

# El Museo de Arte: la taxonomía y el Patrimonio como operaciones de formación del objeto y el espacio actual<sup>1</sup>

## The Museum of Art: Taxonomy and Heritage as Operations for the Formation of the Current Object and Space

Gonzalo Maire Palma  
Universidad Adolfo Ibáñez  
gonzaloadres.maire@edu.uai.cl

### Resumen

Este artículo es un estudio crítico de dos operaciones fundamentales del Museo de Arte actual: su facultad de taxonomización de lo real y su complicidad con la categoría de Patrimonio. En la formulación contemporánea del Museo de Arte, este trabajo discute los alcances y efectos de la taxonomía como intento de (re)producción de un régimen unitario y continuo de legibilidad e instalación de los objetos, así como la investidura de los objetos como Patrimonio, y en virtud de su posibilidad de experiencia, al modo de “documento-archivo” o “simulacro”.

Palabras clave: Estudios del museo, patrimonio, taxonomía, museología, estética.

### Abstract

This paper is a critical study on two fundamental tasks of the Art Museum in the present: its capacity to taxonomize reality and its complicity with the category of Heritage. In the contemporary formulation of the Art Museum, this work discusses the scope and implications of taxonomy as an attempt to (re)produce a unified and continuous regime of legibility and installation of the objects, as well as the investiture of objects as Heritage, and through their possibility of experience, in the manner of a “document-archive” or “simulacrum”.

Keywords: Museum studies, heritage, taxonomy, museology, aesthetic.

1 Este artículo expone resultados de investigación del proyecto Fondecyt ANID/CONICYT Posdoctorado 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).

“Un crucifijo románico no era para sus contemporáneos una escultura, La Virgen de Cimabue no era tampoco un cuadro, ni la Atenea de Fidias una estatua”.

ANDRÉ MALRAUX

## Introducción

La definición de Museo de Arte –institucionalidad, autoridad y fundamento que lo reconoce– se resiste a fijarse unívocamente sobre un concepto, esto es, a finiquitar su posibilidad de esclarecimiento (Hudson 373; Fernández 29; Savino 111). Tal resistencia es de complejidad, pues no solo involucra la falta de adhesión hacia una definición –cuya aproximación más estable es la de configurar una genealogía de cómo ha sido calibrada la noción de Museo de Arte–, sino que, también, impone la (im)precisión de los umbrales mínimos de incorporación de un espacio a esta categoría, la distinción de márgenes e ideologías, estrategias, regímenes y operaciones de administración de las colecciones y, en suma, impide atenazar principios de su sustancialidad –lo decisivo de lo que “es”– y funcionalidad –sus propósitos y necesidad en la sociedad– (Yu Park 8).

A partir de las transformaciones que se suceden hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX, expresadas en la aparición de instituciones, asociaciones y patrocinios internacionales para el estudio del fenómeno de los museos, la conceptualización y significación del Museo de Arte ha estado en la palestra del debate (Poulot 29). El último congreso del ICOM (International Council of Museums) celebrado el 2019 en Kyōto, Japón, discutió, efectivamente, una ampliación de la noción de Museo (en general) desde una solicitud por la inclusión y diversificación del fenómeno museal (un intento de democratización). El debate concluyó en una insolvencia: no se pudo zanjar la elasticidad –o la capacidad de incorporar significación– del término “museo”.<sup>2</sup>

De hecho, hoy en día, prevalece una caracterización muy general –aplicable a todo museo–, que data de 2007:

Un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo (ICOM).

Ahora bien, sí es posible establecer un marco hermenéutico sobre la institucionalización del Museo de Arte, a través de una problemática que recorre críticamente desde las primeras colecciones privadas hasta los formatos más recientes como el ecomuseo: el Museo de Arte se ha estructurado históricamente desde ciertos procedimientos de gestión, ordenamiento y reparto de sentido de sus objetos, en

<sup>2</sup> Véase la opinión publicada por Steven Engelsman, presidente de Museumpeil Foundation in the Netherlands and Flanders (<https://www.museumpeil.eu/what-is-a-museum-and-why-did-icom-fail-to-answer-the-question-in-kyoto/>).

complicidad, asimismo, con la categoría de Patrimonio; ámbitos que han contribuido a trazar, mas no definir, su decidibilidad.

Este artículo desarrolla una exploración hermenéutica y crítica sobre el Museo de Arte actual, en torno a los límites de dos fenómenos ligados intrínsecamente a la formación de su espacio: la taxonomía y el valor patrimonial.

Anexo a las conclusiones, el texto presenta –al menos como un esbozo– una ruta de apertura o intento de superación de esta caracterización inicial del Museo de Arte, en tanto que un “choque de dispositivos de la mirada” (Aumont, *La estética hoy* 15).

El enfoque de esta investigación es estético, inscrito sobre el campo de la Teoría del Museo, la Museología y el Patrimonio.

### **Hacia el proyecto del Museo de Arte actual: tres momentos de constitución del espacio y el valor de los objetos**

Sin la intención de elaborar un compendio histórico íntegro sobre la configuración del Museo de Arte y su campo de significación, considero que se registran, por de pronto, tres episodios que mantienen un diálogo estrecho sobre su organicidad y problematización activas, a razón del nexo entre el espacio de su emplazamiento y la gestión de las colecciones, esto es, desde la posibilidad de dar ordenamiento, legibilidad y capacidad de enunciación a la experiencia museal de lo sensible.

Estos tres episodios, por lo demás, constituyen coordenadas generales para el establecimiento de la taxonomía como operación distributiva de lo real, y el Patrimonio, en tanto propiedad del Museo de Arte en la actualidad.

La primera zona de acontecimientos corresponde a una extensa temporalidad que se origina en Egipto, Mesopotamia y Grecia, a partir de la emergencia del coleccionismo, vale decir, la acumulación privada individual o estatal, y el patrocinio de esta práctica (Morales 23), hasta las primeras decisiones de gestión con Marco Agripa. En este recuadro acontecen fenómenos como la adquisición de objetos con fines religiosos y domésticos (cuyos compradores son sacerdotes y figuras de la realeza) en el caso de Egipto y Mesopotamia, el uso político y propagandístico del botín de guerra dado por algunos monarcas mesopotámicos, así como el sentido funerario (*tesauroi*), de exaltación de la fastuosidad monárquica y el *mouseion*, en tanto que *locus musis sacer*. Sin embargo, es en el político y militar romano que se detectan dos problemáticas –la segunda todavía insoluble– sobre el fenómeno del coleccionismo que devendrá en su dimensión exhibitiva museal: de una parte, surge una atención sobre el valor social de los objetos coleccionados de cara al enriquecimiento cultural de la comunidad, es decir, desde el horizonte de su utilidad pública, de sentido compartido; de otra, “la necesidad de reagrupar las obras exiliadas de su lugar de origen y silenciadas en colecciones privadas” (Aurora León 19), en la medida de dar cabida a reflexión –o atisbo de cierta sistematicidad– sobre aquella otredad material.

Un segundo momento lo constituyen las transformaciones del coleccionismo en el marco del humanismo renacentista del siglo xv, a colación de una nueva concepción epistémica sobre el saber –y sobre el conocimiento del tiempo pasado (Paoletti y Radke 341)– y la singular concentración de las colecciones reales de las monarquías; asimismo, apuntalan los efectos y pretensiones que inscriben ambas conjunciones en la sociedad europea, a saber, en el realce contextual de los privilegios derivados del coleccionismo. Me refiero tanto a un suceso social, el mecenazgo (Baxandall 15), como el umbral de posibilidad en que los objetos puedan ser adquiridos y evaluados con una mirada de colección (su forma de ordenamiento). Habrá que abultar este horizonte con la emergencia de imaginarios estéticos ligados a la categoría del “gusto” –en un intrínseco nexo con el afianzamiento de la clase burguesa– y el ejercicio del poder de las monarquías hasta el siglo xviii (Cámara y Carrió 47). Con la excepción de Agripa, en los primeros encuadres, la práctica del coleccionismo se puede situar dentro de la esfera privada y respondía a la tendencia enciclopedista de Plinio: “cualquier cosa que existía en el gran teatro del mundo era digna de conservarse y recordarse” (Hernández 27).

La tercera fase la constituyen todas las políticas (y formas de pensamiento) surgidas durante el contexto de la segunda Modernidad europea, originariamente francesa (el surgimiento del Museo Louvre por decreto de la Convención Nacional en 1791) y, en respuesta o crítica a esta, todos los debates, espacios institucionalizados y formas de (re)producción de discursos que se suscitarán desde el siglo xix hasta el presente, cuyo guiño persistente es el sentido público que se entablará alrededor de las colecciones que fueron en su momento privadas.

En esa elocuencia hacia la búsqueda abierta de un sentido del pasado –una suerte de voluntad histórica por conocer y hacer legible lo actual en un sistema– y su exigencia, por decirlo así, de constituir una herencia para la memoria y la identidad, es que la categoría de lo público-moderno surge con los monumentos históricos en Francia y, desde allí, su desglose reciente como patrimonio: “En Francia, en el momento de la creación de la primera Comisión des Monuments Historiques, en 1837, las tres grandes categorías de monumentos históricos estaban constituidas por los vestigios de la antigüedad, los edificios religiosos de la edad media y algunos castillos” (Choay 8).

En esta tercera segmentación hay una compenetración, una síntesis crítica entre un espacio físico, las colecciones de museos de artes abiertas a lo público, el principio enciclopedista y un ímpetu cualitativo sobre el pasado (lo patrimonial) que, en general, ha caracterizado el discurso museal contemporáneo.

Aquello envolverá la formulación de dos problemas endémicos para el fenómeno del Museo de Arte, hoy en día, y que abrevio así: primero, desde la conciencia plena de que las sociedades han acumulado una batería considerable de cuerpos materiales –una memoria artística de la comunidad–, surge “la necesidad de su estudio, control y difusión [que se producirá en los siglos xix y xx] con el nacimiento de la historia del arte y el movimiento de las obras y su descontextualización” (Marín 19), cuyo impulso será la solidificación del mercado del arte y las consecuencias del colonialismo

(Tasky 31; Gissibl 179); segundo, la irrupción de una visión catalogada de la realidad, enfatizada, a través de las transformaciones de lo real por el proceso industrializador y la ideología del progreso del siglo XIX:

El siglo XIX, tanto en el ámbito privado como público, son el resultado de una necesidad obsesiva de clasificación positivista, en la época en que la burguesía [...] decora el interior de sus casas con la misma lógica taxonómica [...] que se observa en los museos y en sus instrumentos documentales (Marín 27).

Sobre este asunto, el principio de conciliación –o pensamiento sistemático– que se ocupa de la heterogeneidad de objetos que ciñen las colecciones de los museos de arte, me referiré a continuación.

## **El Museo de Arte y la taxonomía como operación fundamental**

El surgimiento de instituciones como el ICOM (International Council of Museums) en 1946, dependiente de la UNESCO, o bien, el International Committee for Museology (ICOFOM), surgido en 1977 desde el ICOM, constituyen un renovado esfuerzo intelectual y material por instalar un espacio común de pensatez sobre el Museo, a nivel ideológico y de definición: ¿qué “es” un museo? y ¿sobre qué interrogaciones se edifica su consistencia? (Desvallées y Mairesse 15). Esa situación crítica sobre el Museo (de Arte), al menos desde una visión política, es la toma de conciencia sobre las consecuencias del colonialismo europeo en la construcción de las colecciones existentes (y el umbral mínimo para la constitución de un valor asignado a ellas), a raíz de su procedencia geocultural y estrategias de legibilidad (¿qué tipo de saber o expectativa de experiencia es posible obtener de un Museo de Arte?) (Bhambra et. al 63). Dícese lo siguiente, por ejemplo, del museo antropológico:

Como es conocido, los museos antropológicos fueron, en cierta manera, un medio de estudio de la antropología para desarrollar sus teorías físicas y evolutivas de las poblaciones humanas a través del coleccionismo de objetos heterogéneos de todos los continentes [...] coincidiendo con la primacía del evolucionismo, las colecciones debían mostrar la evolución humana y los avances de las diversas sociedades (Van Geert et al. 345).

El debate contemporáneo sobre el Museo de Arte, abierto a nuevas incorporaciones teóricas, tiene su momento inaugural, precisamente, con la problemática de cómo clasificar y cómo administrar desde una racionalidad común –el código de legibilidad y formación del hecho museal– la experiencia del objeto dentro de un espacio heterogéneo, y en coexistencia con cuerpos materiales y temporalidades dispares (Mairesse y Desvallées 20). Esta dificultad ha comportado la gestación del Museo, no solo el de Arte, como un fenómeno inagotable que ha impulsado el desarrollo de las disciplinas de la Museografía y la Museología.

Sin embargo, todavía hoy, los resultados no han permitido ni fijar propiamente la naturaleza del Museo (a propósito de su constante diversificación, incluido los de Arte), ni elaborar una estrategia consumada para aproximarse al problema –riesgo– de la diversidad tipológica (o geocultural) de sus colecciones (Eidelman y Roustan 46; Bernárdez 90).

Y, sin embargo, pese a no poder establecer su constitución unitaria, ni signar sus propiedades absolutas, todo Museo de Arte expresa una continuidad de sentido –lectura e interrelación de experiencia– de sus colecciones. Acercarse a las condiciones de su posibilidad y los efectos de ese dominio es cardinal en el pensamiento contemporáneo sobre el Museo de Arte, no solo en tanto que una pretensión de profundizar las operaciones constitutivas –y distintivas– del fenómeno del Museo y el vínculo que lo sujeta al Patrimonio; sino que, también, en la visibilización, al menos como indicio, de su decibilidad: los perímetros que enmarcan un tipo de experiencia distintiva y compartida, las formaciones del objeto y las prácticas que encausan su mediación.

Releyendo a Malraux, un Museo de Arte, en vez de pensarse al modo de un sistema cerrado, debiese ser un constante “cuestionamiento de cada una de las expresiones del mundo que contiene, una interrogación acerca de lo que las reúne” (24).

## La taxonomía como recorte y traducción

Un Museo de Arte es un acontecimiento de taxonomización de la realidad, una voluntad de traducir cuantitativamente y cualitativamente la magnitud de lo distinto, en cuya génesis se halla una ideología pospositivista europeizante que, de reojo, se sitúa sobre las prácticas enciclopédicas de las Ciencias Naturales. En torno al método taxonómico se desarrolla un tipo de régimen del Museo de Arte, una regularidad de relación –y formación– de los objetos, que dará pie al vínculo con el Patrimonio y la confección de una decibilidad disciplinar.

Si bien el concepto de taxonomía tiene varias acepciones y usos disciplinares, así como su propia historicidad –desde los intentos de clasificación natural de Aristóteles hasta la obra de Carolus Linnaeus, *Systema Naturae*, de 1735–, ante todo constituye una heurística de lo real que pretende, a través de la exploración, la descripción y el registro, un ordenamiento de las formas sensibles en la proyección de sistemas:

En una acepción más contemporánea, podemos definir la Taxonomía como la disciplina encargada de la clasificación de los organismos en un sistema de categorías jerárquicas, basado en caracteres informativos, que intentan reflejar las relaciones filogenéticas (es decir, evolutivas) que existen entre ellos (Ari et al. 2).

En la institucionalidad del Museo de Arte actual, la taxonomización de las colecciones está muy vinculada a la gestión (la escenificación en común) de las colecciones, derivada de la disciplina de la Museología (exploración de los principios, leyes y “certezas” de

los museos) y la Museografía (la praxis sobre el espacio museal). Es decisivo dar lugar al hecho de que el primer compendio taxonómico diseñado para el Museo en tiempos modernos, *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum* (1727) de Caspar Friedrich Neickel, se publica años antes que *Systema Naturae*. El volumen de Neickel traza un pensamiento taxonómico con una pretensión dilucidadora del Museo (y los gabinetes), que “explica cómo se han de disponer las colecciones dentro de los edificios [...] cuáles han de ser los criterios que se han de seguir en la elaboración de los registros, inventarios y catálogos” (Hernández 31), lo que comprende la lógica –más bien, una heurística– de lo sensible hacia una suerte de *arjé* (ἀρχή) de los cuerpos museales (Von Schlosser 37). En tal sentido, Neickel interroga a los objetos y su espacio desde la articulación de una “museologización del emplazamiento”, un acto irruptivo de resignificación y operatividad, siguiendo el énfasis actual que, con continuidad, ofrece el ICOM: “la musealización es la operación que tiende a extraer, física y conceptualmente, una cosa de su medio natural o cultural de origen para darle un status museal” (Desvallées y Mairesse 50).

Desde Neickel, y buena parte de la filosofía del Arte –junto con el nacimiento de la Estética en su formulación moderna– del siglo XVIII, se está orientando hacia una exploración sobre el cuerpo, en la medida de una distinción crítica entre lo material y lo inmaterial; en un sentido general, una compleja exploración de la dimensión de lo real sensible, a propósito del mundo de las Ideas. En esa coyuntura epistemológica, en que, a nivel político y económico, la emergencia del sujeto burgués ha fundado una nueva subjetividad, acontece una proyección de la interioridad que posee apetitos materiales y, simultáneamente, puede generar formas de autogobierno (en otras palabras, delimita la soberanía de su individualidad): lo que quiero decir es que, a partir del “nuevo sujeto, que se impone a sí mismo de manera autorreferencial una ley de acuerdo con su experiencia inmediata, y que encuentra su libertad en su necesidad, se modela a la luz del artefacto estético” (Eagleton 74), por lo que el coleccionismo y los futuros museos de arte se han forjado históricamente como lugares de un discurso –si se quiere, una ideología– sobre lo concreto (lo material de los objetos), una experiencia, a partir de lo sensible, y desde un principio de gusto individual.

Ahora bien, el ideario heurístico, que desde el siglo XX desarrolla la Museología, reside en fabular la heterogeneidad de los objetos como un problema de dominio disciplinario para el concepto mismo de Museo de Arte (y no como pura dificultad sobre el gusto o la sensibilidad individual), en la medida que la eficacia de la práctica museal –la museografía– radica en esa capacidad de dar coherencia y univocidad a las piezas, compactándolas en un umbral mínimo de legibilidad.

La radicalización de la pretensión taxonómica, es decir, el modo de desciframiento e igualdad de variables en las piezas en el siglo XXI, siguiendo muy de cerca la lectura de Roc Laseca, puede calibrarse desde las transformaciones asociadas al tardocapitalismo, en cuyos alcances se produce una sedación ideológica de la mirada y la significación que pueda ofrecer el lugar-museo, a lo que el autor signa de “imparabilidad”:

El Museo Imparable es el museo de la comunidad que deviene vaticinada por Agamben, el de la comunidad inesencial [...] Mantiene un proyecto colectivo preciso: homogeneizar las posturas sociales y favorecer una sedación consensuada de la mirada por medio de una secuencia sincronizada de exposiciones, modos de intervención del espacio público y relatos progresistas que funcionan al entregar valores de significado incontestables (20).

En la conceptualización del Museo de Arte hay un estatuto disciplinario inamovible, que se reapropia asiduamente, al que describo como una “facultad de categorizar”, y que enreda, en su propia lógica, su capacidad de obtener saberes desde la clasificación, volviéndose una suerte de tautología negativa: “Por lo general, el museo no tiene ni la más remota idea de lo que expone, y aun así proyecta una imagen sólida y autoritaria con la que planea educar la mirada del visitante” (Laseca 24). ¿Qué ilustra la suscitada tautología? Que todo Museo de Arte define en sí un ensayo de categorización de sus piezas, a través de la producción de grillas, matrices arquetípicas (su programa de registro y documentación), lo que redundante, para empezar, en la aplicación de una fuerza interpretativa –de cifra estética y conceptual– sobre lo que se custodia.

Un objeto puesto en el ejercicio de la taxonomización sufre dos operaciones sincrónicas: su condición dispersa originaria es sustituida por un “lugar recíproco”, una continuidad dentro de un sistema –el relato curatorial del museo–, y su continuidad –si se quiere, su “mundo”– es “traducida” a un nuevo dominio de validez, esto es, al conjunto de enunciados y prácticas discursivas que adopta cada política museal.

Tal gravamen, podrá observarse a primera vista, fabula un tipo de conocimiento parcial, ajustable, sobre la pieza (que es, por cierto, el principio constitutivo de todo catálogo y trabajo de documentación), al mismo tiempo que perpetúa una ignorancia ontológica (el *work in progress*), debido a que se prescinde de su singularidad de fenómeno artístico para ingresar –no sin resistencia– a una taxonomía general del Arte:

Así, “hay que tener en cuenta que un catálogo [...] es un documento abierto: un trabajo en proceso, un *work in progress*, está en constante transformación y se está completando a medida que la investigación tanto histórica o de labores técnicas de conservación y restauración que se realicen sobre un bien sean incorporadas en el catálogo razonado” (Richter y Valdivieso 86).

## Dos ejemplos brevísimos para apuntalar la idea

En el Museo La Merced, cuyas colecciones oscilan entre la imaginería religiosa de la orden, ciertas expresiones devocionales populares (fanales), objetos pertenecientes a la cultura Rapa Nui, entre otras, conjuran –en su multiplicidad geocultural y su dispersión heterocrónica– un fenómeno de entrecruzamiento y semejanza. Tal dependencia no obedece, simplemente, a la lógica del acaparamiento, efectos de descripción formal



o la sumatoria de las historias –las temporalidades– que portan los objetos sobre un horizonte común concurrente; más bien, se trata de una continuidad (comunicación) que el hecho museal les ofrece como decibilidad y recorte –traducción o clasificación– de lo real: su unidad taxonómica es lo “mestizo” (Vargas 9), categoría que formaliza una ficción: la transferencia de un “lazo simbólico” de relato de las piezas, una coherencia interna de gestión y la condición de posibilidad de aparición de los objetos en una experiencia compartida, a saber, la del guion museal.

Misma situación, aunque, con distinta terminología taxonómica, ocurre en el Museo de Artes Decorativas (MAD). Allí, la ligadura de dependencia que congrega al variopinto de objetos de origen chino y japonés es lo “oriental”; que no exterioriza ni una unidad formal, cultural o epocal asible, sino que expresa un modo de individualización –los recortes, regularidades y coherencias– de compatibilización de los objetos y la atribución de una identidad en común (Maire 2).

La operación taxonómica de producción de conocimiento del Museo de Arte obedece, según Jean Claire, a un cierto estiramiento del modelo desarrollista museal occidental –la utopía positivista–, que, comenta con ironía, se consideran “los legatarios universales del patrimonio artístico de la humanidad. Tuvieron la audacia y el discernimiento, casi siempre y sobre todo en el siglo XIX, en plena expansión colonial, de salvarlas de la ruina” (71); de otro modo, “What effects did the importation of objects and materials from the colonies have on artistic production in the imperial nation? What impact do the power relations of colonialism have on the interpretation of objects?” (Barringer y Flynn 1). Asimismo, efecto de este paradigma de acopio y voluntad con hacer legible lo “otro”, es que, hoy en día, el Museo de Arte “se ha convertido [...] en un agujero negro. Todo entra en él y nada sale [...] una vez olvidado lo que fueron esos objetos, cuando su uso se haya difuminado y sus contornos se hayan deshecho” (Claire 74).

Desde luego que la disciplina museológica ha elaborado un denso repertorio de elementos de cualificación, vectores, puntos de enganche, que poseen una connotación de universal (las medidas de las piezas, los pesos, los materiales de fabricación, la datación, la procedencia geográfica, las descripciones formales, índices de identificación, etcétera), pero, subsisten dos componentes impositivos fundamentales sobre la dispersión de los objetos, promovidos por la tradición europea de los museos de Arte que ha acusado recibo en las distintas regiones del mundo: de un lado, el sentido “proyectivo” de las piezas (quiero decir, la condición de posibilidad de su experiencia en el espacio museal) y, seguido, la majadería por sondear el Ser del objeto museal desde una “descontextualización” apriorística, a saber, anclada desde el paradigma de la Obra (pensada desde el Arte europeo).

Amplío: la taxonomía no es un puro ejercicio de modelación o prescripción del objeto respecto a su lugar de instalación, sino que, además, atañe al sitio que ocupa el público; de otro modo, un Museo de Arte también taxonomiza la mirada.

La dimensión proyectiva del Museo de Arte implica un régimen precrítico del espacio como zona de distinción entre la obra expuesta y el público observador,

donde este último ejerce un tipo de observancia pasiva y, a la vez, absoluta. La doble pasividad ha sido trabajada por Jacques Rancière desde el gesto de la obra teatral, cuya dinámica es la distinción desigual entre el acto teatral (el acontecimiento que se pone en obra) y el público espectador, disfuncional y retraído hacia la experiencial contemplativa y retrospectiva, lo que enuncia como paradoja:

No hay teatro sin espectador [...] Por lo demás, dicen los acusadores, ser espectador es un mal, y ello por dos razones. En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. En segundo lugar, es lo contrario de actuar. La espectadora permanece inmóvil en su sitio, pasiva (10).

Desde la paradoja de Rancière, el Museo de Arte, a la luz del factor taxonómico, expresa una “economía de muestrario”. El objeto exhibitivo, las colecciones, están sujetas a variables universales controladas –desde la posición en la sala, la altura o luminosidad que se da a la observación, hasta el tipo de información que recibe o puede acceder el espectador–, porque se asume a condición de la experiencia del objeto, un tipo específico de espacialización del cuerpo, que reproduce la teoría de la visión de Alberti como proyección del haz de luz a través de los ojos (49). En ese sentido, la experiencia de las obras queda ensamblada, diré así, parafraseando, en una topología de tiempo y acción.

La afirmación de interrogar el Ser-objeto, a saber, una dilucidación sobre su naturaleza como desciframiento desde la autoridad del Museo de Arte, es también un rasgo del espacio museal contemporáneo. El Museo es un sistema de dominancia ideológica que se resiste al vacío de conocimiento o la incertidumbre. No concibe el Museo el “acontecimiento de una cosa”, esto es, “el efecto que parece exceder sus causas –y el espacio [...] se abre por el hueco que separa un efecto de sus causas–” (Žižek 17), lo no traducible. Tal afirmación aplica a la mediación museal como aquello que, últimamente se ha llamado “la gestión de la información”.

Comenta Zbynek Stránský sobre el ejercicio documental:

[Se] reconoce la importancia de la documentación, pero cree [Stránský] que el museográfico, es decir, al que se le puede atribuir “musealidad”, no puede considerarse un documento, pues éste es una fuente creada conscientemente o una pieza de información fijada en un medio [...] el acercamiento de la Museología al objeto es ontológico (Marín 301).

La Museología, sobre todo durante la segunda mitad del siglo xx, con mayor énfasis desde los años 70, se pregunta derechamente “¿qué es ese objeto?” (una ontología sobre el espacio y lo exhibible) y, en ello, asienta su legitimidad como disciplina, a la vez que brinda al Museo (en general) un propósito. Ha obviado la institucionalidad museal, sin duda, el problema del artificio de su lugar, en términos de concepción de la información, la medialidad y formación del objeto, en virtud de la utopía del método enciclopedista.

Quatremère de Quincy, en *Lettres à Miranda sur le Déplacement des Monuments de l'Art de l'Italie* (1796) ya exponía la advertencia, mas no desde la afirmación del cientificismo del Museo de Arte, sino desde la resistencia de la obra hacia aquellas formas de significación en la experiencia exhibitiva museal:

La crítica de lo que llama [de Quincy] “el gran almacenamiento de modelos” se desarrolla según dos ejes: un eje del espacio y un eje del tiempo. Una obra de arte, dice, pertenece al lugar que la vio nacer y, por tanto, no puede ser desarraigada, arrancada de su país de origen, de su nicho ecológico, diríamos hoy. Tampoco puede ser separada de la historia singular de la que es producto para ser transferida, deportada a un lugar artificial, creado por la decisión arbitraria del poder, y que llamamos museo (cit. en Claire 68).

La contestación –y omisión– de la Museología a la cita es multifocal, comenzando desde el proceso de documentación y registro: la fijación del Nombre Común, que caracteriza desde dos orillas: uno, el intento de “aspectación”, traducción inequívoca de la pieza –su signatura– (Nagel 13), que remite a un primer umbral de “recorte de verdad” adjudicable a la pieza; dos, aquello que “remite a la serie, a lo múltiple, a lo intercambiable” (Claire 57). La serialización del objeto posee dos efectos: articula una identificación “certera” (desarrolla la ficción de un correlato), en tanto que taxón; de otra, permite su ingreso como “apertura enunciativa” al ramal enciclopédico del museo. A la luz del visitante, el Museo de Arte no es un fenómeno desbordante, inagotable, ambiguo y sin orillas; opuestamente, constituye una compleja trama de parentelas y repeticiones de lo sensible.

Apunto lo último, para insistir.

El Nombre Común, filtro o contenedor, delimita –o clarifica, si cabe– la consistencia de la obra, su orden de posibilidad de significación (Foucault, *Las palabras* 13) y el tipo de preguntas que pueden ser formuladas alrededor de aquel en el contexto de su topología museal; así, un criterio del contenedor puede ser el taxón de “escultura”, “pintura”, “textil”, “grabado”, etcétera. Esta primera aproximación es ya una conexión impositiva, de fuerza, entre el objeto y su ingreso mediado hacia una terminología del arte europeo universalizado, es decir, que dispone al objeto dentro de un dispositivo –un signo– descifrado, un discurso sobre el que es posible enunciar un juicio de reconocimiento (esto es “como si”) y de significación (aquello “puede significar” tal cosa). Por ejemplo, la construcción ideológica de los Museos de Arte, a partir de objetos fuera de la tradición europea del Arte, ponen a la palestra un calce epistemológico (la taxonomía como transcripción y adecuación), rastreable en los estudios académicos desde el siglo XVIII (sobre todo el XIX), bajo el signo del “orientalismo”, discurso que evidenció las estrategias políticas y de ontologización de la otredad “oriental” (Said 26).

## El Museo de Arte como Patrimonio: el objeto testimonial

Otra categoría asociada al Museo de Arte actual y que, asociada a la taxonomía, determinan el espacio museal, es el Patrimonio, o su gesto de investidura, lo patrimonial.

El concepto de patrimonio ha sufrido innumerables recalificaciones sobre su sentido, acaso, también respecto a las dimensiones disciplinares en que el término se ve manipulado. Si bien la apropiación del vocablo inicia desde su sentido original de bienes heredados, de propiedad residual de una persona o grupo familiar (García Cuetos 39), podría decirse, aún, que su categoría es nómada, huidiza.

En el uso moderno del término (desde la segunda mitad del siglo xx en adelante), asociado a calificativos como “histórico”, “material-inmaterial”, “artístico”, etcétera, se conjugan, al menos, dos delimitaciones: su relación ingénita con el pasado y su índice de reconocimiento con la categoría de cultura. Más bien, esto último, corresponde a la complicidad que se teje desde la idea de nación hacia lo cultural, en que “el espacio cultural es elemento constitutivo del Estado, como tradicionalmente lo fue la nación para la ciencia política” (Castellanos 22). Por ende, una identificación del patrimonio histórico atañería a:

Un fondo destinado al disfrute de una comunidad planetaria y constituido por la acumulación continua de una diversidad de objetos agrupados por su común pertenencia al pasado: obras maestras de las bellas artes y de las artes aplicadas, trabajos y productos de todos los saberes y habilidades humanas [...] Remite a una institución y a una mentalidad (Choay 7) [el subrayado es mío].

Mientras que una desglosa del término patrimonio cultural englobaría a:

La *objetivación* y selección crítica de elementos de la cultura; es todo aquello que reconocemos, valoramos y deseamos conservar [...] Dicho de otro modo, el patrimonio cultural podría entenderse como los testimonios significativos, materiales o inmateriales, legados por las comunidades humanas a lo largo de su existencia y que permiten el conocimiento tanto de las diversas culturas sucedidas en el tiempo como de las culturas actuales (González-Varas 25) [el subrayado es mío].

El concepto de Patrimonio (así, a secas), posee ciertas consideraciones previas a señalar: en principio, su gestación surge como triangulación entre un intento de salvamento de cuerpos materiales o saberes, heredables de una tradición, de un lado, la asignación de un valor nacional –de construcción de la identidad como lo propio– y la reproducción indefinida de ese cuerpo investido de propiedad, de otro. La UNESCO señala: “El patrimonio cultural en su más amplio sentido es a la vez un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio” (2).

Aún en las caracterizaciones más contemporáneas la traza del bien de herencia es rastreable, así como su fundamento fijado en la preservación de una memoria pasada. Habría, por tanto, un marco jurídico que lo potencia y una intencionalidad que lo conjura.

Sin embargo, y al igual que el objeto exhibido en un museo de arte, dentro del fenómeno del Patrimonio se desarrolla un acto de extirpación histórica, del uso y la significación del objeto devenido patrimonial; cuestión que los investigadores nacionales Macarena Ibarra, Umberto Bonomo y Cecilia Ramírez alcanzaron a divisar: si la cosa ungida de patrimonio es un objeto de estudio –ya sea en los términos rigurosos de la disciplina o como lugar de un pensamiento– hay una extemporaneidad y discontinuidad:

Una propuesta tentativa de lo que se entiende por objeto de estudio [haciendo referencia al artículo de Guillermo Barriga, “La presentación del objeto de estudio. Reflexiones desde la práctica docente”, *Revista Cinta de Moebio*, 2003], es concebirlo como un “recorte” de la realidad con el fin de aprehenderlo en forma científica o, dicho de otro modo, como resultado final del proceso investigativo (377).

Aquí no se trataría de una pura taxonomización o recorte, sino de un acto de actualización de atributos y apropiaciones sobre el pasado. En efecto, la lógica del Patrimonio se emparenta con el espacio taxonomizado del Museo de Arte, por cuanto lo exhibible, lo patrimonializado, “reedita” el objeto y lo dispone en un cierto modo de reparto común, bajo cierta discursividad –ámbitos de lectura y valoración– y modalidades de la experiencia. Empero, en lo patrimonial hay una formulación valórica específica, orientada entre el objeto y el tiempo.

En lo compartido, el Museo de Arte y el Patrimonio son lugares y procedimientos de fractura o suspensión fenoménica del espacio y sus componentes; ambos hacen emerger un cuerpo, a partir de la anulación o interrupción de sus variables geoculturales, temporalidades y relatos, reemplazándolas por valores de sollicitación universal. En el caso del Patrimonio ya esboqué un par: su operación sobre el pasado (su descubrimiento como un bien presente) y su potencia de cimentación de la identidad colectiva.

En un Museo de Arte, los objetos –que, simultáneamente, se plantean taxonomizados– son nutridos de un valor añadido, una reactivación –una remanencia o novedad– imprevisible de su pasado como la puesta en relación de un nuevo privilegio o forma de instrumentalización: son interpretados, en virtud de una condición patrimonial, ya sea al modo de “documentos-archivos” o “simulacros”.

Para comenzar, sitúo el vínculo de complicidad principal entre Museo de Arte y Patrimonio.

Todo Museo de Arte se afirma discursivamente –como fenómeno de sucesión, asignación y novedad de sus objetos– desde lo patrimonial, y todo Patrimonio es una taxonomización de tipo museal, respecto del sitio que asume el tiempo y los puntos de enganche y análisis sobre el cuerpo patrimonializado.

Desde el punto de vista del “documento-archivo”, el objeto es puesto en relación, a partir de una entonación cualitativa que deviene en una teleología: de un lado, el “documento-archivo” “como testimonio es su primera y fundamental característica [cuyo fundamento viene dado por], según el Derecho Romano [...] su condición de *fe pública*” (Fuster 105-106), vale decir, no se vuelve interrogable en su cualidad de referente de un hecho, sino del hecho mismo que se accede a condición de ser verosímil (Schivone 21), como atributo fundamental de su naturaleza; de otro, es un “testimonio escrito de épocas pasadas que sirve para reconstruir su historia” (Arévalo 96), con ello, su propiedad referencial queda sujeta a un uso restitutivo del pasado, dar cuenta de su historicidad (López y Gallego 19).

Por ejemplo, el valor de la “Colección Asiática” del MNBA no se cifra, únicamente, sobre su condición artística –estética o formal–, sino que punza el pasado como “unidad de contexto”; no un mero fragmento, discontinuo y parcial de una contingencia perdida y reformulada en el presente, sino como el lugar en que la historia se condensa y adopta un lenguaje común:

esta colección perteneciente al Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) fue abordada e investigada, con la finalidad de demostrar el significativo valor que posee, principalmente como reflejo y testimonio de su época y contexto original de creación, constituyéndose como vínculo entre pasado y presente (Uldry 40).

Otro caso azaroso: al observar las condiciones de exhibición de las colecciones Rapa Nui en los distintos museos de Chile, como La Merced, estas no se encajonan a la pura descripción y análisis, sino que, en la medida de constituir una forma de acontecimiento patrimonial-musealizado, desencadenan –exigen– un “trasfondo” que encubren y entrecruzan: un relato contextual de raigambre simbólica, política y técnica, en virtud de “la comprensión del contexto cultural original y sus cambios en el tiempo” (Ramírez 23).

Un “documento-archivo” desarrolla una movilización de su contexto inicial hacia una nueva lógica de gobierno, ancorada sobre un problema del Tiempo: el objeto, desprovisto de toda atadura simbólica e histórica *a priori*, aparece en el campo del discurso museal-patrimonial, se modela por su decibilidad como una conquista del presente sobre el fondo suspendido del pasado; se hace hablar a la “verdad muda” (Foucault, *La arqueología* 47), objetivándola desde los intersticios de su “cotidianeidad original” y un nuevo estatuto disciplinario –la política museal– (Aumont, *La estética hoy* 17).

Una ilustración general sobre este asunto. La patrimonialización de una iglesia implica, ante todo, la “deslimitación” de su condición sacra, en términos de posibilidad de intervención y valor propio, experiencia y distribución (el alcance de bien en la comunidad). Si se quisiera convertirla en un museo, la operación sobrellevaría, conjuntamente, la redefinición de sus componentes (usos, valores, significaciones y conjunto de relaciones que la cruzaban en un orden coherente y verificable para quiénes participaban en ella). En otras palabras, el orden cotidiano (privado) sería

reinscrito –montado– sobre uno museal, que proveería una nueva repartición (códigos, coexistencias, modalidades de enunciación, definiciones) a los objetos: el dominio de un muestrario epocal, a partir de la condición de ser un objeto de estudio.

Para cerrar la idea, véase la situación de las Casas-Museo.

La Casa-Museo, tema reciente de estudio, suscita –quíerese o no– un “sistema circular” de alcance del espacio residencial y colecciones. El sitio gravitacional de su patrimonialidad y estatuto de Museo es el dueño del inmueble, la persona o colectividad que allí habitó. Todas las áreas habitables, los objetos cotidianos, se dislocan de su sentido originario y se colocan en dependencia, mediante su nexa pasado y unidireccional con la figura residente:

La casa de un personaje memorable –ya sea histórico o de ficción– posee una capacidad extraordinaria para mostrarnos la dimensión más veraz y auténtica del mismo, aquella que se desarrolla entre las cuatro paredes de su entorno doméstico y en compañía de su núcleo familiar [...] La primacía de la memoria histórica de un personaje puede llegar a eclipsar, sin embargo, la importancia misma de su casa, relegando esta [sic] a un segundo término (Blasco 145).

Los elementos de una Casa-Museo dejan de ser “utensilios domésticos” generales, privados o indeterminables, para convertirse en un mosaico y testimonio del mundo del propietario; estatuto posible solo en la medida que se transforman en un “objeto de estudio” del ámbito del Museo, y en su capacidad de enunciarse taxonómicamente como valor patrimonial.

La Casa-Museo, véase el caso de Pablo Neruda, Eduardo Frei Montalva o Pedro del Río Zañartu, están museográficamente situadas para la interpretación de la individualidad (una experiencia que se orienta y define por los ámbitos de los gustos, estilos, decisiones, modos de vida) de quien hacen referencia, mas no desde la testimonialidad en sí de la pieza como un cuerpo con historicidad (su uso, su identidad originaria): “en una casa museo el público revive, evoca, imagina o identifica cómo sería la vida cotidiana en su interior, mediante la contemplación de unos objetos que fueron utilizados por sus habitantes. Estos objetos se convierten en elementos identificadores de una determinada forma de vida” (Pérez 512). El valor patrimonial es el valor de la propiedad puesto en un orden representativo, cuyo recorte y formas de clasificación de lo real se definen por su narratividad con el propietario.

¿Se podrían conjurar, patrimonialmente o como piezas de museo, las estatuillas africanas de La Chascona sin la injerencia del gusto, la significación o el estatuto que le ha dado el poeta Pablo Neruda? ¿Puede comportar la colección de Pedro del Río Zañartu un estudio sobre arte asiático y africano –vale decir, en algo más que la sola identificación de las piezas–, sin cruzar por las inclinaciones del viajero chileno, sus concepciones sobre el Oriente y la coyuntura nacional que posibilitó sus viajes? (Ulloa 30).

El tenor negativo de la respuesta va de la mano con el ejercicio de “desnaturalización” del Museo de Arte y el Patrimonio, el efecto irruptivo en que emergen sus objetos en el presente y la integración ficticia sobre un espacio en común.

Finalmente, la segunda posibilidad del objeto museal-patrimonial es el “simulacro”.

La noción es una hipertrofia del “documento-archivo” y su indicación, por lo demás, es un apéndice. Para Víctor Stoichita, el “simulacro” es “un objeto hecho, ‘un artefacto’, que si bien puede producir un efecto de semejanza, al mismo tiempo enmascara la ausencia de modelo con su exageración” (12); aplicado desde la cifra de lo patrimonial, el objeto puede eventualmente convertirse en la sustitución –el doble– de lo que ambiciona representar (una contextualidad), al modo de una imagen hiperrealista.

No se trata aquí de denunciar que el objeto investido de patrimonial no tenga correspondencia con el pasado dentro de un Museo de Arte –o por efecto de su taxonomización museal–, sino que, debido a ese “mirar hacia el pasado”, la pieza modela una sobreexposición o saturación de su sentido originario, desafiando, inclusive, esa temporalidad interrogada.

¿No ocurre eso, inexcusablemente, en las Casas-Museo al intentar preservar la vida cotidiana contenida en el inmueble, configurando en lo museal un simulacro sobre “la cotidianeidad” misma, o bien, cuando una colección oriental –asiática– se fabula como testimonio riguroso y completo de esa contingencia?

Véase el caso del discurso curatorial que articuló la exposición de la “Colección asiática” del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) en 2018, donde las piezas fueron complementadas con otros objetos japoneses para lograr un efecto de (re)producción de la coyuntura originaria del siglo XVI:

Las piezas se complementan con una selección de objetos de uso cotidiano y personal, prestados para esta ocasión por el Museo Histórico Nacional (MHN) y el Museo de Artes Decorativas (MAD). El conjunto incluye piezas de armadura y armas de los guerreros samurái, un kimono femenino, objetos relacionados con las tradiciones de la ceremonia del té y con costumbres de celebraciones del año nuevo, entre otros. Estos artefactos, por un lado, permiten contextualizar las estampas y pinturas como representaciones de la vida en Japón durante los siglos pasados (Keller et. al 21).

## **Conclusiones: acerca del estado de la cuestión y el Museo como nueva heterotopía**

Hay unas últimas observaciones que deseo apuntalar sobre el Museo de Arte en la actualidad y su registro taxonómico-patrimonial, a partir del siguiente pliegue: de una orilla, condensar su organicidad y complicidad en sus procedimientos para hacer convivir –y acoplar, desde el punto de vista del sentido– la diversidad de



objetos que alberga, al modo de un estado actual de la cuestión; de otra, ofrecer, nada más que como un indicativo, una perspectiva antagónica que tensa la demanda taxonómica del Museo.

### **El estado de la cuestión: el Museo disciplinario**

Apertadamente, en este artículo he desplegado la tesis y los reparos sobre el Museo de Arte, a partir de la posición de un ontoteleologismo encubierto referido al lugar y el objeto. Este problema estuvo anclado, primero, sobre las condiciones generales que imponía el objeto –su heterogeneidad y discontinuidad constitutiva– para, luego, analizar los procedimientos del Museo que establecían las nuevas modalidades de su formación y coexistencia, en relación con el espacio y la experiencia (lo taxonómico y lo patrimonial).

La crítica surge de una propiedad del Museo de Arte actual: la solicitud forzosa de interrogar sus objetos, a partir de una potencia contextual, como si, allí, sobre esa reclamación, pudiese aclararse el sentido conclusivo, “su verdad”, el principio de existencia de la pieza. El objeto devenido museal e, inexorablemente, una entidad patrimonial, preconiza su desciframiento –decibilidad– desde su presunción de procedencia (social e histórica), en cuya experiencia el objeto se define como “archivo-documento” o “simulacro”; de otro modo, a condición de ser propiedad e intención de reposición epocal.

Pero, sería un error afirmar que esta necesidad por el contexto, restituir la discontinuidad histórica, se deba a una suerte de descubrimiento –desentrañamiento– de la “esencialidad” del objeto; se trata, más bien, de un efecto provocado por el problema de “lo distinto”, la incompatibilidad irreductible de las piezas y su intentona por regularizar su dispersión desde la taxonomía.

Ahora bien, hacer entrar un objeto dentro de una clasificación (taxón) y proyectarlo con un atributo (patrimonio) unitario es un fenómeno físico, acontece en el Museo de Arte. Y digo físico, no solamente porque se establece en un lugar concreto, sino que –sacando a cuento a Michel Foucault– es lo que tensa *lo otro* como heterotopía. Un Museo de Arte reúne registros polisémicos y los encuadra ideológicamente, de la misma manera que “la heterotopía tiene por regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que, normalmente, serían, deberían, ser incompatibles” (*El cuerpo utópico* 25).

Sin embargo, Foucault consideró al Museo y la biblioteca como heterotopías del tiempo, “la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas y los gustos, la idea de constituir un espacio de todos los tiempos” (*El cuerpo utópico* 26), aunque, por derivación, también es un enclave de control topológico: un Museo de Arte reglamenta, ordena, delimita y produce “lugares de verdad” desde sus “temporalidades” y “espacialidades” (Núñez 192).

El límite de esta decibilidad del Museo de Arte actual, en su nexa patrimonial-taxonómico, puede ser encontrada en la propuesta de la Umberto Eco.

Paso a comentarla.

Si, como se ha dicho, la taxonomización y patrimonialización son lógicas de intervención y articulación de un objeto dentro de un espacio incompatible por principio, en Umberto Eco el Museo de Arte debiese articular su lugar de dispersión-contención-clasificación, a partir de una forma de taxón piramidal (o radial): la obra –una sola obra– es el acontecimiento de un pasado, la síntesis epocal, y en que el resto de los cuerpos museales orbitan en torno a la atención que genera ese núcleo: “Mi ideal es un museo que sirva para entender y disfrutar un único cuadro [...] Tomemos por ejemplo *La Primavera* de Botticelli. Toda la secuencia de salas de los Uffizi debería transformarse en un único recorrido a través del cual se llegase, por último, a entender todos los aspectos de *La Primavera*” (Eco y Pezzini 38). Habrá que constatar, eso sí, que la propuesta de Eco se elabora desde el problema taxonómico del Museo –y su naturaleza de montaje–, que el autor intentó rectificar: “Tenía razón Valery. Demasiadas obras, cada una distinta de las otras, todas fatalmente fuera de contexto” (40). Empero, Eco empuja al Museo de Arte hacia una capacidad de taxonomización que lo desborda como espacio, a tal punto, que se vuelve este un espacio subsidiario de la obra.

De cualquier manera, el ejemplo de Eco ilustra el estado actual de la problematización, a saber, la sostenida homogeneización del sentido de lo “otro” (el objeto en lo singular) y la modelación de la experiencia como una norma sobre lo múltiple.

### **Hacia una nueva heterotopía del Museo: el choque de dispositivo de la mirada**

Tal como fue consignado dentro de las intenciones de este artículo, quisiera de manera muy liminar ofrecer –siquiera en forma experimental– una apertura de teórica para repensar los regímenes del Museo de Arte en la actualidad, no en la forma de una prescripción de cómo la institución debería establecer su política de trabajo, sino construir (provocar) un problema antagónico al que inició este texto, al modo de un desenlace abierto.

Y este boceto lo formulo, recapitulando el párrafo anterior. El ontoteologismo del Museo de Arte es, ante todo, una matriz condicional de la categoría de obra, pues la articula como un objeto permeable, dócil, dispuesto a la clasificación, en tanto que momento constitutivo de su entidad y forja, simultáneamente, condiciones –enmarcaciones de posibilidad– en que la pieza puede ser interrogada (puesta en decibilidad). Por de pronto, considero que fracturar esta dinámica museal es dar al fenómeno de la obra una segunda acepción, más que nada, como inversión: la obra artística es una singularidad que, desarraigada de su contingencia, mantiene ese rasgo distintivo al momento de montarse dentro del Museo de Arte, pese a su intento de unidad –o vaciamiento– de lo plural.

De esta forma, el Museo de Arte no es, como se concibe, un dispositivo doctrinario sobre las formas de configuración visual de lo real, sino la ocasión de un conflicto de “mirabilidades”.

Tal como delinea Isabella Pezzini, el Museo de Arte –en su enunciación heterotópica– puede concebirse, a partir de la imposibilidad de circulación de un sentido fuera de su lugar (el Museo sería el sitio en que el tiempo y los objetos se actualizan y acumulan por un juego de montajes, sin poder desentenderse de él): “es un espacio cuyo significado es el producto de la confluencia e intersección de lenguajes distintos” (Eco y Pezzini 63).

El Museo de Arte, propongo, no se debiese calibrar desde una interrupción de la singularidad de las obras (su homogeneización): antes bien, debería implicar la insubordinación de las obras a la legibilidad de la institución, abordarse como un punto de destrucción –caducidad– de toda regla y una “extralimitación” (Holzapfel 80) de su posibilidad de enunciación; si se quiere, el Museo de Arte debe constituir un lugar de “difracción” y choque de los objetos, de cuya experiencia cualquier intento de decibilidad cerrada pierde efectividad.

Pero, esta fractura solo puede ser esbozada si se sucede una reorientación de la categoría de obra –del objeto mismo– en el espacio museal.

La atención debiese estar allí, en la especificidad de la obra como un dispositivo insondable, una situacionalidad problemática del objeto, en que las variables sociales-históricas, “los medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación y, eventualmente, de reproducción, los lugares en que ellas son accesibles, los soportes que sirven para difundirlas” (Aumont, *La Imagen* 143), no sean el fin de la legibilidad de la obra, sino la apertura de un conflicto ideológico del mirar dentro el espacio del Museo.

En vez de fabular el objeto como taxón, ofrecerle una continuidad ficticia en un relato museal, la operación del Museo de Arte en el siglo XXI debería instituir la exteriorización de sus piezas como la exposición simultánea –friccionada e incompatible, acaso– de concepciones visuales; de otro modo, un museo no enciclopédico, no investido de bien o propiedad y, por tanto, “descolonializado” (Meyer y Savoy 3): un lugar apático por la continuidad histórica y las unidades formales.

## Referencias.

- Alberti, León. *Tratado de Pintura*. Ciudad de México, Ediciones Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.
- Arévalo, Víctor Hugo. *Diccionario de términos archivísticos*. Córdoba, Ediciones del Sur, 2003.
- Ari, Jorge, Ana Santos, Silvia Aranda, Joaquín Calatayud, Indradatta de Castro, Verónica Espinoza, José Luis Hórreo, Nagore Medina, Marisa Peláez y Joaquín Hortal. “¿Cuál es el alcance de la crisis de la Taxonomía? Conflictos, retos y estrategias para la construcción de una Taxonomía renovada”. *Revista IDE@ - SEA*, n° 9, 2015, pp. 1-16.

- Aumont, Jacques. *La Imagen*. Barcelona, Paidós, 1992.
- . *La estética hoy*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.
- Barringer, Tim y Tom Flynn. *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*. Nueva York, Routledge, 1998.
- Baudrillard, Jean. *¿Por qué todo no ha desaparecido aún?* Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2009.
- Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Bernárdez, Carmen. “Archivo y entropía”. *Modelo Museo: el coleccionismo en la creación contemporánea*. Ed. Javier Arnaldo. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2013, pp. 99-114.
- Bhambra, Gurminger, Julia Suárez-Krabbbe, Robbie Shilliam, Manuela Boatcă, Olivia Rutazibwa, Peo Hansen y Mariam Popal. “Intermezzo I -Knowledge Orders”. *Beyond the Master’s Tools?* Ed. Daniel Bendix, Franziska Muller y Aram Ziai. Lanham, Rowman & Littlefield, 2020, pp. 63-68.
- Blasco, Beatriz. “Reflexiones en torno a las casas museo y las singularidades museológicas del espacio doméstico”. *Casas museo: museología y gestión*. Ed. Asunción Cardona Suanze. Madrid, Catálogo de la Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2013, pp. 145-159.
- Cámara Muñoz, Alicia y Diana Carrió Invernizzi. *Historia del arte de los siglos xvii y xviii: Redes y circulación de modelos artísticos*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015.
- Castellanos, Gonzalo. *Patrimonio cultural: integración y desarrollo en América Latina*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Choay, Françoise. *Alegoría del Patrimonio*. Barcelona, Gustavo Gili, 2017.
- Claire, Jean. *Malestar en los museos*. Gijón, Trea, 2011.
- Desvallées André y François Mairesse. *Key Concepts of Museology*. París, Armand Colin, 2010.
- Eagleton, Terry. *La Estética como Ideología*. Madrid, Trotta, 2011.
- Eco, Umberto e Isabella Pezzini. *El Museo*. Madrid, Casimiro Libros, 2014.
- Eidelman, Jacqueline y Mélanie Roustan. “Introducción - Estudios de públicos: investigación básica, elección de políticas y apuestas operativas. *El museo y sus públicos: el visitante tiene la palabra*. Comps. Jacqueline Eidelman, Mélanie Roustan, Bernadette Goldstein. Buenos Aires, Ariel, 2013.
- Fernández, Luis Alonso. *Museología y Museografía*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001.
- Foucault, Michel. *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2010.
- . *La arqueología del Saber*. Ciudad de México, Siglo XXI, 2017.
- . *Las palabras y las cosas*. Ciudad de México, Siglo XXI, 2019.
- Fuster Ruiz, Francisco. “Archivística, archivo, documento de archivo... necesidad de clarificar los conceptos”. *Anales de documentación*, vol. 2, 1999, pp. 103-120.

- García Cuetos, María Pilar. *El patrimonio cultural. Conceptos básicos*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012.
- Gissibl, Bernhard. "Everything in its Right Place?". *Dress and Cultural Difference in Early Modern Europe*. Ed. Cornelia Aust. Berlin, De Gruyter Oldenbourg, 2019, pp.177-209.
- González-Varas, Ignacio. *Patrimonio cultural: conceptos, debates y problemas*. Madrid, Cátedra, 2015.
- Hernández, Francisca. *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón, Trea, 2006.
- Holzapfel, Cristóbal. *De cara al límite*. Santiago, Metales Pesados, 2012.
- Hudson, Kenneth. "Attempts to Define "Museum". *Representing the Nation: A Reader: Histories, Heritage and Museums*. Ed. Jessica Evans y David Boswell. Londres, Routledge, 1999, pp. 371-379.
- Ibarra, Macarena, Umberto Bonomo y Cecilia Ramírez. "El patrimonio como objeto de estudio interdisciplinario. Reflexiones desde la educación formal chilena". *Polis, Revista Latinoamericana*, vol. 13, n° 39, 2014, pp. 373-391.
- ICOM. *Definición de museo*. <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo> Visitado el 20 de marzo de 2021.
- Keller, Natalia. "Mundo Flotante del periodo Edo". Eds. Natalia Keller, Io Naya Contre-ras, María José Inda, Gonzalo Maire y Jessica Uldry. *Mundo flotante del período Edo: colección MNBA*. Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 2018, pp. 14-35.
- Laseca, Roc. *El Museo Imparable. Sobre institucionalidad genuina y blanda*. Santiago, Metales Pesados, 2015.
- León, Aurora. *El Museo: Teoría, praxis y utopía*. Madrid, Cátedra, 2016.
- López Gómez, Pedro y Olga Gallego Domínguez. *El documento de archivo: un estudio*. La Coruña, Universidade da Coruña, 2007.
- Maire, Gonzalo. "Reconocimiento de dos piezas de la Colección Oriental del Museo de Artes Decorativas a través del problema del color". Santiago, *Colecciones Digitales*, 2017, pp. 1-21.
- Malraux, André. *El Museo Imaginario*. Madrid, Cátedra, 2017.
- Marín, María Teresa. *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Gijón, Trea, 2002.
- Meyer, Andrea y Bénédicte Savoy. "Towards a Transnational History of Museums. An Introduction". *The Museum is Open*. Eds. Andrea Meyer y Bénédicte Savoy. Berlín, De Gruyter, 2014, pp. 1-16.
- Morales Moreno, Luis. *Orígenes de la museología mexicana: fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*. Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 1994.
- Nagel, Lina. *Manual de registro y documentación de bienes culturales*. Santiago, Andros, 2008.
- Núñez, Angélica. "El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal". *Revista Universitas humanística*, n° 63, 2007, pp.181-199.

- Paoletti, John y Gary Radke. *El arte en la Italia del Renacimiento*. Madrid, AKAL, 2002.
- Pérez Mateo, Soledad. "Las casas museo como salvaguarda del patrimonio inmaterial. El mobiliario como exponente de una cultura ya desaparecida". *El pensamiento museológico contemporáneo. II Seminario de Investigación en Museología de los países en lengua portuguesa y española*, 2012, pp. 509-525.
- Poulot, Dominique. "Another History of Museums: from the Discourse to the Museum-Piece". *Anais do Museu Paulista*, n° 21, 2013, pp. 27-47.
- Ramírez, José Miguel. "La colección Isla de Pascual del Museo de Historia Natural de Valparaíso". Santiago, *Colecciones Digitales*, 2017, pp. 1-15.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010.
- Richter, Marisol y Cynthia Valdivieso García. "Catálogos". *Manual de registro y documentación de bienes culturales*. Ed. Lina Nagel. Santiago, Andros, 2008, pp. 84-95.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona, Debolsillo, 2008.
- Savino, Melania. "Creating the Idea of the Museum through the Pages of the Journal Mouseion". *Images of the Art Museum: Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology*. Ed. Eva-Maria Troelenberg. Berlín, Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2017, pp. 111-132.
- Schiavone, Aldo. *IUS: la invención del derecho en Occidente*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012.
- Stoichita, Víctor. *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid, Siruela, 2006.
- Tasky, Alicia. "Usos del pasado, patrimonio, identidad y museos en discusión". *Revista Clio & asociados: La historia enseñada*, n° 12, 2008, pp. 29-55.
- Uldry, Jessica. "El desarrollo de la técnica nishiki-e y su impacto en Japón". *Mundo Flotante del Período Edo: Arte japonés, colección MNBA*. Eds. Natalia Keller, Io Naya Contreras, María José Inda, Gonzalo Maire y Jessica Uldry. Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 2018, pp. 38-42.
- Ulloa Oliva, Andrés (Dir.). *Colección China Museo Pedro del Río Zañartu: una mirada a Asia desde la Región del Biobío, Chile*. Concepción, Editorial Universidad Católica de la Santísima Concepción, 2016.
- UNESCO. *Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Disponible en: <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf>
- Van Geert, Fabien, Iñaki Arrieta Urtizberea y Xavier Roigé. "Los museos de antropología: del colonialismo al multiculturalismo: debates y estrategias de adaptación ante los nuevos retos políticos, científicos y sociales". *Revista OPSIS*, vol. 16, n° 2, 2016, pp. 342-360.
- Vargas, Emilio. "Materia e idea el ingreso del fanal al museo". *Fue nuestro gozo cumplido: Fanales de la Colección del Museo La Merced*. Ed. Rolando Báez. Santiago, Ograma, 2015, pp. 9-20.

Von Schlosser, Julius. *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*. Madrid, AKAL, 1988.

Yu Park, Hyung. *Heritage Tourism*. Nueva York, Routledge, 2013.

Žižek, Slavoj. *Acontecimiento*. Ciudad de México, Sexto Piso, 2018.

Enviado: 12 diciembre 2019

Aceptado 12 marzo 2021