

ARTÍCULO

El museo: la potencia del discurso

Gloria-Stella Cano-García



Edición 11 (enero-junio de 2020)
E-ISSN 2389-9794



El museo: la potencia del discurso*



Gloria-Stella Cano-García**

Resumen: en las siguientes páginas se realiza una aproximación actual a la noción de dispositivo museal –utilizando el concepto de dispositivo planteado por Michel Foucault y Jean Louis-Deótte–. Se parte de cuestionamientos que llevan a pensar en el tipo de vinculación que un espectador pueda tener o no con un objeto museal, al mismo tiempo que se explora desde la actualidad las validaciones de los actos o experiencias estéticas por medio de cuestionamientos de la relación entre los seres humanos y los objetos desde el punto de vista de aquello que se considera objeto para coleccionar, teniendo en cuenta la evolución de los discursos y los lugares –museos– diseñados para la custodia de tales objetos.

Palabras clave: discurso; dispositivo; estética; espectador; museo; objeto.

* **Recibido:** 6 de noviembre de 2019 / **Aprobado:** 13 de marzo de 2020 / **Modificado:** 27 de marzo de 2020. El artículo es resultado de la tesis de maestría en Estética de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, titulada “Acto estético, una aproximación al dispositivo museal”, la cual fue sustentada en septiembre del 2019 y obtuvo mención meritoria. La investigación no contó con financiación adicional.

** Magíster en Estética por la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín (Medellín, Colombia). Coordinadora de Educación en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia)

 <https://orcid.org/0000-0001-5634-9875>  gscanog@unal.edu.co

Cómo citar: Cano-García, Gloria-Stella. “El museo: la potencia del discurso”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 11 (2020): 76-98.





The Museum: The Power of Discourse

Abstract: in the following pages, a current approach to the notion of a museum device is made –using the concept of device proposed by Michel Foucault and Jean Louis-Deótte. It is based on questions that lead us to think about the type of relationship that an observer may or may not have with an museum object, while at the same time exploring the validations of acts or aesthetic experiences through questions about the relationship between human beings and the objects from the point of view of what is considered an object to collect, taking into account the evolution of discourse and places –museums– designed for the custody of such objects.

Keywords: discourse; device; aesthetic; observer; museum; object.

O museu: o poder do discurso

Resumo: nas páginas seguintes, é feita uma abordagem atual da noção de dispositivo de museu –usando o conceito de dispositivo proposto por Michel Foucault e Jean Louis-Deótte–. Começa com perguntas que nos levam a pensar sobre o tipo de conexão que um espectador pode ou não ter com um objeto de museu, enquanto explora as validações de atos ou experiências estéticas por meio de questionamentos sobre o relação entre seres humanos e objetos do ponto de vista do que é considerado um objeto a ser colecionado, levando em consideração a evolução de discursos e lugares –museus– projetados para a custódia de tais objetos.

Palavras-chave: discurso; dispositivo; estético; espectador; museu; objeto.

La vinculación afectiva que el hombre tiene con los objetos es inherente a su condición; no hay posibilidad de definir al ser humano más que por la relación que mantiene con los objetos y la forma técnica en que estos se producen. Eso ha permitido que la función pase generacionalmente haciendo modificaciones de uso y forma, al mismo tiempo que determina las características culturales ya sea por grupos sociales o por épocas. ¿Quién podrá negar que guardamos históricamente en nuestros más queridos anaqueles los objetos que nos hacen sentir dueños de la historia que nos antecede? Esta es tal vez una de las formas de aprehensión



que el hombre ha tenido con su entorno y por la cual, hasta nuestros días, se diseñan maneras de hacerlos perdurar en el tiempo, ser parte memorable de algo o alguien y dejar huella, preferiblemente desde lo material.

Los museos son uno de los dispositivos más valorados a nivel cultural e histórico ya que relacionan al hombre y a las culturas en el tiempo, a la vez que funcionan como una ventana universal para conocer las formas de estructurar el mundo desde otros tiempos, otros entornos y otros escenarios. Un ejemplo del no-olvido son los camafeos del siglo XIV grabados en piedra natural, que recordaban la imagen de ensueño de quien la portaba, o las fotografías *post mortem* del siglo XIX capturadas por el daguerrotipo; se trata de objetos que siguen estando ahí, en un museo, en los anaqueles familiares, para desplegar un sinnúmero de motivaciones de vinculación a partir de las afecciones.

Figura 1. Vaso de ágata con banda central de camafeos, 1680-1688



Fuente: Tesoro del Delfín. 1689. 22.8 cm x 13.4 cm de diámetro y 7.4 cm de diámetro de base. Colección Real, Museo del Prado (Madrid, España).

Habría que decir también que el objeto que reposa en un museo porta un valor particular, el valor que el espectador pueda darle y también el que le es otorgado por las prácticas museológicas y museográficas, que sostienen el discurso técnico



y académico del objeto y la exhibición. La función discursiva entre el curador o comisario y el espectador, que apuestan por la idea de tecnificar los medios de expresión sensible y creativa, ahora en el siglo XXI se dispone según las capacidades técnicas del medio y las formas de expresión. El objeto se completa a partir de los discursos museológicos, que en algunos casos llenan el espacio que queda entre el valor sensible y el valor histórico.

En nuestra época, los objetos catalogados por los curadores bajo el nombre de “bienes patrimoniales” se invalidan en términos funcionales, pero cobran importancia como registro del acontecimiento pasado; es decir, el objeto que por ejemplo cumplía una función de uso ritual en una comunidad indígena, como el bastón de mando, en nuestro tiempo es un objeto dotado de características estéticas y descripciones etnográficas que arrojan datos interesantes y dejan ver el tratamiento cultural de dichas comunidades de su dimensión sagrada, por ejemplo. Sin embargo, para teóricos y aficionados al arte y la cultura, el museo no deja de ser más que el umbral por el que entra el objeto para ser reubicado en colecciones catalogadas con algunas premisas institucionales y características formales: su materialidad, su posible procedencia y lo que pueda tener en común con otras piezas, todo lo que puede ayudar a construir discursos históricos. Son formas de organización, en todo caso, que no tienen mayor función en la actualidad que como objeto de recordación; no obstante, el museo es un escenario común para evidenciar las múltiples formas de hablar de afectos individuales y comunes.

No se trata solo de objetos en un escenario museológico que desde el siglo XVIII están presentes en la historia de los museos, sino de todo aquello que logró llegar hasta nuestros días con la carga afectiva y la posibilidad de un encuentro con una experiencia estética en un espacio edificado para tal encuentro. El museo sostiene su institucionalidad desde del poder sociopolítico, al mismo tiempo que hace promesas de ser un espacio cultural de inclusión y nuevas propuestas artísticas que exploran, en la memoria del espectador, un atisbo de sensibilidad común. Los museos del siglo XXI mantienen el objetivo de la divulgación del patrimonio; casi todos tienen como propósito la labor educativa y el florecimiento de las manifestaciones culturales que puedan mantener al ciudadano en una misma línea de diálogo sociopolítico. Probablemente es por este motivo que los museos apoyan cada vez más propuestas artísticas abiertas que involucran al espectador como parte de la corresponsabilidad social, y aunque han flexibilizado algunas de las tipologías de su función cultural, siguen siendo herederos de los museos clásicos.



Como consecuencia, es casi imposible que los museos hagan justicia de épocas en constante cambio, pues los objetos que los constituyen son frágiles, en algún momento de su permanencia histórica han perdido la información que facilita su contextualización, uso y destinación específica. Surge así la oportunidad para que la museología y la museografía completen los espacios vacíos con el discurso y la técnica, para elevar al objeto por medio de una puesta en escena que le permita al espectador experimentar algo distinto, tener un posible encuentro que involucre sus sentidos. Este es, tal vez, uno de los compromisos institucionales más complejos de materializar y demostrar, pues, ¿cómo se puede garantizar una experiencia estética en un museo o, por lo menos, en el contacto con un objeto que saque a la luz la parte sensible del espectador que, por lo general, no ha recibido en su educación familiar y académica las claves para dejarse tocar por la atmósfera de un objeto, por la mirada de un personaje? Tal vez tratando de hallar las razones por las cuales estos dispositivos de exhibición, albergados por museos, se han comprometido de forma filial con la relación del objeto histórico y la motivación del hombre en tratar de hallar respuesta de su propia historia mediante vinculaciones afectivas.

Figura 2. *Shibboleth*



Fuente: Doris Salcedo. 2007-2008. Instalación. Chris Geatch, CC BY-NC 2.0-alterado. Tate Modern (Londres, Reino Unido).

Ahora bien, el museo es también el espacio del tiempo impuesto, del tiempo condicionado por las características de sus colecciones y las intenciones de los expertos, no solo desde la cronología que pretende dar un espacio material al



acontecimiento, sino también desde el tiempo singular que se marca en cada objeto. La historia propia de su hacer y quehacer en un determinado espacio-tiempo, una heterotopía¹. El espectador no es más que testigo de algo que no le pertenece, al ser el museo un espacio semiótico *in-habitual*, pero al cual se vincula desde la experiencia y memoria. Este tipo de experiencias encuentran, por lo general, espacios de alejamiento en los museos contemporáneos pues el tiempo, siempre veloz y fugaz, determina los modos de acercamiento y el compás de relaciones que se puedan establecer con el arte o, incluso, con otra persona. En la actualidad se puede pensar que se aprecia un objeto sin mayores pretensiones, no hay una conexión directa entre la información técnica y la que tiene el espectador para participar de ella, motivo por el cual las experiencias estéticas en un museo del siglo XXI pueden gestarse desde el valor de uso cotidiano y familiar², o desde la añoranza de estados pasados; empero, habrá que tener una disposición más atenta para que se pueda generar un estado de afecciones, una experiencia estética o *acto estético*:

El acto estético podría pensarse como lo que hace falta evitar, porque en él me confronto a ese imposible estético que repugna a mi gusto por la estabilidad y el acuerdo. ¿Por qué tengo, sin embargo, el sentimiento de tener que acometerlo? Lo que le es propio, es tocar la vida, salvaguardarla y encontrar

1. La heterotopía, según Michel Foucault, puede definirse como los espacios diferentes, la variedad de lugares de las impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos. Michel Foucault, "Topologías (Dos conferencias radiofónicas)", *Fractal* 13, no. 48 (2008): 39-62, <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>. También se puede entender el término, apoyándonos en Isabella Pezzini y Umberto Eco, como ese estado y estancia de lugares diferentes que habitamos y cargamos con vivencias variadas; los espacios heterotópicos son espacios habitados desde la diferencia y la común estancia de diversos modos del estar. El museo es un espacio heterotópico porque está cargado de valor histórico y de evidencias de existencia de algo o alguien que, además, se valida desde el discurso. Los museos son heterotopías de la historia del hombre y de la Tierra (se debe considerar esto para el caso de los museos de ciencia en donde el objeto portador de valor histórico puede ser un fósil, un cristal, una piel o un fragmento de "posibles" organismos vivos): "Por heterotopía se entiende hoy sobre todo una 'alteridad espacial, temporal y relacional' en cuanto a dimensiones, equipamiento y funciones, con el fin de crear una discontinuidad, un ambiente semiótico distinto del habitual. Entrar a visitar un museo significa en este sentido atravesar asimismo un umbral invisible, experimentar un espacio —no solo físico sino también de comunicación— que tiene la capacidad de mediar e instaurar el contacto con otros espacios, otras temporalidades, otras culturas, otras percepciones de la realidad". Umberto Eco e Isabella Pezzini, *El museo* (Madrid: Casimiro, 2014), 45.

2. Sobre el valor del objeto como detonante sensible a partir de la experiencia consciente, en algún nivel de la realidad, dice Campbell: "Toda lo que esa experiencia del objeto proporciona es una imagen consciente del objeto [...] La existencia de la imagen [...] depende de la existencia del sujeto que tiene la imagen consciente. Entonces, si la concepción del objeto fue proporcionada por la experiencia del objeto, presumiblemente se terminaría por concluir que el objeto no habría existido si el sujeto no hubiera existido, y que el objeto existe solo cuando se lo está experimentando". Anil Gomes, "The Role of Aesthetic Experience", *Postgraduate Journal of Aesthetics* 17, no. 1 (2007): 5, <https://philpapers.org/archive/GOMTRO-4.pdf> Traducción de la autora.



las verdaderas fuentes de donde brota el *ingenium*. Para esto, debo saber confundirme, no simular una seguridad de la que estoy desprovisto, no aferrarme a significados predeterminados, sino que perderme en un laberinto de impresiones y dejar que las cosas decanten lentamente, en grandes profundidades del psiquismo.³

Por lo anterior, el museo salvaguarda y difunde, por medio de evidencias objetuales, momentos históricos que ya no nos pertenecen, pero de los cuales indudablemente hacemos parte. Por medio del objeto validamos y aseguramos los momentos contruidos por otras personas y hasta por el mismo paso del tiempo, para retomarlos y hacer de ellos referentes directos de avances científicos y artísticos. De hecho, sino fuese por la memoria que contienen los objetos, no valoraríamos la noción de memoria como el acto de recordar, de traer al presente circunstancias físicas y sensibles que a la vez determinan nuestra existencia. El investigador José Brea habla de la importancia que la imagen le imprime al recurso de la memoria, pues es portadora de valor histórico en el sentido en que:

[...] La memoria funciona entonces como *extracción*, como un *poner en afuera*, en exterioridad [...] un suceso de su curso. Desde ese afuera —del curso del tiempo, de los viajes mismos de la luz que hacen brotar imágenes de cada objeto a cada segundo— la imagen⁴ es fuerza de archivo que retiene lo capturado para que, fuera de su tiempo propio, pueda de nuevo recuperarse, venir de nuevo a *ocurrir*. Para que, en realidad, en todo momento *persista ocurriendo*, suspendido en el tiempo estatizado de la representación.⁵

3. Baldine Saint-Girons, *El acto estético* (Santiago de Chile: LOM, 2013), 102.

4. No solo la imagen visual, sino todo objeto es portador de valor y memoria tangible, pues tiene huellas de uso real, de prácticas sociales, estéticas y rituales que justifican y validan su condición de ser objeto de culto. Tal ejemplo se evidencia en los bastones de mando, piezas etnográficas y objetos culturales de algunas comunidades indígenas, por ejemplo, los emberá. Algunos bastones tienen las huellas de uso constante del portarlo, al mismo tiempo que para los integrantes de la comunidad se convierten en objetos con cargas simbólicas negativas que deben ser destruidos en tanto ya cumplieron la misión de purificar y sanar. Una imagen, en ese sentido, es algo más que lo que vemos, es un haz de sensaciones.

5. José Brea, *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, E-image* (Madrid: Akal, 2010), 13.



Figura 3. Protografías



Fuente: Oscar Muñoz. 2011. Retrospectiva que incluye más de treinta y cinco obras, entre ellas dibujos, videos e instalaciones. Museo de Arte del Banco de la República (Bogotá, Colombia).

De esta manera, al museo se le ha delegado tanto la función de mantener contenidas realidades ausentes, como la de la creación de discursos que prolonguen su capacidad de afectación en el espectador o, por lo menos, que sirvan de referencia como acontecimiento histórico que documente (ello sabiendo que el objeto ha perdido su propia luz), enseñe, escriba y valide los detalles que permanecen en la actualidad, pues los objetos son monumentos de la sobrevivencia en el tiempo. Respecto a la importancia de las imágenes, Brea, dice que:

Ellas son portadoras, por encima de todo, de un potencial simbólico, de la fuerza de abrir para nosotros un mundo de esperanzas, de creencias, un horizonte de ideas muy generales y abstracto al que nos enfrentamos movilizándolo, sobre todo, nuestro *deseo* –acaso nuestro *deseo de ser*– Ellas están ahí queriendo hablarnos –o dejando que nosotros nos hablemos a nosotros mismos, frente a ellas– de lo que somos, de lo que creemos ser y de que –como tales– no es dado esperar, al fin y al cabo. [...] Pongamos que ellas aparecen ahí, y acaso nos miran, respondiendo entonces, y principalmente, a nuestro –más tierno, más *duro*– deseo de durar, a la exigencia íntima de la intensidad de la experiencia que hemos vivido con la fuerza de una singularidad que imaginamos absoluta.⁶

6. Brea, *Las tres eras*, 9.



Como ejemplo, se puede hablar del caso de la obra de la artista performática Marina Abramovic⁷, considerada la “madrina del arte de la performance” y quien desde la década los setenta ha explorado al máximo la relación y construcción de una escena artística con el público –al mismo tiempo que utiliza como elementos formales de su obra los límites del cuerpo y la mente–. Las obras de Abramovic se han logrado vincular con el lado sensible del espectador, al que dan un lugar apropiado en la escena performática, haciéndole partícipe del proceso a tal punto que el encuentro de sensibilidades se convierte en el propio objeto artístico. La construcción de la escena, independientemente del lugar en el que se desarrolle –museo, galería, calle–, tiene la característica de enfrentar al espectador con su propia realidad, con las construcciones individuales, sociales y culturales que lo convocan. Se trata, pues, de una apuesta por adentrarse en el valor del objeto-cuerpo como depositario de construcciones históricas personales: aquellas que se relacionan con la forma de ver y tomar posiciones en el mundo, aquellas que son interpeladas por la mirada de un otro, que condiciona sus propias experiencias para dar lugar a las ajenas, y aquellas que se vinculan con un acto estético.

Figura 4. *The Artist is Present*

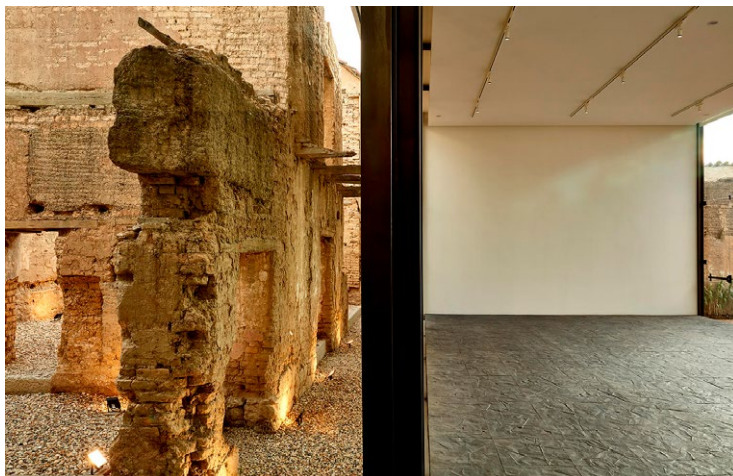


Fuente: Marina Abramovic. 2010. Performance con duración de 716 horas y media. Dirigido por Matthew Akers y Jeff Dupre. Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York.

7. Porque Marina Abramovic es, en esta performance, una mirada vacía, sin habla ni movimiento, es una confrontación directa con la alteridad. Y el público experimenta distintas reacciones: puede encontrarse en la mirada de la alteridad y lograr armonía; puede ver la mirada de Marina como la mirada del sujeto sobre sí mismo, como el ideal del yo juzgándose y creando un trauma; puede ver la mirada de Marina como la mirada de la alteridad depositada sobre su conducta; puede ver la mirada de Marina como un abismo insondable, como el imposible conocimiento de lo otro; puede ver la mirada de Marina como el reconocimiento del yo en la alteridad... Porque lo mejor del documental y de la exposición es dejar la interpretación y permitir el acceso de cada espectador a una reacción emocional diferente, dependiendo de su experiencia personal. “Marina Abramovic: *The Artist is Present* o el arte como vivencia”, *Extracine* (página web), marzo de 2013, <https://extracine.com/2013/03/critica-de-marina-abramovic-the-artist-is-present>



Figura 5. Fragmentos



Fuente: Doris Salcedo. 2018. Proyecto espacial construido a escala humana y que consta de tres espacios articulados en una gran superficie de metal conformada por el metal fundido de las armas entregadas por la exguerrilleros de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Casa Colonial del siglo XIX. Carrera séptima al sur de la Casa de Nariño (Bogotá, Colombia). Lugar operado por el Museo Nacional de Colombia (Bogotá, Colombia). Foto por Mónica Barreneche.

Museo, tiempo y ruina⁸, por lo general, se reúnen en el mismo discurso museológico, lo que permite que este dispositivo se erija en cada época como una de las formas más eficaces de recordarle al espectador que pertenece a un horizonte común que está siempre cambiando; se trata de un recordatorio de acontecimientos que han cambiado el mundo en el que el espectador vive y que hacen pensar en los del futuro: cambios climáticos, sociopolíticos y hasta de imagen. El museo siempre trae detrás de sí una veladura, una insinuación de ser el testigo principal de las escenas que han dejado evidencia tangible. La ruina es tomada en los museos como un bien patrimonial en tanto que valida la antigüedad, la justifica desde la datación y la teoriza desde la historia; se considera objeto de valor histórico porque tiene marcas

8. Se hablará de ruina desde la perspectiva de cambio o transformación de lo material: de estructuras, objetos y edificaciones o de procesos o proyectos. También, se entenderá la transformación en ruinas como el conjunto de cambios de forma exterior e interior por el paso del tiempo o por causas humanas —saqueos, atentados, derrumbamientos de objetos de culto para arruinar la fe de los creyentes—. En este sentido, se acude al siguiente significado: “Las ruinas existen al presente, son documentos y monumentos del pasado que se obstinan, en seguir *estando ahí*, como restos de una actividad creadora. [...] Las ruinas son la antítesis de la *poiesis*: la producción o elaboración de algo existente para insuflar en él un significado, proveniente del agente y en el que se reconoce y es reconocido por los demás”. Félix Duque, *Ruinas postmodernas* (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 1999), 8.



visibles del paso del tiempo, del daño humano y del deterioro natural. En muchas ocasiones es inherente al objeto o pieza –momificación de un cuerpo, o colecciones biológicas– y aprovecha este pronunciamiento, que la condición natural le otorga por derecho propio y la embalsama desde el discurso y la huella, con la intención de alargar su esencia por medio de la restauración de los detalles y, más aún, como práctica continua, con la intención de plasmar en discursos museológicos lo trascendente de su existencia y de su antigua procedencia.

Es así como la ruina pasa a ser el oscuro y doloroso pasado de algunos objetos museales, que descansan en una tumba con lápidas de vidrio a través de las cuales el espectador ve sus cuerpos inertes. Sin embargo, para algunos autores desde el siglo XIX “[...] Emergió un valor muy diferente, subjetivo, individualista, no comunitario; una valorización de la temporalidad por sí misma, del paso del tiempo. Un valor que es horizonte del surgimiento del individuo moderno, sobre la ruina de la comunidad”⁹. Se revierte, de este modo, la noción de ruina como sinónimo de demolición para convertirse en aquello que dota al objeto de valor histórico; se empieza a leer la ruina como aquello que deja impregnado en el objeto la posibilidad de ver a través de él mismo la historia. La ruina toma ahora otra luz, vista como valor histórico reposa bajo el término de patrimonio, este es más familiar en nuestros días pues, actualmente, la ruina está protegida por las leyes y justificada a partir de la no destrucción y el no olvido de nuestra historia:

A través de un arte demolido, hecho pedazos, vemos literalmente la conjunción de tiempos heterogéneos. No puede haber sentimiento de melancolía en esta contemplación, porque ninguno de esos “tiempos” ni culturas representa al original El original es la ruina misma, en ese instante.¹⁰

No obstante, las dinámicas sociopolíticas tienden a homogenizar objetos de gran relevancia histórica, como los monumentos, edificaciones patrimoniales y obras públicas, que se convierten en asuntos problemáticos para la sociedad. Un ejemplo de ello son las edificaciones declaradas patrimonio, pues se requiere una inversión considerable de recursos para sostenerlas en su condición de monumentos patrimoniales; en estos casos a los propietarios no les queda más solución que la venta o encerramiento temporal para evitar accidentes, saqueos y usos indebidos. Esta situación ha convertido a muchos objetos de valor museológico –archivos sin nombre, carentes de catalogación, procedencia, y uso– en ruinas que algún día fueron

9. Jean-Louis Déotte, *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo* (Chile: Cuarto Propio, 2014), 42.

10. Duque, *Ruinas postmodernas*, 19.



reconocidas como baluarte y que, por falta de recursos para su mantenimiento, vuelven a ser decretadas como vestigios, objetos remanentes del pasado. En estos casos, es el museo la primera institución en ser llamada para reconocer los objetos como parte de algo, para darles un sentido de permanencia y de estructura histórica que justifique su mantenimiento económico. De ahí que el museo haya sido por varios siglos la arista en donde, a la vuelta de cada ángulo, aparece el sinfín de posibilidades de estancia de lo que lo constituye; de este modo ha dado poder al discurso museológico para explicar la formalidad del objeto, pues:

El museo se convierte así en el sitio propio de las obras. Por ello debe entenderse como proceso de fragmentación, de disolución material (formal), de extracción y de sustracción materiales, y no solo “materiales” de las obras. En el mismo momento que hace aparecer, hace surgir, da a ver, lo que antes era no visto: una *historia de la totalidad del arte*. Para decirlo de otro modo: todo arte está disponible y las piezas entran, unas con otras, en un juego sin fin que ha descrito perfectamente Malraux a propósito del Museo Imaginario. Y esta comunicación silenciosa de las obras —verdadero rumor museal— que depende del expertizaje del coleccionista o del comisario de exposición, se desmorona, bajo el ojo del espectador desatento.¹¹

La validación de la capacidad formal que sigue manteniendo el objeto museológico, después de haber sido arrancado de su propia época y traído al lugar de reposo de la historia, es una tarea que en nuestro siglo ha tomado fuerza. Críticos de arte, curadores, museólogos y museógrafos han sacado el mayor provecho del objeto huérfano de su propia época para otorgarle un valor histórico:

A diferencia de las obras de arte, los objetos arqueológicos, históricos de ciencias naturales, al ser objetos de museo pierden su sentido, su cuerpo y territorio. El cuerpo que llevaba esas parafernalias rituales; del inmenso territorio de la sabana africana, de la vida conventual o del rito de iniciación, al ser exhibidos llevan el estigma del territorio perdido y de las personas olvidadas. Un *mamo* de la Sierra Nevada de Santa Marta nos comentaba, al visitar la antigua muestra del Museo del Oro, que “esos objetos están muertos”. Probablemente hablaba de otra dimensión a parte a la museográfica, sin embargo, toda acumulación lleva en sí la pérdida de la música interior de la vida.¹²

11. Déotte, *Catástrofe y olvido*, 46.

12. Roberto Benavente, “La experiencia de ver”, *Códice. Boletín científico y cultural del Museo Universidad de Antioquia*, no. 32 (2017): 40.



Por lo anterior, algunas entidades culturales se han posicionado en el circuito cultural desde la potencia del discurso; sin necesidad de tener colecciones históricas, científicas y arqueológicas ni obras de arte, aquellas han logrado estar a la vanguardia por medio de comodatos o préstamos de colecciones de museos que sí las tienen. Esto se hace tras las bambalinas del museo; se requiere un andamiaje que permita dar continuidad a la labor museal, pues mantener en circulación nuevas propuestas y colecciones no es una tarea fácil. Sin embargo, las nuevas propuestas museológicas y la demanda de los espectadores por exposiciones que se encuentren a su nivel de interpretación, ha llevado a los museos a trabajar en red, pues la expectativa del espectador está siempre permeada por la idea de encontrar en un museo información que él no conoce y que será presentada de forma creativa:

[...] (Todo museo es un museo de historia), no como historiador, sino como amateur; como amateur de la disolución de las formas documentarias. Pero esto no es el efecto de una decisión: es algo inevitable. A menos que se ancle sobre posiciones estrictamente identificatorias, el visitante de un museo de historia es un *amateur* impresionable. El doble proceso contamina la historiografía más consecuente. Más aún, porque quizás las obras documentarias expuestas al no ser “hablantes”, al pertenecer a un tiempo distinto, por lo flagrante de su singularidad, necesitan un vasto trabajo de *interpretación de la realidad*.¹³

Con referencia a lo anterior, el discurso museológico debe cobijar el pasado remoto de los objetos, su época, la posibilidad de su sociabilidad, su uso, su destino como objeto de mediación de saberes históricos y su carácter de pieza de ejemplificación de modos del aparecer que se configuran según la época. Los discursos museológicos se han convertido en medios de validación institucional que consolidan la puesta en escena ante otras instituciones culturales que emergen incontrolablemente, promoviendo el consumo del arte y la cultura como apropiación del patrimonio.

El dispositivo

Nuestra época nos ha llevado a construir museos por doquier, la mayoría de ellos como soporte y validación de procesos institucionales, de discursos sociales y políticos e inclusión de ideales públicos, que estructuran la ciudadanía en el derecho de igualdad de condiciones, derecho a tener, portar, nombrar y ser nombrados como parte de algo común. Nos encontramos con el afán de instituciones que, sin tener

13. Déotte, *Catástrofe y olvido*, 47.



colecciones fijas, se hacen llamar museos; para tal fin, hacen uso de colecciones conceptuales y montajes museográficos novedosos, como los museos virtuales, en donde el dispositivo del discurso es tan potente que reemplaza el objeto, que en el imaginario colectivo suele ser aquello que permite hablar de museo.

Esta modalidad de creación de museos sin colecciones fijas es característica de los museos de arte contemporáneo; algunos, de hecho, son llamados centros de creación, exploratorios, centros o parques de innovación y allí las colecciones son sustituidas por proyectos museológicos y museográficos creativos y de vanguardia, en los que se involucran aparatos tecnológicos y proyecciones arquitectónicas y espaciales con el fin de crear nuevas experiencias sensoriales de circulación temporal. Al respecto, algunos investigadores manifiestan la complejidad de estructurar escenografías potentes que vinculen el discurso del objeto museológico y la experiencia sensible que el espectador pueda obtener, pues:

El trabajo museográfico consiste en lograr una distancia justa de la representación de cuerpos y territorios para que sean, más que un conocimiento entregado, una herida, una relación límbica entre la historia anterior y aquella que se inaugura en la memoria del visitante.¹⁴

Figura 6. *Van Gogh Alive-The Experience*, 2018-2019



Fuente: Nomad Art. 2018-2019. Exhibición multimedia y multisensorial con más de 3000 imágenes de Vincent Van Gogh. Círculo de Bellas Artes (Madrid, España).

14. Benavente, "La experiencia de ver", 40,



Sobre los museos se han encontrado dos tipos de miradas: las que los relacionan con instituciones meramente políticas o con puestas en escena de intereses de la actualidad y las que los ven como un dispositivo compuesto por objetos y microhistorias. Por esta razón, es importante tratar de darle forma al museo, humanizarlo de alguna manera y tomarlo como un dispositivo que, según la época a la que se ha suscrito, establece otra forma de relacionarse con el contexto de la época. Es así, entonces, que el museo está constituido por líneas de cruce y vías:

[...] Un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos. En segundo lugar, lo que querría situar en el dispositivo es precisamente la naturaleza del vínculo que puede existir entre estos elementos heterogéneos. Así pues, ese discurso puede aparecer bien como programa de una institución, bien por el contrario como un elemento que permite justificar y ocultar una práctica, darle acceso a un campo nuevo de racionalidad. Resumiendo, entre esos elementos, discursivos o no, existe como un juego, de los cambios de posición, de las modificaciones de funciones que pueden, éstas también, ser muy diferentes. En tercer lugar, por dispositivo entiendo una especie —digamos— de formación que, en un momento histórico dado, tuvo como función mayor la de responder a una urgencia. El dispositivo tiene pues una posición estratégica dominante [...] El dispositivo se halla pues siempre inscrito en un juego de poder, pero también siempre ligado a uno de los bornes del saber, que nacen de él, pero, asimismo, lo condicionan. El dispositivo es esto: unas estrategias de relaciones de fuerzas soportando unos tipos de saber, y soportadas por ellos. [...] El dispositivo permite separar, no lo verdadero de lo falso, sino lo incalificable científicamente de lo calificable.¹⁵

Dicho lo anterior, la noción de dispositivo museal en nuestro tiempo está determinada por una red de conexiones a todo nivel, porque se vincula con la forma de presentar el objeto y con la experiencia, a través de propuestas de un museo en transformación en donde los discursos son diferentes según el contexto social y político y justifican su campo de acción en la actualización de estados del arte. De esta forma, el museo como dispositivo expone el objeto ante un espacio y tiempo abiertos, un escenario —actualmente lo crea con ayudas museográficas

15. Foucault, *Genealogía del poder*, 128-131.



y aparatos multimediales— dispuesto y trazado para que el espectador en algún momento se encuentre con algo que lo atrape: un objeto, una atmosfera u otra época. De modo que el museo articula varios discursos y estructuras, sobre todo para hacerlos semejantes a la percepción del espectador, para hacer más cercano aquello que tiene una distancia temporal y circunstancial marcada.

Figura 7. Sala de Oficios



Fuente: Museo del Caribe. 2017 (Barranquilla, Colombia).

Lo interesante de la noción de dispositivo, en el contexto del museo de nuestra época, es que implica una capacidad funcional de actualizar el objeto y el discurso para que aparezcan cuantas veces sea necesario, bajo luces distintas y fondos desiguales, sosteniendo de esta manera los elementos museológicos y museográficos tanto en el tiempo como en el espacio¹⁶: “La potencia del museo es tal, como la del patrimonio, que hace entrar en el círculo de la inclusión universal todas las obras, incluso los artefactos, así como sus condiciones de posibilidad técnicas e institucionales”¹⁷. De ahí que, en tanto dispositivo, le permite al museo la permanencia, sin pasar por alto las particularidades, la materia y la forma con el que ha sido estructurado y las formas de referenciar el objeto, el tiempo, la espacialidad y el discurso. Todas estas relaciones se fundamentan porque:

16. Las acciones museográficas gastan gran parte del tiempo en generar atmósferas o ambientes, lo más parecidos que sea posible, al contexto temporal de los objetos. En los estudios de públicos en museos se ha demostrado que un espectador, ante este tipo de escenarios, manifiesta una comprensión sensitiva de lo allí expuesto, y que, en cambio, se aleja si se encuentra con una representación sencilla o apenas con infografías.

17. Déotte, *¿Qué es un aparato estético?*, 11.



[...] La temporalidad de los *dispositivos* museales es paradójal: las obras más “nuevas” serán absorbidas en la medida en que tienen la capacidad de salvar el pasado. Extraña retroactividad donde lo más reciente descubre lo que ya estaba allí dentro de las reservas declarándolo su causa material. De hecho, el ciclo temporal museal está en el centro de toda escritura sobre la historia. De una cierta forma, lo que está en juego es el establecimiento de la “verdad histórica” (Freud: Moisés y el monoteísmo, 1948) que no se puede demostrar objetivamente, incluso teniendo todos los documentos para establecerla (“verdad material”). El museo es lo que separado de una obra de su antiguo destino la entrega a la estética, sabiendo que un doble perturba como un fantasma la contemplación: la huella de la “verdad histórica”. Tal es el tema del Arca rusa de Sokúrov, donde la deambulación estética del visitante “occidental” es constantemente interrumpida por antiguas adhesiones factuales o destinales.¹⁸

En esta misma perspectiva, el museo es un dispositivo cuyo funcionamiento está relacionado con la facultad de ser transgeneracional, pues reúne las formas de representación histórica con las dimensiones cognitiva, emocional, sensible y cultural del ser humano. Se trata de un ejercicio continuo de atracción y de indagación en aspectos que estructuran su forma de ver. Por esta razón, el dispositivo aparece en la urgencia y, en el contexto del museo, esta urgencia nace en la medida en que se requiere dar valor histórico a los objetos, al mismo tiempo que se considera al espectador como un objeto activo que requiere cada vez, cada época, formas diferentes de vinculaciones estéticas. Las consideraciones sobre las experiencias estéticas, en los museos de nuestro tiempo, se reúnen en la siguiente cita, en la que el museo es descrito como un dispositivo de articulación susceptible de ser modificado:

Las dos primeras dimensiones de un dispositivo, o las que Foucault distingue en primer término, son curvas de visibilidad y curvas de enunciación. Lo cierto es que los dispositivos son como las máquinas de Raymond Roussel, según la analiza Foucault; son máquinas para hacer ver y hacer hablar. La visibilidad no se refiere a una luz en general que ilumina objetos preexistentes; está hecha de líneas de luz que forman figuras variables e inseparables de este o aquel dispositivo. Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que esta cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella. No es solo pintura, sino que es también arquitectura; tal es el “dispositivo prisión” como máquina óptica para ver sin

18. Déotte, *¿Qué es un aparato estético?*, 26.



ser visto. Si hay una historicidad de los dispositivos, ella es la historicidad de los regímenes de luz, pero es también la de los regímenes de enunciación en las que se distribuyen las posiciones diferenciales de sus elementos; y si las curvas son ellas mismas enunciaciones, lo son porque las enunciaciones sin curvas que distribuyen variables y porque una ciencia en un determinado momento o un género literario o un estado del derecho o un movimiento social se definen precisamente por regímenes de enunciaciones. No son ni sujetos ni objetos, sino que son regímenes que hay que definir en el caso de lo visible y en el caso de lo enunciable, con sus derivaciones, sus transformaciones, sus mutaciones. Y en cada dispositivo las líneas atraviesan umbrales en función de los cuales son estéticas, científicas, políticas, etcétera. En tercer lugar, un dispositivo implica líneas de fuerza. Parecería que estas fueran de un punto singular a otro situado en las líneas precedentes; de alguna manera “rectifican” las curvas anteriores, trazan tangentes, envuelven los trayectos de una línea con otra, operan idas y venidas, desde el ver al decir e inversamente, actuando como flechas que no cesan de penetrar las cosas y las palabras, que no cesan de librar una batalla. La línea de fuerzas se produce “en toda relación de un punto con otro” y pasa por todos los lugares de un dispositivo. Invisible e indecible, esa línea está estrechamente mezclada con las otras y sin embargo no se la puede distinguir.¹⁹

Cabe subrayar que los museos han empezado desde siglos anteriores, y sobre todo en el siglo XX, a repensar sus acciones y el tipo de asiento que tienen en esta época, en la que cultura y arte se relacionan con la educación de un sujeto político que tenga la capacidad de juzgar y de exigir plataformas en las que se pueda vincular con la historia que lo antecede y que él mismo construye en su día a día. En esa medida, el dispositivo museal obedece, hoy en día, a una red de entramados que se vinculan o no a otras dinámicas culturales, a prácticas estéticas que se insinúan a partir de la interpelación y de la familiaridad sensible que se tenga, en este caso, con un objeto, obra, espacio o momento, sin miramientos de experticia.

Por lo anterior, este dispositivo, el museo, se convierte en el elemento que lleva el objeto a estancias espaciales, lo escenifica y lo distribuye por una línea de acontecimientos; el objeto es determinado por una serie de series, como dice Foucault, y entonces es sometido —en el caso de las que pasan la frontera del olvido— a nuevas formas de presentación. Su verdad queda en el pasado, es revertida por las determinaciones epocales, las condiciones espaciales y los discursos que se activan en el encuentro del espectador con el objeto escenificado.

19. Gilles Deleuze, *¿Qué es un dispositivo?* (Barcelona: Gedisa, 1990), 155.



Sin embargo, también se subraya que, en la pluralidad de las relaciones sensibles del ser humano, el museo comporta verdades subjetivas, porque parte de la sensibilidad común. Esas verdades, a su vez, encuentran cabida en la temporalidad del otro, lo que permite al dispositivo rellenar este espacio con otros discursos. La verdad histórica de un objeto, en el contexto de una exhibición artística en un museo, susurra al oído del espectador una verdad supuestamente implícita, la verdad que ha sido protegida, resguardada y estudiada por expertos. Pero no todos los espectadores emprenden la tarea de juzgar desde sus propios imaginarios o indagaciones estéticas, pues ¿para qué hacerlo si otro, el museo, está representado la verdad histórica de dicho objeto? El dispositivo museal sostiene la verdad histórica desde el tiempo mismo; tiene el poder de atraer la sensibilidad común por la historia y se actualiza cada vez que la experiencia del espectador encuentra un lugar en el discurso.

El museo configura la capacidad de un lugar, y el encuentro de dos que se interpelan a partir de una historia y una época. Alberga obras históricas, objetos arqueológicos, etnográficos y científicos que se corresponden a otras formas de ver²⁰, a otros regímenes percibidos por el espectador como elementos de culto cubiertos por un aura:

La unicidad de la obra de arte se identifica con su ajuste en el contexto de la tradición. Esta tradición es, desde luego, algo muy vivo, algo extraordinariamente cambiante. Entre los griegos (para quienes era un objeto de culto) una antigua estatua de Venus, por ejemplo, estaba en un contexto tradicional distinto que entre los clérigos medievales, quienes veían en ella un ídolo malféfico. Pero lo que a unos y a otros les salía igualmente al paso era su unicidad; o dicho de otro modo: su aura.²¹

Lo anterior indica que el objeto museológico al estar expuesto ante el otro, al hacerse público y descontextualizarse, es decir, por haber sido extraído de su propia época, espacio y función, se actualiza para cada persona de diferente manera. Es el espectador el llamado a explorar su propia verdad, a experimentar, si lo quiere,

20. Aquello que se ve, aquello que es visible, entra en relación fundamental con aquello que no se ve, con aquello que es invisible. “Toda época ve lo que puede ver”, nos decía en tono enfático Michel Foucault al referirse a los regímenes de visibilidad, a aquellas condiciones que “abren la visibilidad” y gracias a las cuales una “formación histórica da a ver todo lo que puede ver”. Rodolfo Wenger. “La relación estética entre visibilidad y decibilidad”, *Perspectivas estéticas* (blog), 26 de mayo de 2012, <https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2012/05/la-relacion-estetica-entre-visibilidad.html>

21. Walter Benjamin, *Sobre la fotografía* (Valencia: Pre-Textos, 2008), 100.



un acto estético, a vincularse con el aura del objeto, pues esta permanece en él como parte inseparable. La experiencia estética se soporta, en cierta medida, en el anclaje al aura del objeto museal; es ella quien le otorga la capacidad de ser atemporal ante los ojos del espectador, es ella quien le permite traer a su memoria sensible puntos en común.²² De hecho se podría decir que en el mismo momento en que sucede un acto estético, surge el aura como sucesión de estados entre el aura del objeto y el aura del actor estético, pues “la autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que a partir de su origen puede transmitirse en ella, abarcando desde su duración material hasta su valor de testimonio histórico”²³.

Figura 8. De-Cápita



Fuente: Colectivo El Cuerpo Habla. 2013. Performance. Antigua Estación del Ferrocarril de Antioquia, actual Estación Metro (Bello, Colombia).

En conformidad con lo anterior, actualmente se puede hablar de que el objeto museológico tiene su propia aura, a pesar de que ya no esté inmerso en su contexto original. Es precisamente su singularidad y su lejanía, lo que hace que conserve

22. “[...] Las sensaciones mismas deben ser reconocidas como propiedades estéticas específicas, sino que esas propiedades son idénticas a ciertas propiedades dispuestas por los objetos para causar tales sensaciones [...] uno podría pensar, porque permite respetar las propiedades estéticas independiente de los juicios conscientes: después de todo, la disposición para producir una cierta sensación estética es que el objeto posee de todos modos, por así decirlo, la posibilidad de la experiencia por sí misma”. Gomes, “The Role of Aesthetic Experience”, 8. Traducción de la autora.

23. Benjamin, *Sobre la fotografía*, 97.



su valor de culto como objeto histórico. Los objetos y prácticas museológicas actuales se encuentran sujetas también a estas condiciones, pues son creadas, concebidas y utilizadas como objetos artísticos: “El valor único de la obra de arte ‘auténtica’ se funda en el ritual en el que adquirió su valor de uso primero y original”²⁴. Para ejemplificar el concepto del aura en las prácticas artísticas actuales, podemos citar el caso del *performance* como medio de representación que se encuentra activo en la misma escena de creación. La noción del aura, como unicidad del objeto artístico, emerge en su más pura concepción, como momento único y experiencia original que está presente en el tiempo y en el espacio —determinantes que, según Benjamin, deben de operar para que el objeto sea original, para que exista el aura—. En ese sentido:

Las obras de arte contemporáneas, van más allá de la producción de un objeto “Arte”, sustentándose en las ideas duchampianas de que la intencionalidad del artista es lo que hace que una “cosa” pueda convertirse en obra de arte, se puede argumentar que entonces el problema no radica en la cosa, sino en la decisión de quien propone que algo sea arte, capaz de hacer que lo sea, más aún, el posicionamiento del objeto en un contexto determinado lo define y altera a tal punto, que recontextualizándose, el objeto “pierde” su esencia, para convertirse en otra cosa, así un urinario deja de ser tal, para convertirse en “la Fuente”, la más importante obra en la Historia del Arte. En este sentido, una instalación, un *performance*, un arte objeto, pueden ser tales, solo gracias a la decisión de un artista, a la contextualización institucionalizada y a la posibilidad de “creencia” por parte de un intérprete. “Los componentes de una instalación son originales por una sencilla razón topológica: hace falta ir a la instalación para poder verlos”.²⁵

Bibliografía

Fuentes secundarias

- [1] “Marina Abramovic: The Artist is Present o el arte como vivencia”. *Extracine* (página web), marzo de 2013. <https://extracine.com/2013/03/critica-de-marina-abramovic-the-artist-is-present>

24. Benjamin, *Sobre la fotografía*, 101.

25. Juan-Francisco Benavides-Sola, “Marina Abramovic: La conquista del aura en el arte contemporáneo”, *Reflexiones marginales* (blog), 31 de julio de 2016, <http://reflexionesmarginales.com/3.0/marina-abramovic-la-conquista-del-aura-en-el-arte-contemporaneo/>



- [2] Benavente, Roberto. “La experiencia de ver”. *Código. Boletín científico y cultural del Museo Universidad de Antioquia*, no. 32 (2017): 30-47.
- [3] Benavides-Sola, Juan-Francisco. “Marina Abramovic: La conquista del aura en el arte contemporáneo”. *Reflexiones marginales* (blog), 31 de julio de 2016. <http://reflexionesmarginales.com/3.0/marina-abramovic-la-conquista-del-aura-en-el-arte-contemporaneo/>
- [4] Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- [5] Brea, José. *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, E-image*. Madrid: Akal, 2010.
- [6] Deleuze, Gilles. *¿Qué es un dispositivo?* Barcelona: Gedisa, 1990.
- [7] Déotte, Jean-Louis. *¿Qué es un aparato estético?* Benjamin, Lyotard, Rancière. Santiago de Chile: Metales pesados, 2012.
- [8] Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*. Chile: Cuarto Propio 2014.
- [9] Duque, Félix. *Ruinas postmodernas*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 1999.
- [10] Eco, Umberto e Isabella Pezzini. *El museo*. Madrid: Casimiro, 2014.
- [11] Foucault, Michel. *Genealogía del poder*. Madrid: La Piqueta, 1985.
- [12] Foucault, Michel. “Topologías (Dos conferencias radiofónicas)”. *Fractal* 13, no. 48 (2008): 39-62. <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>
- [13] Gomes, Anil. “The Role of Aesthetic Experience”. *Postgraduate Journal of Aesthetics* 17, no. 1 (2007): 5. <https://philpapers.org/archive/GOMTRO-4.pdf>
- [14] Saint-Girons, Baldine. *El acto estético*. Santiago de Chile: LOM, 2013.
- [15] Wenger, Rodolfo. “La relación estética entre visibilidad y decibilidad”. *Perspectivas estéticas* (blog), 26 de mayo de 2012. <https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2012/05/la-relacion-estetica-entre-visibilidad.html>