales por la falta de limitaciones geográficas fijas y, además, que están inmersas en un contexto de globalización, que es evidente desde el espacio discursivo y el dispositivo.

En este sentido, está claro que las obras se asocian a concepciones y convenciones occidentales, y esto se vio reflejado en las imágenes analizadas por los espacios que se repetían en ellas, en las que más predominaba el espacio museístico. De allí, que se hable de una correlación entre lo discursivo y lo dispositivo, porque se piensa que el uso de plataformas sociales como *Instagram*, amplifica una concepción cultural hegemónica⁴¹⁰. No obstante, en cuanto a lo discursivo, se presenta una contradicción en estas imágenes, algo que tiene que ver con el fenómeno de la globalización, que incide en las instancias de representación regional de las obras, debido a que se asocian con su pertenencia a un país, una ciudad y/o un museo.

No obstante, en algunas de las imágenes observadas, se hizo poco énfasis en el sitio de la obra actual y más en su ubicuidad. En este sentido, las posibilidades de dislocación de las obras expusieron una apertura de sentidos, puesto que invitaban a imaginar una variedad de posibilidades y sitios a los que se desplazan las obras en la actualidad⁴¹¹. Esto conllevaba una distinción considerable entre las apropiaciones que surgían del acercamiento físico con la obra, con las reapropiaciones que se daban a partir de las referencias o las réplicas de las obras.

Sucede que una apropiación desde la fotografía a la original en el museo implica contexto indicial en la imagen en la que se reproduce gráficamente un espacio *consagrado* para exponer la obra tradicional. En otras palabras, el museo se encuentra ambientado con ciertas cualidades que permiten asociar a la obra con valores canónicos. Visto de esta forma, se podría entender el museo como un dispositivo⁴¹², que se entiende como “una instancia reguladora y modalizadora de los intercambios discursivos” (Zelcer, 2021, p. 31).

⁴¹⁰Aunque, cabe resaltar que, en esta investigación se enfatizó más en el espacio discursivo, desde el análisis de imágenes, esta fue una de las posibles limitaciones.

⁴¹¹ Como las Imágenes 3, 4, 11 y 13.

⁴¹² En estudios dentro del ámbito de la comunicación social, el concepto dispositivo suele estar asociado a dispositivo técnico, pero este término también pertenece a una tradición académica filosófica como Michel Foucault y Giorgio Agamben (Zelcer, 2021), quienes entendieron a los dispositivos de manera más amplia, en los que podía encajar el museo como regulador institucional de cultura y arte.

De manera general esto podría traducirse a toda clase de institucionalidad, pero, sobre todo, a las relaciones que generan los diferentes componentes de la institución. Asimismo, se podría entender el museo como un aparato de configuración del aparecer, de acuerdo con lo propuesto por el filósofo Jean-Louis Déotte (2007), quien tuvo en cuenta el poder que se concentra en este como institución, pero, además, a diferencia del dispositivo, que pone énfasis en la legitimación de su visibilidad, al resaltar que “los aparatos que han alterado y redefinido sucesivamente la sensibilidad común” (Déotte, 2007, p. 2).

En otras palabras, si el museo está diseñado en principio para configurar cierta sensibilidad colectiva, lo hace desde una sistematización que se suele omitir en el momento de la visita, debido a la manera en que se ha naturalizado (Benzecry, 2021); por tanto, algunas imágenes perpetúan y representan lo que este predefine, al mostrar el espacio y las formas de disposición de las obras, sin ser conscientes de ello.

En todo caso, lo que se tiende a destacar con la demostración del espacio del museo, es un acontecimiento *extraordinario* que se ve respaldado por el valor tradicional de la obra como patrimonio turístico, que tiende a representar una *alta cultura* hegemónica. No obstante, desde lo observado, no todas las fotografías en las que sale el museo perpetúan los preconceptos de este o, en todo caso, si al hablar de *tradición*, resurge el cuestionamiento sobre qué se entiende en la actualidad como la tradición de las obras⁴¹³.

Algunas de las imágenes analizadas pusieron en cuestión ciertas prácticas del museo desde la visibilización del mismo espacio. Se trataban de fotografías que rompían con la tendencia, al revelar las formas de interacción actuales con las obras; estas ponían en evidencia las nuevas formas de expectación en los museos, que terminaban estando lejos de lo que convencionalmente eran. En otras palabras, si bien el museo suele estar asociado a lo representativo, también hay información en el mismo sitio museístico que demuestra la infiltración de las tecnologías, y como esto transforma la ambientación del museo; lo que a su vez afecta los *metadiscursos* alrededor de las obras.

⁴¹³ Se mencionó al inicio de la discusión, que existen distintas formas de tradición identificadas en las imágenes, dado que unas remiten más a concepciones de la obra como patrimonio de valor turístico y propio de una cultura hegemónica occidental, que tiende a hacer foco a un pasado más cercano. Por otro lado, también se tomó en cuenta como tradición, un pasado significativo de la obra, relacionado con su concepción histórica, pero no tanto para delimitarla a su origen de un espacio y tiempo específicos, sino como material de supervivencia que evoca memoria.

La perspectiva anterior corrobora con la concepción del mundo artístico siendo cada vez más disperso (Brea, 1991), en la que los límites de lo virtual y lo físico se ven difuminados. En efecto, se observa una clara retroalimentación entre la forma en que las imágenes afectan el espacio de las obras tradicionales y, a la par, las obras afectan los *cibespacios*. De allí que no solamente el espacio del museo se redefine, sino también la distancia entre obra y espectadores, de manera que el valor de las OAT se ve desplazada a un plano más social. Asimismo, se podría entender este fenómeno como espacios *exclusivos* vs. *cotidianidad*; que igualmente va de la mano con el cuestionamiento sobre espacio *público* y *privado*.

En función a lo planteado, habitualmente se perciben las redes sociales como espacios públicos por su uso habitual y el consumo de contenido *gratuito*⁴¹⁴. También el hecho de que la producción y difusión de contenido es de libre acceso, es decir que no requiere de una institucionalidad que lo respalde, hace que estas imágenes sean consideradas como parte de la cultura popular. No obstante, estas plataformas desafían lo que habitualmente se entendía como público, dado que permiten acceso a un público más general, pero desde lo discursivo muchas veces tienden a mostrar espacios íntimos y personales, en los que la obra se ve involucrada⁴¹⁵.

Sin embargo, esto también ocurre porque, a pesar de sus cualidades intersubjetivas y multidimensionales, las redes pertenecen a compañías multimillonarias que se benefician del manejo y de la acumulación de información y el contenido de las redes (Resuche y Audisio, 2022)⁴¹⁶. En efecto, se pone en cuestión la noción de lo público, porque los derechos pertenecen a una entidad a la que se le cede el dominio; en este sentido, se entienden como espacios de colisión en los que no se puede diferenciar, de forma clara, entre variables definidas como públicas o privadas (Cingolani, 2019b). Y, en este sentido, se identificó con la investigación un claro reflejo de esta ambigüedad desde las intensidades intermedias identificadas en los resultados. Lo anterior puso en crisis la memoria colectiva convencional con respecto a las obras, en relación con la contemporaneidad y los modos en que la cultura se desarrolla por espacios cada vez más suspendidos (Tomei, 2007). Siguiendo este marco de ideas, conviene introducir discusiones en torno a las configuraciones de intersubjetividad que resaltaron en esta investigación.

⁴¹⁴ Pero no libre de condiciones y de retribución (ver sección 2.3 Interconexión: las Redes Sociales como Plataformas de Intersubjetividad).

⁴¹⁵ Ver como ejemplo la Imagen 11.

⁴¹⁶ Andrés Maximiliano Tello en el episodio “Anarchivismo y tecnologías de lo común” propuso pensar en políticas para que las grandes empresas monopolizadoras de las plataformas retribuyan al conjunto de la sociedad por la extracción de información.

Al entender las sociedades como compuestas por capas de configuraciones⁴¹⁷ intersubjetivas, que pueden analizarse a través de subjetivadores (Latour, 2008), las imágenes estudiadas serían rastros que quedan de las interacciones en las plataformas. Así, se podría entender el aparecer de estas imágenes en plataformas de uso habitual, generan configuraciones de realidades y, a su vez, son huellas de configuraciones de una realidad contemporánea. En función a esto, lo que más se quiere resaltar es cierta *posibilidad* en las redes, aunque no demasiado explotada, de aperturas cualitativas y discursivas, al permitir a los usuarios a intercambiar subjetividad desde posturas individuales.

En algunos casos observados⁴¹⁸, esto genera movimientos de perspectivas estandarizadas y convencionales, lo que permite un enriquecimiento de la memoria colectiva. Ahora bien, cabe resaltar que lo anterior no es una tendencia preponderante; sin embargo, como se observa en los resultados del análisis, hay una cantidad de imágenes que destacan por sus operaciones que producen rupturas discursivas desde la ambigüedad. Esto genera contradicciones, que no se abarcan como algo necesariamente negativo, sino que, al contrario, se entienden como un potencial dialéctico de la mediatización, que permite enfrentarse al “dolor de la subalternidad”⁴¹⁹ (Resuche y Audisio, 2022). De esta manera, se destacó una correlación significativa entre las imágenes observadas y la contemporaneidad, por la dispersión de sentidos que estas generan.

Resulta claro que lo anterior se ve acentuado por el uso del montaje en las imágenes, con las que se generan conexiones de temáticas y sentidos a veces caóticos, dado que esta técnica no busca ocultar desplazamientos de intersubjetividad de los elementos, al contrario, tiende a acentuar los desfases intersubjetivos. Ahora bien, anteriormente se planteó la apropiación en las redes como una necesidad de reciclaje material que se ha vuelto una parte de la lógica de la sociedad (Manovich, 2001). Y en lo analizado, efectivamente, se observó que el montaje fue un recurso recurrente, lo que permitió inferir esto como una tendencia, que probablemente se debe a lo que Manovich planteó como efecto del fácil acceso a herramientas técnicas proporcionadas por lo digital.

⁴¹⁷ La configuración intersubjetiva se entendió como una configuración colectiva en las sociedades, dado que los individuos se encuentran entrelazados por interacciones a través de los dispositivos mediáticos (Latour, 2008).

⁴¹⁸ Como se da en los casos de intensidades más alejadas como las Imágenes 3, 4 y 6, 11, y 18. Véase el diagrama 2 de intensidades del aura.

⁴¹⁹ Lo mencionado proviene de Virginia Aillón en la entrevista de Resuche y Audisio (2022)

En este sentido, también se identifica cierta predisposición a transformar las imágenes, aunque en la mayoría de los casos con filtros que acentúan estéticas más estandarizadas, también hay casos en las que se lleva la transmutación de las obras al punto de la deformación⁴²⁰. Por lo que, también, se identifica la *fantasía* como tema recurrente asociado a la imagen técnica y el montaje.

El sobreponer suele estar asociado a una interrupción por el modo en que se opera. No obstante, como también se hallaron fotomontajes, que se inclinan a una representación de cierta forma de tradición de las obras, se distingue formas de apropiación desde la técnica de montaje gráfico basadas en la valoración de los elementos adjuntos. En resumen, si los elementos en la imagen, mantienen una vinculación comparativa basada en semejanzas, o, diferencias, ya sean estéticas y/o conceptuales. En este sentido, si la vinculación del montaje se hace con principios de similitud con la obra, entonces se entiende esto como paralelismo coherente; y al contrario, cuando se genera diferenciación, es cuando la mezcla de elementos en principio no tiene una coherencia evidente.

En caso contrario, sugiere una estética más contemporánea, que por su amplia polisemia despierta cuestionamientos. Asimismo, cuando se reconoce en la imagen coherencia narrativa con preconceptos más convencionales sobre las obras; es decir, cargadas de una retórica sobre lo *glorioso*, *memorable* e *inmortal*, atribuido por instancias formales, se entiende esto como manifestaciones que terminan por encubrir la *riqueza de las subjetividades individuales* (Resuche y Audisio, 2022). En este sentido, cabe recalcar que la potencialidad que conllevan las redes para reactivar el pasado, desde lo cotidiano, tiene que ver con la posibilidad de reinterpretaciones.

Por su parte, ante el surgimiento de la pregunta sobre qué clase de realidades se configuran a través de las imágenes analizadas en esta investigación, se propuso habitar la indeterminación. En este sentido, se cree que no hay una respuesta concreta a dicho cuestionamiento, debido a que los resultados de lo observado es que, justamente, una de las cualidades identificadas en estas imágenes es la diversidad, en la que se identificaron *tendencias* y *potencias*, que exponían un vaivén entre imágenes de mayor apertura performativa y otras representativas de cierta tradición de las obras.

⁴²⁰ Como por ejemplo la Imagen 19.

Además, cabe destacar que después de una investigación previa con imágenes similares (Monroy, 2018), se reflexionó sobre la inconveniencia de reducir las imágenes con operaciones clasificatorias, que terminan por delimitar los estándares nuevamente con operaciones representativas.

Por tanto, en esta investigación se limitó el análisis a una exposición y reflexión del fenómeno, evitando categorizaciones finales o conclusivas de las imágenes⁴²¹, para no imponer un sentido identitario sobre ellas y evitar caer en el mismo gesto esquemático que se cuestionó.

Por supuesto, esto conllevó limitaciones, con el objetivo de hacer valer el enfoque crítico que se proponía; sin embargo, se consideró valiosa la perspectiva adoptada, porque se contrapuso a dictámenes que, a veces, reforzaban lógicas normativas sobre la tecnología⁴²² (Resuche y Audisio, 2022). En otras palabras, adoptar una perspectiva que priorizara las manifestaciones cualitativas, especialmente para en análisis de imágenes, realzó su potencialidad de lo que muchas veces escapa la misma lógica maquínica.

La posible contraparte de la perspectiva adoptada en esta investigación, podrían ser aquellos estudios que acentúan el rol capitalista y empresarial de las redes, debido a la economización de la producción de contenido de los usuarios⁴²³. Ahora bien, la anterior perspectiva se desarrolló de manera breve en la teoría inicial⁴²⁴, a partir del concepto de *semicapitalismo* de Berardi (2007), con el que se entendieron las imágenes que circulan en las redes con un valor mercantil, puesto que sirven como estímulo para el incremento de consumición.

Sin embargo, en la perspectiva adoptada, esta forma mercantil puede ser incluso entendida como un potencial, si fuese empleada con cierto distanciamiento y resistencia. Por tanto, se hace referencia a una concepción de las imágenes como *gérmenes* (Deleuze, 1987)⁴²⁵ que, por su

⁴²¹ Cabe resaltar que se usan categorías conceptuales con el uso de teoría fundamentada, que permitió generar conexiones claras entre las distintas manifestaciones cualitativas en las imágenes. Sin embargo, se procuró destacar las conexiones entre las imágenes, más que clasificarlas.

⁴²² Es decir, regida por valores cuantitativos, característicos de la cultura occidental positivista, que planteó Andrés Maximiliano Tello en la entrevista de Resuche y Audisio (2022)

⁴²³ Se hizo referencia a una capitalización de la información sobre movimientos y afectos que, a su vez, eran promovidos por la inmediatez de las plataformas, algo que reforzó un sistema capitalista y monopolista.

⁴²⁴ Sin embargo, no fue un enfoque dominante en el análisis de las imágenes, pero sí se contextualizó desde la teoría previa, como parte del funcionamiento y condicionamiento de las redes sociales, especialmente por los desfases temporales que implica (ver sección 6.1.1 Temporalidades Dispositivas).

⁴²⁵ El autor se refiere a la cinematografía cuando analiza la *imagen-tiempo* o la *imagen en movimiento*, por lo que cabe resaltar que, si bien hay videos en las redes, se analizaron solo imágenes fijas. Sin embargo, en aquellas imágenes fijas puestas en circulación por las redes, se encontró cierta relación con las imágenes en movimiento, que desarrolló Deleuze. Se hizo referencia al movimiento que se da por parte los usuarios, a medida que navegan por la plataforma, donde las imágenes aparecen y desaparecen para dar lugar a otras.

capacidad de afección, generan un desdoblamiento de repeticiones y diferencias que, según el enfoque de lo germinado, cobra distintos sentidos y pasa por distintas transmutaciones.

En resumen, no se encuentra un inconveniente con analizar las imágenes desde su condicionamiento producto-consumo, porque eso evidencia su potencial como generadoras de intensidades afectivas. Esto estuvo respaldado por los resultados, que demostraron que, si bien se reproducen estándares desde las imágenes, también se encuentran desvíos. Esta indeterminación ocasiona una dispersión que se expande; sin embargo, el hecho de que no se encontraran extremos de estandarización, sino puntos ambiguos e intermedios, también reveló una posible necesidad de antipolarización de extremos, para evitar caer de una estructura contraria⁴²⁶.

En función a lo planteado, a través del análisis surgieron posibilidades y restricciones de *Instagram* que permiten un acercamiento al funcionamiento *dispositivo* de la plataforma y, en las que también destaca instancias intermedias. Entre las particularidades de esta red estuvo la referencia que hace a las cámaras *Polaroid*⁴²⁷, que implica una temporalidad orientada a lo instantáneo, también referenciado en el nombre de la plataforma. Esto conlleva una contradicción en relación con la estética promueve y que tiene que ver con la nostalgia⁴²⁸.

A su vez, la contrariedad que se identifica entre lo *instantáneo* y lo *nostálgico* desde la concepción de la plataforma, mantiene una correlación con las imágenes observadas, por la convivencia entre presente y pasado de estas imágenes⁴²⁹, es decir, su dialéctica. Lo anterior evidencia desplazamientos temporales sobre la función que cumplían las fotografías, porque antes estaban pensadas para mirarlas en retrospectiva, es decir que tenían una función como recuerdo. En función a esto, se percibe que a pesar de que *Instagram* no parece alejar demasiado a la fotografía de sus bases, al ser una red social con características dinámicas y basadas principalmente en el presente, concibe imágenes que excedan toda predeterminación dispositiva.

En relación con este tema, M. Zelcer (2021) planteó que el uso de *Instagram* deja a la imagen fotográfica en un marco de lo canónico o de la estetización, por el uso estandarizado que la

⁴²⁶ Con esto se podría pensar un habitar la incomodidad de los “entres” (Flores, 2017) de las imágenes, que permite entenderlas como pasajes oportunos de transformación y movimiento.

⁴²⁷ Ver la sección 2.3.1 Instagram: entre Imágenes.

⁴²⁸ Ídem.

⁴²⁹ Esto se ejemplificó, especialmente, en aquellas fotografías turísticas, porque suelen ser fotografías generadas para promover una reacción por parte de una comunidad presente, con base en valores cargados del pasado.

plataforma propone⁴³⁰. No obstante, aunque la plataforma fije ciertos estándares estéticos con los filtros y las posibilidades de edición, se encontró que existen imágenes que llevan al extremo la edición, generando así una ruptura de tendencias.

Visto de esta forma, otra de las características de *Instagram* que más destacó en el marco teórico inicial, fue la prioridad que se le brinda a la imagen, es decir, la predisposición a lo visual en esta plataforma; con esto se habló no solo de las fotografías puestas en circulación, sino del juego con distintas formas de capturas u otra clase de imágenes. En este sentido, en el análisis se resaltó la importancia de la personalización de las imágenes para generar reacciones. Con esto se refiere a que cada imagen adquiere cierta individualización; aunque, dentro del marco de esta investigación, esto se tomó como una concepción de que todas las imágenes se apropian de una obra tradicional de distintas formas, lo que se reflejó en los resultados por la variedad de las imágenes observadas.

En otro orden de ideas, es necesario mencionar otro condicionamiento al momento de analizar las imágenes, que se trató del hecho de que existan restricciones en la toma de fotografías en algunos museos, como es en el caso del Museo Reina Sofía, donde se expone el *Guernica*. En efecto, desde una primera aproximación en la recolección de imágenes se observó que había escasas fotografías de la obra, en comparación con las demás; no obstante, cabe resaltar que se encontró una gran cantidad de imágenes con técnicas, como dibujo, pinturas o collages, pero no fotografías hechas por individuos comunes, es decir, que no fuesen parte de alguna institución.

En este sentido, se confirmó la existencia de dicha prohibición en la sección de preguntas frecuentes en la página web oficial del museo en el que se exhibe la obra⁴³¹. En todo caso, esta política era curiosa, dado que, en otros museos europeos de relevancia global, tales prohibiciones ya no están vigentes, incluso, en museos más tradicionales, como el del Vaticano en Roma o el Louvre en París.

Cabe mencionar que se escribió al museo para más información sobre la restricción y por qué; a continuación, la respuesta que se recibió:

Esta medida se adoptó para favorecer la calidad de la visita, parte esencial de las políticas de públicos del Museo, en una zona sensible como son estas salas, en las que, a la alta afluencia y concentración de

⁴³⁰ El autor lo puso en contraposición con el uso cotidiano de WhatsApp y las imágenes que circulan en esta plataforma.

⁴³¹ La prohibición se estableció principalmente, para la sala en la que se encuentra el *Guernica*, pero en el resto del museo es permitido sacar fotos.

públicos, se une la actual práctica masiva de conseguir fotos y *selfies*. Todo ello hace de estas zonas unos espacios estresados que no favorecen una experiencia de la visita mínimamente satisfactoria. En este sentido, se han recibido peticiones de visitantes a través de quejas, sugerencias y otros canales, comunicando lo molesto que les ha resultado estar contemplando las obras y que algunas personas estén en medio buscando la mejor fotografía sin tener en cuenta al resto. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022, p. 1)

En todo caso, se comprendió un deseo por parte del museo de mantener un ambiente de respeto, al concentrarse en diferentes tipos de públicos. No obstante, esta información conllevó cierta tensión⁴³², debido a que la infiltración de dispositivos mediáticos y cámaras en casi todos los ámbitos de la vida social es un hecho que no puede ser omitido⁴³³.

En ese marco, el fenómeno mediático en los museos, como se ha visto con la investigación, podría entenderse como una nueva forma de aproximación del público al mundo del arte, pero no solo como espectadores, sino como productores de sentido colectivo. La contemporaneidad no solo permite un reclamo sobre las percepciones, sino una visibilidad de distintas perspectivas desde la devolución fotográfica; que deban ser tomadas en cuenta como parte de la construcción intersubjetiva alrededor de las obras.

En función a lo anterior, se quisiera sugerir posibles investigaciones futuras, que se abren a raíz de la problemática investigada. El primer rango de posibilidades se relaciona con estudios centrados en las políticas culturales institucionales específicas, dado que esto permitiría entender cómo los museos se readaptan a las realidades sociales contemporáneas. De manera similar, en futuras investigaciones, se sugiere analizar el diálogo en las redes sociales entre la cultura popular actual y la alta cultura del pasado; con base en esto, se podría ver si se presenta una lucha de clases a través de las imágenes y de qué manera se lleva a cabo⁴³⁴.

La siguiente sugerencia de perspectivas para futuras investigaciones, tiene que ver con ciertas limitaciones que quedaron por cubrir con esta investigación. Se refiere a un enfoque de la misma problemática, pero que prioriza la *experiencia dispositiva* de la plataforma social sobre las

⁴³² Resulta curioso que esta norma se deba a peticiones de visitantes, cuando una de las quejas más recurrentes hacia el museo es el no poder sacar fotos a las obras más emblemáticas. Incluso se abrió todo un debate sobre por qué personas famosas como Mick Jagger, vocalista de los Rolling Stones podía sacarse fotos con la obra, en cambio, personas menos famosas son regañadas por este gesto (La Nación, 2022).

⁴³³ En la cultura griega pasada, la *techné* estaba estrechamente ligada con el arte y no existían estas delimitaciones de los fenómenos tan divisivos (Resuche y Audisio, 2022)

⁴³⁴ Dentro de este marco, se podría hacer en otras investigaciones futuras un análisis sobre memes que surgen de arte tradicional que, de hecho, es una tendencia actual que se decidió no abarcar por temas de delimitación, siendo que estas imágenes de por sí son un mundo discursivo, compuesto por capas metarreferenciales complejas.

imágenes⁴³⁵; esta podría abarcarse, al tomar en cuenta distintas instancias del proceso, es decir, de la técnica fotográfica, distintas redes sociales y los diferentes museos que conservan las obras.

Asimismo, una aproximación que se consideraría interesante estaría basada en una perspectiva que considere el proceso de mediatización expuesto, pero desde un plano no discursivo. Para esto, se podría considerar el enfoque de Lazzarato (2012) en su artículo “El funcionamiento de los signos y de las semióticas en el capitalismo contemporáneo” en el que se planteó una distinción entre la semiótica *significante* y *asignificante*. Con esto, se hizo referencia a dos formas en las que los dispositivos operan su forma de agenciamiento en la sociedad y, además, para la recolección de datos que son usados como retroalimentación. Lo interesante de esta perspectiva es cómo abre el campo semiótico a diferentes formas de construcción de sentidos a través de lo afectivo; de esta manera, un nuevo análisis se podría enfocar en lo asignificante desde una semiótica de las mediatizaciones, puesto que esta investigación abarcó lo significativo.

A modo de ir finalizando la investigación con reflexiones conclusivas sobre lo analizado, se quisiera reflexionar sobre quizás una de las características más importantes de la contemporaneidad social; que tiene que ver con una sociedad que está en constante búsqueda de afectar a los demás, de formas muy diversas. Por lo tanto, la vida cotidiana consiste, cada vez más, en la producción de relaciones, dado que las personas buscan reproducirse o impregnarse en el mundo. Esto aplica a gestos más pequeños, como una publicación en *Instagram*, o, gestos más grandes, como la creación artística, la escritura de un libro o, incluso, la creación de una familia con la que se pueda compartir las experiencias vividas.

Esto podría entenderse como una necesidad de mantenerse vigente en el tiempo, pero también como una forma de participación colectiva fluida en cambios y transformaciones del mundo, es decir, como gestos micro-políticos⁴³⁶. Así pues, el estudio de los procesos de mediatizaciones permite destacar dichas transformaciones; asimismo, se considera que las imágenes que se destaca en esta investigación, son una clara puesta en *materia visual* del impulso descrito.

⁴³⁵ La conceptualización de dispositivos se tomó en cuenta a lo largo del marco teórico y, por lo tanto, también en el análisis, pero sin ahondar demasiado en las formas específicas en que ocurren estos agenciamientos por parte de Instagram.

⁴³⁶ Visto de esta forma, se podría decir que todas las vidas que pasan por el mundo lo afectan de alguna u otra manera, por lo que el presente está siempre condicionado por el pasado. Deleuze (1987) siguiendo la teoría de Henri Bergson, definió el tiempo como un algo en el que el ser humano se encuentra inmerso, en el que el presente no sería más que la parte final del pasado. Es decir, desde esta perspectiva, el presente y el pasado no son claramente definibles (esto se desarrolló mejor en el Capítulo 6. Divergencias Temporales).

A su vez, otro aporte interesante del estudio de estas imágenes es que permitió ejemplificar cómo funcionan los *puntos de atractor* (De Landa, 2006 y 2020) desde un contexto sociocultural. En este sentido, si tomamos a las obras como dichos puntos atractores, representan una concentración de poder que, desde lo institucional, puede percibirse como estática. No obstante, alrededor de estos puntos se generaron distintas posibilidades para la creación de valores intersubjetivos; desde esta perspectiva, el análisis de la mediatización en redes sociales permitió analizar posibilidades de virtualidad de estos puntos, es decir, de las obras.

Asimismo, se pudieron identificar cómo las imágenes que se apropian de las OAT pueden, a su vez, convertirse en nuevos puntos atractores, menos potentes y estables pero, que a su vez, generan distintas posibilidades de interpretación y apropiación por parte de los usuarios de *Instagram*. Por tanto, se concluye que la apertura que los dispositivos del proceso generan de manera individual pero, sobre todo, conjuntamente⁴³⁷, permite que los usuarios se apropien de elementos tradicionales para hacer reinterpretaciones personales⁴³⁸.

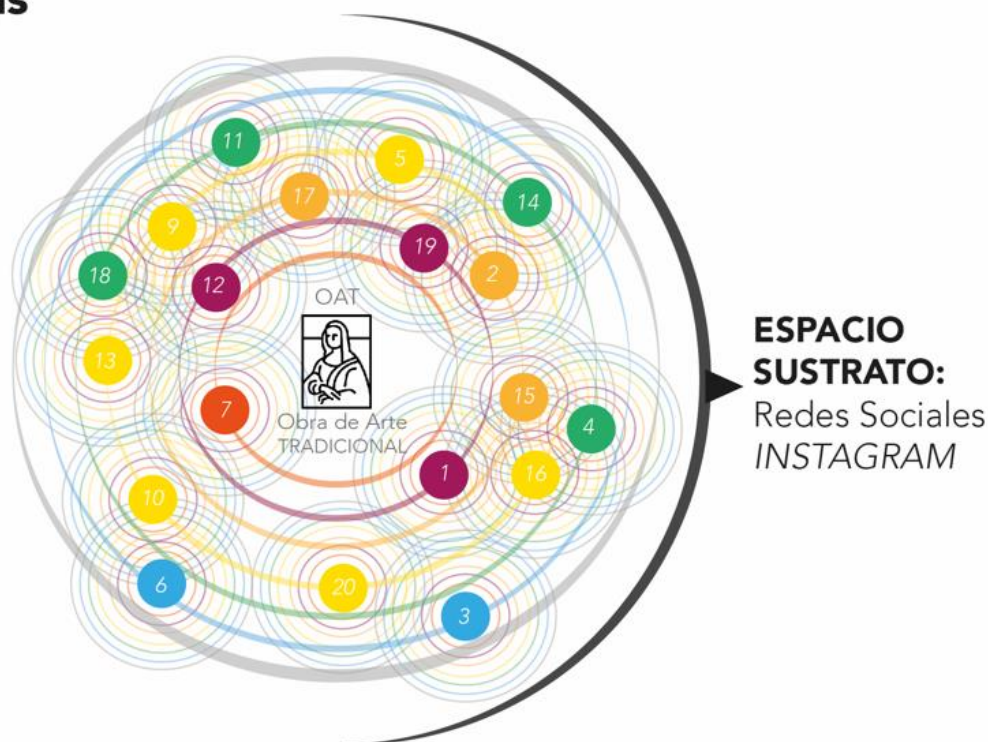
⁴³⁷ Como las cámaras móviles junto con Instagram.

⁴³⁸ Existe un desplazamiento de imágenes de representaciones a reinterpretaciones de las obras en las redes, es decir, una manifestación visual desde una perspectiva personal sobre la recuperación de la obra.

Diagrama 4

Intensidades de auras III

Intensidades de Auras



Nota. Elaboración propia.

En este sentido, se les otorgó a los usuarios poder de intervención y de manifestación, algo que puede usarse para repetir discursos⁴³⁹ más cercanos al imaginario más sólido de la obra o, por el contrario, para hacer uso de un potencial transformador o crítico; aunque en gran parte de los casos esta apertura no sea explotada⁴⁴⁰. Esto cobra importancia porque posibilita reconfiguraciones, introduciendo perspectivas matizadas desde la individuación. A su vez, permite a los usuarios reintegrarse en la construcción intersubjetiva de las obras del presente, que concilian discursivamente nuestro pasado, aunque esto fuese como parte de una creación identitaria propia⁴⁴¹.

⁴³⁹ En la que se cree que hay una motivación de empoderamiento conveniente. Esto podría ejemplificarse con fotografías turísticas, considerando que no todas las personas tienen las mismas oportunidades de compartir esas fotografías.

⁴⁴⁰ Sin embargo, como se remarcó en el anterior capítulo, la mezcla de estilos es algo característico de la actualidad.

⁴⁴¹ Esto también podría ser considerada como una elección al cambio; una reintroducción de la obra al flujo de sentido intersubjetivos, en la que se recuperan instancias de las obras que no abundan en dicotomías entre estar y no estar frente a la obra, entre realidad y ficción, entre pasado y presente, etc. Podría entenderse como una intención de "cambiar traumas con sueños". La anterior frase puede parecer poética, pero con traumas se refiere a categorizaciones o esquemas cerrados, en los que una gran parte de la población que vive en la cultura occidental no encaja, es decir, presupuestos inculcados a lo largo de la **ín**

En la cultura actual es cada vez más evidente la presencia de matices heterogéneos, lo que se refleja en los resultados de análisis. La tendencia a destacar estos matices evidencia la necesidad de reconocer las diferencias individuales dentro de lo colectivo; para lograr esto, es importante contar con un terreno común, pero con suficiente espacio para permitir movimientos y transformaciones. Sin embargo, fue importante tener en cuenta que desfigurar una obra tradicional, ya sea de manera literal o figurativa, puede llevar a perder los tejidos apretados que la conforman y así, limitar las perspectivas que pueden explorarse en su marco. Por eso, es importante abrir el marco de una obra para permitir nuevas perspectivas, sin perder de vista el poder para la rememoración y su latencia.

La mediatización de la obra de arte en *Instagram* y otras redes sociales planteó un desafío para la concepción del arte y la cultura, en la medida en que puede contribuir a cierta pérdida de memoria histórica y cultural; sin embargo, también puede abrir nuevas posibilidades de conexión y reinterpretación de las obras de arte, siempre y cuando exista una capacidad de resistir la lógica maquínica, para mantenerse crítico frente a la cultura visual contemporánea.

13 Referencias

- Adorno, T. W. (2005). *Minima Moralia: reflexiones desde la vida dañada*. Akal.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2016). *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Trotta.
- Alcmeon 7 [@alcmeon7]. (13 de junio de 2021). *V-nose [Fotografía]*. Instagram:
<https://www.instagram.com/p/CQEjI6qtiw4/>
- Alexandra Ciambra [@nilahconseil]. (28 de noviembre de 2022). *NEW MOON IN LEO. Today, we have a New Moon at 20° Leo, in the star constellation Purva Phalguni. Its purpose is rest, enjoyment and coming together with your partner, family and Friends [Fotografía]*. Instagram:
https://www.instagram.com/p/ClgQky_OeV8/
- Alonzo, R. M., & Zermeño, A.I. (2017). La teoría fundamentada como alternativa reflexiva para conocer a los actores y sus prácticas en el entorno de la web 2.0. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, XXIII*. 11-28.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6200607>
- Álvarez-Gayou et al. (2014). *La investigación cualitativa*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo: <http://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/tlahuelilpan/n3/e2.html>
- Alloa, E. (2018). *¿Como (no) leer las imágenes? Colección poética de la visión*. Editorial Tege.
- Aparicio R., & García, D. (2018). Prosumidores y emirecs: análisis de dos teorías enfrentadas. Prosumers and emirecs: analysis of two confronted theories. *EnComunicar*, (55).
<https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=55&articulo=55-2018-07>
- Ardemagni, M. (2008). El público y la conservación del patrimonio. En M. Santos, *La comunicación global del patrimonio cultural* (págs. 111 -129). Ediciones TREA S.L.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Paidós.
- Aumont, J. (1998). *La estética hoy*. De Boeck & Larcier.
- Bailey, J. (2021). *What are NFTs and why are they important?* Artnome:
<https://www.artnome.com/news/2021/3/2/what-are-nfts-and-why-are-they-important>
- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio, los motivos visuales en el cine*. Anagrama.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lucida*. Paidós.
- Basu, P. (2017). *Animating relationships: Inca conopa and modern illa as mediating objects, The Inbetweenness of Things*. Bloomsbury Publishing Plc.
- Baudelaire, C. (1986). The Painter of Modern Life, en *My Heart Laid Bare and Other Prose Writings, Londres*. Soho Book Company.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Kairos.

- Baudrillard, J. (1993). *Symbolic exchange and death. Original de (1976)*. Sage.
- Benjamin, W. (1991). *El narrador. Original de (1936)*. Editorial Taurus.
- Benjamin, W. (2018). *Las obras de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Iluminaciones*. Taurus editorial.
- Benjamin, W. (2012a). *Sobre el concepto de historia, Escritos políticos*. Abada Editores.
- Benjamin, W. (2012b). *Sobre algunos temas en Baudelaire en El París de Baudelaire*. Taurus.
- Benzecry, C. (2021). *You are never alone at the museum [Ensayo]*. <https://www.publicbooks.org/you-are-never-alone-at-the-museum/>
- Berardi, F. (2017). *Fenomenología del Fin*. Caja Negra.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver Jhon Berger*. Editorial GG.
- Berger, P., & Luckmann T. (1995). *La construcción de la realidad social*. Amorrortu editores.
- Borja BM [@borjaborja]. (20 de junio de 2021). *Venus de Milo ft. Pedro de Mena [Fotografía]*.
Instagram: <https://www.instagram.com/p/CQW4zpkjvzS/>
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte de medio*. Editorial Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (2012). *La distinción : criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N. (2013). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- Brea, J. L. (2006). Estética, historia del arte, estudios visuales. *Historia del Arte, Estudios Visuales*, 8-25. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3015767>
- Brea, J. L. (1991). *Las auras frías*. Editorial Anagrama.
- Brea, J. L. (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Editorial Centro de Arte de Salamanca (CASA).
- Brea, J. L. (2009). *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*.
http://www.jose-fernandez.com.es/wp-content/uploads/2013/06/Cultura_RAM-Brea-Jose-Luis.pdf
- Brea, J. L. (2007). *Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image*. Estudios visuales
[Ensayo]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3015887>
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la Imagen*. Akal.
- Briggs, A., & Burke, P. (2002). De Gutenberg a Internet. *Una historia social de los medios de comunicación*. Santillana Ediciones Generales.
- Buck-Morss, S. (1989). *Mythic History: Fetish, The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. The Halliday Lithograph.

- Cabrera, L. (2006). Un estudio transversal retrospectivo sobre prolongación y abandono de estudios universitarios. *Relieve*, 12(1).
http://www.uv.es/RELIEVE/v12n1/RELIEVEv12n1_1.htm.
- Calvo, L. (2021). *Els Llegats. Una lectura contemporània de la tradició*. Arcadia editorial.
- Capriotti, P. (2008). La planificación estratégica de la comunicación del patrimonio cultural. En M. Santos (coord.), *La comunicación global del patrimonio cultural* (p. 133-154). Ediciones Trea.
- Carlina María [@carlinaamariaa]. (7 de julio de 2021). *Alone but never lonely [Fotografía]*. Instagram:
<https://www.instagram.com/p/CRCkrkUH8Dh/>
- Carlón, M. (2014). *¿Del arte contemporáneo a una era contemporánea? Efecto arte y el nuevo valor del presente en la era de Internet. Estado actual de las investigaciones sobre mediatizaciones*. Centro de Investigación en Mediatizaciones. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.
- Castells, M. (2001). *La galaxia de Internet*. Areté.
- Cingolani, G. (2014). *¿Qué se transforma cuando hay mediatización? Estado actual de las investigaciones sobre mediatizaciones*. Centro de Investigación en Mediatizaciones. Facultad de Ciencia Políticas y Relaciones Internacionales. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.
- Cingolani, G. (2017). Cuerpos y Redes. Una lectura de las teorías de la discursividad y de la mediatización de E. Verón. *deSignis*, 29, 157-166.
- Cingolani, G. (2018). Panorama urgente sobre la mediatización de la circulación y algunos de sus estudios. *Revista Rizoma*, 6(2). <https://doi.org/10.17058/rzm.v6i2.12957>
- Cingolani, G. (2019a). Mediatizaciones e interfaces sociales entre colectivos e individuos. *InMediaciones de la Comunicación*, 14(1). <https://doi.org/10.18861/ic.2019.14.1.2883>
- Cingolani, G. (2019b). Recuperaciones del cuerpo: apuntes para un trabajo analítico en mediatizaciones. *LIS. Letra. Imagen. Sonido*, XI(20), 32-52.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7459909.pdf>
- Cingolani, G. (2021). *Carta VII, LOÏE*. <https://loie.com.ar/en/loie-08/cartas-desde-mi-ventana/carta-vii/>
- Cloutier, J. (2001). *Petit traité de communication. Emergences à l'heure des technologies numériques*. Carte Blanche.
- Colorado, O. (2014). *Postfotografía: informe especial*.
<https://oscarenfotos.com/2014/08/23/postfotografia/>

- Corbin, J. (2010). La investigación de teoría fundamentada como medio para generar conocimiento profesional. En: S. Bénard (Coord.). *La teoría fundamentada: una metodología cualitativa* (13-54). Universidad de Aguascalientes.
- Corona, S. (2018). El aporte de las mujeres a la investigación crítica de la comunicación en América Latina. *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 5, 129-145.
- Couldry, N., & Hepp, A. (2017). *The mediated construction of reality*. Policy Press.
- Charmaz, K. (2013). *La teoría fundamentada en el siglo XXI: aplicaciones para promover estudios sobre la justicia social*. Editorial Gedisa.
- Dani Sugar [@mag.sugar]. (8 de agosto de 2021). *Monsa Lisa [Fotografía]*. Instagram: <https://www.instagram.com/p/CSVzdIqDr5k/>
- Darley, A. (2002). *Cultura visual digital, espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Paidós.
- De Landa, M. (2000). *Thousand years of nonlinear history*. Swerve Edition.
- De Landa, M. (2006). *Teoría de ensamblajes y complejidad social*. Tinta Limón Ediciones.
- De Landa, M. (2011). *Intensive and Topological Thinking*. European Graduate School Video Lectures. [Archivo de video] Recuperado de: <https://youtu.be/0wW2l-nBIDg>
- De Landa, M. (2022). *Deleuze, los diagramas y la génesis de la forma*. <https://insurgenciamagisterial.com/deleuze-los-diagramas-y-la-genesis-de-la-forma/>
- Debray, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Paidós.
- De Landa, M. (2002). *Intensive science and virtual philosophy*. Continuum International Publishing Group.
- Deleuze, G. (1984a). *La imagen-movimiento. Estudio sobre el cine 1*. Paidós.
- Deleuze, G. (1984b). *Spinoza: filosofía práctica*. Tusquets Editores.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo: estudios sobre el cine 2*. Paidós.
- Deleuze, G. (1988). *El pliegue: Leibniz y el barroco*. Paidós.
- Deleuze, G. (1994). *Lógica del sentido*. Agostini.
- Deleuze, G. (2017). *Diferencia y repetición*. Amorrotru editores.
- Denzin, N., & Lincoln, Y. (2012). *Plan de la obra. Manual de investigación cualitativa*. Editorial Gedisa.
- Déotte, J. (2016). *Entrevista a Jean-Louis Déotte: el museo arruina las jerarquías sociales. Entrevista por Patricio Tapia para la Revista Santiago*. <https://revistasantiago.cl/cultura/entrevista-a-jean-louis-deotte-el-museo-arruina-las-jerarquias-sociales/>

- Déotte, J. L. (2007). *El museo no es un dispositivo. Originalmente publicado en inglés por la revista Museum International de la UNESCO, No. 235*. http://www.lauragonzalez.com/ImagenCulturaDeotte_2008_ElMuseoNoEsUnDispositivo.pdf
- Déotte, J.L. (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Metales Pesados.
- Derrida, J. (1979). *The Parergon*. The MIT Press.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Penn State Press.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen*. CENDEAC.
- Díez, S. (2018). *Walter Benjamin y la imagen dialéctica: una aproximación metódica*. Universidad del Rosario:
https://www.academia.edu/37376841/Walter_Benjamin_y_la_imagen_dial%C3%A9ctica_a_Una_aproximaci%C3%B3n_met%C3%B3dica
- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. La Marca Editora.
- Dudley, S. H. (2017). *The buzz of displacement: Liminality among Burmese court objects in Oxford, London, and Yangon, The Inbetweens of things. Materializing Mediation and Movement between Worlds*. Bloomsbury Publishing Plc.
- Durkheim, E. (1947). *The Elementary Forms of the Religious Life*. Free Press.
- Dyer, R. (2007). *Pastiche*. Routledge.
- Eco, U. (1970). *La definición del arte*. Ediciones Martínez Roca.
- Eisenstein, E. (1983). *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Cambridge University Press.
- Elias, N. (1978). The retreat of sociologists into present. *Theory, Culture and Society*, 4.
- Elias, N. (1989). *Sobre el Tiempo*. Fondo de Cultura Económica.
- Eligibo [@eligibo]. (24 de agosto de 2021). *Venuseta [Fotografía]*. Instagram:
<https://www.instagram.com/p/CS-HAj0tFo8/>
- Fernández, A. (2014). *Pensar la imagen. Pensar con las imágenes*. Editorial Delirio.
- Fernández, J. L. (1994). *Los lenguajes de la radio*. Atuel.
- Fernández, M. (2013). *Tiempo, distancia e intermediación en el espacio público mediatizado. Lo público en el umbral: los espacios y los tiempos, los territorios y los medios*. Universidad Nacional de La Plata:
http://biblioteca.puntoedu.edu.ar/bitstream/handle/2133/4989/lo_publico_en_el_umbral_final_1.pdf?sequence=3
- Flichy, P. (1991). *Una historia de la comunicación moderna*. Ediciones Cátedra.

- Flores, I. (2017). *De la metaxología. El problema del entre en el pensamiento contemporáneo*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Flusser, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Caja Negra.
- Francesca Piani [@ciska__p]. (18 de agosto de 2021). *Trova le differenze: Gesoo e lo stesso, ve lo garantiamo [Fotografía]*. Instagram: https://www.instagram.com/ciska__p/
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- Fukuyama, F. (1992). *The End of History and the Last Man*. Penguin Books.
- García-Galera, C., & Valdivia, A. (2013). Prosumidores mediáticos. Cultura participativa de las audiencias y responsabilidad de los medios. *Comunicar*, 43.
<http://dx.doi.org/10.3916/C43-2014-a2>
- García, A. (2012). *Sentidos de la Imagen: Espacio y Tiempo en el Medio Icónico. "Filosofía e(n) imágenes"*. Biblioteca Virtual Institución Fernando el Católico (IFC).
- Giacobbe Giusti [@giacobbegiustiautor]. (18 de agosto de 2021). *Virgen [Fotografía]*. Instagram: <https://www.instagram.com/p/CSuBzYCqaIB/>
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Fundación arteBA.
- Gombrich, E. H. (2003). *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate.
- Grazia, M (2007). *Tiempo, Memoria, Modernidad*. En libro.
- Greg Lindeblom [@greglindphotography]. (7 de julio de 2021). *Last post deleted, so let's try second versión od Prieta [Fotografía]*. Instagram: <https://www.instagram.com/p/CThEaxzrsBn/>
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo*. Caja Negra Editora.
- Guardiola, I. (2018). *L'ull I La Navalla*. Arcadia/Atmarcàdia.
- Guba, E., & Lincoln, Y. (2012). *Controversias paradigmáticas, contradicciones y consecuencias emergentes*. Editorial Gedisa.
- Guerra, C. (2018). *Hashtag. ¿Qué es y para qué sirve usarlo?*
<https://carlosguerraterol.com/hashtag-que-es-para-que-sirve-como-usar/>
- Guerra, L. (2017) *Alain Badiou, la condición del arte*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Hansen, M. B. (2019). *Cine y experiencia: la modernidad cinematográfica y la experiencia de lo social* (H. Salas, Trans.). El Cuenco de Plata.
- Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Herder Editorial.
- Heinich, N., & Shapiro, R. (2012). ¿Cuándo hay artificación? *Revista Digital Contemporary. Aesthetics, Edición Especial*, 4.
<https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=639>
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw Hill/Interamericana Editores.

- Hine, C. (2004). *Etnografía virtual. Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad*. Editorial UOC.
- Hlebovich, L. (2014). *Crítica de la vivencia y caída de la experiencia: un estudio sobre la noción de cuerpo en la filosofía de Walter Benjamin*. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4707/ev.4707.pdf
- Husserl, E. (2012). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Fondo de Cultura Económica.
- Ilaria [@la_perazzo]. (8 de junio de 2021). *Cenacolo Vinciano-L'ultima Cena [Fotografía]*. Instagram:
<https://www.instagram.com/p/CP3DeoQMI5D/>
- Incorporeal Artist [@incorporealartist]. (17 de agosto de 2021). *The Mona Lisa [Fotografía]*.
 Instagram: <https://www.instagram.com/p/CSmBIMAXGp/>
- Ingold, T. (2013). *Making*. Routledge.
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.
- Jenkins, H. (2008). *Cultura de la convergencia: La colisión entre los viejos y nuevos medios de comunicación*. Paidós.
- Kincheloe, J., & McLaren, O. (2012). Replanteo de la teoría crítica y de la investigación cualitativa. En K. Norman, Y. Denzin, & S. Lincoln, *Manual SAGE de investigación cualitativa*. Editorial Gedisa.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili.
- La Matriz de Harris [@harris_matrix]. (19 de abril de 2021). *El 8 de abril de 1820, en la isla de Milo (Grecia GR), se descubrió una curiosa estatua sin brazos. Conocida como la Venus de Milo, hoy en día se conserva en el museo del Louvre [Fotografía]*. Instagram:
<https://www.instagram.com/p/CN2XiITLXMa/>
- La Nación. (2022). *Mick Jagger se sacó una foto con el "Guernica" de Picasso y el Reina Sofía tuvo que dar explicaciones*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/mick-jagger-poso-con-el-guernica-aunque-estan-prohibidas-las-fotos-y-el-reina-sofia-tuvo-que-dar-nid02062022/>
- Laric, O. (2010). *Versions* [audiovisual]. <https://anthology.rhizome.org/versions>
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social*. Manantial.
- Lazzarato, M. (2012). El funcionamiento de los signos y de las semióticas en el capitalismo contemporáneo. *Palabra Clave*, 15(3). 10.5294/pacla.2012.15.3.15
- Leibniz, G. W. (2016). *Monadology*. University of Pittsburgh Press.
- Leibovitz, A. (2014). *Annie Leibovitz: "La fotografía no ha muerto"*.
https://revistadiners.com.co/cultura/arte-y-libros/10912_annie-leibovitz-la-fotografia-no-ha-muerto/

- Loehr, J. (2006). *Le chant de la métamorphose dans le Musée imaginaire de 1965*. Presses Sorbonne nouvelle.
- Löwy, M. (1997). *Walter Benjamin and surrealism. The story of a revolutionary spell*. Lancaster University: https://www.radicalphilosophyarchive.com/issue-filesrp80_article2_walterbenjaminsurrealism_lowy.pdf
- Maffessoli, M. (2001) El instante eterno. *El retorno de lo trágico en las sociedades poseedoras*. Paidós.
- Malraux, A. (2017). *El museo imaginario*. Ediciones Cátedra.
- Manovich, L. (2001). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Paidós.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Paidós.
- Manovich, L. (2017). *Image and Contemporary*.
<http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>.
- Manovich, L. (2018). *AI aesthetics*. Strelka Press. <http://manovich.net/index.php/projects/ai-aesthetics>
- Manovich, L. (2020). *Instagram y la imagen contemporánea*. UAM.
- Manovich, L. (2003). *Las paradojas de la fotografía digital*. Malba-Jumex-Espacio Fundación Telefónica.
- Marcos Katz [@marcos.katz]. (21 de agosto de 2021). *Face II (Harakka island, Helsinki)*. Instagram : <https://www.instagram.com/p/CS1T4o4je9G/>
- Mars Gravity [@mars_gravity]. (4 de junio de 2021). *When I met her [Fotografía]*. Instagram: https://www.instagram.com/p/CPs4ES2n_S5/
- Martha Stern [@martha_stern_bianchi]. (4 de julio de 2021). *Em 10 de abril de 2019 realizei um grande sonho: conhecia a cidade do Vaticano. Realmente esperava ver muita coisa, inclusive muita ostentação [Fotografía]*. Instagram: <https://www.instagram.com/p/CQ7CDMMNza5/>
- Martins, F. (2020). *The Aesthetic Gesture – images beyond performativity*. Congreso GKA Visual: <https://gkacademics.com/es/the-aesthetic-gesture-images-beyond-performativity/>
- Mateos, S. (2008). Hacia una comunicación global del patrimonio cultural, cómo potenciar su uso fomentando su preservación. En M. Santos, *La comunicación global del patrimonio Cultural* (págs. 19-50). Ediciones TREA, S.L.
- McLuhan, M. (1972). *La Galaxia Gutenberg*. Editorial Aguilar.
- Merleau- Ponty, M. (2002). *El mundo de la percepción*. Fondo de Cultura Económica.
- Mirtah+Nikon [@mirtahynikon]. (5 de agosto de 2021). «*Se puede ser más famoso?*», [Fotografía]. Instagram: https://www.instagram.com/p/CSNIPaiMt_x/
- Mirzoeff, N. (1999). *An Introduction to visual culture*. Routledge.
- Mitchell, W. J. T. (2014). *¿Qué quieren realmente las imágenes?* COCOM Press.

- Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* San Soleil Ediciones.
- Monroy, A. (2018). *La Obra de arte en la era posfotográfica. Fotografías de esculturas clásicas en Instagram. [Tesis de maestría]*. Universidad Autónoma de Barcelona:
<https://ddd.uab.cat/record/200603>
- Moxey, K. (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Soleil Ediciones
- Müller, M. (2012). *El metaverso: un camino cuántico para el arte actual*. Universidad de Málaga.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2022). *Consulta sobre política del museo. [Correo electrónico]*.
- Natsumi Yamase [@xyxyxyxyxyx]. (2 de septiembre de 2021). *How you separate [Fotografía]*.
 Instagram: <https://www.instagram.com/p/CTV8BoAjdTV/>
- Niño, D. (2012). *Abducción e inducción en Peirce: evolución y criterios*. DeSignis20:
https://ddd.uab.cat/pub/designis/designis_a2012n20/designis_a2012n20p153.pdf
- Onetto, B. (2016). *Vilém Flusser y la cultura de la imagen*. Ediciones UACH.
- O'Reilly, T. (2005). What is web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software. *Communications & Strategies*, 65(1), 17-37.
- Pardo, S., Sánchez-Moya, A., & García-Bernardo, L. (2016). The visual construction of immigration in Spanish press. *Discourse & Society*, 27(2), 195-215.
- Passerini, L. (2006). *Memoria y utopía, la primacía de la intersubjetividad*. Publicaciones de la Universitat de València.
- Pearl Patel [@_pearl.patel]. (22 de julio de 2021). *The project is inspired from one of the famous art works of Pablo Picasso 'The Guernica' [Fotografía]*. Instagram:
https://www.instagram.com/p/CRntf_ts1Ym/
- Peirce, C. (1978). *Collected Papers II*. Seuil.
- Pineda, A. (2012). De la “mera cosa” al significado de la obra de arte en la filosofía de Arthur Danto. *Universitat Philosophica*, 58, 277-308.
- Platón, (2011). *La república o el estado*. Espasa Libros.
- Prada, J. M. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la postmodernidad*. Editorial Fundamentos.
- Prada, M. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. AKAL. Estudios Visuales.
- Ramos, S. (2013). *Internet y procesos discursivos en las finanzas individuales*. Copias Santa Cruz.
- Rancière, J. (2008). *El teatro de imágenes. En libro: Alfredo Jaar. Las políticas de las imágenes*. Metales Pesados.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones.

- Reactiva Online. (2022). *Veinticinco datos y estadísticas de Instagram esenciales para el 2023*.
<https://www.reactivaonline.com/estadisticas-instagram/>
- Resuche, R., & Audisio, J.C. (Anfitriones). (2022). *Archivos y activaciones*. [Podcast]. Spotify:
<https://open.spotify.com/show/1y3wRQwPWTFpbXNaKnldTJ?si=cb4f9a9c20be4975>
- Rini Hurkmans [@rinihurkmans]. (14 de julio de 2021). *Being confronted with the Pietà of Michelangelo means dealing with various forms of loss [Fotografía]*. Instagram:
https://www.instagram.com/p/CRT2O2mlv_C/
- Ritzer, G. (2012). The Coming of Age of the Prosumer. *American Behavioral Scientist*, 56(4), 379–398. 10.1177/0002764211429368
- Ritzer, G., & Jurgenson, N. (2010). *Journal of Consumer Culture: Production, Consumption, Prosumption, The nature of capitalism in the age of the digital 'prosumer.'* University of Maryland
- Rose, G. (2009). *Metodologías Visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales*. CENDEAC.
- Rueda, J., Galán, E., & Rubio, Á. L. (2014). Historia de los Medios de Comunicación. *Doxa Comunicación: Revista Interdisciplinar de Estudios de Comunicación y Ciencias Sociales*, (20), 205-206. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5349450>
- Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Editorial Deusto.
- Schaeffer, J.M (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Ediciones Cátedra.
- Schivelbusch, W. (1995). *Historia de los estimulantes*. Anagrama.
- Schütz, A. (1972). *Fenomenología del Mundo Social*. Editorial Paidós.
- Serrano-Puche, J. (2012). *La presentación de la persona en las redes sociales: una aproximación desde la obra de Erving Goffman*. Universidad de Navarra: <https://ddd.uab.cat/record/101784>
- Serrano-Puche, J. (2013). Vidas conectadas: tecnología digital, interacción social e identidad. *Historia y Comunicación Social*, 18, 353-364.
- Simondon, G. (2013). *Imaginación e Invención*. Cáctus.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Santillana Ediciones Generales.
- Soto Calderón, A. (2020b). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.
- Soto Calderón, A. (2019). *Performatividad de la imagen: estrategias y operaciones [audiovisual]*. La Virreina: <https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/recursos/la-performatividad-de-las-imagenes-estrategias-y-operaciones/351>
- Soto Calderón, A. (2020). Reivindicación de las apariencias en el trabajo de Jacques Rancière. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, (79). <https://doi.org/10.6018/daimon.302771>

- Statista. (2021). *Number of monthly active Instagram users from January 2013 to December 2021 (in millions)*. <https://www.statista.com/statistics/253577/number-of-monthly-active-instagram-users/>
- Steimberg, O. (2013). *Semióticas, la semiótica de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Eterna Cadencia Editora.
- Steyerl, H. (2008). *En defensa de la imagen pobre*. Caja Negra Editora.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra Editora
- Strauss, A., & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Telleschi, T. (2007). *Espacio y tiempo una visión de la transparencia de la información en la globalización*. Telleschi y Sandoval.
- Thompson, J. B. (1998). *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Editorial Paidós.
- Thor(ete) [@thecaptainthor]. (21 de agosto de 2021). *Admirando este precioso mural de el Guernica de Pablo Picasso [Fotografía]*. Instagram : <https://www.instagram.com/p/CS1K2DPISma/>
- Toffler, A. (1980). *The third wave*. Bantam Books.
- Tomei, G. (2007). *Disembedding, rearticulaciones espacio-temporales y translocalismo*.
- Traversa, O. (2017). *La discursividad intermediaria del cine, revisitada. Rutas de la Lingüística en la Argentina II*. Universidad Nacional de La Plata:
<http://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/86>
- Valéry, P. (1999). *Piezas sobre arte*. Visor Dis.
- Van Dijck, J. (2013). You have one identity: performing the self on Facebook and LinkedIn. *Media, Culture & Society*, 35 (2), 199-215.
<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0163443712468605>
- Vázquez, M. (2013). *Primeras aproximaciones a la esfera pública virtual. Lo público en el umbral: los espacios y los tiempos, los territorios y los medios*. Universidad Nacional de La Plata:
http://biblioteca.puntoedu.edu.ar/bitstream/handle/2133/4989/lo_publico_en_el_umbra ral_final_1.pdf?sequence=3
- Verón, E. (2008). *Espacios públicos en imágenes*. Universidad de París VIII:
<https://comycult.files.wordpress.com/2015/03/verc3b3n-espacios-publicos-en- imagenes.pdf>
- Verón, E. (2013). *La semiosis Social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.
- Verón, E. (2018). *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad* (9na edición). Gedisa.
- Vilches, L. (1987). *Teoría de la imagen periodística*. Paidós.

- Virilio, P. (1990). *Popular Defense & Ecological Struggles*. Semiotext(e).
- Virilio, P. (1998a). *Estética de la desaparición*. Anagrama.
- Virilio, P. (1998b). *La máquina de visión*. Cátedra.
- Virilio, P. (2006). *Art and fear*. Continuum
- Virilio, P. (2012). *The great acceleratos*. Polity Press Editorial
- von Zinnenburg, K. (2017). *The inbetweenness of the vitrine: three parerga of a feather beaddress, The Inbetweenness of things. Materializing Mediation and Movement between Worlds, Editor: Paul Basu*. Bloomsbury Publishing Plc.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: AKAL. Estética y Arte.
- Weber, M. (1978). *Economy and Society: an outline on interpretative sociology*. University of California Press.
- Williams, R. (1981). *Contact: Human Communication and Its History*. Thames and Hudson [ed. cast.: *Historia de la comunicación*]. Bosch.
- Zelcer, M. (2021). *Devenires de lo fotográfico: imágenes digitales en los dispositivos contemporáneos*. Editorial Teseo.
- Елена Владимировна [@ele_na_vladimirov_na]. (27 de junio de 2021). *I started this drawing several years ago. And I never had enough time to finish it {Fotografía}*. Instagram : <https://www.instagram.com/p/CQoehLWnVEu/>

14 Anexos

Anexo A. Herramienta de Fase I

A. Ficha de Recolección de Imágenes. Memorandos I

Fecha: No.

Hashtag:

Observación general de búsqueda:

Captura de pantalla	
IMAGEN	COPY
	INTERACCIÓN

Fecha de publicación:

Criterio de elección de imagen:

A. Sobre la imagen.

Se diferencia de las otras imágenes de la misma etiqueta: Sí / No

Formas humanas: Sí / No

Presencia humana:

Retrato

Selfie

Extras

Semántica: Monosémica / Polisémica

Posedición o filtro: Sí / No

Tipología de fotografía:

Simple / Diseño / Otro : _____

Nivel indicial: 1 2 3 4 5

Coherencia: Equilibrio / Tensión

Categoría:

Expresiva

Informativa

Persuasiva

Lúdica

B. Sobre el uso de la red social

Ubicación: Sí / No

Hashtags acompañantes:

Copy:

C. Sobre prosumidor

Perfil del usuario emisor: _____

Interacción:

Cantidad de me gusta: _____

Comentarios: _____

D. Sobre la obra de arte

Se sale la obra entera: Sí / No

Plano en la que aparece la obra:

General

Tres cuartos

Plano medio

Primer plano

Plano detalle

Se observa espacio de exposición o museo: Sí / No

Descripción general:

Conceptos posibles:

B) Ficha de Codificación Abierta

Fecha: N°

Listado de conceptos repetidos:

Listado de categorías o subcategorías:

Análisis comparativo de categorías:

Propiedades y dimensiones de cada categoría:

Anexo B. Herramienta de Fase II

A) Herramienta de Análisis Colectivo. Memorandos II

CATEGORÍAS:

A. (XXX)

B. (XXX)

C. (XXX)

D. (XXX)

E. (XXX)

F. (XXX)

G. (XXX)



Observación de similitudes entre imágenes:

Observación de disimilitudes entre imágenes:

Subcategorías:

Codificación axial:

B) Herramienta de Análisis Individual. Memorando III



Ficha No.:

Categorías conceptuales:

Análisis general:

Formas de apropiación:

Retroalimentación:

Configuración de la imagen:

Intensidad del aura:

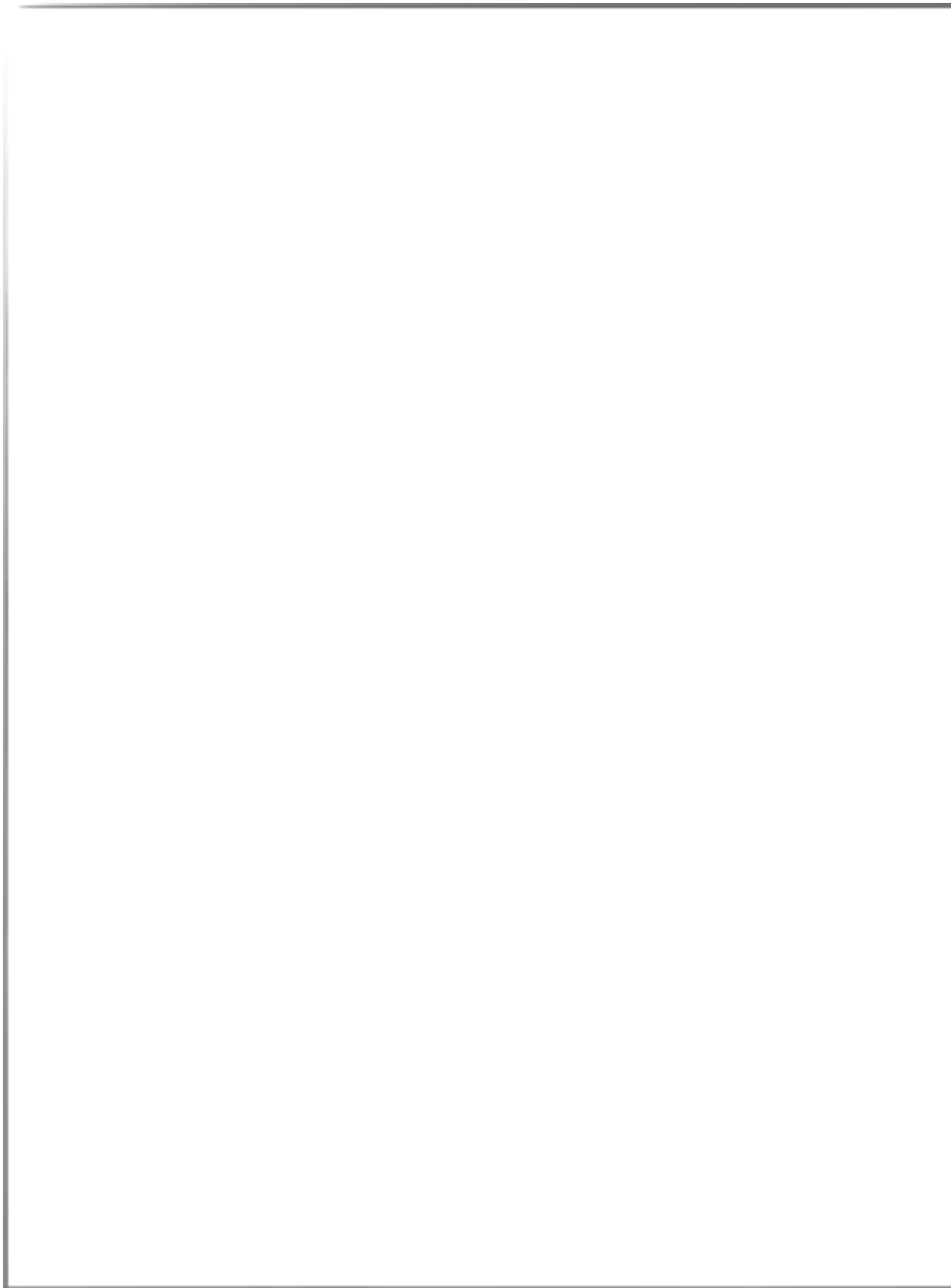
Gráfico de intensidades colectivo: (ubicar el punto en el gráfico en el que podría encontrarse la imagen)

Comentarios:

C) Codificación Selectiva

Esquema del fenómeno

¿Qué sucede aquí?



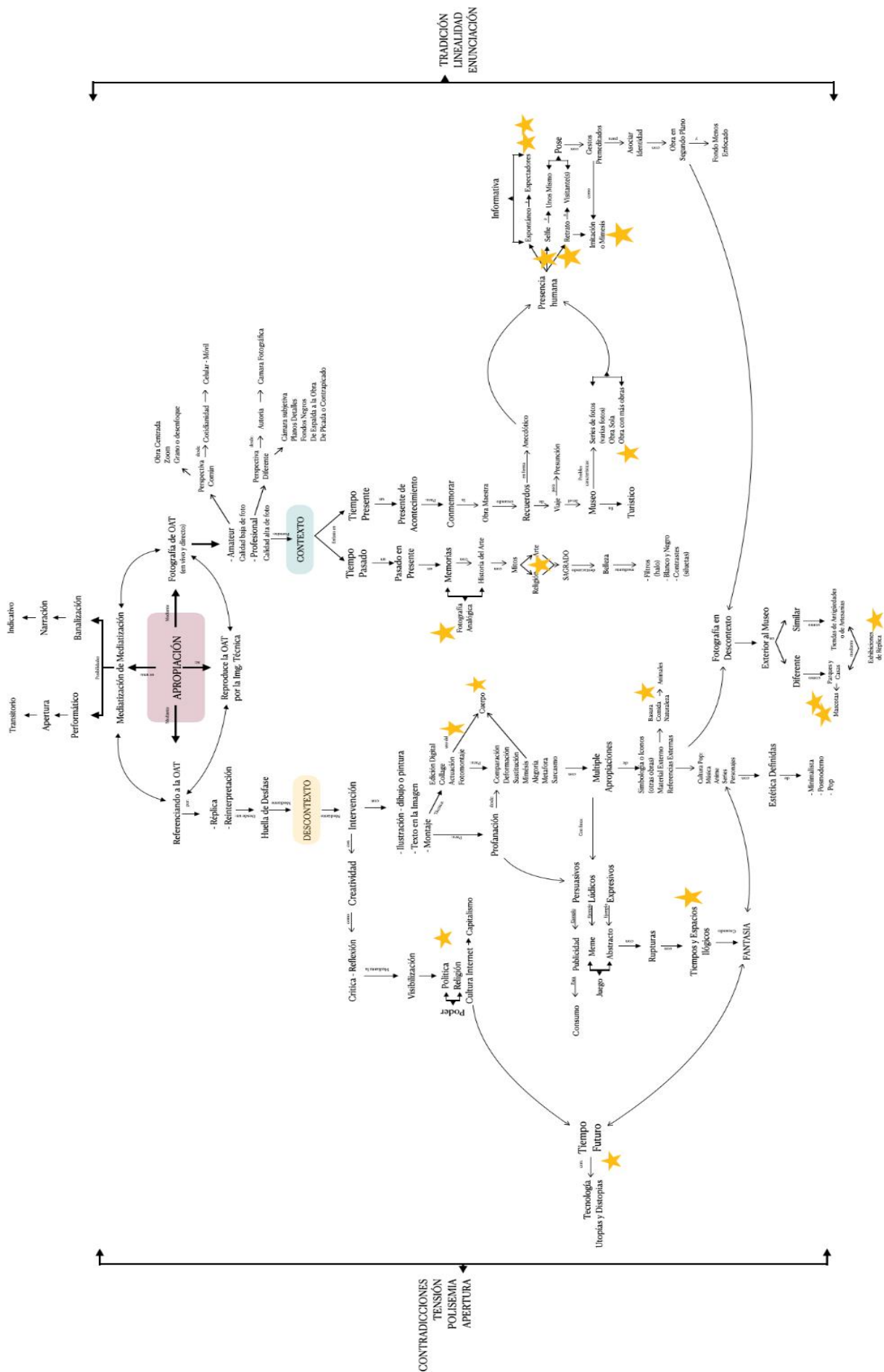
Fecha:

Fecha de observación en el diario:

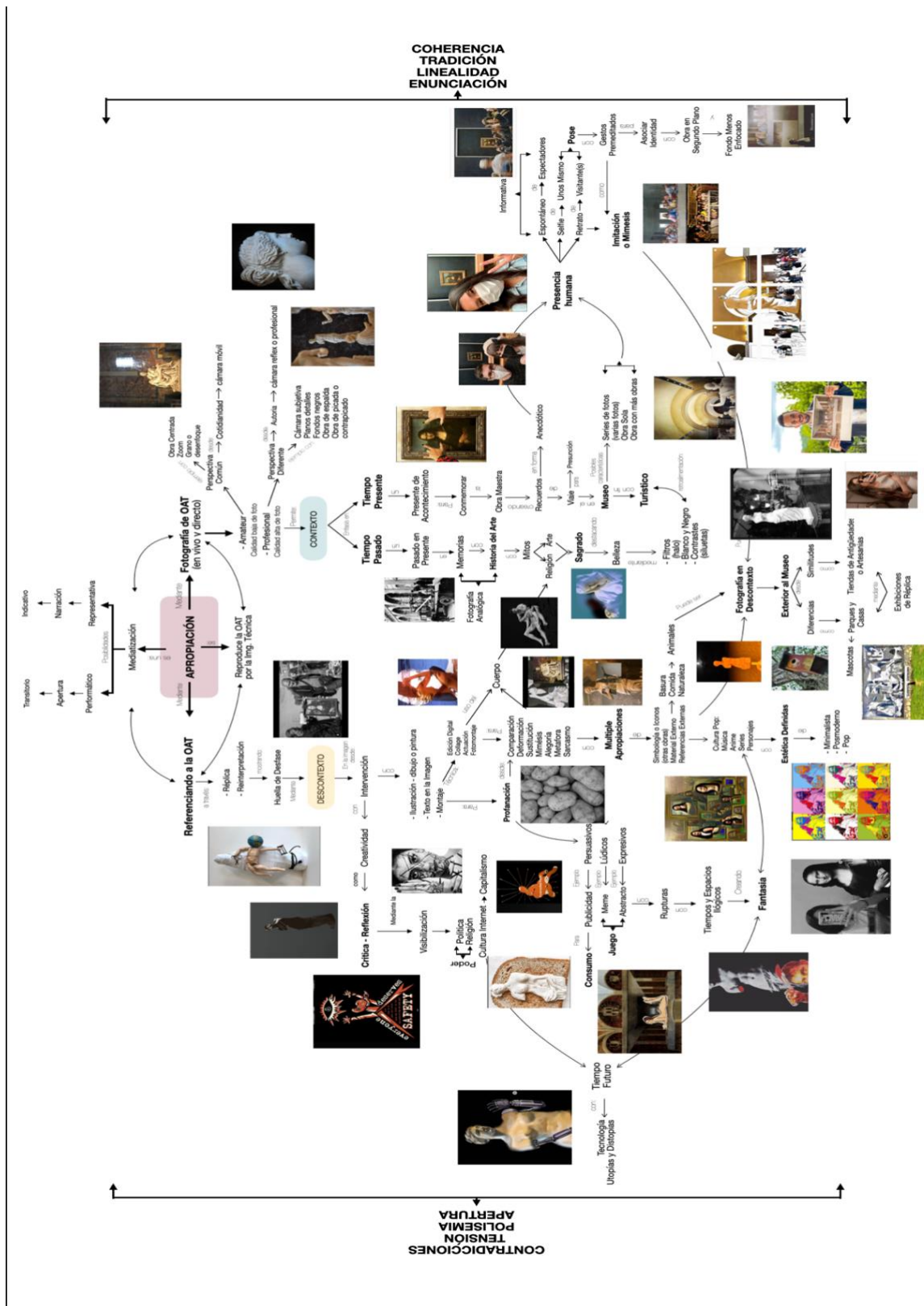
Análisis de proceso de mediatización al considerar el eje:

C. Intersubjetividad

Anexo D. Elección de la Imagen. Fase II en Codificación Axial



Anexo E. Codificación con Imágenes de la Fase I de Ejemplo⁴⁴²



⁴⁴² Para una mejor apreciación de las imágenes se sugiere entrar al enlace del siguiente anexo (f), en la que se podrá descargar la imagen en buenas calidad.

Anexo F. Archivos del proceso de análisis

Enlace: https://drive.google.com/drive/folders/1FrbX5hpxSKY9Y8IETn8HM-pQSHw4irML?usp=share_link

Anexo G. Artículo dentro el marco de la investigación

Enlace: <https://doi.org/10.14483/21450706.20487>