

Museología - presencia - dispositivo

Alejandro Sabido

México

RESUMEN

Al situar el museo dentro del campo de los dispositivos, es posible analizar la naturaleza de la museología como una disciplina que estudia una forma particular de relación entre la sociedad y los objetos que han sido considerados valiosos por la capacidad que tienen de presentar otras formas de entender la realidad. Desde esta perspectiva se analizan, a partir de un sector de la museografía del arte contemporáneo, algunas estrategias que han intentado romper la separación, tanto física como intelectual, que se hace de los objetos artísticos y patrimoniales con respecto a su contexto. Al retomar las dimensiones de presencia y acontecimiento, se propone un cambio en las formas de llevar a la acción esta relación para buscar una dimensión legítimamente social. Las impli-

caciones de estos enfoques en la museología regresan a la pregunta por su naturaleza desde una perspectiva tanto ética como política.

PALABRAS CLAVES

Museología, dispositivo, *parergon*, presencia, acontecimiento.

La acción y la palabra están tan estrechamente ligados debido a que el acto primordial y específicamente humano debe siempre contener, al mismo tiempo, la respuesta a la pregunta planteada a todo recién llegado: “¿Quién eres tú?”

Arendt, 2005: 104

Desde la aparición de la museología en literatura científica, se ha formulado constantemente la pregunta por su naturaleza. Ya sea desde una perspectiva práctica, técnica, disciplinaria o científica, su ubicación ha sido problemática, tal y como lo refiere Von Graesse en su ensayo de 1883: “Si hace treinta o veinte años alguien ha hablado o escrito sobre la museología como una rama de la ciencia, en mucha gente la única respuesta será una compasiva o despectiva sonrisa” (Van Mensch 1992: 1).

Podemos reconocer, en términos generales, que al hablar de museología nos referimos a un ámbito específico del mundo y que está relacionado, al menos en principio, con los museos. También es posible decir que se ha teorizado en torno a este fenómeno desde hace por lo menos un siglo con mayor y menor fortuna. Sin embargo, también somos conscientes de que no hay un consenso en torno al significado de este concepto.

1. ¿EN QUÉ CAMPO SE INSCRIBE LA MUSEOLOGÍA?

La ubicación de la museología dentro del campo disciplinario o científico parece tan proble-

mática como reales son los problemas que enfrenta. Para poder delimitar su ámbito de acción es pertinente retomar la pregunta que plantea Deloche en *El museo virtual* al cuestionar: ¿por qué existe una museología y no una ciencia de los hospitales o las cárceles? (Deloche, 2003: 111). Esta pregunta revela una asociación que en principio se antojaría ajena a la discusión.

En la prisión, la clínica y el museo confluyen múltiples ciencias, prácticas y metodologías de trabajo. La característica que la diferencia de otros ámbitos es que emplean recursos disímboles pero enfocados en un fenómeno específico; debido a ello, Deloche las considera instituciones secundarias. Las tres, a pesar de tener múltiples antecedentes históricos, son claramente diferenciables a partir de la modernidad y en particular adquieren una dimensión pública en torno a la Ilustración. Con ello, son contemporáneas a las nociones de *sociedad* y de *sujeto*, a un uso particular de la razón y a una forma de ordenamiento de las relaciones dentro de una colectividad que comparte rasgos identitarios.

Para poder entender mejor a estas “instituciones secundarias”, será útil explorar el estudio que de ellas realizó Michel Foucault y la creación de una de las categorías centrales de su trabajo: los dispositivos. Para este filósofo francés, los dispositivos son “entramados que constituyen la puesta en marcha de las capacidades técnicas, el juego de las comunicaciones y las relaciones de poder, que están ajustados acorde a fórmulas establecidas” (Foucault, 1996: 20). Por decirlo de una forma más clara, en lugar de pensar en instituciones, lo que tenemos como campo de análisis es la red que se teje entre estos elementos: una suerte de lógica de acción

que responde a una función estratégica concreta, inscrita en relaciones de poder.¹¹⁹

Apoyados en esta categoría podemos delimitar un sector concreto del mundo: los dispositivos. Entidades creadas en torno a fenómenos claramente delimitables, con tareas específicas dentro de la sociedad (al menos en una buena parte del mundo occidental) y que están caracterizadas por una relación de exclusión/protección/inclusión. Soluciones formuladas desde el ámbito social para enfrentarse con elementos que pueden considerarse valiosos o potencialmente extraños pero que, en todos los casos, salen del tejido de lo común.

Los dispositivos giran en torno a una doble definición, la de aquello que se considera normal y aquello que es distinto. Al afirmar lo común producen y gestionan lo diferente, ya sea un tipo particular de sujeto: el loco, el enfermo o el criminal, o un tipo particular de objeto, como lo son el patrimonio o el arte. En todos los casos hablamos de una forma estructurada de enfrentarse ante el *otro*.

Ante esta perspectiva, el museo no es visto como el encuentro del territorio, patrimonio y comunidad, o como contenido-continente, sino que incluimos también los discursos, las lógicas de operación, las normativas internas, las acciones y las teorías que se van desarrollando en torno a éstas. Bajo esta categoría es posible hablar ya de un objeto de estudio concreto y una posible *episteme*. Ya no una *entidad* deli-

mitada y aislada, sino una serie de operaciones que gestionan la *relación* de la sociedad con algo que reconoce como *otro*.

2. DIFERENCIA ESPECÍFICA DEL MUSEO EN EL ÁMBITO DE LOS DISPOSITIVOS

Dentro del campo de los dispositivos, el museo sería el que gestiona las relaciones con aquellos objetos que por alguna razón se decide separar del mundo por encontrarlos especialmente interesantes, e insertarlos en un nuevo contexto con una serie de finalidades determinadas.

En esta acción podemos ver cómo se producen sujetos específicos. En primer lugar tenemos un agente que decide esta “separación del mundo” mediante la patrimonialización: un ejercicio de poder dentro de una circunstancia espacial y temporal específica y que suele responder a intereses hegemónicos. Aislar, atesorar, socializar o catalogar son acciones que revelan la naturaleza de la agencia social que realiza esta acción y de los intereses que persigue con ellas. Es el ámbito de los especialistas y las instituciones culturales.

Por otra parte tenemos a los públicos, espectadores, consumidores, audiencias o usuarios. Denominaciones o categorías que muestran también el tipo de relación a partir del nivel de separación, participación, vinculación o incluso interlocución. En otras palabras, la naturaleza de la acción política que se establece en torno al patrimonio (Peacock, 2007).

Finalmente, estaría el orden de las acciones museales, ese terreno al que llamamos “operación” y que recuerda que para Foucault,

¹¹⁹ La noción de *dispositivo* ha sido abordada también por otros autores para aproximarse a la museología (Hooper-Greenhill, 1989; Bennett, 1990; Costa, 2009), Sin embargo, aquí proponemos al dispositivo como una categoría general. La museología sería un caso específico dentro de un campo de estudio mayor.

los dispositivos se ubican en el terreno de la gestión, o en sus palabras: *oikonomía*, es decir, “un conjunto de praxis, de saberes, de medidas, de instituciones, cuyo objetivo es administrar, gobernar, controlar y orientar, en un sentido que se supone útil, los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres” (Agamben, 2010: 256).

Con la identificación de los actores podemos ubicar una red de intercambios y, con ello, la capacidad de observar los mecanismos mediante los cuales puede controlar o, si se prefiere, normalizar esta relación. Los objetivos detrás de la construcción *museo* pueden ser muchos: desde una demostración de poder, hasta una misión educativa o recreativa. Para Yves Abrioux es particularmente notable el desplazamiento que han experimentado los museos de arte; desde una forma de “disciplinar la mirada con el objetivo de fomentar el avance de la razón en el mundo” hacia una “manipulación de la sensibilidad enfocada hacia una construcción estética de la subjetividad, bajo criterios industriales” (Abrioux, 2007).

En cualquier caso, todos los dispositivos y en particular los museos tienen una peculiar forma de construir subjetividades y, en potencia, de normalizar formas de relación con el mundo. En palabras de Giorgio Agamben, el dispositivo sería: “cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (Agamben, 2011: 257).

3. MUSEOGRAFÍA, EL DISPOSITIVO EN OPERACIÓN

Hablar de museografía es tratar con una forma delimitada de *ex-poner* o, poner ante. Pero este ejercicio de mostrar o presentar objetos a los que se ha dado una serie de valores ocurre, precisamente, dentro del dispositivo y tiene una lógica que determina qué y cómo se pone algo a disposición. Mediante esta operación se provoca una forma específica de ser-en-el-mundo, esto es: poner algo a disposición en un contexto condicionado por la red de relaciones que sustenta esta publicidad y que produce o anticipa una recepción. El dispositivo opera entre nosotros y la cosa. Posiblemente a esto se refiera la escuela de Brno cuando propone el término *musealie*, un objeto que adquiere otra dimensión o lectura dentro del fenómeno museal (Desvallées, 2010: 61).

Esta acción implica además una suerte de convención. Tal como ocurre en el teatro con el escenario, aquí hay una serie de acuerdos que plantea el propio dispositivo, que van desde el comportamiento en sala hasta la forma de reconocer qué objetos son los que interesan. Como sabrá cualquiera que haya presenciado una disputa entre museógrafo y conservador, esta presentación en público establece una de las paradojas clásicas del museo: el doble juego de mostrar y proteger. Una normativa que ha ido evolucionando con el tiempo pero que parte siempre de la separación entre objetos del mundo (como pueden ser el mueble de la recepción, las vitrinas o las macetas) y los objetos que tienen otra densidad y dimensión de valor.

Por eso hablamos de una construcción funcional del espacio en torno a la visita. Desde el extintor y la señalética, las bancas de descanso y la taquilla, todos estos artilugios tienen una disposición enfocada a potenciar la mejor relación del visitante con los objetos que se ofrecen desde otra dimensión fenomenológica. Esta distinción propone que los objetos propiamente museográficos, tales como vitrinas o mamparas, establecen la ruptura en la lectura de la realidad de la misma forma en que el marco señala que lo que *está ahí* se encuentra separado del muro por algo más que una disposición física.

El filósofo francés Jacques Derrida considera que estos artificios museográficos a los que denomina *parergon*, más que separar cumplen precisamente con la función de relacionar (Galard 2006: 59). Y es esta acción la que revela al dispositivo: una marca en el mundo que vincula, pero que lo hace con una presencia específica que a su vez disciplina la mirada y con ello determina las posibilidades y las condiciones de esta relación.

4. CRÍTICA AL PARERAGON

Si pretendemos ver la museología como parte del estudio de los dispositivos, una buena forma de aproximarnos a esta perspectiva sería el estudio de movimientos que, en la práctica, hayan reconocido esta dimensión instrumental y que hayan intentado analizarla o desmontarla. En este caso propongo tomar como ejemplo cómo en un cierto movimiento dentro de la museografía contemporánea se reconoció este proceso de normalización, control y separación y se pro-

puso encontrar otras formas de aproximación a la obra expuesta.

En cierto tipo de montajes del arte contemporáneo encontramos una aparente economía de medios, en los que los objetos pretenden tener una mínima protección o separación física del contexto del espacio expositivo, de tal suerte que los patrones de montaje y delimitación tienden a desaparecer. En este punto los recursos museográficos: proxemia, jerarquía, emplazamiento, calidades y relaciones, muestran cómo se teje un discurso específico propio del texto *museográfico* y del elemento clave en éste: la presencia.¹²⁰

Podemos ubicar este tipo de estrategias, patentes en torno a la década de los sesenta, en las críticas dirigidas hacia la institución “arte” y en particular frente al museo como su vehículo insignia. Estas ideas se construyen precisamente contra la operación de separación del *parergon*. No sólo una separación física, sino también una separación consciente del objeto como parte del mundo. Así, el objeto deviene *pre-texto*, signo intercambiable dentro de un texto mayor, tal como puede verse en múltiples ejercicios curatoriales y, con ello, inevitablemente será un campo propicio para su instrumentalización (Bishop, 2004: 51-80).

La crítica iba dirigida frente a estrategias que buscaban enmarcar, delimitar, dirigir la lectura o la mirada hacia ciertos aspectos de una obra o un objeto, lo que a su vez era terreno propicio para la reificación de la experiencia,

¹²⁰ Para ubicar de forma más concreta este tipo de intervenciones, montajes y acciones artísticas, podemos acudir a exposiciones montadas durante este periodo en las Kunsthalle de Berna y Dusseldorf, así como las Documenta de Kassel.

esto es, la objetivación de la oferta de vivencias. —Tornar un evento del orden de lo sensible en objeto útil, intercambiable, mercantilizable—.

Desde esta perspectiva, la experiencia estética se inscribe dentro del mercado de eventos que difícilmente hace diferencias entre lo memorable, lo significativo, la distracción o el puro entretenimiento. Aquí el dispositivo produce al *consumidor cultural*, quien se encuentra ante un rango de decisión compuesto por productos confeccionados a la medida dentro de la esfera del consumo del tiempo libre.

Visto desde esta perspectiva, el contexto expositivo puede tornarse espacio de consumo, punto de venta en que la operación artística adquiere un valor de cambio. De esta forma es posible operar el mágico paso del capital económico, por el social, el político o el educativo, tal como lo señalara Pierre Bourdieu (Bourdieu, 2006; Grenfell, 2007: 70-74).

En este sentido, no será extraño ver el impulso que actualmente se da a la economía de la experiencia en los *museum studies* o aquella convención del marketing cultural: entretenimiento y distracción a cambio de otorgar un aura cultural a la experiencia. En otras palabras, la continua expansión de mercados conquista ese espacio separado de toda función práctica que Kant propusiera para el arte y es ganado para la economía de capitales y su instrumentalización (Kant 1992: 78).

5. MUSEOGRAFÍA Y PRESENCIA

Como hemos dicho antes, en los montajes y operaciones artísticas en que se buscaba rom-

per este enfoque instrumental se retoma, como central a la experiencia museográfica, la dimensión de presencia, por lo que intentaremos explicarnos:

El concepto *presencia* es un tanto elusivo por sus implicaciones teóricas. Si acudimos a la Real Academia de la Lengua Española, veremos que las acepciones difieren de forma notoria, pero para efectos de esta reflexión nos concentraremos en tres de ellas:

1. f. Asistencia personal, o estado de la persona que se halla delante de otra u otras o en el mismo sitio que ellas.
2. f. Asistencia o estado de una cosa que se halla delante de otra u otras o en el mismo sitio que ellas.
3. f. Memoria de una imagen o idea, o representación de ella.

Si intentamos vincular las tres definiciones veremos que la presencia refiere a una acción, a una propiedad y a una cosa, así como a un individuo, un objeto o una idea. Desde esta perspectiva se antoja complejo delimitar la naturaleza de la presencia. Pero con un ejemplo es mucho más fácil:

Si en este momento pienso en un cubo, la idea *cubo* viene a mi mente, sin que por ello esté físicamente “ante mí”, puedo hablar de él, relacionarlo con otros objetos o ideas, e incluso puedo pensar en un sinfín de experiencias en las que me he relacionado con algo que entra dentro del concepto *cubo*. Ahora supongamos que estamos “ante” un objeto y tras analizar sus ca-

racterísticas físicas percibimos que se trata de un cuerpo con seis caras idénticas compuestas por cuadrados iguales, cuyos lados adyacentes forman ángulos rectos... etcétera. Con la información que disponemos —suponiendo por decir algo, una educación básica escolarizada— podemos vincularlo con experiencias similares y concluir que estamos ante un cubo. En ambos casos estamos en la dimensión de la presencia.

La presencia es algo más que una dimensión corpórea. Se trata de la relación que establece todo individuo con su entorno y consigo mismo. Es estar ante algo en una coincidencia temporal. La presencia ocurre sólo en el presente, sea éste el instante, el presente del pasado (memoria) o el presente del futuro (expectación) (Agustín, 1996: 203).

Un ahora en el que *me* vinculo con lo *otro* y que establece una tensión entre la idea y lo sensible. La presencia está relacionada directamente con la esencia. Es por esto que podemos hablar de algo sin que se encuentre ante nosotros en su forma física y por lo que cada forma física interpela a los conceptos a partir de los cuales interpretamos el mundo.

Por lo tanto, si los dispositivos median la relación entre el individuo y aquello que le es ajeno, la presencia tiene la capacidad de restaurar la dimensión de acontecimiento en su relación con el presente.

6. PRESENCIA Y ACONTECIMIENTO

Incorporar a la presencia en los montajes museográficos parte del reconocimiento de que el objeto es mucho más que la lectura asignada

desde el discurso y de que la relación pasa por el encuentro del individuo con la experiencia sensible, afectiva e intelectual. Un proceso desencadenado ante los objetos pero que se articula con las expectativas, intereses, pulsiones y deseos de los individuos. La dimensión de presencia sobrepasa la idea del objeto como algo cerrado y definido, por decirlo de forma coloquial, lo regresa al mundo, donde tiene la capacidad de afectar y ser afectado.

Posiblemente por eso en los montajes de este sector del arte podemos encontrar esa aparente disolución del *parergon* y un mayor énfasis en las resonancias que pueda tener frente a un tejido o tejidos narrativos. Esta, “autoimpuesta”, economía de medios desmonta los recursos del dispositivo para evitar el enrarecimiento o entorpecer las dimensiones significativas de esos objetos que se presentan como un *otro* que tiene la posibilidad de desencadenar o generar nuevas situaciones, esto es: acontecimientos.

Al situar al objeto artístico en un contexto con una red de interrelaciones preexistentes, y permitir una aparición menos “separada” del contexto *mundo*, este emplazamiento trastoca en parte la relación alienada de la galería, sala de exposición o museo y confiere una nueva estructura de relaciones, que no reemplaza a la anterior sino que la complejiza.¹²¹

¹²¹ En el movimiento conocido como *crítica institucional del arte* —tal vez el mejor ejemplo del tipo de experiencias museográficas a que nos estamos refiriendo—, se le solicita al espectador que perciba su entorno como un sistema social e ideológico. Las delimitaciones espaciales, las pautas de financiamiento, las conexiones políticas y las expectativas psicológicas son vistas en este movimiento como algo inseparable de las obras y de las condiciones que determinan su recepción (Peltomäki, 2007: 39).

En estas estrategias museográficas, se busca romper con la instrumentalización y reconocer que para ésta los objetos están cerrados, etiquetados y determinados, en otras palabras... separados. Por esto, se parte de considerar el objeto como algo con una serie de significados en *potencia*, que podrán ser actualizados a partir de un contexto dado y de la red de relaciones que pre-existe en ese contexto. Así, al devenir montaje y al tiempo desmontaje, se proponen alternativas para distanciarse de las disciplinas que norman, separan y aíslan. Un gesto en la esperanza de la aprehensión de un ser-ahí, en el juego del ser-entre-nosotros.

Con lo anterior también se reconoce el devenir político del museo pues el tejido de la exposición se torna en espacio para posibles conexiones, gracias a la confluencia de intersubjetividades activas conviviendo en un contexto simultáneo. Esto agrega una nueva dimensión a la apertura, al pasar de un nivel individual a un principio de colectividad: de comunidad. Aquello que reside en potencia dentro de las operaciones artísticas se hace público para la experiencia simultánea y compartida. Una posibilidad de apertura en comunidad.

La acción museográfica puede establecer un nuevo nivel de diálogo entre el contexto dado y los discursos curatoriales. Sin embargo, en este sector de la museografía de arte contemporáneo podemos encontrar algo a lo que podemos llamar el "grado cero de la museografía", ese espacio de indecibilidad entre la curaduría y la museografía en sentido tradicional. Es en cierta medida la emergencia de un paradigma nuevo que, tal como señala Mario Chagas en otro orden de ideas, no viene a sustituir

al anterior, sino que convive e incluso permite nuevos juegos a partir de las tensiones que se establecen entre ambos (Chagas, 1997: 2).

Si el centro del montaje o, si se prefiere, *puesta en el mundo*, gira en torno a estos criterios, la construcción de las secuencias, resonancias entre piezas y el tejido del significado toma por eje la presencia de los objetos. Este tejido se apoya en esa capacidad tan particular de la exposición para poder diferir en tiempo y espacio el significado (Derrida, 1998: 44). La construcción de cadenas de significantes permite que el discurso signifique a partir de su huida y la museografía funcione como la huella de éste.

Esta suerte de aporía se construye mediante redes potenciales, de tal suerte que ni los elementos formales o espaciales ni los elementos ocultos (aquellos valores potenciales de cada una de las piezas) terminan de cerrar este fenómeno, pues éste sólo será "activado" por el usuario.

7. ¿QUÉ APORTA LA MUSEOLOGÍA COMO ESTUDIO DE UN DISPOSITIVO?

La museografía de arte contemporáneo es sólo un ejemplo de acciones que se han desarrollado para desmontar el dispositivo. En la puesta en práctica de la Nueva Museología en Canadá y Latinoamérica (museos escolares, comunitarios, participación de los "pueblos originarios" en decisiones curatoriales, ecomuseos y ecomuseos) hemos visto también planteamientos que buscan cambiar, en el surgimiento de los museos, las acciones de normalización y de instrumentalización, al buscar una vinculación

comunitaria o un orden del discurso con menor influencia de los postulados hegemónicos.

Sin embargo, ningún dispositivo es autónomo, y en ambos casos pervive la posibilidad de cooptación en torno a estas acciones. Una museografía que buscaba retornar a la presencia a partir de reducir los mecanismos de separación termina en muchos casos en devenir estilo, y perder su postura social. De la misma forma, en muchas ocasiones las propuestas sociales y comunitarias transmutaron el nivel de hegemonía estatal por aquellas del orden local. Volvamos a la pregunta inicial. Cuando se le pregunta a la museología: ¿quién eres tú?, podemos pensar, siguiendo con Deloche (2003: 118), en una filosofía o una ética, pero ya no sólo de lo museal, sino de este dispositivo particular que relaciona a la sociedad con objetos particularmente valiosos... y potencialmente peligrosos. La necesidad de normalizar este vínculo viene precisamente de que esta relación contiene en potencia la posibilidad de trascender esa dimensión llanamente objetual.

La presencia de estos objetos, ya sean bienes antropológicos, históricos, artísticos o heurísticos nos permite vincularnos con otros contextos, con otros proyectos de mundo o incluso puede introducir nuevas concepciones que se distancien de la configuración actual de la sociedad. En eso radica la peligrosidad o el riesgo detrás de estos objetos: en su apertura, en la capacidad de activar aquello que reside en potencia y que permite abrir orificios en la estructura de esa construcción a la que llamamos "mundo". Y, en ese espacio rasgado, poder tener un atisbo de lo *otro*, de aquello que es ajeno o distinto y, al mismo tiempo, observar cómo

están contruidos los fundamentos que estructuran nuestras formas de vida y los mecanismos que tenemos para vincularnos con la realidad.

Es muy probable que ahí radiquen la función y el origen del dispositivo museo en su sentido moderno: poder localizar, conservar y tener algún control sobre los elementos materiales clave para los fundamentos de nuestro mundo y, en cierto sentido, regular la diferencia o al menos dirigir su lectura. A partir de ahí, es relativamente fácil vincularse con la tendencia normalizante o la banalización propias de las expresiones del capitalismo tardío.

Si ubicamos a esto que llamamos "museología" en este plano de reflexión veremos una ampliación en su objeto de estudio, su ámbito de acción trascenderá al museo y será pertinente a expresiones afines a este dispositivo, tales como las ferias internacionales, los salones, bienales y ferias de arte o las exposiciones temporales emblemáticas generadas desde los poderes estatales, económicos o sociales.

Integra también lo que Peter van Mensch denomina la "tercera revolución museológica", una nueva racionalidad interna en los procesos del museo (Van Mensch, 2004: 5), así como los aspectos externos que definen la forma y el contexto en el que aparece el museo, como gran parte de la museología social o los sitios de la conciencia postulan en la actualidad (Ševčenko 2008: 9-14).

De esta forma la museología integraría dentro de su ámbito tres de los niveles de acción propuestos por Aristóteles (2007: 207): *póiesis* y *prâxis*, *téchnē*. No sólo los conocimientos prácticos y los aspectos técnicos, sino también una reflexión dirigida hacia sí misma.

Retomar la pregunta por la necesidad o el sentido de este dispositivo y, con ello, su dimensión ética. Tras reconocer que estamos ante un conjunto de acciones, operaciones y lógicas propias de la modernidad, vale la pena preguntar por su vigencia y por la capacidad que tiene de responder a las necesidades de nuestra actual configuración social.

Retomando a Yves Abrioux, podemos pensar sobre el lugar que desempeñan estas construcciones disciplinarias frente a una esfera social prácticamente dominada por el consumo, en el que pareciera privilegiarse la relación sensible frente al esfuerzo por entender los aspectos que residen en el objeto, esto es, en un plano ontológico. O, mejor aún, en pensar en las tensiones que existen entre ambos niveles.

Finalmente es importante precisar: no pensamos en el dispositivo como algo siniestro, sino simplemente como algo que ya existe, que pertenece al sistema de relaciones de nuestro presente. Es por esto que debemos preguntarnos desde el plano de la ética, ¿desde dónde deberíamos actuar y hacia dónde deberíamos enfocar estas acciones?, ¿cómo cambiar la tendencia de emplear al museo como una estructura de reproducción social y de normalización estética, histórica o contextual de los objetos y activarlo como una construcción capaz de introducir nuevas formas de entender, plantear y relacionarse con el mundo?

8. ¿QUÉ HACER CON EL DISPOSITIVO?

Un primer paso sería cambiar los términos de esta relación: para Agamben (2010: 260) una de las formas de exorcizar al dispositivo sin anularlo es mediante lo que llama “profanación”: “si consagrar era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba por el contrario, restituir las al libre uso de los hombres”.

Algo muy similar al juego que permite usar cualquier objeto sin inscribirlo en la esfera del consumo. Una suerte de reconocimiento sin condicionar el tipo de relación, abierto a la singularidad de la presencia, en el punto en que no tiene valor de cambio. En palabras del mismo autor: “El uso al cual es restituido lo sagrado es un uso especial, que no coincide con el consumo utilitario” (Agamben 2010: 260).

Una postura ética partiría por desvelar nuestras estrategias y concentrarnos en la posibilidad de construir un entorno en el que el objeto se haga presente y pueda afectar y ser afectado por el visitante, ahora propuesto como usuario. Continúa Agamben (2010: 258): “Esto significa que la estrategia que tenemos que adoptar en nuestro cuerpo a cuerpo con los dispositivos no puede ser simple. Ya que se trata de nada menos que de liberar lo que ha sido capturado y separado por los dispositivos para devolverlo a un posible uso común”.

Un segundo paso, de acuerdo ahora con el colectivo filosófico Tiqqun, que se apoya en el trabajo de Agamben, si los dispositivos funcionan como “murallas erigidas contra el acontecimiento de las cosas” (Tiqqun: 2010), es necesario estudiar el funcionamiento de cada dispo-

sitivo, después compartir y comunicar cómo se realiza esta operación para finalmente conjurar esta actitud disciplinaria. En otras palabras, reconocer sus características y explicitarlas. Si el museo genera otro orden del ser-en-el-mundo y si detrás de este nivel hay siempre una instrumentalización y ésta, a su vez, habla de los intereses detrás de esta separación, mostrémoslo de forma clara y será mucho más fácil para los públicos establecer una relación ante aquello que se presenta.

Conjurar el *parergon*, al explicitarlo... Sin por esto prescindir de él.

Explorar cómo, a partir de la decodificación de la presencia se puede aprender a desmontar el dispositivo. Una experiencia que, en potencia, puede afectar a aquel que está dispuesto a correr el riesgo y, con esto, permitir un atisbo hacia eso que está más allá de esa construcción a la que llamamos "mundo". Mostrar las herramientas y los elementos constitutivos del dispositivo para facilitar un desmontaje. O, si se prefiere, presentar las instrucciones de uso y las disciplinas empleadas, para que en la activación indisciplinada pueda accederse al nivel de la presencia. Y en esta presencia del objeto dialogar con los discursos que lo situaron precisamente ahí.

CONCLUSIONES

Si la museología forma parte de este campo de estudio que serían los dispositivos, su análisis estaría caracterizado por esos tres niveles:

- a) una red de relaciones con una serie de funciones estratégicas frente al ejercicio del poder;
- b) una *episteme* propia, lo que podríamos llamar una "lógica" que articula los elementos dentro de esta red y que integra una serie de conocimientos, teóricos, prácticos y técnicos;
- c) un conjunto de disciplinas que a su vez contribuyen a la creación de sujetos, de formas de ejercer el conocimiento, formas de conocer el mundo y, a través de este conocimiento, formular ideas sobre la realidad.

Si la museología, así como todos estos dispositivos, justifica su existencia a partir de los intereses y posibilidades que hay detrás de una relación, la clave no está sólo en las características de esta relación (patrimonio, objetos polisémicos-sociedad), sino también en la forma que este dispositivo se inserta en un contexto dado y en la forma en que asume esta relación.

La dimensión ética de la museología parte de la conciencia de su aparecer en el mundo, esto es, a partir de la posibilidad de su propia negación. Declarar sus procederes e intereses para facilitar que esta relación se pueda dar sin él. A fin de cuentas el mundo es mucho más grande y las experiencias que ocurren en el museo deberían tener consecuencias afuera de él.

REFERENCIAS

- Abrioux, Yves (2007), *Inventing Concepts for a New Museum*, videoconferencia disponible en: (forum-network.org/lectures/inventing-concepts-new-museum), consultado el 18 de septiembre de 2010.
- Agamben, Giorgio (2010), "¿Qué es un dispositivo?", en *Sociológica*, México, UAM.
- Agustín de Hipona (1996); *Confesiones*, libro XI, Buenos Aires, Lumen.
- Arendt, Hannah (2005), *De la historia a la acción*, México, Paidós.
- Aristóteles (2007), *Ética nicomaquea*, Buenos Aires, Colihue Clásica.
- Bennett, Tony (1990), "The political rationality of the museum", en *Continuum*, 3, pp. 1, 35-55.
- Bishop, Claire (2004), "Antagonism and Relational Aesthetics", en *October*, núm. 110.
- Bourdieu, Pierre (2006), *La distinción*, Buenos Aires, Taurus.
- Chagas, Mario (1997), *La radiante aventura de los museos, IX Seminario sobre Patrimonio Cultural*, Museos en obra, Chile, DIBAM.
- Costa, Falvia (2009), "El dispositivo Museo y el fin de la era de la Estética", *Coloquio Internacional "Giorgio Agamben: Teología política y soberanía"*, Santiago de Chile, disponible en (http://www.biopolitica.cl/docs/publi_bio/costa_dispositivo.pdf), consultado el 18 de septiembre de 2010.
- Deloche, Bernard (2003), *Museo virtual*, Gijón, Trea.
- Derrida, Jacques (1998), *La diferencia / [différance]*, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- Desvallées, André, y Mairesse, François (2010), *Conceptos claves de museología*, París, Armand Colin.
- Foucault, Michel (1996), "El sujeto y el poder", en *Revista de Ciencias Sociales*, núm. 12, Montevideo.
- Galard, Jean (2006), "La obra expropiada. Derrida y las artes visuales", en *Escritura e Imagen*, vol. 2, pp. 57-70.
- Grenfell, Michael y Hardy Cheryl (2007), *Art Rules, Pierre Bourdieu and the Visual Arts*, Oxford, Berg.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1989), "The museum in the disciplinary society", en *Museum Studies in Material Culture*, Susan Pearce (ed.), Leicester, Leicester University Press, pp. 61-72.
- Jameson, Fredric (1996), "Lógica cultural del capitalismo tardío", en *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta.
- Kant, Emmanuel (1992), *Crítica del juicio*, Caracas, Monte Ávila, p. 78.

Peacock, Darren y Brownbill, Jonny (2007), *Audiences, Visitors, Users, Reconceptualizing Users of Museum On-Line Content and Services*, Melbourne, Sydney University of South Australia & Museum Victoria.

Peltomäki, Kirsi (2007), "Affect and Spectatorial Agency: Viewing Institutional Critique in the 1970s", en *Art Journal*, vol. 66, College Art Association.

Ševčenko, Liz y Russell-Ciardi, Maggie (2008), *Sites of Conscience: Opening Historic Sites for Civic Dialogue*, en *The Public Historian, A Journal of Public History*, vol. 30, February, Number 1.

Tiqqun, "Una metafísica crítica podría nacer como ciencia de los dispositivos", disponible en (<http://www.mesetas.net/?q=dispositivos>), consultado el 18 de septiembre de 2010.

Van Mensch, Peter (1992), "The museology discourse" en *Towards a Methodology of Museology*, Zagreb, University of Zagreb.

—(2004) "Museology and management: Enemies or friends?", Ámsterdam, Reinwardt Academie.