

## EL MUSEO NO ES UN DISPOSITIVO<sup>1</sup>

Jean-Louis Déotte

Foucault ha descrito algunos dispositivos que integran poder y saber, pero eso no permite dar cuenta de un cierto número de instituciones o de aparatos que se ocupan de lo visible –como la perspectiva, el museo, la fotografía, etc.- o de lo musical, como la ópera o el sonido. Estos últimos intervienen en un nivel más fundamental, el de la sensibilidad común o de lo pre-individual haciendo época y mundo. En esta serie, el museo tiene un lugar aparte porque separa en la obra de arte lo que atañe a esta potencia de destinación de la estética misma. Esta es la razón por la cual no pertenece a los diferentes teatros de memoria que dan sus cimientos a las sociedades. En efecto, el museo puede ser el lugar de la historia del arte, pero sobre todo, hace entrar a las obras en una comunicación general, en la que la más reciente inventa el pasado como su causa material.

- 1) Se sabe que la noción de dispositivo, retomada últimamente por Agamben<sup>2</sup>, permite sintetizar series discursivas heterogéneas. En este caso, la serie del saber (las ciencias humanas de observación: psiquiatría, medicina, psicología, etc.), y la serie del poder (actuar sobre los cuerpo por el encierro con el fin de influir las almas). Al interesarme principalmente en la estética, esta noción me permitió desarrollar lo que se convirtió en el tema de mi tesis sobre el museo como origen de la estética (*Le Musée, l'origine de l'esthétique*<sup>3</sup>, 1990, publicada en 1993. En efecto, encontré en Foucault la necesidad de la institución como lugar de elaboración de nuevos saberes, incluso como lugar de surgimiento de una nueva realidad –en este caso las obras de arte. El museo, que es una invención del siglo XVIII europeo, suspende unas obras, que tenían antes un destino cultural o político, para, al separarlas de alguna manera de ellas mismas, producirlas en la visibilidad más general, haciéndolas públicas. En esto hay producción de lo nuevo, que es coherente con la definición del espacio público de Kant en su *Respuesta a la pregunta: ¿qué es la Ilustración?* Este espacio es racional en tanto que espacio de la comunicación y de la crítica. El estatuto de las obras cambia efectivamente en un todo en el espacio museológico: lo que era objeto de culto, y por lo tanto comunitario, se convierte en público; lo que estaba escondido o casi invisible en un lugar de culto es entregado a la luz de los debates del juicio estético; lo que destinaba a los hombres a creer en el más allá se vuelve el objeto de una contemplación estética para un sujeto que no existía antes. Se podría incluso agregar que la institución, en su positivismo, había precedido y hecho posible una nueva subjetivación así como su filosofía (*Crítica de la facultad de juzgar de Kant*).

---

<sup>1</sup> Este artículo retoma, desarrollándolo, un texto en inglés publicado en la revista *Museum internacional* de la UNESCO, no.235, septiembre de 2007, bajo la dirección de Isabelle Tillerot: “El museo, un dispositivo universal”.

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivages, coll. “Rivages Poche/Petite Bibliothèque”, 2007.

<sup>3</sup> Jean-Louis Déotte, *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, coll. “La philosophie en común”, 1993.

2) Pero no tardé en separarme de la noción de “dispositivo”, porque si, en efecto, hay “poder” ejercido sobre las obras en los museos, y desde ya esta violencia que hace que a menudo se arranque a las obras, en el curso de los saqueos militares, de sus lugares, impidiéndoles así consagrarse a comunidades enteras – lo que no tardó en denunciar un Quatremère de Quincy en sus *Consideraciones morales sobre el destino de las obras de arte* (1815)-, hay también el poder de legitimación ejercido por el museo sobre las obras, lo que es un modo de valorización más importante. En efecto, el museo es esta institución que tiene la potencia de hacer aparecer un nuevo objeto: la obra de arte, un nuevo sujeto: el sujeto estético, y una nueva relación entre los dos: la contemplación desinteresada. A partir de ese momento, su potencia es más significativa del lado del aparecer: él configura de manera diferente el aparecer, dando otra definición al acontecimiento de lo que aparece. Esta institución es un *aparato*: lo que configura el aparecer época tras época. Esta definición del aparato me obligó a dar un lugar ontológico esencial a la estética, y a los aparatos que han alterado y redefinido sucesivamente la sensibilidad común. La perspectiva es una de los más esenciales.

En Foucault, esta última no tiene esta centralidad, incluso si él otorga un lugar considerable a algunos de sus efectos, en particular al lugar del espectador delante de un cuadro (*Les mots et les choses*). Ahora bien, la perspectiva como centro de perspectiva única está en el corazón de la *episteme* clásica, porque no hay representación sin perspectiva.

3) El dispositivo, por ejemplo el *panóptico* (*Surveiller et Punir*), va a introducir la serie del poder en un marco epistemológico que sólo concernía los saberes de representación, en particular la lingüística (“la Gramática general”), la clasificación de las especies, la economía de la moneda. La *episteme* es un conjunto de normas que someten la cultura a un conjunto de obligaciones que, en el caso presente, ha suplantado a la *episteme* del Renacimiento. El análisis foucaultiano otorga un lugar esencial a la definición del signo. Ese signo se entiende como representación, es decir, como cuadro y mapa, es, entonces, casi sin consistencia, sin grosor, dedicado a la denotación. El análisis de la *episteme* clásica, desarrollada en *Les Mots et les Choses*, es jalonado idealmente por Foucault en dos obras mayores: *Las Meninas* de Velásquez y el *Bar des Folies-Bergère* de Manet (el estudio sobre Manet dio lugar a una serie de conferencias, entre ellas la de Túnez en 1971, y fue publicado en 2004 por Maryvonne Saison). La segunda obra, escribe, es el inverso de la primera. Son dos obras que tienen que ver con el espacio de representación; son dos escenas, pero mientras que *Las Meninas* exhibirían todas las características de la representación, el cuadro de Manet introduce una complicación (dos espacios de proyección en un solo cuadro) anunciando una ruptura interna.

Se puede estar sorprendido de que Foucault, enfrentándose a dos obras fuertemente estructuradas por la perspectiva, no haga de ellas sino una lectura académica, como se la podría hacer de cualquier cuadro de no importa qué época. He hablado del lugar del espectador, que es también el del pintor, el punto de vista ideal de los tratados de perspectiva. Agregaría a esto la importancia de las superficies reflejadas en el cuadro –metáforas del cuadro como espejo y ventana–, del lugar de la luz –externa para *Las Meninas*, frontal para Manet–, y de las líneas horizontales y verticales, que son como elementos de marco en el marco. Terminaré, porque es la clave de su dispositivo hermenéutico para las *Meninas*, por los juegos de miradas de los próximos de la Infanta, quienes, por su convergencia hacia delante, o sea hacia

lo invisible, dan toda su importancia al lugar del espectador que es también, en este caso, el del rey. Hablé de lectura, porque todo ocurre como si el cuadro fuera un enunciado, o una serie de enunciados. Se trata del espectador, es decir, del hombre como sujeto-objeto de las ciencias humanas. De este hombre que debería estar ahí en su lugar, delante de *Las Meninas*, mirando una representación, una escena de pintura en la que el pintor está bien asignado, con sus instrumentos, que son también sus marcas de distinción (es un autorretrato), y donde, en el fondo, en un espejo, aparece la imagen especular de la pareja real, los comanditarios. Pero el hombre no está en su lugar. Desde ese momento se puede pensar que este cuadro, que sin embargo está situado en el corazón de la *episteme* clásica, anuncia su fin, lo que otro cuadro, el *Bar des Folies-Bergères* de Manet confirmará. Se trata, por consiguiente, de un cuadro precursor de otra *episteme*, esta otra *episteme* en la que los cuadros no serán más representación, sino sólo ellos mismos, no siendo otra cosa que lo que ellos mismos dejan ver, su materialidad, según la doctrina modernista de Greenberg. La invisibilidad del hombre de las ciencias humanas desplegándose anuncia su desaparición – que es en lo que termina *Les mots et les Choses*.

Cuando escribió también sobre Manet, Bataille puso el acento en el sacrificio del sujeto. Esto es más preciso porque no identifica el sujeto con el lugar del espectador, ni con el sujeto de la narración, sino con lo que hace posible una tela en perspectiva, a saber, el punto de fuga de las líneas, que se llama *punto del sujeto* en los tratados clásicos (Desargues). He aquí el gran asunto: que el sujeto no está ahí donde en general se cree que está, en el lugar del espectador; no, él está allí, en el fondo donde las rectas convergen en la construcción. El sujeto es un punto ideal (punto del sujeto). ¡Yo (el espectador), no soy nada antes de mirar un cuadro en perspectiva: la subjetividad sólo tiene lugar cuando yo, el espectador cualquiera, soy captado por este ojo de cíclope que me espera allí, y que una vez que me ha cogido no me suelta, al punto de crearme, finalmente, un sujeto! La subjetivación es de hecho una absorción bastante inquietante; es una potencia de dominio en la que no se dirá que el yo se aliena, puesto que no hay todavía nada de eso, pero en donde se ejerce el poder de un aparato que, desde que se impone a los que aparecen, los lastra de subjetividad.

Si Foucault, en lugar de concentrarse en las líneas de las miradas, hubiera trazado las líneas de fuga de las *Meninas*, habría captado que ellas convergen hacia ese extraño personaje en el fondo, a la derecha, elevado (el hermano del pintor Velásquez), que levanta una pesada colgadura, como si desvelara un secreto: el secreto del sujeto. Él es, tal vez, el verdadero soberano: esta boca soberana que espera la alteridad para devorarla.

La paradoja, ahora, es la siguiente: se puede reconstituir muy bien, teóricamente, la potencia de destinación del aparato perspectivo, lo que hay que llamar legítimamente “subjetivación”, pero todo ocurre como si en el museo, hoy, esta potencia no fuera sino una ficción teórica, sin impacto de individuación subjetiva sobre la sensibilidad común. Traté de mostrar, en el *Musée, l'origine de l'esthétique*, que la cuestión del arte no es posible sino por la institución de este aparato especial que se llama museo, porque suspende, pone entre paréntesis, el destino cultural de las obras, es decir, su capacidad ética y estética de hacer-comunidad y de hacer-mundo, y que a partir de él las obras, quedando en *suspensio* pueden por primera vez ser contempladas estéticamente por ellas mismas, a condición, como lo señala Benjamín, de que permanezcamos a tres metros de ellas.

De ahí la idea kantiana de un juicio estético necesariamente contemplativo y desinteresado, porque mi existencia ya no es más una apuesta de la obra (¡el arte ya no

es, por tanto, para el hombre!); que mi existencia no depende de la de la obra, lo que hubiera sido el caso si, por el contrario, hubiera sido de culto, cosmética, en el sentido literal, teológica o políticamente hablando: nivel de análisis que es el de Heidegger (*De l'origine de l'oeuvre d'art*)<sup>4</sup>.

El museo es, entonces, este dispositivo que inventa el arte en el sentido moderno de la estética. Pero consideremos ya la cuestión del arte. No es sino a partir de finales del siglo xviii, debido al romanticismo de Jena de los hermanos Schlegel, de Schleiermacher, de Novalis, etc., que se planteó la cuestión del arte como tal. Antes, todavía en Kant, por ejemplo, el juicio estético no trataba sobre una obra de arte, sino, más bien, sobre un objeto de la naturaleza (objeto presentado en una colección, y la *Crítica de la facultad de juzgar* da acceso a un conjunto de colecciones que son otras tantas series de objetos que permiten ejemplificar tal o cual noción), y la parte estética de la *Crítica* se termina por la reactivación, relativamente académica, de un sistema de las bellas-artes jerarquizado según la oposición tradicional forma/materia.

En su *Laocoonte*, Lessing introducía un poco antes la estética en el sentido en el que lo entendemos hoy, emancipando las artes del espacio (esencialmente pintura y escultura) de la sujeción tradicional a la poesía, convirtiéndose ella misma en el paradigma de las artes del tiempo. Así, Lessing señalaba el fin de las antiguas cosméticas, de las antiguas funciones culturales de las artes, a la vez que establecía la distinción entre una obra destinada al culto y la misma que puede ser librada al juicio estético por el solo hecho de la suspensión museal. Toda la estética alemana, desde mediados del siglo XVIII, es de hecho una estética de museo, de Winckelmann hasta los *Cursos sobre estética* de Hegel, pasando por Hölderlin, etc. Igual ocurre en Francia para la estética de arte de un Diderot o para la escritura de la historia de un Michelet.

Cuando nos preguntamos, como el crítico estadounidense modernista Greenberg, o muchos otros, sobre la esencia de la pintura, de la escultura, de la música, etc., no deberíamos nunca olvidar de aislar una especie de “trascendental impuro” (Adorno), necesariamente técnico e institucional, el cual abre el campo de la cuestión del arte, y que está, por lo tanto, en el corazón del “régimen estético” del arte en el sentido de Rancière<sup>5</sup>. Se puede caracterizar el aparato museal diciendo, no que inventa el arte a partir de no importa qué –lo que sería una estupidez constantemente desmentida por la experiencia (el arte no depende de un consenso de expertos en la materia), sino que aísla su “material”, si nos atenemos a conservar ese término demasiado marcado por el hilemorfismo aristotélico.

Tomemos un ejemplo de la invención de un “material” aparte de las artes plásticas, en la música contemporánea: si el “sonido” es el elemento mínimo de esta música desde la “música concreta” de la post-guerra, y no más la “nota”, se comprende bien que él es indisoluble de la invención contemporánea de aparatos: del magnetófono y de los dispositivos técnicos de grabación y de producción electroacústica del estudio, del disco, del CD, etc.

Además, el museo para las artes plásticas, el “régimen estético”, no habría sido posible sin la invención del patrimonio por Quatremère de Quincy, sin otra relación a las ruinas (Riegl), ni sin la idea romántica de una *Symliteratur*, que supone la biblioteca –de la que Flaubert hará la magistral demostración con la *Tentación* y, sobre todo, con *Bouvard y Pécuchet*.

---

<sup>4</sup> Jean-Louis Déotte “Qu’est-ce qu’un objet de musée? Heidegger et la déportation des oeuvres d’art (l’exposition de la *Madona, Sixtine* de Rápale)”, Roger Somé et Carine Schutz (dir.) *Anthropologie, art contemporain et musée*, Paris, L’Harmattan, 2007.

<sup>5</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

Antes de ser una nueva relación entre lo decible y lo visible, como lo escribe Rancière<sup>6</sup>, el “régimen estético” supone una revolución de la sensibilidad común, de la división de lo sensible, en el siglo XVIII: lo implícito de un reconocimiento, el de la igualdad de la facultad de juzgar. Lo que supone en todos la misma facultad de juzgar: todos pueden juzgar sin distinción de pertenencia, ya sean obras (exposiciones del Salon Carré del Louvre desde la primera mitad del siglo XVIII), o acontecimientos políticos (la Revolución francesa). Nuestros dispositivos modernos, como el museo, no inventaron la igualdad sino, de una manera más paradójica, la encontraron/la configuraron. Configuraron la sensibilidad común. En este sentido es de su lado que hay que ir para descubrir un hacer-mundo y un hacer-época, y no del lado de tal o cual obra<sup>7</sup>.

Ciertamente, no hubo que esperar hasta el fin del siglo XVIII para hablar de arte; ya había en el siglo XVII, incluso antes en Italia, Academias llamadas de las bellas artes, como lo testimonia en Francia, por ejemplo, la querrela del colorismo<sup>8</sup>. Pero esos debates sobre las técnicas, sobre las relaciones dibujo/color, sobre los contenidos, etc., son posibles porque los académicos comparten las mismas certezas que hacen época, especialmente la de la representación en sentido amplio: que las artes deben convencer y persuadir a los hombres *que toca*, y divertir a los otros (el *común*, el *pueblo*). Además de esta necesidad social y política que analiza Rancière a título del “régimen representativo de las artes”, esos académicos comparten la misma exigencia: que se debe representar según los cánones del aparato perspectivo. Su programa fue establecido, globalmente, desde el *Della pittura* d’Alberti (siglo XV): el aparato perspectivo establece las reglas de la construcción legítima de la escena de la representación. Es él el que está ontológica y técnicamente primero, y no *l’istoria* de la que hace posible su aparecer.

Los artesanos, que se convirtieron luego en artistas a partir del siglo XV, podían tener debates (lo que cuentan las *Vidas* de Vasari), pero todos compartían la misma creencia en el destino de su arte porque lo emparejaban de forma semejante. Compartían, entonces, la misma *cosmética* (en el sentido literal de planificación según los principios y el orden del *cosmos*), es decir, compartían la convicción de que una misma técnica de aparecer debía estar en el corazón de su saber-hacer para generar una comunidad de la que conocían sus alcances. No podían tener debates que dependieran de lo que nosotros llamamos la *estética*, pues desde el momento en que el arte entra en la época de la estética, el público destinatario es desconocido. Cada nueva obra es como dejada a los pies de un público que no existe, que ella deberá sensibilizar para que él la reconozca como obra de arte. Hay aquí un círculo<sup>9</sup>. La cuestión del arte implica la del público. Si no existiera el riesgo de ser mal entendido, se podría decir que los debates de los artistas “clásicos” eran “académicos”, porque esos debates, idealmente, podían ser dirimidos por un tribunal; de ahí la necesidad de las Academias para intervenir en los litigios entre artistas. En consecuencia, las diferentes “querellas de las imágenes” (querellas en Bizancio entre iconoclastas e iconóclados<sup>10</sup>, querellas entre Reforma protestante y Contre-Reforma Católica<sup>11</sup>), no dependen de la estética en el sentido en que nosotros la entendemos, sino más bien de la onto-teo-cosmética, que es un modo de la metafísica,

---

<sup>6</sup> Jacques Rancière, *Malaise dans l’esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

<sup>7</sup> Contrariamente a lo que escribe Daniel Payot en *L’objet-filibule. Les petites attaches de l’art contemporain*, Paris, L’Harmattan, 1997.

<sup>8</sup> Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, (1989)2003.

<sup>9</sup> Jean-Louis Déotte y Pierre-Damien Hughe (dir.), *Le jeu de l’exposition*, Paris, L’Harmattan, 1998.

<sup>10</sup> Marie-José Monzain, *Image, icône, économie*, Paris, Senil, 1996.

<sup>11</sup> Frédéric Cousiné, *Le Peintre chrétien*, Paris, L’Harmattan, 2001.

de la teología, y de la técnica artística en sentido amplio. Tienen en común que suponen una norma para la imagen: la encarnación o la incorporación, mientras que en el Renacimiento, la norma legítima es la de la representación, donde la representación está separada de eso que hace posible o visible como objeto. Desde entonces entre esas normas no pueden existir sino diferendos cosméticos en el sentido del *Diferendo* de Lyotard<sup>12</sup>: ningún tribunal puede dirimir, de ahí las luchas a muerte y la destrucción de las obras en Bizancio como en las guerras de religión. Esto nada tiene que ver con las querellas estéticas provocadas por las “vanguardias” en la modernidad, como a partir de Manet. Las cuestiones de la presencia efectiva del Dios en la imagen, o del Dios como imagen o como representación, o su ausencia, o su retirada de lo sensible, etc., conllevan divisiones radicales en el seno de las comunidades. Esas divisiones ponen en juego dispositivos teóricos y prácticos, instituciones, porque cada vez es la definición del estar-juntos lo que está en juego, aquella de la sensibilidad común y, por consiguiente, por vía de consecuencia, del ser cualquiera (la singularidad). La norma de la encarnación (y por los géneros de discursos, de la revelación) no puede concebir este ser-juntos sino como *cuero*; la norma de la representación (y por los géneros del discurso, de lo deliberativo) sino como objeto idealmente racional (la política deliberativa). El error de algunos iconófilos actuales sería el de rebajar la encarnación a la representación, o de criticar la representación en nombre de la encarnación (un cierto Levinas); de querer políticamente que las sociedades que hacen legítimamente la prueba de la división (democracia) se encarnen en un cuerpo (totalitarismo).

Son aparatos como el museo los que dan su equilibrio a las artes y les imponen su temporalidad, su definición de la sensibilidad común, como de cualquier sensibilidad<sup>13</sup>. Demos otros ejemplos de aparatos y limitémonos a la modernidad, la cual es indisociable de la proyección perspectiva (y por consiguiente de la representación): la perspectiva misma, la *cámara obscura*, el museo, la fotografía, el cine, el video, etc. Son estos aparatos los que hacen época, y no las artes. Lo que arruina la pretensión de establecer un conocimiento de la imagen, una semiología general de la imagen, por ejemplo, como si se pudiera comparar las pinturas de Lascaux y los dibujos de Magritte. Lo que importa es el estudio de la imagen, de su soporte y de su superficie de inscripción (Lyotard, *Discours, Figure*, 1971). Un icono bizantino depende de un programa predestinado que es necesariamente técnico: ¿no se produce un icono como se pinta una ciudad ideal en Italia en el siglo XV! Pero, en medio de la lista de esos aparatos, el museo tiene un lugar bien especial: él es el que impide a los otros aparatos cumplir su función, que es la de configurar un mundo y definir una existencia. Desde entonces, piezas de origen completamente diferentes pueden cohabitar en una especie de “paz de valientes” estética, al ser quitados. Y el museo habrá sido el único en realizar la concordia universal. Habría que encontrar su huella en todos los proyectos de paz universal desde finales del siglo XVIII.

Pero volvamos al conjunto de las artes: haciendo esto no se reducen las artes a los materiales (línea, color, etc.) que tomarían forma gracias a los aparatos que han hecho época. Se debe ser particularmente sensible cuando se escribe que las artes están siempre equipadas. Tomemos el ejemplo del dibujo tal como ha sido equipado por la imposición predestinada de la perspectiva a partir del siglo XV en Italia: entonces el dibujo se volvió indisociable de este aparato. Como prueba de ello tenemos en Italia la

---

<sup>12</sup> Jean Francois Lyotard, *Le Différend*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

<sup>13</sup> Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil?* Paris, L'Harmattan, 2007; *L'Époque des appareils* Paris, Lignes-Manifeste, 2004; Jean-Louis Déotte; Jean-Louis Déotte (dir.), *Appareils et formes de la sensibilité*, Paris, L'Harmattan, 2005.

aparición de la noción de *disegno*<sup>14</sup>, noción que, por su diseminación, su polisemia, nos muestra que el dibujo no ha estado solamente sometido a la geometría, como lo escribía Lyotard. En efecto, *disegno* en los autores de los *Tratados*, a partir de Alberti, pasando por Vasari y hasta Leonardo, va abrir un campo semántico irreductible al concepto. El campo del *disegno* es el del bosquejo, del trazo sobre un papel, del trazado que configura una figura, del contorno que puede volverse una sombra, casi un color, de la figura acabada al archivo, pasando por el signo de designación, casi lingüístico<sup>15</sup>, hasta el dibujo, es decir, al proyecto, luego hasta la *idea a priori* de la obra pretendida por el genio del artista, en una perspectiva casi platónica. Se ve que no se trata de un material gráfico, opuesto al color, invadiendo brutalmente todo el campo de lo pictórico. Inversamente, el aparato perspectiva no puede ser puesto en obra, expuesto, dispuesto, teorizado, transmitido para dar el máximo de su potencia constructiva, con toda legitimidad, si no es trazado sobre un muro por un fresco, y, sobre todo, sobre un papel que retendrá todo lo inacabado, todo el arrepentimiento, trabajando así para la memoria cultural y la transmisión en estudio. Por consiguiente, sólo por razones de análisis se puede distinguir el dibujo del aparato. El *disegno* ha sido incluso la condición de demostración del aparato como para toda exposición de un problema de geometría. Tratándose del aparato de perspectiva, el *disegno* es, pues, actualización del aparato y producción necesaria de este acto recurriendo a un soporte indispensable: el papel. No se puede imaginar el *disegno* sin el papel, que escapa también a la condición de simple material. El papel tiene más su soberanía por el aparato perspectiva que por la imprenta. El *disegno* está en el medio del aparato y de la obra: su temporalidad sólo puede ser compleja.

Los aparatos que hemos analizado tienen en común el ser proyectivos, es en esto que se los puede llamar “modernos”. Se distinguen de los aparatos sometidos a la norma de la encarnación, y de los aparatos más arcaicos, como los sometidos a la norma de la marca sobre el cuerpo y la Tierra (y por los géneros de discurso, de la narración o del relato). Estos aparatos “modernos” son, tal vez, los aparatos por excelencia, porque se les puede analizar representándoselos, porque se los puede poner, concretamente, delante de nosotros. Tienen un lado *prótesis* que ya no tendrán más los que les sucederán (los dispositivos numéricos), invirtiendo perfectamente el cuerpo, volviéndose así invisibles.

Al principio del aparato, hay la función de “hacer semejante”, de aparejar: de comparar lo que hasta entonces era heterogéneo. Es así como Foucault define la *episteme* en *Les Mots et les Choses*. Ese principio está evidentemente en el corazón de una colección museal, pero también está igualmente en el corazón de todos los aparatos: es así como para los “modernos”, desde el Renacimiento, los fenómenos sólo son cognoscibles porque son objetivables (representables) por el aparato perspectiva que introduce un espacio de acogida cuantificable, homogéneo, isotópico: racional. De ahí la nueva física a partir de Galileo y el principio de razón según Leibnitz. Igual ocurrirá con los artistas (pintores, escultores, arquitectos, etc.), que sólo sobre esta base podrán representar el mundo e inventar nuevas figuras. De ahí, como ya se dijo más arriba, el privilegio del *dess(e)in* como proyecto, esbozo, trazado y delineamiento acabado de una figura. Y la subordinación del color, sobre todo en Florencia (que será menor en Venecia). El museo se ha constituido a menudo a partir de colecciones privadas: son dos modos de aparejamiento diferentes de los objetos, si le creemos al bello texto sobre la colección y

---

<sup>14</sup> Joselita Ciaravino, *Un art paradoxal. La notion de disegno en Italia (XVe-XVI siècle)*, Paris, L'Harmattan, 2004.

<sup>15</sup> Louis Martin, *De l'entretien*, Paris, Éditions de Minuit, 1997.

los coleccionistas que es el libro *Le Regard* de Georges Salles<sup>16</sup>. El historiador del arte describe allí la mirada del coleccionista ante un conjunto de objetos expuestos sin orden: su ojo ejercitado es capaz de distinguir *similitudes* empíricas ahí en donde el conservador de museo, que no es otro sino un historiador del arte formado por la universidad, estará sometido a un principio de reconocimiento analítico según el esquema de lo *mismo*. En el coleccionista, como lo da a entender Salles, es un principio de textura lo que predomina: la razón de su colección no es analítica. Sus objetos, que pueden pertenecer a registros artefactuales muy diferentes (mobiliario, gravado, pintura, escultura), tienen la misma *textura*, mientras que las piezas adquiridas por el conservador lo son en función de criterios analíticos, historiográficos: mismo productor, misma época, misma escuela, etc. Haciendo esta distinción entre lo parecido y lo mismo, entre colección verdadera y museo, Benjamín, al interesarse en el caso de Eduard Fuchs, coleccionista e historiador del arte alemán de fines del siglo XIX, concede al coleccionista una facultad casi artística de aproximar las cosas, facultad que él sustraería al conservador<sup>17</sup>.

Lo que distingue al aparato de otras entidades próximas, como el dispositivo, es que él solo inventa/encuentra una temporalidad, y desde entonces el análisis de la temporalidad de las artes estará él también sometido a la condición de los aparatos. Si uno sólo se interesa en la temporalidad del dibujo como arte, como lo hace, de alguna manera, Derrida en *Mémoires d'aveugle*<sup>18</sup>, se insistirá en la no-inmediatez del dibujo y del motivo, porque al dibujar, el dibujante sólo puede mirar su mano actuando y no el motivo exterior. ¡Para dibujar, el dibujante debe hacerse ciego al motivo! Así pues, el dibujo se atrasa siempre con relación a la actualidad del motivo: entre el acontecimiento del motivo y la inscripción del trazo hay una demora: globalmente la temporalidad del dibujo es la del a destiempo freudiano. Es la que se encuentra cuando se quiere describir el tiempo: queriendo describir To sólo lo puedo hacer disociándome, condenándome al T1.

Si, al contrario, no me intereso sino en la temporalidad del aparato perspectiva, siguiendo, por ejemplo, la descripción que hace Alberti del dispositivo geométrico –en la que el textil tiene un lugar eminente, porque todo en la pirámide visual es hilo, tela, corte, etc.– entonces yo reduciría la temporalidad a la que inventa Alberti: un cuadro es un corte de la pirámide visual; este corte no puede ser sino instantáneo. En resumen: el aparato perspectiva inventa una temporalidad inaudita, la del *instante*, que es otra cosa distinta al infinito corte del *continuum* del movimiento, bien conocido por los Griegos. Ahora bien, como se ha visto, la perspectiva ha sido la condición de las artes desde el siglo XV, su temporalidad del instante se ha impuesto. ¿Qué ocurre ahora con el museo y su temporalidad?

Si hay un lugar común de la estética, desde Lessing, es el de comparar las artes desde el punto de vista de la temporalidad (cf. Adorno comparando pintura y música); es menos corriente considerarlas en tanto que tienen como condición los aparatos. Hemos distinguido esos aparatos que, al tener en común el ser proyectivos, porque su base común es la perspectiva, se pueden llamar “modernos”. Esta cualificación permitirá entrever, a partir de otro suelo común, otra superficie de inscripción: lo numérico y los “inmateriales”, apreciados por Lyotard; otra era temporal, aquella de la noción

---

<sup>16</sup> Georges Salles, *Le Regard*, Paris, Plon, 1939, reed., Réunion des musées nationaux, 1992.

<sup>17</sup> Jean-Louis Déotte, *L'homme de verre. Esthétiques benjaminiennes*, en particular el capítulo “Fuchs, l'artiste est un collectionneur”, Paris, L'Harmattan, 1998.

<sup>18</sup> Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, Paris, Réunion des musées nationaux (1991)1999.

lyotardiana de “posmodernidad”<sup>19</sup>, calificada de manera aproximada. Estos aparatos proyectivos pueden estar acoplados según un principio de contemporaneidad: perspectiva en punto de fuga única/*camera obscura*, museo/fotografía, cura analítica/cinema, exposición/video.

En efecto, al dorso del aparato perspectiva, de sus proyecciones y de su subjetivación, hay un aparato más arcaico, sin origen, que los Árabes practicaban desde mucho tiempo atrás, la *camera obscura*. Su filosofía es la de la inmanencia (más Bergson que Leibniz); su temporalidad es la de la duración continua sin principio ni fin: las imágenes invertidas del mundo fenomenal transcurren en la pared invertida, en frente del estenopé [cámara fotográfica sin lente y con un agujero muy pequeño por donde entra la luz. N.del T.]. La singularidad espectadora, situada en el corazón del cuarto, permanece allí como cualquiera, presubjetiva, adherente al flujo de imágenes fatalmente sombreadas. Los dos aparatos se oponen término a término, como el instante a la duración ininterrumpida. Didi-Huberman ha podido demostrar recientemente que la concepción de una duración inmanente y continua había sido elaborada por Bergson no tanto contra el cine, que poco conocía, sino contra la cronofotografía de Étienne-Jules Marey<sup>20</sup>. Ahora bien, la cronofotografía retoma lo más cerca la concepción de una creación discontinua de un mundo que permanece fiel a las leyes de la física, apreciado por Descartes, auténtico filósofo de la perspectiva. Es tal vez del lado de un cierto cine que se encontraría esta temporalidad de *camera obscura* indisociable de una óptica “romántica” a lo Friedrich: *Madre e Hijo* de Sokourov<sup>21</sup>, o *Tropical Malady* de Apichatpong Weerasethakul. Y para la fotografía contemporánea: Felten y Massinger. El museo y fotografía forman la pareja ulterior. Son casi contemporáneos (finales del siglo XVIII, principios del siglo XIX) y proyectivos, pero marcan una inflexión con relación a los precedentes aparatos, como si la dimensión del proyecto y de la idea dejaran el lugar al duelo, incluso a la melancolía. La paradoja es la siguiente, y está en el corazón de la Revolución Francesa<sup>22</sup>: entre más se amplía el círculo de la igualdad, más ascienden a la escena política los sin-parte rancerianos de la *Mésentente*<sup>23</sup> e imponen nuevas reivindicaciones –y, por consiguiente, una nueva distribución de lo sensible–, menos posible es que los hombres permanezcan fuera de la humanidad por el hecho de tal o cual handicap (ceguera, sordera, mudez, debilidad, incluso locura). Por lo tanto, entre más se afirman la integración y la igualdad de las condiciones (Tocqueville), por un lado, más se hace patente, por el otro, el sin fondo de la legitimidad revolucionaria. Ciertamente, el corazón del poder está en el centro, en un lugar idealmente vacío según los fuertes análisis de Lefort. Pero desde la decapitación del rey de los franceses y la desincorporación del cuerpo político que de allí siguió, la búsqueda del *archè*, del archivo (con el sentido de origen, de comienzo, de fundamento, de lo que hace autoridad, etc.) conlleva una disociación del proyecto y de su temporalidad: de un lado, la ideología revolucionaria; del otro, la arqueología refundadora. El museo del Louvre (y todo museo desde entonces) será pensado, de una parte, como lo que emancipa las obras del pasado, reducidas hasta entonces a la oscuridad de las colecciones principescas o monásticas, entregándolas por fin a la

---

<sup>19</sup> Jean Fracois Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979. Para un análisis de la exposición *Les Immatériaux* de Lyotard en el Centro Georges Pompidou, leer nuestro artículo de la revista en línea *Appareil*, de la Maison des sciences de l’homme Paris-Nord:

[www.revues.mshparisnord.org/appareil/](http://www.revues.mshparisnord.org/appareil/).

<sup>20</sup> Georges AIDI-Huberman, “L’image est le mouvant”, *Intermedialités*, no.3, Montréal, printemps, 2004.

<sup>21</sup> Diane Arnaud, *Le cinéma de Sokourov*, Paris, L’Harmattan, 2005.

<sup>22</sup> Jean Pierre Odette, *¡Oubliez! Les ruines, l’Europe, le musée*, Paris, L’Harmattan, 1994.

<sup>23</sup> Jaques Rancière, *La Mésentente*, Paris, Galilée, 1995.

plena visibilidad de la comunicación sin límites, y, de otra parte, como lo que da testimonio de la permanencia ideal de la unidad política de los Franceses (y todo museo tendrá la tendencia, a partir de ahí, a afirmar la idea de un pueblo o de una nación). Necesidad política de refundación que retomarán todos los Presidentes post-gaullistas de la Va República francesa: Pompidou estará en el origen del centro epónimo ; Giscard del museo de Orsay y del parque de la Villette; Mitterrand de la pirámide del Louvre; Chirac del museo del muelle Branly. Ahora bien, la temporalidad del aparato museal es paradójica: las obras más “nuevas” serán absorbidas en la medida en que también ellas tienen la capacidad de salvar el pasado. Extraña retroactividad en donde lo más reciente descubre lo que ya estaba ahí, en las reservas, por ejemplo, y lo declara como su causa material. De hecho, el bucle temporal museal está en el corazón de cualquier escritura de la historia. De cierta manera, la apuesta es el establecimiento de la “verdad histórica”<sup>24</sup>, que no se puede atestiguar objetivamente así se tuviera todos los elementos para hacerlo (“verdad material”). El museo es lo que, al separar una obra de su antigua destinación, de su antigua cosmética, 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 de la película *El arca rusa* de Sokourov, en el que la visita de inspección estética del visitante “occidental” al museo Hermitage, en San Petesburgo, está constantemente interrumpida por antiguas pertenencias factuales o destinales.

En apariencia, entonces, los museos serían nacionales, por cultivar una identidad regional e histórica. Pero de hecho, nada de eso ocurre: si nos acordamos que la potencia de destinación de las obras no hace sino habitar el imaginario museal, entonces, paradójicamente, el museo no es un lugar de memoria. El mejor medio de anular para el futuro (no para el presente) la potencia de evocación memorial de una pieza, es la de ponerla en *suspense*. Pues el museo es un aparato que genera olvido. En consecuencia: las obras son conservadas y perduran para el futuro porque están desprendidas de cualquier identidad étnica, política, social, etc. El museo es este aparato que genera lo universal, un universal por defecto, y que encuentra, además, destinatarios (el público) que tienen la misma capacidad de juzgar estéticamente obras (lo que no quiere decir reconocerlas como lo hacen los conocedores).

Ocurre de forma diferente con la fotografía, incluso si aquí la verdad histórica es confirmable por el hecho de la naturaleza indicial de la imagen. Es la temporalidad del “eso ha sido”-que Barthes ha tomado de Benjamín- lo que se impone. Hay ahí algo de incontestable: para que esta imagen sea, fue necesario en el pasado que un objeto refleje un rayo luminoso y que este último marque una película fotosensible, esto a pesar de las posibles censuras, a pesar de los códigos que describen los semiólogos de la imagen. Pero hay más: cuando la fotografía ha sido tomada, el fotógrafo, de un lado, pero, sobre todo, el objeto captado, del otro, “sabían” que trabajaban para el futuro. No ignoraban que se dirigían a un desconocido venidero al cual piden una cosa simple pero imperiosa, del orden del deber y, por consiguiente, de la ley: nombrarlos. Aquel que lo mira en una fotografía, necesariamente del pasado, sólo espera una cosa: ¡que usted lo nombre de nuevo ! Cada fotografía será, para Benjamín, una utopía, no del pasado, sino que, actuando en el pasado, nos espera<sup>25</sup>.

Desde el siglo XIX, no son solamente las obras “modernas”, es decir, sometidas a aparatos proyectivos, las que han entrado al museo, sino también obras de encarnación y de incorporación como las obras de culto del cristianismo, o las obras más ampliamente sometidas a la norma de la revelación (judaísmo, islamismo, incluso budismo, etc.), o

---

<sup>24</sup> Sigmund Freud, *Moise et le Monothéisme*, Paris, Gallimard, 1980.

<sup>25</sup> Walter Benjamín, *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, en Oeuvres, III, Paris, Gallimard, 2000.

incluso lo que se llama impropriamente obras de las “artes primeras” o del museo del muelle Branly en París, como si se tratara allí de una era de civilizadora...

Estas obras entran en el Museo universal, y todo museo es, en esencia, universal porque hace surgir el valor estético que es universal (a diferencia de los valores cosméticos que son siempre particulares y regionales). Ahora bien, son también los aparatos modernos (perspectiva, fotografía, cine, video), aparatos encarnativos (cuadro de altar, íconos, grabados góticos, vitrales, etc.) o aparatos “salvajes” (máscaras, esculturas, telas, etc.) los que se encuentran absorbidos por el aparato museal. La potencia de destinación a la obra en estas piezas, por el hecho de que estaban bajo la condición de aparatos, se encuentra, a su vez, suspendida. ¡Preguntemos si todavía podemos arrodillarnos delante de una Virgen con el niño (imaginemos la reacción de los guardias del Louvre ante tal situación, en medio de la multitud de visitantes apresurados!); preguntemos si una obra en perspectiva todavía tiene la potencia de generar subjetividad. ¿Entramos todavía en un flujo de percepción anónima ante una tela holandesa? ¿Tendremos siempre el sentimiento de una espera del nombre ante tal o cual fotografía? El mismo cine, que está integrado en instalaciones, como a menudo ocurre en los museos de Arte contemporáneo, ¿nos dejará ante la pregunta del: *¿cómo encadenar?* sobre tal plano-secuencia? Y los videos nos sugerirán todavía el sentimiento de que una nueva ley debe ser enunciada y que un momento del pasado nunca será recuperado? 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: los aparatos. Porque esos aparatos destinaban a las singularidades y los seres en común a tomar tal o cual pendiente, ¿el museo no se convertirá en una máquina filosófica cuyo objetivo sería el de aislar lo que precede a la diferenciación, o el desfase, que describe Simondon, entre singularidad y ser en común psicosocial, o sea lo que lo que se designa como ser pre-individual? Que es un modo de organización de lo psicosocial y del individuo antes de cualquier diferenciación. En *Du mode d'existence des objets techniques*<sup>26</sup>, cuando Simondon describe el desfase del proceso vital entre técnicas y religión, desfase que sucede en una organización “mágica” del mundo natural y del mundo humano, él conserva, para lo que llama “estética”, un lugar central, es decir, nodal, entre las técnicas y las religiones. Para él la estética estaría “en el medio”, entre técnicas y religiones, y tendría como tarea recordar la unidad mágica perdida, incluso restaurarla en el futuro. Por lo menos en esta situación de recuerdo del origen y de intermediaria entre técnicas y religiones, la estética no puede ser ni completamente anti-técnica ni completamente anti-religiosa: debe conservar una parte esencial de la una como de la otra, así sólo fuera para hacerlas comunicar (es la belleza de un puente suspendido o la tecnicidad del ritual del sacerdote). Entre “el más que la unidad que abre toda religión en su capacidad para totalizar las particularidades, y el “menos que la unidad” que instaura cada técnica, necesariamente específica, como no importa qué saber-hacer actuando sobre el mundo y los otros, la estética abre un espacio, pero como recuerdos y potencialidades, a todas las destinaciones posibles que han configurado o configurarán la singularidad y el ser en común. Sólo hay una diferencia muy pequeña entre lo que Simondon entiende aquí por “estética” y lo que subsiste de las antiguas destinaciones, una vez que las obras han entrado al museo. Lo que la estética prefigura, el museo lo conserva: la estética museal es entonces universalizante. Y esto en los dos sentidos: conservando el testimonio de las antiguas destinaciones, que son a la vez técnicas y religiosas (los aparatos), pero también acompañando el desfase continuo de las

---

<sup>26</sup> Georges Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958, reed.2001.

religiones y de las técnicas, luego las mismas técnicas en teoría y práctica (los museos de etnografía, el museo de Artes y Oficios, los museos de las Técnicas, de la Aviación, del Automóvil, del Espacio, de la Marina, etc.), así como de las mismas religiones en teoría y prácticas (museo llamado de Arte sagrado, museo de la Arquitectura, museo de la Arqueología, de Antigüedades, etc.). El museo constituye la inmensa reserva de la cultura material, condición de posibilidad de la reflexión histórica como del arte moderno. Y aún más, condición del desarrollo de la filosofía de las culturas y, por tanto, de cualquier filosofía genética en el sentido de Simondon, para el cual un objeto técnico no es otra cosa que su génesis.

Para concluir, el museo, al suspender todas las destinaciones, todas las cosméticas, suspende también todas las formas de temporalidad que ellos han inventado: da así acceso a la temporalidad de lo pre-individual, que es una omnitemporalidad de donde han surgido todas las otras. Esta omnitemporalidad es, ciertamente, más consistente que el espectáculo de la paz universal de la que puede dar testimonio cada visitante del museo universal. Lo que implica que la temporalidad del paseante museal, la de su andar desinteresado, es de una cierta manera arcaico: engloba y precede todas las temporalidades que ocurrirán y las que habrán ocurrido.

Traducción: Andrés Correa Motta