

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

**Dos miradas al Museo desde sus procedimientos:
heterotopía y aparato-dispositivo¹**

Two views at the Museum from its process: heterotopia and apparatus-dispositive

GONZALO MAIRE

Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

RESUMEN El presente artículo de investigación, a partir de la tesis general que señala que no es posible construir una definición unívoca y universal del concepto de Museo, propone una examinación al fenómeno museal desde dos de sus procedimientos técnicos, en tanto que casos paradigmáticos. El primero es caracterizar el Museo como heterotopía, en la medida de un lugar que hace compatible lo heterogéneo, la discontinuidad y el fragmento del pasado a través de un ímpetu enciclopedista, esto es, la técnica de la taxonomía. El segundo caso es describir el Museo como aparato-dispositivo, desarrollando la diferencia y distancia entre el espacio museal como dispositivo, es decir, una red de asociación de elementos heterogéneos y que conforman una reglamentación, respecto de un problema histórico, y el aparato, una transformación en las condiciones de la percepción.



Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional Creative Commons (CC BY 4.0).

1. El presente artículo expone resultados de investigación del proyecto FONDECYT Postdoctorado 2019 N° 3190223, titulado “El Museo como choque de dispositivos de la mirada: la construcción y el impacto del concepto “orientalismo” en la institucionalidad del Museo desde la colección de piezas asiáticas del Museo Nacional de Bellas Artes”, donde el autor es el investigador responsable (IR).

PALABRAS CLAVE Museo; estética; Teoría del Arte.

ABSTRACT Based on the general thesis that shows it is not possible to build a unique and universal definition of the Museum concept, this paper proposes an examination of the museum phenomenon from two of its technical processes, like paradigmatic cases. The first one is to characterize the Museum as heterotopia, insofar as a place that makes compatible the heterogeneous, the discontinuity and the fragment from the past with an encyclopedist impetus, namely, the technique of taxonomy. The second case is to describe the Museum like an apparatus-dispositive, developing the difference and distance between the museum place as a dispositive, ergo, an associative network of heterogeneous elements that composing a regulation, according to a historical problem, and the apparatus, a transformation in the conditions of the perception.

KEY WORDS Museum; esthetic; Theory of Art.

“En el futuro habrá, posiblemente, una profesión que se llamará *oyente*. A cambio de pago, el oyente escuchará a otro atendiendo a lo que dice”.

Byung-Chul Han.

Introducción

Desde la segunda mitad del siglo XX y, tras el hecho fundacional de la ICOM (International Council of Museums) en 1946-47, el pensamiento sobre los museos manifestó una traslación desde el estudio por su historicidad como institución y su práctica², vale decir, enfocado en su continuidad genealógica, episódica, ajustada a la luz del *Museion* (*Μουσεῖον*), hacia un análisis por su definición. La apertura de esta dificultad de clarificación de sentido sobre el fenómeno del Museo posee un carácter utópico, en la intención de una coherencia interna y compatibilidad ideológica del concepto:

2. Sólo para apuntar, desde la generalidad, esta consideración sobre el Museo anterior a la ICOM: lo que sostengo es que hay un énfasis en la *evolutividad* del Museo y sus prácticas como una historia del coleccionismo (el ejercicio de la adquisición), del fenómeno de las colecciones privadas, el valor, a partir del contenido de la colección (el patrimonio, su efecto en el conocimiento, la identidad o la Nación) y los modos en que se deben organizar los objetos taxonómicamente. Posteriormente a la ICOM no es que tales perspectivas hayan desaparecido, sino que quedan engarzadas, referenciadas o anexadas por la definición –temporaria– del Museo. Véase Juan Carlos Linárez “El museo, la museología y la fuente de información museística” (2008) y Maria Margaret Lopes y Sandra Elena Murriello “El movimiento de los museos en Latinoamérica a fines del siglo XIX: el caso del Museo de La Plata” (2005).

“How does one define a museum? By a conceptual approach (museum, heritage, institution, society, ethics, museal), by theoretical and practical considerations (museology, museography), by its functions (object, collection, musealisation), through its players (professionals, public), or by the activities which ensue from it (preservation, research, communication, education, exhibition, mediation, management, architecture)? There are many possible points of view which have to be compared to better understand the museum phenomenon, which is rapidly developing” (Desvallées y Mairesse, 2019, p. 20).

Desde un punto de vista filosófico, el concepto de Museo encierra una problemática y una tenacidad del fenómeno a encarar. Y es que, para la ICOM, el Museo posee una autonomía o reticencia que, en la medida que no se deja cartografiar, exige una continua pensatividad sobre la trama y plasticidad de sus principios, articulaciones prácticas y alcances teóricos. Este año, a propósito, el congreso de ICOM celebrado en Kyōto (Japón), titulado *Museums as Cultural Hubs: the Future of Tradition*, no pudo obtener los consensos necesarios para la redefinición de Museo, cuya referencia data del 2007. El escenario es complejo, pues, la dinámica es unidireccional entre la capacidad de delimitación del concepto operativo del Museo y sus efectos en la práctica museal; de otro modo, puede sostenerse que sólo a través de lo dado a pensar por ICOM (inclusive como la síntesis de los debates locales), con relación al contenido del vocablo –el concepto– de Museo, es que puede existir una experiencia, una actualidad, un conocimiento auténtico del fenómeno museal. Aquello se expresó tácitamente en las atenciones sobre la modificación del concepto:

“Delegates were worried that changing the definition to this text would lead to legal, political, and practical issues. Would defining museums as ‘democratising spaces’ play into the hands of politicians who could then dismiss museums as anti-state and withdraw their financial support?” (Csilla Arie-se, 21 de diciembre. Recuperado de <<http://projectechoes.eu/museum-conference-in-japan-what-defines-a-museum/>>).

Se puede conjurar la siguiente caracterización: uno de los principales propósitos del ICOM ha sido proporcionar ocasiones que buscan fijar la capacidad operativa global del Museo, en tanto que vocablo que es probado asiduamente desde la laxitud de su sentido, potencialidad de (re)ajuste a los fenómenos sociales actuales y, de alguna manera, establecer un mapeado, un patrón de trabajo con la fisonomía de lo museal. El imperativo del concepto de Museo sobre la legibilidad del fenómeno museal, respecto de la orientación dada por ICOM, está cifrado en, al menos, cuatro esferas de acción: primero, su prescripción sobre lo que es –o no– un espacio museal (las reglas de su reconocimiento); segundo, el vínculo entre los principios, marcas y

acentuaciones que porta la definición de Museo y su inseminación sobre los cuerpos que resultan museales (los componentes en que se trama su discurso específico y se expresan sus normas); tercero, procedente del punto anterior, acerca de los atributos que tales objetos adquieren, así como las formas de vecindad que tejen las colecciones (el reparto de una visibilización y significación compartida); por último, lo que atañe a la cimentación legitimante del Museo en la sociedad contemporánea³.

La verticalidad y preeminencia en que se sitúa el concepto del Museo, una suerte de matriz orientadora sobre su praxis –o, expresaré así, de *aspectación* de lo museal– constituye una encerrona, no sólo de factura lógica, sino sobre la experiencia misma de su fisionomía; visto de una forma en que “el lugar que debería tener la equiparación precisa, o al menos estable, entre la palabra y el objeto se tambalea en una ecuación compleja por la que desconocemos dónde empieza el edificio-museo y dónde termina el proyecto crítico de su concepto” (Laseca, 2015, p.33). La razón de esta trampa es doble: uno, porque la solicitud de una definición del Museo como vocablo superior de normalización del objeto concreto “museo” y sus problemas, interacciones y umbrales de decibilidad, es insistir sobre la repartición de un concepto que, propiamente, no tiene una naturaleza aún consumada (Murphy, 2004, p. 3); dos, porque la atención reflexiva debe estar dispuesta desde “abajo”, en el hacer museográfico, es decir, *los procedimientos de sensibilización de mundo* que ofrece el Museo, las configuraciones que construyen lo real-objetual de sus cuerpos, las guías de comportamiento que delimitan sus espacios y, en suma, las normas que esta entidad extiende sobre su campo. Refloto, aquí, algo que apuntó Foucault (2014) sobre este tipo de enfoque, para reforzar: no solo hay que interrogar “qué son las instituciones y cuáles son sus efectos reales, sino también cuál es el tipo de pensamiento que las sustenta” (p. 78).

Lo anterior condensa y anuncia la tesis que desplegará este artículo, de manera más acotada: los museos no pueden pensarse unívocamente en función de una definición universal, sino en relación a lo que elabora con sus materialidades. No habría, pues, tipologías de museos (el de Historia, Ciencias Naturales, Etnología, Arte, etcétera); acontecerían, a contrapelo, *casos paradigmáticos* (Agamben, 2010; Kuhn, 2013). A diferencia de un concepto, la praxis de los museos –como toda praxis– despliega sistemas, tecnologías y enunciados que, en sintonía con la emergencia de nuevos problemas, a razón de sus objetos de estudios, se agitan, caducan o transforman.

El texto propone examinar dos procedimientos asociados al Museo contemporáneo, más bien, referenciado –aunque no clausurado– al Museo de Arte: el Museo como *heterotopía* y *aparato-dispositivo*. Para efectos de la lectura, aclaro lo siguiente:

3. Estas dimensiones que entrecruzan el concepto de Museo pueden ser estudiadas a la luz de la deontología que el Consejo ofrece: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/110825_Checklist_print.pdf.

estos procedimientos serán desarrollados sin un orden jerárquico, como tampoco son excluyentes entre sí o integrantes de un esencialismo del Museo; en cambio, son simplemente dos miradas analíticas sobre el fenómeno de los museos que, desligándose de una definición, indagan el quehacer museal.

El enfoque de la investigación es filosófico y estético, cuyo campo de inscripción es la Teoría del Museo y la Museología.

El Museo como heterotopía

El Museo, desde mediados del siglo XX en adelante, se ha entrecruzado con una multitud de dimensiones dialogantes que, incluso, lo escenifican: ya sea a través de su valor de custodia patrimonial, una exigencia social, así como vectores mucho más experimentales, ejemplo, el turismo. En cualquiera de sus posibilidades de valoración hay, irreductiblemente, un sentido transcendental sobre lo que un Museo es: se trata de una entidad repositaria de *algo* que debe ser preservado y tornado inteligible para ser situado en una medialidad con el público. Aquel componente es el acontecimiento del pasado, siempre múltiple, discontinuo y desarraigado. Sobre esa cuestión vital señala el ICOM en un comunicado de prensa fechado el 27 de marzo de 2018:

“Como lo expresa la *Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad*, aprobada por la UNESCO en 2015, los museos son espacios para la transmisión cultural, el diálogo intercultural, el aprendizaje, el debate y la formación. Por lo tanto, los museos desempeñan una importante función en la educación, la cohesión social y el desarrollo sostenible, y encierran un gran potencial de sensibilización del público acerca del valor del patrimonio cultural y natural y la responsabilidad de todos los ciudadanos de contribuir a su cuidado y transmisión” (Recuperado el 25 de diciembre de https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/09/CP_Statement-independence-of-museums_ESP.pdf).

La mediación del Museo con el concurrente posee requerimientos específicos: el acceso al pasado, que no puede ser más que una ingenua intención por la continuidad del tiempo, al modo de la experiencia de las *épocas*, en tanto que indisponibilidad: “lo que pone en cuestión a la articulación narrativa del tiempo no es, como pudiera pensarse, la creciente cantidad de información disponible acerca del pasado, sino el presentimiento del carácter irrepitable de los hechos que allí se configuran” (Rojas, 2015, p. 234). Por otro lado, se expresa en reparticiones unitarias, quiero decir, a través del objeto exhibitivo (el relampagueo de ese pasado) y su sumatoria, las colecciones. Esta unidad espacio-temporal se exhibe abarrotada de información que es aprovisionada por la institución museal, en la medida que el lugar se transforma en un organismo

de legibilidad –conquista– de lo pretérito: aún en la multiplicidad de cuerpos exhibitivos, el espectador jamás se siente desidentificado, desbordado por lo inédito; al contrario, se halla inmerso en una distribución que decodifica el pasado y lo fabula como *documento* (Alegría, 2014, p. 54):

“Cada documento de forma individual constituye un argumento, una explicación en la que se apoya el discurso del museo, pero solo el conjunto de los documentos ofrecerá testimonio del conocimiento obtenido y transmitido en el museo, ya que es la repetición de resultados o argumentos lo que aporta credibilidad al discurso [...] el visitante no comprueba la autenticidad de cada uno de ellos, sino que su presencia es suficiente para darle credibilidad al museo” (Nogal, 2017, pp. 761-764).

Y Foucault señala, en relación al uso del documento en la Historia:

“[Nota del autor: a los documentos y también a los objetos museales] se les ha interrogado, interrogándose también sobre ellos; se les ha pedido no sólo lo que querían decir, sino si decían bien la verdad [...] Pero cada una de estas preguntas y toda esta gran inquietud crítica apuntaban a un mismo fin: reconstituir, a partir de lo que dicen esos documentos –y a veces a medias palabras–, el pasado del que emanan [...] el documento seguía tratándose como el lenguaje, de una voz reducida ahora al silencio: su frágil rastro, pero afortunadamente descifrable” (2017, pp. 15-16).

Para lograr esta efectividad, la comunidad del Museo articula ciertas técnicas estratégicas, a partir de una irreductibilidad: su espacio es heterotópico, atiborrado de cortes, fragmentos, dislocaciones; cuyo campo está tensionado entre lo sistemáticamente-mismo y lo inédito (Rojas, 2009, p. 15). Esta tensión se expresa en un impulso enciclopedista del Museo, arraigado durante el siglo XVI en ciertos tratamientos en los gabinetes de curiosidades, a través de un régimen de unión de lo plural desde una tecnología taxonómica, la administración de las series, los patrones, las analogías e identidades únicas desde un proyecto compartido sobre el pasado.

El Museo es una heterotopía

Como señaló Foucault (2010), el Museo está entrecruzado por una acepción doble: de una orilla, porque su principio es el montaje, es decir, el lugar de significaciones, a partir del efecto repetido de una yuxtaposición de cuerpos exhibibles: “la heterotopía tiene por regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente, serían, deberían ser incompatibles” (p. 25); de otra, es un espacio que se gesta dentro de un contexto de lo “simultáneo [...] en la época de lo cercano y lo lejano del lado a lado, de lo disperso” (p. 63), donde el Museo se organiza como eternalización de las temporalidades heterogéneas, dispersas y, añadiría, de las otredades modeladas para una

experiencia concreta. Lo heterotópico del Museo no es, en sí, el fenómeno del acontecer de lo plural, si se entiende por lo distinto o contrario, sino por la trama técnica que viabiliza su convivencia; por aquello que organiza la multiplicidad en un orden, narrativa, discurso, un *display* que (re)produce cierto conocimiento. Mencioné el ímpetu enciclopedista del Museo y, sugiero, allí se concretiza tanto un campo de acción como una técnica de trabajo: la primera responde a la taxonomía, lo segundo a la signatura.

El Museo heterotópico y su nexa con la taxonomía

De la larga genealogía y literatura que se puede instituir sobre el Museo contemporáneo, ensambladura que conecta la tradición coleccionista, las colecciones (o botines de conquista) oficiales o nacionales, la juntura con el concepto de patrimonio, entre otros vectores, hay un momento decidor que se comienza a consolidar en el siglo XVI y XVII: los gabinetes de curiosidades o cámaras de maravillas. Lo que está en juego no es meramente la aparición de un nuevo *objeto* (el lugar de admiración de lo raro, lo inédito), sino una naciente concepción sobre las colecciones, de una técnica aplicada en la presentación regular de lo múltiple, y que coloca en cruce los saberes científicos epocales –la zoología, la paleontología, la geología– y cuerpos con valoración cultural –como lo exótico– sobre un campo de exposición complejo: su función exhibitiva-coleccionable:

“A través de las diferentes secciones de una cámara de coleccionista –*naturalia, exotica, scientifica, artificialia*– el saber se vuelve visible, explicable y transmisible como un recurso mnemotécnico. El guardián del gabinete explica su orden visual por asociación metonímica: la privilegiada audiencia que accedía a estos espacios privados asistía a una verdadera *performance* en la que el experto rememoraba cada objeto en una cadena asociativa [el énfasis es mío]” (Segade, 2013, p. 18).

Buena parte de esta yuxtaposición se debe a la posibilidad de transportar y aplicar las técnicas de ordenamiento por género y especies hacia la esfera de las obras artísticas o los objetos, en general, no pertenecientes a los reinos de la Naturaleza⁴:

“En algunos casos se trató de dar un cierto orden a lo diverso y variopinto buscando una cierta sistematización, estableciendo criterios de agrupación fundamentados, principalmente, en el origen natural o artificial de los objetos, y en los subgrupos posibles: distintos reinos de la naturaleza –plantas,

4. En el siglo XVIII esta hibridación de la técnica taxonómica se podía expresar, comparativamente, en el enfoque de los trabajos del naturalista Carolus Linnaeus, cuyo título, *Systema Naturae*, se publicó en 1735, y de Caspar Friedrich Neickel, *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum*, de 1727. Ambos libros constituyeron modos de ordenamiento, sistematización, desde criterios de distinción y asociación, sus respectivos objetos de estudio.

animales y piedras–, objetos mecánicos y de uso científico, artísticos –pictóricos o escultóricos–, los históricos y etnográficos, y –como hemos visto– también libros” (Barbero, 2015, p. 6).

Tal ejercicio se realizó, desde el siglo XVI, con la taxonomía –y, de manera más sofisticada, la taxidermia–; aquellas tecnologías, como primera constante o criterio de formación de sus objetos, pretendían mantener las piezas en una interrupción temporal, es decir, extirparlos de la demacración del cuerpo, encapsularlos o purificarlos *como si* fuesen un testimonio de la historicidad del mundo. Consiguientemente, pretendieron conformar actos de legibilidad de lo real –natural o artificial (Clair, 2011, p. 71)–, por medio de tácticas de control y cisura, formas de norma y asignación de significación que, a su vez, estaban regidos por principios que proveían de las disciplinas comprometidas. El objeto exhibible “es la respuesta [...] contra la naturaleza incontrolable y [...] para contener aquellos objetos que contribuían a la ampliación del campo semántico de la norma, que precisaban ser acotados” (Segade, 2013, p. 21).

El Museo contemporáneo ha heredado del gabinete de curiosidades y la técnica taxonómica la capacidad de clasificación, que no es otra cosa que una teoría del límite (Holzapfel, 2012, p. 17), en tanto que horizonte de formación, sostén para la generación de conocimiento. En el siglo XVI, escribe Foucault (2010) en *Las palabras y las cosas*, el orden del mundo estaba compuesto por el variopinto exegético que pudiese ofrecer la semejanza, en tanto que espacio de constitución del saber. Dentro de sus expresiones, la noción de *convenientia* tiene una remanencia sustancial en la construcción del Museo contemporáneo: “la *convenientia* es una semejanza ligada al espacio [...] Pertenece al orden de la conjunción y el ajuste. Por ello pertenece menos a las cosas mismas que al mundo en el que ellas se encuentran” (p. 36).

La cita impone tres convergencias: entre las cosas, el campo y la lógica de su conjunción y ajuste. En efecto, la *convenientia* es un tipo de acoplamiento dado por una capacidad de asociación circunstancial, proveída por el espacio –el campo– en que se emplazan las cosas; una ley única y, si se quiere, rebelde. Es el orden del campo donde emerge la posibilidad de similitud, la causalidad interna de las cosas, cuyas propiedades no son tácitas, aunque vinculantes en la medida que las instancias generales del sistema lo permiten, a saber, como un *parentesco cualitativo*. Este es el mismo principio organizativo que prima en la clasificación museal –las tipologías son la ramificación de las conexiones entre los objetos, valoraciones de observación formal, iconográficas, estéticas, etcétera, que enuncian la convivencia o dependencia de las piezas como conjuntos y, en un sentido amplio, anuncian el mundo compartido de asociaciones que caracteriza la política de un museo–, la taxonomía científica y el gabinete de curiosidades: la experiencia del Museo contemporáneo es un lugar de concomitancia e interpretación –o intervención– de las cosas (Alvarado, 1990, p. 12; Nagel, 2008, p. 8).

“Esto supone que interpretar no es tratar de averiguar «qué quiso decir el autor de una obra artística» –como muchas veces se nos incita a hacer–, o solamente averiguar a qué época o cultura pertenece un objeto, sino que también supone poner en marcha mecanismos para establecer vínculos o relaciones a partir de los cuales nos conectamos con aquello que estamos viendo [el énfasis es mío]” (López, 2015, p. 41).

Ilustro esto, a partir del caso del Museo Nacional de Historia Natural: la taxonomización de lo discontinuo y disperso no solo es una técnica que constituye la red que organiza las salas exhibibles y la lista de muestrarios (que compone la multiplicidad, pero, también, la vecindad y subordinación de los objetos que se instalan como discurso, hoy, a través de una arquitectura biogeográfica del país), sino también los órdenes de pensatividad que se articulan como horizontes de interpretación de las piezas, que vienen comandados por las áreas curatoriales (Botánica, Zoología Invertebrado y Vertebrados, Antropología, etcétera, que componen los agentes de validación)⁵. Los museos no proveen a la experiencia del público objetos inauditos, incognoscibles, sin derivación, sino series de agrupamientos sincrónicos, dominios con leyes y formas de procesamiento e interpretación.

Otro caso: la llamada *Colección Iconográfica* del Archivo Central Andrés Bello⁶, a primeras aguas, pareciese ser un símil a *El idioma analítico de John Wilkins*, pero, tal como el idioma creado por el personaje de Borges, no encierra arbitrariedad, sino procedimientos. La *Colección Iconográfica* está compuesta por *ukiyo-e* (piezas japonesas del siglo XIX), grabados de Nemesio Antúnez, litografías, grabados y dibujos de artistas viajeros del siglo XIX⁷. El vocablo *iconográfico* es el enunciado y la matriz que sintetiza el conjunto de reglas que prescriben las formas de coexistencia y decibilidad de las piezas, en que cada objeto se sistematiza, dice la regla, por una interpretación figurativa o representacional (son imágenes que consignan lo real), en tanto el rasgo de compatibilidad o de equivalencia entre los objetos.

Consiguientemente, la taxonomía es, ante todo, un orden que instituye o define las unidades museales, el entrecruzamiento de lo discontinuo desde el pasado y la propia existencia de las piezas, engendrando “lo que se da en las cosas como su ley interior, la red secreta según la cual se miran en cierta forma unas a otras” (Foucault, 2009, p. 13).

5. Más información en: <https://www.mnhn.gob.cl/areas-del-mnhn>.

6. Más información en: <http://archivobello.uchile.cl/coleccion/coleccion-iconografica>.

7. Véase, para más detalle, el Registro guía de la *Colección Iconográfica*, recuperado el 05 de enero de 2020 (http://archivobello.uchile.cl/content/Registro%20Guia/2016/enero/registro_guia_coleccion_iconografica.pdf).

El Museo heterotópico y el acto de la signatura

Dentro de la constelación del saber del siglo XVI, la semejanza es un modelo paradigmático en la ordenación y representación de lo real; aquello no obedece únicamente a una formación específica de desciframiento del mundo: adiciona el empalme indisoluble con el lenguaje –el signo– en la configuración de la experiencia. Aquí se inscribe la signatura.

Si la taxonomía del Museo es el dominio técnico desde donde la posibilidad de la semejanza se funda como almacén, la signatura es el acto lingüístico que da la aspección y proyección a las propiedades congénitas del objeto, y que son calibradas en la red de formación del taxón. Todo Museo es la conjugación o, más bien, la simultaneidad que acontece entre una técnica de signado y un procedimiento de taxonomización de los cuerpos exhibitivos (Ramos, 2000, p. 271).

La teoría de las signaturas, que Giorgio Agamben estudia a partir de Paracelso (1493-1541), encuadra un nexo próximo a la taxonomía desde dos niveles de desarrollo: por un lado, la signatura atañería al acto mismo de signar las cosas naturales –el efecto de relación entre la indicación de un atributo en un objeto específico– y, de otra, acerca de las consecuencias que articula ese objeto signado y el hombre. Según cita Agamben de Paracelso (2010), en cada “nombre que surgía en hebreo de la boca de Adán, correspondían la naturaleza y la virtud específica del animal nombrado” (p. 46).

El acto de signar acontece únicamente en la posibilidad cardinal de categorizar el mundo, y su fundamento despunta con la existencia de la lengua (que actúa como paradigma, la *Kunst Signata*). Pero, la lengua por sí misma no funda el nexo entre la signatura y objeto: es el ser-humano quien las posibilita como acto enunciativo y, en ello, su sentido antropológico, esto es, en que, en lo humano, yace la construcción y el sentido lingüístico. La signatura no sería la lengua, ya que “la lengua, en efecto, no se da jamás en sí misma y en su totalidad; no podría serlo más que de una manera secundaria [...] los signos que constituyen sus elementos son formas que se imponen a los enunciados y que los rigen desde el interior” (Foucault, 2017, p. 112), sino un modo particular de existencia dentro del acto del lenguaje, uno en que se establece una complicidad entre el objeto, sus propiedades y el signo que ocupa dentro del hecho lingüístico como un todo.

La signatura es un acontecimiento analógico complejo. No es meramente una formulación y su encaje de sentido sobre un objeto, sino la expresión de una positividad; el hecho histórico para un tipo de conformación lingüística, la condición de realidad del enunciado (Foucault, 2017). La semejanza, inscrita dentro del acto de signar, es un eslabón comunicante entre las propiedades –ilegibles o veladas hasta antes del acontecimiento del lenguaje– del objeto y el reconocimiento de su Ser por el hombre. Objeto y lenguaje constituyen una misma existencia, experiencia y correspondencia,

en términos del funcionamiento de la signatura: “en un pasaje del *Paragramum*, este movimiento se expresa en la relación que lleva a un metal –el hierro– a identificarse con un planeta (Marte), que debería ser su *signator*: «¿Qué es *ferrum*? No es más que *mars*. ¿Qué es *Mars*? No es más que *ferrum*» (Foucault, 2010, p. 49).

Un Museo es un sistema de construcción de signaturas, desde una base precrítica donde sus piezas no poseen una legibilidad a *priori*: lo museal es el campo de comunicación donde se identifica a lo plural, a partir de sus cualidades, actos enunciativos y conformación de reglas seriales que constituyen, a su vez, los taxones (colecciones). El elemento indicativo de este procedimiento está en el Nombre Común, vale decir, “el nombre exacto que permite nombrar e identificar inequívocamente un objeto. Además este término permite vincularlo con objetos de características similares” (Nagel, 2008, p. 14); operación que abre la distinción, el reagrupamiento, la disección, la modificación o la definición de los objetos en una signatura con carácter de universal, la compatibilidad entre signo y objeto a su lectura.

Retomo el ejemplo de la *Colección Iconográfica* del Archivo Andrés Bello, para concluir este apartado.

La signatura es más que el procedimiento del registro de las piezas; organiza la ley específica –la regla– de lo iconográfico como semejanza, evidencia las propiedades, la continuidad dentro de las discontinuidades y alcances de descifrado. La signatura de lo *Iconográfico*, como acto enunciativo en la taxonomía de la colección, ciñe la dispersión temporal y, por cierto, geocultural de sus objetos con la propiedad de lo figurativo (y todo el encadenamiento de lecturas que involucra la proposición). Así, aquello que permite conceder como legible y aceptable de reciprocidad entre una ilustración del *Atlas de la historia física y política de Chile* de Claudio Gay, ilustraciones de artistas viajeros y una pieza *ukiyo-e*, es su atributo de Imagen, de Ícono, su susceptibilidad al acercamiento descriptivo, en tanto que traducciones de lo real. Consiguientemente, lo inédito del taxón queda reposicionado al campo de lo representacional. El *ukiyo-e*, palabra que ciñe a un tipo concreto de objeto y significaciones específicas de cierta localización cultural e histórica japonesa⁸, fuera de los márgenes de la tradición del Arte europeo, puede compatibilizarse (o coexistir) a las reglas y experiencia de las otras piezas occidentales; el *ukiyo-e* no es más que un “grabado”, una “estampa japonesa” –signaturas activas hasta el día de hoy en la colección– y no uno de los síntomas del fenómeno heterotópico del Museo y de sus técnicas de equivalencias.

8. Para una lectura más detallada que aborda, directa o periféricamente, el problema categorial de estos objetos japoneses con relación a la experiencia occidental, véase los siguientes títulos: de Sandy Kita, *The last Tosa: Iwasa Katsumochi Matabei* (1999) y *The Moon Has No Home: Japanese Color Woodblock Prints from the Collection of Virginia Art Museum* (2003), y David Bell, *Ukiyo-e explained* (2004).

El Museo como dispositivo-aparato

El análisis de la taxonomía y la signatura, en tanto tecnologías, permite visibilizar los modos estratégicos de agrupamientos, series, formación de unidades interpretativas y límites de coexistencia de los cuerpos coleccionables que, por principio, son existencias que han sido reapropiadas del pasado. Empero, son técnicas aplicadas a las piezas y su capacidad de ajuste o calce de conjunto; son formas de enunciación del dominio del Museo sobre los objetos depositarios, y no sobre la propia técnica de gobernabilidad del Museo.

Hacia allí apunta este segundo procedimiento.

Cuando Jaques Aumont se cuestiona sobre las operaciones que normalizan el modelamiento de la experiencia, lo decible de las obras –aquellas obras que, originariamente, no poseían tales rasgos, sino que el Museo ha inoculado–, asienta su dominio tecnológico, la estructura de acción, a un nivel específico en los efectos de significación:

“El visitante del Museo de las Artes Primitivas [...] podrá ser un etnólogo, un historiador del arte o un simple aficionado a los objetos bellos y expresivos, pero, en cualquier caso y como quiera que mire la máscara, ésta tendrá un aspecto estético [...]

Habrá que preguntarse, por ejemplo, por qué un museo destinado a reunir piezas fabricadas en sociedades que no tienen el concepto de arte puede llamarse Museo de las Artes Primitivas: ¿quién tiene ese poder de denominación?” (Aumont, 1998, p. 16).

El poder de denominación en las obras no es la inscripción y legitimación de instituciones individuales que puedan albergar tal facultad sobre los objetos, ni al tipo de técnica que esgrimen, sino al problema de los dispositivos exhibitivos del campo del Museo. Tal asunto enreda la caracterización –y la distinción– entre el dispositivo y el aparato, particularmente leídos desde la interioridad del acontecer museal.

De la cita anterior se extrae que lo que delinea las formas de experiencia de los cuerpos museales son dispositivos, factores o áreas contextuales, activos por legitimación social y, en el orden del conocimiento, que ofician como prescriptores de legalidad de lo que se enuncia y en el control de la producción de sentido sobre el objeto de la enunciación.

Al escudriñar sobre el término, asalta una entrevista en 1977 a Michel Foucault, donde Grosrichard lo interpela sobre el alcance del vocablo. La respuesta es que, un dispositivo, es “un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives [...] du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces

éléments” (Foucault, 1991, p. 299)⁹. La descripción tiene dos consideraciones valiosas: la primera es que el dispositivo, si es una red, comprende un principio interno de asociación –de enlace y atrape– entre las partes que lo componen. Por tanto, habría mayor atención en el fundamento que sustenta la necesidad de esta red, que la irrupción de sus componentes. Segundo, y que viene a cuento por lo anterior: el rasgo de su asociatividad es el acontecimiento de un problema específico, histórico, local. Quizás sea ese índice de contingencia ante un problema, que el término “dispositivo” en la obra de Foucault posea un uso amplio, desde procedimientos, discursos, hasta formas de subjetividad e instituciones (García, 2011).

Establezco, aquí, una reciprocidad con Giorgio Agamben. Para el filósofo italiano, en efecto, el dispositivo es un acontecimiento histórico adherente, pues, convoca un posicionamiento singular del orden técnico, institucional, discursivo, etcétera, respecto al fenómeno del Poder. Un dispositivo tiene su existencia (necesidad), en la medida de ser una conjunción que actúa, reglamenta y empaqueta la conducta del ser-humano, acaso, desde su registro más elemental como ser vivo (Agamben, 2011, p. 252). Para Agamben hay una superficie en formación entre lo que orilla al ser humano (extensible a los seres vivos) y, de otra, los dispositivos. El espacio intermedio entre ambas orillas son las formas de subjetivación resultantes entre el dispositivo y el ser humano: “un mismo individuo, una misma sustancia, pudiera dar lugar a muchos procesos de subjetivación: el usuario de teléfonos celulares, el internauta, el autor de narraciones, el apasionado del tango, el altermundista, etcétera” (Agamben, 2011, p. 258).

Las piezas museales, al menos las de origen no-natural, también atienden a un dispositivo:

“Es imposible establecer científicamente que algo sea o no una obra de arte [...] Semejante decisión es el resultado del juego de varias instancias, tanto individuales como sociales: el hombre que ha fabricado el objeto se ha hecho una cierta idea de él; el público, amplio o confidencial, que disfruta de él y lo recibe de una cierta manera; las instituciones a las que la sociedad concede competencias para pronunciarse sobre este tema: el museo, la crítica, la universidad en ciertos casos, la justicia, eventualmente la policía” (Aumont, 1998, p. 99).

9. [Traducción libre]: “un todo decididamente heterogéneo, que comprende los discursos, las instituciones, los ajustes arquitectónicos, las decisiones reguladoras, las leyes, las medidas administrativas [...] de lo dicho y de lo no dicho, estos son los elementos del dispositivo. El dispositivo en sí es la red que se puede establecer entre estos elementos”.

En la cita se perpetra un doble reconocimiento: uno, en que el objeto museal está sujeto por reglas, marcas y factores extrínsecos a su naturaleza (en el entendido que su sentido originario es desvirtuado para ingresar al museo); otro, en que se transparenta al propio objeto diseñado por dispositivos singulares, los que configuran su *mirabilidad* (las normas de un modo de sintetizar mundo) y uso. Aumont permite entrever que, en los objetos museales, acontece una interposición, ruptura o transformación de sus dispositivos fundantes (en el caso de una obra asiática, africana u objeto cotidiano)¹⁰, o bien, donde se impone un dispositivo a una sustancia natural, por ejemplo, dentro de un museo de Ciencias Naturales o Etnología.

Intentaré desdibujar esta idea: el Museo es un aparato (*appareil*), no un dispositivo. Puede cerrarse aún más: los dispositivos sólo existen, en la medida que responden al horizonte del aparato Museo.

¿Cómo sería posible argumentar esta traslación desde el dispositivo hacia el aparato, sin que lo segundo, el aparato, quede alojado en una suerte de metafísica de los dispositivos? Me parece que una aproximación al asunto está en una entrevista a Jean-Louise Déotte, respecto a la relación del pensamiento con la tecnología: el principio que sustenta la asociatividad de las partes que configuran un dispositivo –la urgencia y la necesidad de su acontecimiento–, está “aparatzado época tras época según las determinaciones tecno-simbólicas” (Déotte, 2017, p. 97); es decir, la formación de la técnica y el orden que caracteriza la red de sus componentes, posee una consistencia que desempeña su posibilidad de aparición, el aparato. Esto no indica que el aparato es el trasfondo, sino un estado de vinculación compartida sobre lo sensible muy específica: la cuestión del acontecer de la técnica: “lo «sensible puro» es una realidad que no se puede concebir más que poniendo entre paréntesis todas las relaciones del arte con la técnica; ya sea la técnica de una obra específica, la del artista, la técnica de reproducción y, cómo no, de todo el conjunto de los aparatos de las artes” (Déotte, 2012, p. 9).

La traslación, entonces, es desde la ejecución de la técnica como momento de una puesta en obra, hacia el postulado del *aparecer* de esa tecnología. Este *aparecer* no es la ocasión de la entrada de lo inédito al orden común, más bien, una reconfiguración de la sensibilidad, a modo de un “hacer época”, esto es, incorporar la temporalidad del aparato. En tal sentido, el aparato adopta la siguiente acepción: “se llamará [...] “apa-

10. Las casas-museo como La Chascona (Fundación Neruda) y la de Pedro del Río Zañartu, o el Archivo Central Andrés Bello, son interesantes ejemplos de intervención y regularidad de los dispositivos de mirabilidad de sus objetos asiáticos y africanos, según corresponda, los que son transformados por otros regímenes de dominio, léase bajo el nombre de “curatorías”. En todos estos casos, hasta el momento, sólo se han formulado esfuerzos para su continuidad exhibitiva, la repetición de una misma experiencia, y cuyo límite de pensatez se encasquilla alrededor de la identificación de las piezas.

rato” a lo que va a configurar una cosmética general [Nota del autor: aquí, el vocablo “cosmética” describe a una visión de mundo, una estructura que se inscribe sobre un modo de registro] o un orden simbólico como la narración, la revelación o la proyección” (Déotte, 2012, p. 98). Un aparato es un nuevo recorte de la sensibilidad que hace época, que permite reconsiderar el hacer-comunidad y mundo, como se ha dicho; por ende, es que el aparato origina una temporalidad singular que se asume como compartida, transindividual, de tal modo que posibilita la emergencia de ciertos dispositivos, volviendo relacional lo técnico. La temporalidad del aparato es siempre la repartición de un nuevo orden de legibilidad comparativa (Rancière, 2014, pp. 34-35) o de convergencia de mundo, cuya finalidad es “de «rendre pareil», d’ «appariar»: de comparer ce qui jusqu'alors était hétérogène” (Déotte, 2007, p. 71)¹¹. Esta cuestión es fundamental para distinguir el alcance del aparato (*appareil*) y el dispositivo (*dispositif*): “Ce qui distingue l’appareil d’autres entités techniques proches comme le dispositif, c’est que lui seul invente/trouve une temporalité, dès lors l’analyse de la temporalité des arts sera elle aussi soumise à la condition des appareils” (Déotte, 2007, p. 72)¹². Para Déotte el Museo es un aparato, en cuya médula crítica sobreviene un tipo de experiencia contemplativa, desinteresada, del Arte; quiero decir, genera una forma de representación de mundo, a través del emplazamiento del Museo: lo museográfico (Déotte, 2013). Esta idea involucra considerables trazas exploratorias, que atañen a la propia Estética, la Modernidad, la Subjetividad, etcétera. Sólo señalo dos, las más pertinentes a esta investigación.

Primero, que el Museo inaugura un nuevo régimen de experiencia común, que se caracteriza por “l’implicite d’une reconnaissance, celle de l’égalité de la faculté de juger. Ce qui suppose chez tous la même faculté de juger : tous peuvent juger sans distinction d’appartenance, que ce soit des œuvres (expositions du Salon Carré du Louvre à la moitié du XVIII^e), ou des événements politiques (la Révolution française)” (Déotte, 2007, p. 68)¹³; cuestión en que era vital la adecuación de las reglas de contemplación (o del horizonte de lo decible), para el caso del Museo, entre el público y el objeto (también vuelto público) que se da a su sensibilidad (León, 2016, p. 10). El aparato del Museo universaliza la proyección –unidad y homogeneidad de la perspectiva– como el encuadre de toda experiencia posible de su espacialidad; una

11. [Traducción libre]: “De “hacer semejante”, de “aparejar”: de comparar lo que hasta entonces era heterogéneo”.

12. [Traducción libre]: “Lo que distingue al aparato de otras entidades técnicas cercanas como el dispositivo es que él solo inventa / encuentra una temporalidad, por lo tanto, el análisis de la temporalidad de las artes también estará sujeto a la condición de los aparatos”.

13. [Traducción libre]: “El reconocimiento implícito, el de la igualdad del poder de juzgar. Esto implica que todos tienen la misma capacidad de juzgar: todos pueden juzgar sin distinción de pertenencia, ya sean obras (exposiciones del Salón Carré du Louvre a mediados del siglo XVIII) o eventos políticos (la Revolución Francesa)”.

demarcación que obedece a la figura temporal del *instante*. Ese *instante*, que impone una suspensión para el mirar, es también la condición del archivo, el documento, cuyo aglutinante es la inauguración del concepto de patrimonio (González-Varas, 2015, p. 25), término que inscribiría todo aquello que se preserva del pasado, aún en la ensoñación de una continuidad temporal, y donde, además, se le es exigible como nuevo régimen estético, una ocasión de conocimiento y verdad de aquello que acontece en el objeto exhibido (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2018, p. 3). Déotte, en otras palabras, ciñe en el Museo un aparato que hace visible el principio interno que sustenta la disciplina de la Museología (como un intento de ontología del fenómeno museal), pero, ante todo, es un nuevo aparecer de la sensibilidad que redefine sus objetos clave: “el museo es esta institución que tiene la potencia de hacer aparecer un nuevo objeto: la obra de arte, un nuevo sujeto: el sujeto estético, y una nueva relación entre los dos: la contemplación desinteresada” (Déotte, 2008, p. 2).

Segundo: el Museo es un aparato que escinde la destinación originaria de sus objetos –quiere decir, tanto su uso, colocación como el sentido en que era portador y donador– y los reinscribe en un régimen estético de contemplación desinteresada y abolida de su capacidad de hacer-mundo:

“La question de l’art n’est possible que du fait de l’institution de cet appareil spécial qu’on appelle musée, parce qu’il suspend, met entre parenthèses, la destination culturelle des œuvres [...] les œuvres devenant des suspens peuvent être pour la première fois contemplées esthétiquement pour elles-mêmes, à condition, comme le signale Benjamin, que je reste à trois mètres d’elles” (Déotte, 2007, p. 66)¹⁴.

La suspensión –y deportación– de los objetos, respecto de su procedencia, constituye una especie de aislamiento, pero, también de escenificación del material museal. El aparato del Museo (re)construye sus materiales por *similitud*, entre objetos ya existentes, al modo en que un coleccionista fabrica sus compilaciones: “chez le collectionneur, comme le laisse entendre Salles, c’est un principe de texture qui l’emporte: la raison de sa collection n’est pas analytique. Ses objets, qui peuvent appartenir à des registres artefactuels très différents (mobilier, gravure, peinture, sculpture) ont la même *texture*” (Déotte, 2007, p. 71)¹⁵.

14. [Traducción libre]: “La cuestión del arte solo es posible debido a la institución de este aparato especial que se llama museo, porque suspende, pone entre paréntesis, el destino cultural de las obras [...] las obras que devienen en suspenso se pueden contemplar estéticamente por primera vez por ellas mismas, siempre que, como señala Benjamin, me quede a tres metros de ellas”.

15. [Traducción libre]: “Con el coleccionista, como sugiere Salles, prevalece un principio de textura: el motivo de su colección no es analítico. Sus objetos, que pueden pertenecer a registros de artefactos muy diferentes (muebles, grabado, pintura, escultura) tienen la misma textura”.

Apunto lo último al respecto, cuya indicación también expresa la apertura hacia un problema que debe ser indagado en el marco del pensamiento sobre el Museo.

Si el Museo, en tanto que aparato, es un acontecimiento de cisura de lo real – cuestión que aplica, por cierto, a su caracterización heterotópica –, implica que en su propia naturaleza ese real se presenta como mediación, artificio. El aparato museal coloca la inconmensurabilidad de lo real como problema de *delimitación* para una sensibilidad que se registra en forma compartida. A colación del trabajo de Clément Rosset, lo real –el acontecimiento de lo real– es escurridizo, aunque no inaccesible: su singularidad da paso a su duplicidad como imagen, reflejo o doble. Dice Rosset (2007): “el doble es, en definitiva, el dobléz no de tal o cual figura de lo real, sino más bien el hecho de existir, o sea, de la realidad de toda figura” (p. 17); vale decir, lo que define a lo real es su capacidad de irrepresentabilidad, que el doble, en su irrupción, coloca en crisis. El Museo, visto de esta manera, es la ley –como aparato o heterotopía– que revela su real como copia, no desde un punto de vista técnico únicamente (una reproducción de una obra, un espécimen o esqueleto), sino que siempre en relación a otra cosa. Esto es muy interesante, pues, el Museo, al aparatizar su material, provee un orden de lo sensible sobre una paradoja: sus objetos son *idénticos* en un doble sentido, bien porque *no tienen igual* –de allí el valor de lo auténtico en desmedro de la falsificación–, y porque son *igual a otra cosa* –y por ello es posible reunir, aparejar y taxonomizar lo, en apariencia, heterogéneo del mundo–.

He hecho esta breve alusión, para terminar, a propósito de la relación de *mismidad* que tejen los museos con ciertos objetos que desbordan sus dominios discursivos, técnicos y de control, precisamente, desde el hecho que el Museo impone por fuerza sus formas de sensibilización de mundo. En concreto, me refiero a los cuerpos que están por fuera del marco europeo, como las piezas “asiáticas”, “africanas” o “precolombinas” (Malraux, 2017, p. 24): allí hay una heurística, un tratamiento que es fundamental y crítico, en que lo museal involucra siempre la identificación, “traer un término desconocido a uno conocido [pero] lo real es de este modo extranjero a toda caracterización” (Rosset, 2007, p. 27). Si un objeto es tanto más real por su inidentificación, de allí su singularidad, habría que plantear el siguiente problema: ¿en qué grado de dobléz, es decir, de traducción y distancia de lo real se hallan estas susodichas constelaciones culturales en los museos? ¿Cuáles son los efectos de tales tecnologías en la producción de una *identidad* (en su doble designación y paradoja) sobre los cuerpos museales no europeos?

Conclusiones

Para finalizar esta investigación, quisiera subrayar el valor estructural de tres proposiciones en el lugar argumentativo –los fenómenos de atención– de este trabajo y, por cierto, también desde su incidencia como puntos de control, más bien conceptuales, en la preparación del problema de estudio. Lo que sigue a continuación, entonces, es una complicidad, en lo que respecta a la exposición de las síntesis de investigación, como la proposición conjunta de tres itinerarios de indagación a futuro, alrededor del problema del concepto –la definición– de Museo y sus procedimientos, que este artículo ha pretendido, al menos, orillar.

1. Sobre la definición del Museo: del concepto hacia el ámbito procedimental

He iniciado esta investigación con el siguiente puerto de partida: el Museo en su nexos con la ICOM, desde la segunda mitad del siglo XX hasta el presente, se haya en un horizonte generalizado de debate, cuya médula es la renovación de su definición (no solo en lo semántico, sino en sus elementos constitutivos, las relaciones entre sus partes y objetos, las funciones y límites). Empero, la incapacidad de consenso –o el descentramiento de un único sentido del vocablo– desde el 2007 se evidencia un desborde negativo, una dispersión sistémica en su capacidad de dar significación y univocidad, acaso certidumbre, sobre un modelo institucional y universal: ¿es el problema la índole polisémica del concepto Museo, la infinitud en que ha caído su contenido? Sin dar una respuesta incisiva, la indagación planteó desalojar la atención sobre el concepto, asumiendo su obstinación a la norma, al universal, y redireccionar la pregunta hacia el procedimiento, la contingencia de la técnica: el problema ya no consiste en indagar qué es un Museo, sino, más bien, qué hace un museo, en cuya diligencia –el modo técnico de erigirse– hay un viso de *praxis* compartida, una vecindad encubierta, desarrollado en el texto como un “caso paradigmático”.

2. La caducidad tipológica del Museo: la articulación heterotópica-taxonómica

Un segundo momento estructural de este trabajo fue el establecimiento de un lazo entre la especificidad del lugar del Museo y la construcción de su regularidad o formación de series. La desvinculación crítica del concepto de Museo abrió un nuevo horizonte de formación de problemas: coloca la multiplicidad tipológica-discursiva de los museos rasgos distintivos caducos, indefinidos desde su origen conceptual, a la vez que propone en el campo museal una indagación, precisamente, sobre su discontinuidad teórica-descriptiva, es decir, sobre el hecho que la dispersión constitutiva de su naturaleza es un problema (¿qué clasifica como un museo? ¿Qué expresa este concepto?). Ante la desnudez tipológica del Museo, la pesquisa entrelazó, de una parte, una tensión entre la constitución heterogénea de las colecciones museales con el énfasis enciclopédico que se impone sobre las piezas; de otra, aquel talante clasificador

del Museo con el principio que fundamenta la interrelación –o compatibilidad– entre los objetos y una *escritura* de parentesco. Lo primero correspondió a la descripción del Museo, en tanto que heterotopía –el lugar de incompatibilidades–, y en cuya posibilidad de permanencia recae en una tecnología taxonómica, que ya se comenzaba a desarrollar en el siglo XVI, en particular, con la configuración de los gabinetes de curiosidades. Su aplicación formulaba las reglas de convivencia, de empalme, entre los cuerpos museales y el sentido del conjunto. Lo segundo incumbe, puede indicarse así, a la ley que posibilita la taxonomización, al principio de las reciprocidades, la identidad e idealidad de la semejanza o afinidad de lo múltiple: la signatura. Ambas esferas ilustraron que, en el campo del Museo, la organización del modelo de relaciones, la condición del orden y la significación, se constituyen a partir de una interacción entre la búsqueda de una continuidad lógica de lo desemejante (en buena parte dialogando con el fenómeno del pasado) y una técnica que refinaba esa conciliación o sensación de regularidad.

3. Toda aproximación al Museo debe considerar su condición de nuevo reparto de lo sensible

Otro modo de acercamiento a la *praxis* museal, que puede anexarse a lo anterior, fue a través de la incidencia que ofrecía el dispositivo y el aparato. Por lo general, la técnica taxonómica se haya más ligada al modo de compadecer del objeto mismo en el campo del Museo, quiero decir, en su acontecimiento dentro de los esquemas de intersección, sucesión y normatividad del orden museográfico; a contrapelo, con el dispositivo y el aparato se pretendió examinar los modos de gobierno, el dominio intrínseco que la superficie museal funda con su aparición. El dispositivo (*dispositif*) permitió la traslación hacia el problema del aparato (*appareil*): concertó una articulación entre causas y efectos en el fenómeno museal, pues, todo objeto del Museo expresaría un dispositivo –una red o principio de sociedad en que confluyen rasgos contextuales heterogéneos, aquí, a colación de un problema visual, estético, configurando una forma de mirabilidad específica– y la institucionalidad que, por sí misma, prescribe los suyos en su espacialidad (de ahí, en parte, la estabilidad reguladora de lo museográfico); la formación de los dispositivos, como efecto, funda nuevas instancias de subjetivación. En tal sentido, los museos serían choques, irrupciones, confrontaciones y conquistas infinitas de los dispositivos, cuestión que no ocurre, ni como un problema teórico ni práctico (no ha habido una crisis disciplinar importante en la Museología o Museografía). La respuesta ofrecida fue la potencia que tiene el Museo si se calibra como aparato (*appareil*), pues, sería el suceso de regla –más bien, de aparición– de los dispositivos, al inaugurar una nueva repartición de lo sensible desde la técnica: el Museo instituye un nuevo tipo de sujeto –el que puede juzgar contemplativamente ese espacio homogeneizado–, un nuevo tipo de objeto, extirpado de su

especificidad histórica o geocultural, y un nuevo tipo de experiencia, la museográfica. Por ello, queda allí flotando el problema, un Museo no puede ser la definición de una función social, tampoco un espacio de encuentro o afirmación de una Verdad (así, en mayúsculas) del pasado de una cultura o la historia del mundo; un Museo es un espacio en que se traduce lo sensible a través de la técnica –la tecnología museal–, y esto quiere decir dos cosas: el museo hace legible –traduce, compartimenta y categoriza– lo inédito de lo real, y sólo desde la técnica lo inédito se torna un *lugar* accesible a la experiencia; la experiencia que el mismo Museo define como sistema.


Referencias

- Agamben, G. (2010). *Signatura rerum: sobre el método*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo?. *Revista Sociológica*, 26 (73): 249-264.
- Alegría, L. (2014). Museos y campo Cultural: Patrimonio indígena en el Museo de Etnología y Antropología de Chile. *Revista Conserva*, 8: 57-70.
- Alvarado, R. (1990). *Sistemática, taxonomía, nomenclatura: Nuevos avances en esos campos del saber*. Barcelona: Universitat de les Illes Balears.
- Ariese, C. (2020). *Museum conference in Japan: ¿What defines a Museum?*. <http://projectechoes.eu/museum-conference-in-japan-what-defines-a-museum/>.
- Aumont, J. (1998). *La estética hoy*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Barbero, M. (2015). *Biblioteca y gabinete de curiosidades: una relación zoológica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Bell, D. (2004). *Ukiyo-e explained*. Kent: Global Oriental.
- Clair, J. (2011). *Malestar en los museos*. Somonte: Ediciones Trea.
- Déotte, J. (2007). Le musée, un appareil universel. *Museum International*, 59(3): 68-79.
- Déotte, J. (2008). *El museo no es un dispositivo*. https://exilsite.files.wordpress.com/2012/12/el-museo-no-es-un-dispositivo_jean-louis-dc3a9otte.pdf.
- Déotte, J. (2012). *¿Qué es un aparato estético?* Benjamin, Lyotard, Rancière. Santiago: Ediciones Metales pesados.
- Déotte, J. (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Déotte, J. (2017). Artefactos del pensamiento. Preguntas a Jean-Louis Déotte. *Virtualis*, 7 (15): 97-102.
- Desvallées, A., y Mairesse, F. (2019). *Key Concepts of Museology*. París: Armand Colin.
- Foucault, M. (1991). *Dits et écrits : 1954-1988, Volumen III*. Paris: Éditions Gallimard.
- Foucault, M. (2009). *Las palabras y las cosas*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Buenos Aires: Editorial Nueva visión.

- Foucault, M. (2014). *Las redes del poder*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Foucault, M. (2017). *La arqueología del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- García, L. (2011). ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. *A Parte Rei: revista de filosofía*, 74.
- González-Varas, I. (2015). *Patrimonio cultural: conceptos, debates y problemas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Holzappel, C. (2012). *De cara al Límite*. Santiago: Ediciones Metales pesados.
- Kita, S. (1999). *The Last Tosa: Iwasa Katsumochi Matabei: bridge to Ukiyo-e*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Kita, S., y Margulies, S. (2003). *The moon has no home: Japanese Color Woodblock Prints from the Collection of Virginia Art Museum*. Charlottesville: University of Virginia Art Museum.
- Kuhn, T. (2013). *La estructura de las revoluciones científicas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Laseca, R. (2015). *El Museo Imparable. Sobre institucionalidad genuina y blanda*. Santiago: Metales pesados.
- León, A. (2016). *El Museo: teoría, praxis y utopía*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Linárez, J. C. (2008). El museo, la museología y la fuente de información museística. *ACIMED*, 17 (4): 1-13.
- Lopes M., y Murriello, S. (2005). El movimiento de los museos en Latinoamérica a fines del siglo XIX: el caso del Museo de La Plata. *Asclepio*, 57(2): 203-222.
- López, E. (2015). Interpretación y mediación en museos: estrategias y posibilidades desde la educación artística. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 11-12: 39-53.
- Malraux, A. (2017). *El Museo Imaginario*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2018). *Mensaje Presidencial del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio*. http://mensajepresidencial.gob.cl/pdf/2018_sectorial_ministerio-consejo-nacional-de-la-cultura-y-las-artes.pdf.
- Murphy, B. (2004). La Definición del Museo. De una referencia para el especialista a un papel social. *Noticias del ICOM*, 2: 3.
- Nagel, L. (2008). *Manual de registro y documentación de bienes culturales*. Santiago: Andros Impresores.
- Nogal, R. (2017). Las formas museísticas del documento. El caso del Museo de la Evolución Humana de Burgos. *UNED Revista Signa*, 26: 759-768.

- Ramos, C. (2000). Técnicas documentales aplicadas en Museología. *Cuadernos de documentación multimedia*, 10: 269-278.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Rojas, S. (2009). *Las obras y sus relatos II*. Santiago de Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales.
- Rojas, S. (2015). Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena. *Revista chilena de literatura*, 89: 231-256.
- Rosset, C. (2007). *El objeto singular*. Madrid: Editorial Sexto piso.
- Segade, M. (2013). *Las infinitas especies*. Barcelona: Save as Publications.

Sobre el autor

GONZALO MAIRE es Doctor en Filosofía con Mención en Estética y Teoría del Arte (UCh), docente e investigador FONDECYT de Postdoctorado (2019-2022) en la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez (UAI). Investigador asociado en el Centro de Estudios Comparados de Corea (CECorea) de la Universidad Central de Chile (UCEN) y el Centro de Estudios Históricos (CEH) de la Universidad Bernardo O'Higgins. Su campo de inserción son los Estudios Asiáticos en Chile, mientras los ejes de investigación corresponden a los Estudios del Museo, la Estética y la Teoría del Arte, el coleccionismo asiático en Chile y la Geopolítica del Conocimiento y la Cultura. Fue Presidente entre 2017 y 2019 de ALADAA CHILE (Asociación latinoamericana de estudios de Asia y África, sede Chile). Correo Electrónico: gonzaloandres.maire@edu.uai.cl  <https://orcid.org/0000-0003-2087-3696>

CUHSO

Fundada en 1984, la revista CUHSO es una de las publicaciones periódicas más antiguas en ciencias sociales y humanidades del sur de Chile. Con una periodicidad semestral, recibe todo el año trabajos inéditos de las distintas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades especializadas en el estudio y comprensión de la diversidad sociocultural, especialmente de las sociedades latinoamericanas y sus tensiones producto de la herencia colonial, la modernidad y la globalización. En este sentido, la revista valora tanto el rigor como la pluralidad teórica, epistemológica y metodológica de los trabajos.

EDITOR

Matthias Gloël

COORDINADORA EDITORIAL

Claudia Campos Letelier

CORRECTOR DE ESTILO Y DISEÑADOR

Ediciones Silsag

TRADUCTOR, CORRECTOR LENGUA INGLESA

Alejandra Zegpi Pons

SITIO WEB

cuhso.uct.cl

E-MAIL

cuhso@uct.cl

LICENCIA DE ESTE ARTÍCULO

Creative Commons Atribución Compartir Igual 4.0 Internacional