

EL DISPOSITIVO MUSEO Y EL FIN DE LA ERA DE LA ESTÉTICA¹

Flavia Costa

Doctor © en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Hay dos preguntas que recorren los escritos de Giorgio Agamben, desde su primer libro, *El hombre sin contenido* (1970), hasta la serie *Homo sacer*, aun en proceso, y que pueden ser remitidas a un núcleo común: qué significa la obra del hombre, y cómo se manifestará a partir del ocaso de la estética y de la política. En una época que ha reducido el obrar, tanto artístico como político, a un movimiento vital biológico, Agamben se pregunta si existe para el viviente humano la posibilidad de devenir forma-de-vida libre: no esclava, no servil, tampoco soberana.

Desde la perspectiva de la estética, esta pregunta sobre la “vida y obra” del hombre asume en nuestro autor la forma de dos diagnósticos y una reivindicación. Por un lado, la denuncia acerca de la destrucción de la experiencia; esto es, la imposibilidad, para el hombre contemporáneo, de tener y transmitir experiencias. “La jornada del hombre contemporáneo ya casi no contiene nada que todavía pueda traducirse en experiencia”, afirma Agamben en *Infancia e historia* (1978):

ni la lectura del diario, tan rica en noticias que lo contemplan desde una insalvable lejanía, ni los minutos pasados al volante de un auto en un embotellamiento [...]. El hombre moderno vuelve a la noche a su casa extenuado por un farrago de acontecimientos -divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros- sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia.²

¹ Conferencia pronunciada en el Coloquio Internacional ‘Giorgio Agamben: Teología política y Biopolítica’ realizada los días 29 y 30 de septiembre del 2009 por las Universidades de Chile y Diego Portales, Santiago de Chile. Una versión de este texto fue expuesta en las X Jornadas Nacionales de Investigación en Comunicación, Universidad Nacional de San Juan, octubre de 2006.

² Giorgio Agamben, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000, pp. 9-10.

Por otro lado, la hipótesis de que el mundo está siendo convertido en un museo recorrido por espectadores-turistas. El museo aparece aquí como un dispositivo³ privilegiado del capitalismo espectacular, cuya principal función consiste en crear un espacio separado donde se captura la posibilidad de *usar libremente* las cosas. El museo pasa a ser, así, un espacio de pura contemplación sin experiencia, un espejo donde el hombre actual, como escribió Bataille en los años 30 del siglo pasado, “se contempla al fin desde todos los ángulos, se juzga literalmente admirable y se abandona al éxtasis expresado en todas las revistas de arte”.⁴

Finalmente, la reivindicación de una estrategia, la profanación, y de un modo de obra sólo en apariencia paradójico: la inoperosidad, o también la obra potencial, que no se reduce a su puesta en acto sino que actualiza su potencia sin agotarla.

El primer tema, el de la expropiación de la experiencia, remite a un largo debate que atraviesa la modernidad desde Montaigne hasta Bataille, pasando por Schleiermacher, Kant, Burke, William James, Simmel y, por supuesto, Benjamin. Este último en particular -como advirtió Martin Jay en un libro reciente- es el representante más intenso del largo “lamento por la crisis de la experiencia” de comienzos de siglo pasado, y su perspectiva es sin duda una de las principales orientadoras del pensamiento de Agamben.

En el segundo tema, el del museo como *locus* típico de esta época, se advierten rastros de las tesis de Guy Debord sobre la sociedad del espectáculo, a las que Agamben dedica un artículo en *Medios sin fin* (1996). Y también de la *museofobia* de las vanguardias modernistas del siglo XX.⁵

³ En “Qué es un dispositivo”, G. Agamben explica la importancia teórica y metodológica de este concepto operativo: “Llamaré literalmente dispositivo a cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etcétera, cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y -por qué no- el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos, en el que millares y millares de años un primate -probablemente sin darse cuenta de las consecuencias que se seguirían- tuvo la inconciencia de dejarse capturar”. Cf. G. Agamben: *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006, pp. 21-22. La tesis agambeniana es que el sujeto es aquello que surge de la relación, del “cuerpo a cuerpo”, entre vivientes y dispositivos.

⁴ Bataille, Georges, *La conjuración sagrada*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 69.

⁵ Esta última resonancia puede resultar, sin embargo, equívoca. Ambas críticas -la de las vanguardias y la de Agamben-- coinciden en enfrentarse a la institución museo; pero lo hacen por motivos no siempre

En cuanto a la tercera cuestión, la profanación, es la estrategia en la que Agamben cifra la esperanza de la posibilidad de una comunidad y una filosofía venideras.

En *Infancia e historia* (1978), Agamben afirma que lo que caracteriza al tiempo presente es la privación de la biografía y la incapacidad de tener y transmitir experiencias. Hoy “toda autoridad se fundamenta en lo inexperimentable”, asegura: difícilmente alguien aceptaría como válida en nuestra época una autoridad cuyo único título de legitimación fuese una experiencia pasada [*Erfahrung*], como se demuestra en el rechazo a las *razones de la experiencia* por parte de los movimientos juveniles. La expresión *historia magistra vitae*, acuñada por Cicerón, y que por siglos implicó la certeza de que era posible aprender de los hechos del pasado si se los relata y observa con cuidado, dejó paso a la reflexión escéptica (y reprobatoria) de Tocqueville: “Desde que el pasado ha dejado de arrojar luz sobre el futuro, el espíritu humano anda errante en las tinieblas”.⁶

El rasgo central de esta crisis de la experiencia no implica, sin embargo, su desaparición, sino su desplazamiento fuera del hombre: la experiencia es patrimonio de la ciencia (incluso de la ciencia histórica, entendida como “historia del desarrollo de lo mismo”), de cierto núcleo de la tradición cultural (el del arte “experimental”) y de objetos que testimonian acerca de que algo ha sido vivido (fotos, videos, grabaciones, colecciones), pero ya no encarna en las personas. Lo curioso es que los hombres parecen aliviados con ese desplazamiento. “Resulta particularmente instructiva la visita a un museo o a un lugar de peregrinaje turístico [dice Agamben. ...] La aplastante mayoría de la humanidad se niega a adquirir una experiencia: prefiere que la experiencia sea capturada por la máquina de fotos.”⁷

coincidentes. Las críticas vanguardistas se oponen al museo centralmente por dos razones: la primera es la vieja “querrela de los antiguos y los modernos” que dura ya tres siglos. Desde que la Revolución Francesa convirtió al Louvre en museo, éste aparece como espacio de administración de los relatos legitimadores de lo nacional, sobre la base de exclusiones, apropiaciones y marginaciones varias. Frente al dominio del pasado canónico, las vanguardias oponen la obligación de innovar propia del modernismo [esta sería una importante diferencia]. Por otro lado, se critica al museo como espacio de petrificación cultural; como “peso muerto” del pasado frente a la potencia auroral de una creación [*póiesis*] que abre el mundo y llama a la presencia lo que todavía no es. Este segundo aspecto resuena en la crítica agambeniana de la museificación, si bien para nuestro autor no se trata de añorar una primacía de la creatividad que se considera perdida, sino de combatir el dispositivo neutralizándolo o poniendo en suspenso sus principales efectos.

⁶ Alexis de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, parte 4, cap. 8, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, I, p. 336.

⁷ G. Agamben, *Infancia e historia*, Buenos Aires, AH, 2000, pp. 9-10. Vale recordar aquí también las palabras de Susan Sontag: “El acto fotográfico, un modo de certificar la experiencia, es también un modo de

No se trata de un fenómeno reciente. Ya en los años 30 del siglo pasado, advertía Benjamin, que no hay que entender la “pobreza de experiencia” como si los hombres añorasen una experiencia nueva. No: lo que añoran es liberarse de las experiencias:

añoran un mundo donde poder hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia de manera tan clara, tan limpia que salga de ella algo decoroso. No son ignorantes inexpertos. Con frecuencia es posible decir todo lo contrario: lo han “devorado” todo, “la cultura”, “el hombre”, y están sobresaturados y cansados.⁸

CIENCIA Y EXPERIENCIA

Agamben señala que en la antigüedad había dos tipos de conocimiento: la ciencia y la experiencia. La ciencia en el sentido aristotélico ocurría en el *nous*, o intelecto agente, “impasible” y “divino”. La experiencia, en cambio, era el *sentido común*, presente en cada individuo. La relación (y la diferencia) entre una y otra no es un problema de grados de conocimiento, ni tampoco de “propiedad” (en qué medida se “posee” conocimiento). Se trata de la relación entre lo uno y lo múltiple, lo divino y lo humano; la relación entre el intelecto separado y los individuos que pueden (o no) hacer experiencia y participar de ese conocimiento divino. En rigor, el conocimiento ni siquiera tiene sujeto: “el individuo singular es el *sub-jectum* donde el intelecto agente, único y separado, efectuaba el conocimiento”⁹.

La ciencia moderna, en cambio, hace de la experiencia el “método” del conocimiento. Y hace que ciencia y experiencia coincidan en un punto arquimédico abstracto: el *ego cogito* cartesiano, la conciencia. Para Agamben, esta transformación afectó a la experiencia tradicional. Mientras su fin era llevar al hombre a su madurez, es decir, a una anticipación de la muerte como idea de una totalidad acabada de la experiencia, la

rechazarla: cuando se confina a la búsqueda de lo fotogénico, cuando se convierte la experiencia en una imagen, un recuerdo. [...] La mayoría de los turistas se sienten obligados a poner la cámara entre ellos y toda cosa destacable que les sale al paso. Al no saber cómo reaccionar, hacen una foto. [...] Hacer fotografías ha implantado en la relación con el mundo un voyeurismo crónico que uniforma la significación de todos los acontecimientos”. Cf. S. Sontag: *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara, 2006, p. 20.

⁸ W. Benjamin, “Experiencia y pobreza”, en: *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 167-173.

⁹ G. Agamben, *Infancia e historia*, pp. 15-16.

experiencia era algo esencialmente finito y singular, algo que se podía *tener* y no sólo *hacer*. Pero el sujeto de la ciencia, infinito y nunca realizado, no puede alcanzar su madurez sino únicamente aumentar sus propios conocimientos, y por lo tanto puede “hacer” experiencia pero nunca tenerla. A diferencia de él, el hombre tradicional, el tradicional sujeto de la experiencia, podía tener experiencia, sin verse obligado a “hacerla” jamás.

Esta idea de la experiencia, nacida a la luz de la ciencia moderna, se relaciona íntimamente con la idea de progreso y con una idea de la historia y del tiempo como elementos vacíos y homogéneos. Es sabido que esta idea moderna de progreso consagra un tiempo que viene hacia nosotros en movimiento acelerado y cuyo carácter es esencialmente desconocido; un tiempo respecto del cual la experiencia pasada no alcanza para orientarnos, y en el que sólo se puede o bien hacer “experimentos” o, por el contrario, tener “vivencias” (en el sentido de *Erlebnis*) subjetivas, intransferibles, que pasan a ser el dominio específico de la religión o del arte.¹⁰

Para los modernos, entonces, la experiencia (la historia, el pasado, lo vivido) se escinde entonces en dos: por un lado, el experimento científico promotor de la innovación, que produce un conocimiento impersonal cuya búsqueda es infinita e infinalizable. Y por otro lado, la “experiencia interior”, que puede ser estética o mística, y que, como dice Raymond Williams, consiste en algo “interno”, “personal”, inaferrable, asociado al testimonio subjetivo de lo que se tiene por verdad, incluso por el tipo *más verdadero* de verdad; una verdad que, como dice aquel lugar común entre artistas, “se encuentra pero no se busca”.

Desgarrada entre una objetividad sin sujeto y una “rapsodia de sensaciones” no objetivable, ya no hay experiencia posible capaz de actualizar lo vivido en un plexo de significatividad, en una constelación que reúna y actualice el pasado en el presente.

¹⁰ Agamben señala en *Infancia e historia* que la noción de “experiencia vivida” (así como en las de ‘duración pura’ y ‘tiempo vivido’), consagrada por las filosofías de la vida de finales del siglo XIX e inicios del XX, es signo del intento (fallido) por aprehender la “experiencia pura” que debía ser su fundamento, pero cuya captación tanto Dilthey como Bergson debieron delegar en la poesía, en la literatura y/o en la mística.

El pasado aparece entonces como un lastre, un cúmulo de cultura que hay que llevar a cuestas. En *El hombre sin contenido*, Agamben señala que esta situación deja al hombre contemporáneo

falto de puntos de referencia y atrapado entre un pasado que se acumula incesantemente a sus espaldas y lo oprime con la multiplicidad de sus contenidos, convertidos en indescifrables, y un futuro que todavía no posee y que no le proporciona ninguna luz en su lucha contra el pasado¹¹.

Eso no implica, dice nuestro autor, una pérdida o desvalorización del pasado; es más, muy probablemente sea todo lo contrario. Nunca el pasado tuvo tanto peso y tanta influencia. La herencia cultural se conserva y se multiplica vertiginosamente, todo se cuida y se preserva, incluso el hombre contemporáneo vive en la ilusión de que todo puede ser recuperado (y el sostenimiento de esa ilusión se convierte, de pronto, en la inaplazable tarea a la que es consignado el hombre). Pero ya no es posible extraer de esa herencia el criterio o la orientación para la acción.

§ Ya Weber, en *La ciencia como profesión*, reconocía en esta fuga hacia adelante del progreso el eje de un cisma epocal, que -según él- había sido ya magistralmente planteado en la obra de Leon Tolstoi. Para Weber, todas las preocupaciones de la obra del escritor ruso giran en torno de la pregunta de “si la muerte es un fenómeno que tiene o no tiene sentido”. Y la respuesta de Tolstoi es que para el hombre civilizado no lo tiene. Y por cierto que no -dice Weber-, puesto que en nuestra época la vida de un individuo está inmersa en el progreso, que según su significado inmanente remite al infinito, y por lo tanto no debería tener fin. Siempre habrá un progreso ulterior para quienes vivimos en esta civilización; nadie que muere habrá alcanzado a lo largo de su vida las alturas del infinito.

Abraham, al igual que cualquier campesino de la antigüedad, murió “viejo y colmado por la vida”, dado que se encontraba en el círculo orgánico de la existencia; porque conforme a su sentido inherente, al final de sus días había ya recibido cuanto ésta podía ofrecer, y no le quedaba ningún enigma por resolver; así, podía considerarse “satisfecho”. Pero al hombre civilizado, inmerso en un

¹¹ G. Agamben, *El hombre sin contenido*, Altera, Barcelona, 2005, pp. 172-174.

mundo que se enriquece continuamente con saberes, diferentes ideas y nuevos problemas, puede llegar a estar “cansado de la vida”, pero nunca “colmado” por ella. [...]. Por eso la muerte resulta para él un hecho sin sentido. Y puesto que la muerte carece de sentido, tampoco lo tiene la vida civilizada como tal.¹²

HOMBRE SIN CONTENIDO

Ahora bien: si la ciencia y la técnica modernas efectuaron, a partir de un preciso desplazamiento del sentido de la experiencia, una articulación problemática de la cual nace un sujeto que conoce “a través” de los experimentos, en el arte se operó un desgarramiento no menos crucial. Tras las huellas de Heidegger en *La época de la imagen del mundo*, para Agamben, la época de la estética -inaugurada por el romanticismo- separó al artista de toda relación íntima, necesaria con su materia, con el contenido y su representación, y lo convirtió en una pura voluntad creativa, libre de elegir o rechazar objetos, contenidos, materiales y formas arbitrariamente. A la vez, separó al espectador de esa unidad de sentido que le permitía ver en la obra de arte su propia fe y verdad más alta, llevada a la conciencia en forma necesaria. Se produjo así una escisión entre principio creativo puro y juicio estético, entre artista y hombre de buen gusto, entre genio y crítico. Una vez más, de un lado queda la “fuerza vital” y del otro, la “ciencia” [crítica]. Pero como años después nos advertirá el propio Agamben (en otro contexto y en relación con otro problema, pero que no es incorrecto hacer comparecer aquí), frente a esto no se trata de pensar las estrategias de la reunificación, sino de investigar “el misterio práctico y político de la separación”.¹³

El síntoma decimonónico más fuerte del malestar con la forma de experiencia de arte entendida como *aísthesis*, como “aprendizaje sensitivo del objeto bello por parte del espectador”, fue la crítica de Nietzsche a Kant. Nietzsche aspiraba a dejar de considerar el arte desde el punto de vista del crítico-contemplador-espectador para pasar a considerarlo y vivirlo desde el punto de vista del creador. Pero ambas polaridades son signo de la laceración del arte, y de hecho, su conversión en “no-arte”. Señala Agamben que cuando nos encontramos frente a la obra de arte nos comportamos habitualmente como “estudiantes de medicina que han aprendido la anatomía sólo sobre cadáveres y

¹² M. Weber, *El político y el científico*, Buenos Aires, Prometeo, 2003, p. 19.

¹³ G. Agamben, “Entrevista”, en *Estado de excepción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004, p. 16

que, frente a los órganos palpitantes del paciente, tienen que recurrir mentalmente a su ejemplar anatómico muerto”.¹⁴

El fin de la era de la estética tal como la hemos muy brevemente caracterizado aquí, es para Agamben una de las tareas clave de la generación venidera. Y esto es así porque aquella crisis de la experiencia de la que hablábamos al principio, así como el cisma en el campo de las artes, son manifestación de una crisis mayor: la de la *póiesis*, la del *hacer u obrar* del hombre. No sólo, y no tanto, porque la *praxis* haya eclipsado la *póiesis*, tal como se argumenta en el segmento clave de *El hombre sin contenido*. En efecto, en nuestro tiempo, puede decirse que la obra se resume en una *praxis*, entendida como expresión de la energía y del trabajo del artista. Y no sólo se trata del artista: todo hombre es hoy un hombre sin contenido, y la época de la estética coincide con el advenimiento de lo que Hannah Arendt denominó el *animal laborans*¹⁵, el ser vivo que en el trabajo se produce a sí mismo y se asegura el dominio de la tierra.

Pero si bien, por cierto, esta progresiva desdiferenciación entre *póiesis* y *praxis* es un rasgo clave de la era de la estética, en la que el artista deviene crecientemente un trabajador profesional del arte, incluso -como escribió hace poco el crítico Nicolas Bourriaud, un “empresario/ político/ realizador”¹⁶--, tanto más importante es, en el seno de la *póiesis*, la fundamentación de la obra, de todo obrar, en la propia naturaleza de los hombres, de la que se nutren los géneros artísticos de la era de la llamada postautonomía:¹⁷ las instalaciones, las performances, el arte relacional, las estructuras colaborativas, y todos los géneros que se focalizan en lo que Brian Holmes denomina “las fuentes, expresiones y usos de la energía vital”¹⁸ de una persona o de un grupo (lo cual constituye una sugestiva resonancia dentro del campo artístico de la obsesión contemporánea por el “capital humano” y el “trabajo cognitivo”, tan propia de los dispositivos de gubernamentalidad neoliberales).

¹⁴ *Idem*, p. 71.

¹⁵ Cf. E. Castro, “La potencia de no: una lectura de Giorgio Agamben”, en *La amistad*, Buenos Aires, AH, 2005, p. 17.

¹⁶ N. Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 136.

¹⁷ J. Ludmer, “Literaturas postautónomas”, en *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, Nueva York, Yale University / Lehman College, CUNY, N° 17, 2007.

¹⁸ B. Holmes, “El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas”, en el dossier “Arte, máquinas, trabajo inmaterial”, *Brumaria* n° 7 [www.brumaria.net/textos/Brumaria7/12brianholmes.htm, último acceso 10 de septiembre de 2009].

MUSEO, ESPECTÁCULO, CAMPO

Uno de los hechos que manifiestan esta situación es la creciente expansión del dispositivo-museo. Desde los años 80, al menos, la “museofobia” que había caracterizado los primeros tres cuartos del siglo se trastocó en museofilia: el “templo de musas” devino feria de masas. Por todos lados, se yergue una generalizada museificación. En la Argentina, en sólo un año, de 2008 a 2009, la cantidad oficial, es decir, registrada, de museos en el país pasó de 500 a 897¹⁹. Esto implica, por un lado, una profusa acumulación de hechos, obras, memoriales, homenajes, nuevos museos, documentales, monumentos; en suma, una avidez respecto de la memoria, restos del pasado cuyo sentido para el presente se proclama a viva voz al tiempo que en muchas ocasiones permanece incógnita. Por otro, y como contracara, la expropiación de la posibilidad de experiencia, de juego y de uso de esos espacios y objetos.

En *Profanaciones* (2004), Agamben lo dice así:

La museificación del mundo es hoy un hecho consumado. Una después de la otra, progresivamente, las potencias espirituales que definían la vida de los hombres -el arte, la religión, la filosofía, la idea de naturaleza, hasta la política- se han retirado dócilmente una a una dentro del Museo. Museo no designa aquí un lugar o un espacio físico determinado, sino la dimensión separada en la cual se transfiere aquello que en un momento era percibido como verdadero y decisivo, pero ya no lo es más.²⁰

Museo, entonces, puede ser una ciudad entera (Valparaíso o Venecia, declaradas patrimonio de la humanidad), una región (declarada parque u oasis natural) y hasta un grupo de personas (a las que se considera patrimonio viviente, en tanto representan una forma de vida ya desaparecida). Pero, más en general, dice Agamben, “todo puede convertirse hoy en Museo, porque este término nombra simplemente la exposición de una imposibilidad de usar, de habitar, de hacer experiencia”.²¹

¹⁹ “Cada vez hay más museos registrados en la Argentina”, *La Nación*, 17 de mayo de 2009. La nota aclara que “la mayoría de las 397 instituciones que se suman a la lista no son nuevas, sino que ahora se tiene información sobre su existencia”.

²⁰ G. Agamben, “Elogio de la profanación”, en *Profanaciones*, Buenos Aires, AH, 2005.

²¹ Idem.

La tesis acerca de una sociedad devenida museo ya estaba presente en “Glosas marginales a los *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*”, el texto que Agamben dedica a Guy Debord. Agamben coincide con Debord en que la nuestra es una sociedad del espectáculo, donde el capitalismo llegó a su forma extrema.

El ‘devenir imagen’ del capital [sostiene] no es más que la última metamorfosis de la mercancía, en la que el valor de cambio ha eclipsado por completo al valor de uso y después de haber falsificado toda producción social, puede ya acceder a una soberanía absoluta e irresponsable sobre la vida entera.²²

El espectáculo, entre otras cosas, es ese “lenguaje oficial de la separación generalizada” que desrealiza todo obrar y todo decir; que captura en esferas separadas tanto las “cosas” como el lenguaje mismo, la comunicabilidad, el ser lingüístico del hombre. Y esto prueba -para Agamben- que el capitalismo no se dirigía sólo a la expropiación de la actividad productiva, sino también y sobre todo a la alienación del propio lenguaje. El capitalismo espectacular (que incluye fenómenos tan diversos como el seguimiento ‘a boca de urna’ de los resultados de una elección presidencial, una película pornográfica, un desfile de modas, un “reality show”) es una especie de Rey Midas, que se propone como un potente afrodisíaco para el deseo de experiencia “verdadera” (el deseo de estar frente a la intimidad más íntima, el primer plano más audaz, la travesía jamás soñada, el testimonio más crudo), pero en cada intervención expropia lo común del hombre -su deseo, su fantasía, su audacia, su lengua- y lo congela, llevándolo a una esfera separada de la que ya no puede hacer uso libre.

En este sentido, espectáculo y museo son las dos caras de un dispositivo común, las dos caras de una misma imposibilidad de usar. Lo que ya no puede ser usado es consignado al consumo o a la exhibición espectacular-museística. El dispositivo museo captura el valor de uso y lo convierte, no sólo en valor de cambio, sino en valor de exhibición (en valor de cambio en función de su valor de exhibición). Es por esto que desactivarlo se ha vuelto difícil, y exige procedimientos especiales.

²² G. Agamben, *Medios sin fin*, Valencia, Pretextos, 2001, p. 65.

PROFANACIÓN

Frente a esto, Agamben señala la necesidad de pensar la posibilidad y las modalidades de un uso libre, *profano*, de todo aquello que ha sido separado. Profanar es lo que Foucault llamaría una estrategia: como en otro momento fue el éxodo para autores como Hirschmann o Negri, la profanación agambeniana es una estrategia para evitar y dislocar los dispositivos de captura del viviente y restituirle su posibilidad de una vida “feliz”. Profanar es hacer, decir o callar algo impensado, imaginar usos libres, no regulados, no oficializados por reglas de disposición y utilidad obligatoria.

Agamben señala que el uso tradicional de “profanar” lo opone a “consagrar”. Las cosas sagradas o religiosas pertenecían a los dioses, y por lo tanto estaban sustraídas al libre uso y al comercio de los hombres. Un acto sacrílego era aquel que violaba o infringía esta indisponibilidad. Y si consagrar (*sacrare*) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba lo contrario: restituir al libre uso de los hombres. Profanar es tener, ante lo sagrado, una actitud conscientemente negligente: no respetar las reglas que establecen la separación rígida entre lo humano y lo divino, lo sagrado y lo profano. Profanar los objetos-mercancía es ser irreverente con las reglas de uso que ellas mismas proponen. El pequeño gesto, el pequeño desplazamiento o juego profanatorio consiste en devolver las mercancías al uso, y al uso común, colectivo; desinvertirlos de la *religio* que obliga a la separación, que condena a todo objeto a no poder ser usado sino solo consumido como algo que se posee porque se es propietario.

Para Debord (quien en esto sigue al Lukács de *Historia y conciencia de clases*), la separación, la autonomización de “las cosas” y de “los hechos” es correlativa a la de contemplación, ya que el hombre sólo contempla aquello que se le aparece como separado. De hecho, tanto Debord como Lukács identifican al hombre con su actividad, y para Debord, la “no intervención”, la contemplación, es exactamente lo contrario al vivir. Para Agamben, sin embargo, el problema no es la contemplación, ya que desde su perspectiva ésta no es más ni menos problemática que la acción.

El problema es más bien la máquina sacrificial que oficia la separación entre dos tipos de uso: el permitido y el prohibido, el reservado para los dioses y el liberado para los

hombres; un funcionamiento, el de esta máquina, íntimamente vinculado con la operación religiosa. La religión, en efecto, es aquello que sustrae cosas, lugares, animales o personas del uso común y los transfiere a una esfera separada. No sólo no hay religión sin separación -dice Agamben-, sino que toda separación contiene o conserva en sí un núcleo religioso. De allí que el espectáculo y el museo constituyen, en nuestra época, los principales operadores o dispositivos pos-religiosos.

Ha sido Benjamin quien pensó al capitalismo como una continuidad de la religión por otros medios. En este culto posreligioso, se mantiene intacta la estructura de la separación entre usos permitidos y usos prohibidos, en una economía de deudas y dones en la que los humanos se acomunan en la deuda y se sacrifican a sí mismos en el templo de la exhibición culposa. Un rito que, como decía Benjamin, se realiza todos los días, no tiene descanso, y consiste fundamentalmente en el endeudamiento incesante. El pasado con el que día a día nos endeudamos, en una deuda que ya no podemos ni sabemos saldar -porque tampoco somos capaces de descifrar sus letras de cambio-, lo atesoramos en el museo y lo exhibimos como trofeo, aunque es un trofeo que nos perturba, porque no nos pertenece y porque no nos reconocemos en él como sus genuinos herederos.

LLULLAILLACO

Cuando en febrero de 1999 el equipo auspiciado por *National Geographic* emprende la expedición al volcán Lllullaillaco, en la frontera norte entre Chile y Argentina, para llevarse los cuerpos de tres niños incas enterrados hace más cinco siglos y las piezas que los acompañaban, sabían bien qué estaba yendo a buscar -de allí que hablar de “hallazgo” o “descubrimiento” en el caso de estos niños es un eufemismo²³. Los cuerpos y los objetos que estaban a su alrededor son ahora el núcleo de interés del moderno

²³ En los documentos de presentación del Museo, se mencionan esas dos maneras. Una de las secciones de la exposición permanente se titula “Descubrimiento”, donde se menciona: “El miércoles 17 de marzo [de 1999] el peruano Arcadio Mamaní descubrió en el sector Sur de la plataforma el enterratorio del niño y su ajuar. [...] El enterratorio de la Niña del Rayo fue descubierto dos días después por el peruano Orlando Jaen” (www.maam.org.ar/?seccion=descubrimiento). Y en la sección donde se escribe a los tres niños, se dice: “Las características únicas del hallazgo y el estado de conservación de los cuerpos, obligan ...” (www.maam.org.ar/?seccion=expoperm&seccion2=nios; último ingreso: 15 de setiembre de 2009).

Museo de Arqueología de Alta Montaña, en la ciudad de Salta, el octavo más visitado del país²⁴.

Desde el inicio, ciudadanos del país y del exterior se pronunciaron en contra de la campaña y, sobre todo, se opusieron a la exhibición de los cuerpos, que sin embargo se muestran al público desde hace más de un año.²⁵ En 2005 representantes de diversas comunidades firmaron un documento en el que afirmaban que “el volcán conocido como Lullaillaco es considerado por los Pueblos Originarios Andinos como una montaña Sagrada, una de las tantas que cobija, mantiene y protege los cuerpos de nuestros Hermanos y Hermanas Ancestrales”, y lamentaban que los científicos “tan sólo consideran a nuestras Herencias Sagradas como meros objetos de estudio y exhibición”. Denunciaban la profanación del lugar sagrado y exigían la acción penal correspondiente contra los responsables del saqueo.

Significativa es, en este contexto, la frase que aparece en la página de apertura del sitio web del Museo de Arqueología de Alta Montaña: “El Museo presenta de manera didáctica, y al mismo tiempo desde una visión científica, este maravilloso hallazgo que permite ver y comprender una cultura que aún hoy permanece viva en gran parte de la América andina”.²⁶ Lo cual marca una diferencia importante respecto de lo que se hizo hace unos 50 años en el Pucará o fortaleza de la ciudad de Tilcara, provincia de Jujuy, a 200 kilómetros de Salta, donde se emplaza otro museo. Allí se recuerda a los “descubridores” del lugar con la siguiente frase: “De entre las cenizas milenarias de un pueblo muerto, [Ambrosetti y Debenedetti] exhumaron las culturas de nuestros aborígenes dando eco al silencio” (el subrayado es nuestro). Llamativo, porque el Pucará está a solo algunos metros de la ciudad de Tilcara y en ningún momento había dejado de ser recorrido para los lugareños.

En Tilcara, hace 50 años, el dispositivo de captura necesitaba convertir el presente en un pasado remoto: aquello que a todas luces estaba vivo (estaba vivo allí, alrededor del

²⁴ Fuente: diario *La Nación*, edición citada.

²⁵ En el Museo, se menciona el hecho de este modo: “[los cuerpos] No son simples objetos que se exponen en una vitrina. Son seres humanos cuya exhibición puede generar diferentes tipos de reacciones y sentimientos. Por ello el visitante puede elegir si desea o no observar los cuerpos, siempre con mucho respeto y silencio” (www.maam.org.ar/?seccion=expoperm&seccion2=ninos; último ingreso: 15 de setiembre de 2009).

²⁶ Cf. www.maam.org.ar (último ingreso: 15 de setiembre de 2009), los subrayados son nuestros.

Pucará), debía ser transformado en “pueblo muerto” y sus voces debían convertirse en “silencio” para poder ser incluidos en el repertorio de lo apropiado. Hoy, en cambio, ya no es necesario capturar el presente como pasado: es el presente mismo el que ingresa en el museo, como ingresa la naturaleza en reservas, parques nacionales y espacios considerados “patrimonio de la humanidad”.

Nos encontramos frente al modelo *just-in-time* de eficacia apropiadora: se nos invita a observar los “restos” de un grupo que está vivo pero a punto de desaparecer; y está desapareciendo precisamente porque lo estamos viendo a la luz del dispositivo. Ante esta operación, las políticas de identidad encuentran su punto límite. Cómo neutralizar el dispositivo-museo, y la conversión de una forma-de-vida en identidad a explotar, es una de las preguntas que la lectura de Agamben deja abierta a la política que viene.