

El uso de la teoría del actor red en la investigación museológica

The actor network theory use in museological research

Scarlet Rocío Galindo Monteagudo¹

Resumen: El siguiente texto comprende un revisión de investigaciones que han utilizado la Teoría del actor red (ANT) para analizar el fenómeno museal. Su finalidad es categorizar los tipos de investigaciones que se enmarcan en esta teoría denominada antimoderna y los alcances que han tenido en el estudio de exhibiciones de arte y ciencia, para comprender al museo como un medio de traducción de las representaciones de la política y la epistemología.

Abstract: The following text is a review of documents that used the Actor Network Theory (ANT) to analyse the museum. Its purpose is to classify the types of research that are framed in this anti-modern theory and the scope they have had in the study of art and science exhibitions. The objective of this research is to understand the museum as a place of representation in which the human and not human actors translate politics and epistemology.

Palabras clave: museo; teoría del actor red (ANT); caja negra; mapeo de asociaciones; actores; no lugares

Introducción

Los museos han sido relacionados con la representación epistemológica y política desde tiempos remotos, ya que aquellos objetos que se presentan en ellos se pueden considerar como parte de un discurso “verdadero” y basado en “hechos”. Han servido para la creación de identidad nacional, al vincular su apertura al público con los ideales del pensamiento ilustrado y la Revolución Francesa, así como con la noción de “progreso” que parte de la Revolución Industrial. Utilizados para construir civilidad, se les ha llegado a denominar “templos de la modernidad” ya que apoyan la “tradicción selectiva” del pasado significativo (Williams, 1980, p. 39).

¹ Maestra en Museología por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” del INAH y Licenciada en Diseño y Comunicación Visual por la UNAM. Ganadora del Premio INAH Miguel Covarrubias en la categoría mejor tesis de Maestría en Museos en 2013 y Coordinadora del libro “Alfredo Guati Rojo y el Museo Nacional de la Acuarela” en 2016, ganador del premio INAH Antonio García Cubas como mejor libro de Arte. Actualmente, estudia el Doctorado en Ciencias Sociales y Políticas en la Universidad Iberoamericana y forma parte del Comité Internacional de Museología del Consejo Internacional de Museos a través del Sub Comité Regional de Teoría Museológica para América Latina y el Caribe. Correo electrónico: scarlet.galindo@gmail.com

Dentro de la sociología varios autores han analizado al museo desde diversas trincheras teóricas y estos estudios han servido para la construcción de la museología¹. Existen algunos textos que analizan este devenir y que mencionaremos a continuación con la intención de enmarcar y categorizar las investigaciones realizadas.

El primero de ellos es el capítulo titulado: “Sociology and the Social Aspects of Museums” del sociólogo Gordon Fyfe, que se encuentra dentro del libro: *A Companion on Museum Studies* del 2006. En este texto el autor compila una serie de aproximaciones teóricas al museo desde los siguientes aspectos:

- 1) El museo como espacio cultural en el que se materializa y visualiza el conocimiento. Un lugar donde se puede ordenar el mundo, que pasó de la cámara o gabinete de curiosidades al museo actual. Este fue un cambio epistemológico, una mutación del espacio y su representación formó parte de las transformaciones de las estructuras de conocimiento existentes. Se pueden enlistar textos de autores tales como: Krzysztof Pomian (1990); Eilean Hooper-Greenhill (1992); Susan Pearce (1992); Tony Bennett (1995); Kevin Hetherington (1999), entre otros; quienes fuertemente influenciados por “Utopías y heterotopías” y “El cuerpo utópico”, dos conferencias radiofónicas pronunciadas por Michel Foucault el 7 y el 21 de diciembre de 1966, en *France-Culture*, como parte de una serie de emisiones dedicadas a la relación entre utopía y literatura; se apoyan en el concepto definido por éste: la *heterotopia*².
- 2) Como una institución crítica de la sociedad: En la cual: a) se pone a prueba la ‘veracidad’ de la ideología dominante, a partir de los textos de Nick Merriman (1991), Raphael Samuel (1994), y Andreas Huyssen (1995); b) se cuestiona su expansión en la década de 1960 y el perfil de sus visitantes, partiendo de los conceptos analizados por Pierre Bourdieu de *distinción* (2012) y *gusto* (2010), que son puestos a prueba por Paul Dimaggio, Michel Useem (1978); Judith Blau, Peter M. Blau, Reid M. Golden (1985) y Nick Merriman (1991) y donde se analiza la expansión de los museos de arte como reproductores de diferencias de clase social que permiten su acceso y comprensión dependiendo del capital cultural de sus visitantes (Bourdieu & Darbel, 2003), estos últimos revisados por Vera Zolberg (1994), Sánchez de Horcajo (1997) y por Sara Selwood (2002); c) también desde esta perspectiva se analizan los tipos de

museo existentes hablando de la necesidad de llevar el museo en sí mismo como marco analítico e institucional, estudios entre los que destacan los realizados por Howard Becker (1974 y 1982).

- 3) Como agencias de investigación social. Desde esta postura en ocasiones se utilizan métodos etnográficos como el caso descrito por el semiólogo mexicano Lauro Zavala “Towards a theory of museum reception” (1993), que se centra poco en los atributos de los visitantes para enfocarse en las formas en que ellos interactúan con los objetos expuestos y negocian su significado; también tenemos las investigaciones de Gaynor Bagnall (2003) y Dicks (2004) donde se pretende corregir el sesgo cognitivo de algunos teóricos, haciendo hincapié en la estética y la reflexividad. En este rubro también se coloca a aquellos estudios de estadística cultural que bajo el auspicio de departamentos gubernamentales, organismos profesionales, institutos de investigación y organizaciones mundiales tales como el Consejo Internacional de Museos (ICOM) realizan autores como Mark Schuster (2002) y Sara Selwood (2002), con la finalidad de conocer la experiencia del visitante.
- 4) Finalmente, coloca aquellos estudios que analizan al museo como industria del patrimonio y que han dado origen a los ecomuseos³ (Rivière, Georges Henri et al, 1985) y los museos comunitarios (Arroyo, 1983), ejemplificando la reflexividad radical de la vida social y la inclusión del otro.

Otro texto que realiza un recorrido por su devenir es el de Volker Kirchberg en “Museum Sociology” de 2016, que se encuentra dentro del texto: *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*, en el que este autor admite que “el término ‘museología’ ahora tiene un matiz sociológico distinto ya que los museos se interesan por ‘su sociología’” y es que en los últimos años los museos y su labor social se han convertido en un elemento creciente de búsqueda, en Internet en este mismo texto se afirma que el término *museum sociology* tiene aproximadamente 2,270 vínculos y *sociology of museums* 2,780. Él divide su estudio en las siguientes dimensiones:

- afirmativa-progresiva, la cual critica el rol que los museos de arte juegan en la sociedad, demostrando cómo las personas que trabajan en ellos de manera consciente o no, experimentan estos espacios como lugares de poder simbólico e ideología

dominante (**Bourdieu & Darbel , 2003**) y cómo esta visión del museo se puede contrarrestar estudiando la manera de hacerlos más incluyentes al introducir conceptos tales como: el *entretenimiento, la memoria y la comunidad* (**Fyfe, 2006**);

- estructuralista-praxeológica, que analiza el concepto de gobernabilidad de Foucault, viendo a los museos como instituciones panópticas que regulan las conductas sociales de sus visitantes (**Bennett, 1995**) y el cómo los museos se convierten en agentes de la sociedad civil: educándola en diferencias interculturales y prácticas simbólicas; mediando entre diferentes colectividades y tomando posturas políticas que se opongan a las estructuras hegemónicas, es decir, convirtiéndose en abogados de los más desprotegidos (**Barrett, 2011, p. 2**);
- heterotópica o no heterotópica, donde se estudia este binomio y se asocia el museo moderno con un lugar que definía el orden y promovía los discursos hegemónicos (Lord 2006). Siendo el museo heterotópico el lugar en el que transitando a la posmodernidad se ocupa de otros espacios; temas (parques temáticos y entretenimiento); critica tópicos e introduce a los grupos ausentes de las élites sociales (**Roy & Dowd, 2010**). Por lo que este binomio podría llamarse moderno-posmoderno, monosémico-polisémico, hegemónico-polivalente o colonial- postcolonial y dentro de su análisis también podríamos destacar las investigaciones de Tony Bennet (1995, 1996 y 2004), Eilean Hooper- Greenhill (1992, 2000 y 2007), Sharon Macdonald (2003 y 2006) y Volker Kirchberg (**2016**).

Como podemos observar, existen varias aproximaciones sociológicas que han apoyado a la investigación museológica. En el presente texto nos enfocaremos en aquellas que asocian al museo con la Teoría del actor red, dividiéndolas desde los elementos de la triada fundamental del museo que menciona la autora Aurora León en el libro: “El Museo. Teoría, *praxis* y utopía” (**1988**) y que son: el contenedor o edificio, que podría ser la *caja negra*, antes de ser abierta y el contenido o colección, que en este caso serían los actores humanos y no humanos y los visitantes. Pero primero debemos definir ¿qué es la Teoría del actor red?

La teoría del actor red o cómo analizar al museo fuera del marco social

La teoría del actor red (ANT), también conocida como la teoría del enrolamiento o sociología de

la traducción, fue creada a mediados de los años ochenta por Bruno Latour, Michel Callon, John Law, Madeleine Akrich, Andy Barry, Annemarie Mol, Antoine Hennion entre otros teóricos (Latour, 2008, p. 11). Tiene su origen en los estudios sociales de la ciencia de finales de 1970 denominados el *Programa Fuerte de la Ciencia* (PFC), cuyo principal precursor fue David Bloor (1976), este programa está relacionado con la Escuela de Edimburgo que buscaba una nueva forma de analizar la ciencia en contraposición de las sociologías clásicas.

La creación del PFC transformó la manera en que se desarrollaba hasta ese entonces la sociología del conocimiento, ya que la ciencia, en un principio era analizada por la filosofía y estaba relacionada con las ideas positivistas de la lógica, que daban pie a una serie de pasos que la justificaban por su evidencia científica y racional a través de un método inductivo que se veía como algo dado. Serán Kuhn, Feyerabend, Hanson, Toulmin entre otros teóricos, quienes le darán un giro historicista en el llamado post-empirismo, analizándola desde modelos dinámicos y diversificando sus contextos en la historia y la sociología.

En los años cuarenta del siglo veinte, ya constituida la Sociología de la Ciencia, ésta intentó explicar a las organizaciones científicas como instituciones sociales y poner de manifiesto que el papel de lo social en la producción de conocimiento distorsionaba la actividad científica, es decir, era un productor de errores, por lo que se intentaba eliminar este factor de su producción. El principal representante de esta visión de lo social en la ciencia fue el estadounidense Robert King Merton (1910 - 2003), considerado defensor de la objetividad científica, el conocimiento y la verdad, como espacios intocables por el determinismo social (Núñez, 2011).

A partir de los años sesenta con el Programa Fuerte de la Ciencia (PFC), de David Bloor (1942) y Barry Barnes (1943) surgirá la Nueva Sociología del Conocimiento Científico (NSCC) en la que se observa la flexibilidad interpretativa de los hechos, ya que el conocimiento científico no es una creencia verdadera y justificada, como lo pensaban los positivistas, sino “aquello que la gente considera como tal” (1995), y para su estudio, David Bloor propuso en el texto: *Knowledge and Social Imagery* (1976) cuatro principios para una explicación científica de la naturaleza y el cambio del conocimiento científico, que constituyen el PFC y que son: la causalidad, la imparcialidad, la simetría y la reflexividad (Bloor, 1976, pp. 1-38). Sin embargo, esta aproximación a la ciencia se plantea desde lo macrosocial, razón por la cual el propio Bloor la

menciona como una teoría alejada de los propósitos de la ANT, acusando a Latour y aquellos que la siguen, de caricaturizar a la Escuela de Edimburgo (Bloor, 1982, p. 107).

Los teóricos de la ANT han utilizado los principios del PFC para poder desligarse de lo que es considerado el “verdadero conocimiento” y la “falsa creencia” y observarlos de manera *diferenciada* (Latour, 1999, p. 114), pero abogan por un trabajo etnográfico ya que también se encuentran influenciados por un programa surgido en los años ochenta en la Universidad de Bath, el Programa Empírico del Relativismo (EPOR), impulsado por Harry Collins (1943) y Trevor Pich (1952) el cual se encuentra ubicado en el Constructivismo Social y que demuestra la flexibilidad interpretativa de los resultados experimentales; los mecanismos sociales, retóricos e institucionales que limitan la flexibilidad interpretativa y favorecen al cierre de controversias científicas, promoviendo el consenso de la verdad y los mecanismos de cierre de estas controversias que se relacionan con el medio sociocultural y político. Y es que a diferencia del PFC desarrollado en la Escuela de Edimburgo, el EPOR tiene un enfoque microsociedad, que lo acerca a la ANT, teoría que como su nombre lo dice: analiza las redes en las que los *actantes* ó *actores* humanos y no humanos (máquinas, objetos, animales, textos e híbridos, entre otros) se asocian (Ritzer, 2005, pp. 1-2).

La Teoría del Actor Red utilizará del PFC y sus principios para el análisis de los casos desde la denominada sociología simétrica, pero sin quedarse únicamente en la revisión de los factores sociales, ya que no les es suficiente para explicar la dinámica de la sociedad. La ANT recurrirá a los medios heterogéneos, es decir, tomará en consideración también a los actores no humanos, ya que las consecuencias de lo que se hace con estos actores se vuelven efectos de negociaciones, por lo que podemos decir que es una teoría reduccionista y relativista, cercana a los llamados estudios sociales de laboratorio (Núñez, 2011).

En los museos esta teoría comienza a ser utilizada en los años noventa ya que considera a los objetos como actores *no humanos*, pero también analiza lo humano, dando relevancia a las interacciones: “...en las redes de las que forman parte. Objetos, entidades, actores, procesos—todos son efectos semióticos: nodos de una red que no son más que conjuntos de relaciones; o conjuntos de relaciones de relaciones. Empújense la lógica un paso más allá: los materiales están constituidos interactivamente; fuera de sus interacciones no tienen existencia, no tienen realidad. Máquinas, gente, instituciones sociales, el mundo natural, lo divino—todo es un

efecto o un producto” (Law, John & Mol, A., 1994, p. 277). En el siguiente apartado de este texto revisaremos el trabajo de algunos autores que han utilizado a la Teoría del actor red para analizar al museo.

El contenedor. El museo como caja negra

En “Black box science in black box science centres” (2005), el museólogo Richard Toon vincula la arquitectura de los espacios museísticos con el concepto de “caja negra”, término que se refiere a la expresión utilizada por los cibernéticos cuando una parte de un artefacto o conjunto de órdenes es demasiado complejo y en su lugar se dibuja una caja en la que se aclaran las entradas y salidas de dicho aparato, sin importar lo controvertida que sea la historia del objeto, su funcionamiento interno y las asociaciones que lo componen, entre otros elementos que se mantienen ocultos al espectador (Latour, 1992, pp. 1-2). Toon menciona que los edificios que llevan a la experiencia de la ciencia: espacios con luz natural y con contenidos científicos, tales como los nuevos centros de ciencia, tecnología y planetarios, se ven como lugares donde la práctica científica se toma como una garantía, es decir, espacios de la modernidad.

En este texto diferencia a los museos de ciencia que contextualizan una “rebanada de la historia” y particularmente a una comunidad; de aquellos centros de ciencias donde lo que más preocupa es la presentación de reglas universales y principios que trascienden al espacio y el tiempo. Estos últimos no presentan elementos identitarios por lo que se convierten en lo que Marc Augé denominó “no lugares”⁴ (Toon, 2005, pp. 26-38) y es que podemos visitar un museo de ciencia en cualquier parte del mundo y encontraremos que varias exhibiciones se parecen, ya que lo que importa en ellos es la experimentación y comprobación de alguna teoría científica, estos espacios hacen patente que la ciencia es universal.

La única forma que este autor encuentra para resolver el problema del “no lugar”, que en el caso de los museos en muchas ocasiones va asociado a una gran y moderna arquitectura realizada por algún Premio Pritzker, es lograr hacer la distinción que Michel de Certeau menciona en su texto “Relatos del espacio” y que dice: “En suma, el *espacio es un lugar practicado*. De esta forma, la calle geométricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes...” (Certeau, 2007). Por lo que un lugar geográfico determinado no se convierte en espacio, sino hasta que es socialmente construido. El autor invita

a este tipos de museos a construir comunidad y no sólo ciencia y con ello crear identidad. Este texto no marca pautas para lograrlo, únicamente plantea la problemática existente.

Como podemos ver esta investigación no analiza a diversos actores, únicamente se concentra en el edificio que contiene una colección científica y en cómo ésta es organizada, por lo que no obedece al relativismo que la ANT predica. Únicamente, utiliza al espacio como un elemento posmoderno que sirve de anclaje. Para la teoría del actor red este es un elemento construido y contextual que depende de las redes de actores y de cómo se asocian, es por ello que este autor propone la integración de la comunidad en los centros de ciencias para darles una categoría distinta al “no lugar”.

El contenido y los actores. Mapeos de asociaciones

En “Behind the Scenes at the Science Museum” (2002), la antropóloga Sharon Macdonald desde 1998 acompaña el desarrollo de una exposición permanente sobre la ciencia en la comida en el Museo de Ciencia de Londres, que tenía como objetivo que el visitante tuviera un acercamiento distinto al conocimiento científico.

A través de una investigación etnográfica la autora analiza los objetivos de diversas áreas que forman parte del proyecto, el cual intentaba responder a las preguntas ¿qué hay de ciencia en la comida?, ¿cuáles son los objetos más poderosos para representarla?, ¿qué es único en la comida inglesa? y ¿qué encontrarán los visitantes de entretenido o interesante en la comida? entre otras.

Macdonald sigue al *staff* de la exposición y observa cómo durante el desarrollo de la misma los actores se van preguntando sobre nuevas formas de conocimiento, éstas los llevan a la creación del *multi-museo*, en el que los objetos fueron utilizados al servicio de una conducción conceptual de historias acerca de la ciencia, así mismo comprueba que las buenas historias solo podían ser contadas a partir de ejemplos poderosos. También analiza el papel de los patrocinadores en esta exposición y de otros actores, así como su influencia y presencia en las decisiones, y qué tanto tomaron en cuenta a la audiencia. Sin embargo, el resultado de esta exposición, que se pretendía innovadora no fue diferente a otras exposiciones, como lo evidencia la autora en el último capítulo de este libro que es un estudio de público, pero es un primer ejemplo de cómo utilizar al museo y sus exposiciones como lugares para experimentar la

representación, punto que abordaremos más adelante.

En “Object/ Shadows: Notes on a Developing Art Form” (2006), del artista Larry Kagan desarrolla un mapeo dentro del propio devenir de su obra para presentar el trabajo hecho. *Object/Shadow* es una nueva categoría para el tipo de escultura que ha desarrollado durante los últimos doce años.

El texto analiza su proceso como artista; cómo eligió el acero para hacer sus piezas sobre otros materiales, haciendo que pareciera fácil de manipular. También comenta cómo este material apoya la expresión que quiere dar a sus obras y cómo las sombras forman parte de ellas, mostrando sus dudas y frustraciones por la falta de iluminación en los espacios de exhibición que no permiten que su obra exprese lo que él pretende. En este análisis nos habla del espectador, señalando que su reacción está condicionada a sus aprendizajes previos y a sus expectativas (Kagan, 2006, pp. 158-172).

Existe otro texto denominado “Museums, fossils and the Cultural Revolution of Science. Mapping change in the politics of knowledge in early nineteenth-century Britain” (2007) del museólogo, historiador y geógrafo Simon Knell, en el que analiza las asociaciones de objetos, instituciones y prácticas en los museos de ciencias que llevaron al uso de fósiles en las exposiciones, y en específico ¿cómo las piedras se convirtieron en un objeto de museo?

El autor revisa las asociaciones de diferentes actores tales como: libros, papeles, *amateurs* en ciencias, coleccionistas, el Estado, los profesionistas o científicos y el desarrollo de las propias ciencias, ya que el desarrollo de la geología es una de las principales razones para argumentar la inclusión de estas piezas como únicas a los museos. En el texto se vislumbra la figura de William Buckland, el hombre que llevó su descubrimiento al público y la British Association for the Advancement of Science (BAAS).

“los documentos de la geología registran la guerra de épocas anteriores a la creación de la raza humana, por las cuales los geólogos se convirtieron en los primeros y únicos historiógrafos de ese tiempo. Y los documentos de su historia no son imitaciones de esculturas de mármol, sino la sustancia y los cuerpos de los propios huesos reales mineralizados, que se convierten en piedra imperecedera” (Rupke, 1983, p. 60).

La conclusión de este estudio es que “aun que el museo ha estado en el corazón de nuestro tiempo, se ha visto como un lugar muy similar, pero en realidad su identidad ha sido definida por las personas y no como se asume por las colecciones, ya que ellas han tomado las decisiones para poder presentar lo que vemos dentro de ellos” (Knell, 2007, p. 46).

Knell no considera su estudio dentro de la ANT, sino de la denominada Museología Crítica⁵, ya que aun cuando habla de los objetos, este se centra en las acciones.

El sociólogo del arte Ramus Kjærboe (Kjærboe, 2016), realiza su investigación doctoral analizando el devenir de la colección Ordrupgaard en el Copenhague de 1918 a 1923 y lo compara con otros nodos que resultan colecciones como la de la Galería Waldemarsudde y Thielska en Estocolmo; la de Courtauld en Londres; el Museo Folkwang en Hagen y Essen; el museo Kröller-Müller en Otterlo; la Fundación Barnes en Filadelfia y la colección Phillips en Washington, D.C., mostrando cómo se conformaron y su devenir en museos públicos. Analiza sus similitudes, la mayoría formados a principios del siglo XX, sus fuertes referencias burguesas y los programas educativos que difundían y que intentaban formar a su público en ideas filosóficas, psicológicas y estéticas, transformando lo que era visto como arte (Kjærboe, 2016, pp. 441-447).

Como podemos ver en estos cuatro estudios analizan a diversos actores, dos de ellos corresponden a mapeos de exposiciones de ciencias y dos al devenir museos o exposiciones de arte. Sharon Macdonald realiza un mapeo etnográfico; Larry Kagan lo hace comentando de manera personal el propio devenir de su exposición, Simon Knell analiza y mapea las asociaciones concentrándose el propio devenir de la geología como ciencia y Kjærboe el devenir de las colecciones, que apoya en un momento y contexto concreto lo que se considerará arte. Estas aproximaciones resultan una forma de estudio interesante para los museos, porque aportan en el análisis de los objetos dándoles agencia, también en el devenir de los actores y sus contextos y es que hay que recordar que para esta teoría a diferencia de las teorías posmodernas sí el importa el pasado, que al hacer una análisis de las asociaciones de diversos actores desde lo empírico rompe con el esquema de lo “verdadero” observando tanto aciertos como errores dentro de lo social y por lo tanto siendo crítica hasta cierto punto de su propio desarrollo.

Experimentando con la representación

En “From blindness to blindness: museums, heterogeneity and the subject”. En 1999 Kevin

Hertherington escribe este texto en el que analiza el devenir de los objetos que forman parte de una colección y su presentación o museografía, desde el concepto de “heterogeneidad”.

Aborda la compleja relación entre la subjetividad y objetividad construida en torno a los museos y “su rol en la constitución del sujeto como punto de vista asociado con diferentes formas de conceptualización del sujeto y el objeto desde lo externo” (Hetherington, 1999, p. 52). Para este autor la historia de los museos está asociada con la historia del “ojo”. El texto comienza su recorrido en el Renacimiento, señalando la relevancia de la invención de la *perspectiva lineal*:

“la construcción del punto de vista del sujeto en la *perspectiva lineal* es aquella que lo localiza como un punto, que no representa lugar alguno, como el infinito. El sujeto (en lugar de Dios), quizá por primera vez, se queda fuera y separado del mundo material, capaz de mirarlo desde esta posición privilegiada del infinito que formalmente sólo le pertenece a Dios” (Hetherington, 1999, p. 56).

La *perspectiva lineal* estableció la espacialidad y la materialidad de la observación, este aspecto lo relaciona con las colecciones de unos conocidos mecenas italianos, los Medici, quienes entre otros coleccionistas revaloran el pasado clásico griego y romano del siglo XIV, colocando los objetos en espacios privados que sólo eran visibles para sus invitados: gente de la nobleza, estudiantes y otros artistas. La presentación de los objetos en ese momento no separaba lo natural de lo social, por lo que el concepto de heterogeneidad no se veía como diferencia, el orden de las cosas se realizaba a partir de la similitud, se trataba de un *bricolaje* sin narrativa. Con el surgimiento de los *Gabinetes de curiosidades* se separan los objetos de la mirada del sujeto, para ejemplificarlo mejor utiliza la pintura de “Las Meninas” de Velázquez. Este cuadro queda fuera de la perspectiva lineal, ya que muestra la separación del sujeto, como aquel que define su relación de heterogeneidad con el mundo. Lo que se pinta, no es comprendido en términos de similitud, sino a partir de lo que representa.

Para este autor, con la modernidad desaparece la heterogeneidad en la presentación de los objetos, constituyendo al sujeto como un controlador de ella y a los museos como un panóptico. “El objeto ante nuestros ojos no es de real interés [...], lo que interesa es la reacción personal ante este objeto que puede ser tomada como universal y transmitida a una comunidad estética”

(Hetherington, 1999, p. 66). El museo moderno lo define entonces: como un espacio donde se conservan y representan formas de alta cultura y educación del público que lo visita, quienes apreciarán lo estético y moral al que denomina Museo Kantiano (Bennett, 1995).

Posteriormente, el autor nos habla de los proyectos dadaísta y surrealista como precursores de la Teoría del Actor Red, ya que tratan de restaurar la heterogeneidad del mundo de los objetos que pertenecen a las colecciones. El camino planteado parte del cambio de la concepción burguesa de arte y su domesticación al ser exhibido en galerías y museos; logrando cambiar la postura y visión de los objetos antes asociada al sujeto. Un ejemplo de ello fue colocar una obra titulada “La fuente” (un mingitorio), en el Museo de Nueva York en el año de 1917, firmada por R. Mutt, y atribuida a Marcel Duchamp, así como los *ready-mades* y los *collages* que contenían objetos de la vida cotidiana (1999, p. 68).

Posteriormente, el propio Latour junto con Peter Weibel, escribe “Experimenting with Representation: Iconoclasm and Making Things Public” (2005), en el que ambos autores hablan de cómo los objetos e instalaciones que comprenden una exposición pueden servir para comprobar una teoría. Dos exposiciones en las que los curadores deben colaborar con los artistas a los que se refieren como: *experimentalists* y en las que lo que interesa es jugar con la heteronomía (2005, p. 94) definiendo lo exhibido como:

“[...] un conjunto artificial de objetos, instalaciones, personas y argumentos, que no podrían razonablemente ser colocados en cualquier otro lugar. En una exposición las limitaciones habituales del tiempo, el espacio y el realismo se suspenden. Esto significa que se trata de un medio ideal para la experimentación; y especialmente para tratar las actuales crisis de representación” (Latour & Weibel, 2006, p. 94).

La primera de las muestras denominada *Iconoclasm*, explora la pregunta ¿existe alguna forma de suspender el gesto iconoclasta⁶ para interrogarlo en lugar de extenderlo? ¿podemos dejar de atribuirle a las imágenes conceptos o cambiar los conceptos con los que se les relaciona? La elección del concepto se debió a que las imágenes son un elemento importante en la religión, el arte, la política, la ciencia y la literatura. La primera muestra tuvo lugar en el Zentrum für Kunst and Medientechnologie (ZKM), en Alemania de mayo a septiembre del 2002.

Como mencionamos antes, realizar esta exposición a manera de experimento permite falsear o comprobar una hipótesis, por lo que no se utilizaron únicamente elementos artísticos o religiosos, a estos se añadieron elementos científicos, para ejemplificar el dilema de la representación partiendo de la obsesión por las imágenes de occidente a partir de la visión de siete curadores.

En 2005, *Making the things public*, fue una muestra que se presentó en el mismo centro alemán ZKM, de marzo a octubre. Se trató de un experimento en el que se desarrollaron instalaciones de las instalaciones, con el que se pretendía explorar la crisis de la representación, partiendo de los resultados de la exposición del 2002, ya que las guerras de la ciencia, la religión y el arte tienen consecuencias en la política. Para esta exposición se contó con la participación de artistas y académicos. El resultado de la misma se puede apreciar en un catálogo razonado de las instalaciones creadas, coordinado por el propio Latour y el curador y artista Peter Weibel, el cual incluye textos cortos de cerca de 170 autores diferentes y comprende 15 secciones distintas⁷. Algunos de los temas que se abordaron a partir de instalaciones o curadurías, fueron:

- “Una elección en Papua Nueva Guinea” de Pascale Bonnemère y Pierre Lemonnier, donde nos hablan sobre las elecciones en ese lugar y se plantea como para algunos pueblos el sólo acto de votar los convierte en modernos; este texto lo podríamos relacionar con el cuadro de *Freedom House* sobre los derechos políticos y libertades civiles que nos hacen “democráticos” a partir de una definición procedimental de democracia (Tilly, Democracia, 2010, p. 38).
- Otra instalación “Transformando cosas: Arte y Política en la costa noroeste” de Anita Herle nos habla sobre el tema del *cosmopolitismo* de la filósofa Isabelle Stengers, que enfatiza en la participación de los llamados Pueblos de la Primera Nación de Canadá, en cuestiones globales, como la realización de postes totémicos para ser presentados en museos, galerías y mercados internacionales que pueden ser interpretados como un signo de la globalización en el mercado del arte (Latour & Weibel , 2005, pp. 132-141).
- Dario Gamboni curó una muestra de pinturas, fotografías y grabados denominada “Componiendo el cuerpo político: Imágenes y representación política”, en la que muestra diversas representaciones gráficas del “pueblo” que datan de 1651 al 2004,

colocando obras como: “Las masas” de José Clemente Orozco y el Leviatán, atribuido a Abraham Bosse, utilizado en la portada del libro de Thomas Hobbes.

- Petra Adolfsson “The Obelisks of Stockhol”, plantea a través del trabajo del artista Christopher Game, la creación de dos obeliscos para que los ciudadanos, visitantes y turistas visualicen la calidad del agua en la ciudad, se trata de los primeros objetos de lo que se denomina “arte informativo” en ese país.
- Joseph Leo en “Koerner Reforming the Assembly” presenta cómo la reforma protestante reemplazó la iconografía de la iglesia católica por la atención colectiva de la palabra y cómo esto se visualizó en el espacio público del templo de diferente manera, convirtiéndolo en un lugar más inclusivo.

La idea detrás de estos proyectos fue que “la política tiene que ver con las cosas, no es una esfera, una profesión, o una mera ocupación; implica esencialmente la preocupación por los asuntos que se señalan a la atención del público” (Latour & Weibel, 2006, p. 98).

Conclusiones

Como pudimos observar a partir de estos textos la Teoría del actor red ha estado relacionada con los espacios museísticos desde hace algunos años, pero son pocos los estudios que realizan un análisis simétrico de las redes en las que cooperan actores para la creación de una exposición estos estudios se limitan a analizar algún nodo de la red: la caja negra o edificio, la heteronomía, el nacimiento de una colección, el nacimiento de una ciencia, una nueva forma de ver el arte, la perspectiva o la experimentación. La revisión superficial de las redes no desarrolla un análisis simétrico, se olvidan de analizar los aciertos y errores, en ocasiones esto se debe a que la historia y las investigaciones hasta ahora presentadas se concentraban en dejar evidencia de lo bien hecho, por lo que se quedan vinculadas a una de las críticas principales que se han hecho a esta teoría al ser estudios asimétricos y que no logran romper con la hegemonía.

Sin embargo, aun cuando los museos han estado al servicio de los tipos de representación planteados por Latour, muchas veces intentando resolver la pregunta de ¿cómo representar a la gente? por medio de la política o de ¿cómo representar a los objetos? por medio de la ciencia; son pocas las investigaciones serias que respondan a cómo el arte puede ser un instrumento para representar su unión colectiva y todavía menos las veces que la curaduría de una exposición se

sabe al servicio de este instrumento y de la crítica. Aún queda mucho por hacer en este campo.

Bibliografía

- Arroyo, M. (1983). Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos. México, México: INAH.
- Augé, M. (1996). Los No Lugares: espacios del anonimato. Barcelona , España: Gedisa.
- Bagnall, G. (2003). Performance and performativity at heritage sites. 1 (2): 87–103 (; accessed March 14, 2004). Recuperado el 30 de 04 de 2016, de Museum and Society: http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumsociety/documents/volumes/m_sbagall.pdf
- Barnes, B. (1995). Sobre ciencia. Barcelona, España: RBA Editores.
- Barrett, J. (2011). Museums and the Public Sphere. Chichester, Inglaterra: Wiley-Blackwell°.
- Blau, J. R., Blau, P. M., and Golden, R. M. (1985). Social inequality and the arts. American Journal of Sociology , 91 (2), 309-331.
- Bloor, D. (1976). Knowledge and Social Imagery . Boston, Estados Unidos de América : Routledge.
- _____ (1982). Sociologie de la logique ou les limites de l'épistémologie. Paris , Francia : Pandore.
- Becker. (2014). What About Mozart? What About Murder? Reasoning from Cases. Chicago, Estados Unidos de América: University of Chicago Press.
- _____ (2015). Para hablar de sociedad: la sociología no basta. (H. Salas, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores Argentina, S.A.
- Bennett, T. (1995). The birth of the museum. History, theory, politics. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Bourdieu & Darbel . (2003). El amor al arte. Los museos europeos y su público . Barcelona , España : Paidós Estética .
- Bourdieu, P. (2010). El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores Argentina, S.A.
- _____ (2012). La distinción. Criterio y bases sociales del gusto. México, México: Taurus.
- Callon, M. (1986). Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops

- and the Fishermen of St. Briec Bay. En J. LAW, Power, Action, and Belief: A New Sociology of Knowledge? Londres, Inglaterra: R.K.P.
- Certeau, M. (2007). Relatos del espacio. En M. Certeau, La invención de lo cotidiano (2da. reimpresión ed., págs. 127-142). México, México: ITESO/ UIA.
- Lang Teslow, T. (1998). Reifying race. Science and art in "Races of Mankind" at the Field Museum of Natural History. En S. Macdonald, The politics of display: Museum, science, culture (págs. 46-66). Londres , Inglaterra : Routledge .
- Latour & Weibel . (2005). Making Things Public. Atmospheres of Democracy. Karlsruhe y Cambridge, Inglaterra: MIT Press and ZKM, Center for Art and Media.
- _____ (2006). Experimenting with Representation: Iconoclasm and Making Things Public. En M. & Basu, Exhibition Experiments (pág. 254). Oxford, Inglaterra: Blackwell Publishing.
- Latour, B. (1992). Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad (Primera ed.). (R. M. Eduardo Albar, Trad.) Barcelona , España : Editorial Labor, S.A. .
- _____ (1996). On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications. CSI-Paris/Science Studies-San Diego , 47,, 369-381.
- _____ (1999). DISCUSSION For David Bloor... and Beyond: A Reply to David Bloor's 'Anti-Latour'. Studies in history and philosophy of science , 30 (1), 113-130.
- _____ (2008). Reensamblar lo social. Buenos Aires , Argentina : Manantial .
- Law, John & Mol, A. (1994). Notes on materiality and sociality. The Social Review (43), 274-294.
- León, A. (1988). El Museo. Teoría, praxis y utopía. Madrid, España: Cátedra.
- Devallées & Mairesse . (2010). Conceptos claves de museología. Obtenido de ICOM Community: <http://icomcommunity.icom.museum>
- Dicks, B. (2004). Culture on Display: The Production of Contemporary Visitability. Milton Keynes, Inglaterra : Open University Press.
- Dimaggio & Useem. (1978). Social class and arts consumption. Theory and Society , 5 (2), 141–161.
- Fyfe, G. (2006). Sociology and the Social Aspects of Museums. En M. Sharon, A Companion to

- Museum Studies (págs. 33-49). Inglaterra: Blackwell Publishing Ltd.
- Hetherington, K. (1999). From blindness to blindness: museums, heterogeneity and the subject. En J. Law and J. Hassard (eds), *Actor Network Theory and After* (págs. 51-73). Oxford, Inglaterra : Blackwell.
- Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. Londres , Inglaterra : Routledge.
- Huysen, A. (1995). *Twilight Memories*. Londres , Inglaterra : Routledge.
- Hvidtfelt Nielsen, K. (2005). Reseña de "Making Things Public: Atmospheres of Democracy" de Bruno Latour y Peter Weibel. *Antropología Iberoamericana (Especial)*.
- Kagan, L. (2006). Object/ Shadow: Notes on a developing art form. En F. &-G. Becker, *Art from start to finish. Jazz, painting, writing and other improvisations* (págs. 158-172). Chicago , Estados Unidos de América : Publicaciones de la Universidad de Chicago .
- Kirchberg, V. (2016). Museum sociology. En L. a. Hanquinet, *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture* (pág. 479). Oxon, Inglaterra : Routledge.
- Kjærboe, R. (2016). *Collecting de Modern. Ordrupgaard and the Collection Museums of Modernist Art*. Århus, Denmark: Aarhus University.
- Knell, S. J. (2007). Museum, fossils and cultural revolution of science. Mapping change in the politics of knowledge in early nineteenth-century Britain . En M. &. Knell, *Museum revolutions: How museums change and are changed* (págs. 55-74). Nueva York , Estados Unidos de América : Routledge.
- Macdonald, S. (2002). *Behind the Scenes at the Science Museum*. Oxford , Inglaterra : Berg.
- Merriman, N. (1991). *Beyond the Glass Case*. Leicester, Inglaterra: Leicester University Press.
- Núñez, J. J. (2011). La ciencia y la tecnología como procesos sociales. Lo que la educación científica no debe olvidar. (O. d. cultura, Productor) Recuperado el 01 de 06 de 2016, de Organización de Estados Iberoamericanos para la ciencia y la cultura: <http://www.oei.es/salactsi/nunez05.htm>
- Pearce, S. (1992). *Museums, Objects, and Collections: A Cultural Study*. Leicester, Inglaterra : Leicester University Press.
- Pomian, K. (1990). *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*. Cambridge, Inglaterra : Polity Press.

- Ritzer, G. (2005). *Encyclopedia of Social Theory*. (G. Ritzer, Ed.) Thousand Oaks, California, Estados Unidos de América: Publicaciones SAGE .
- Rivière, Georges Henri et al. (1985). Imágenes del ecomuseo. *Museum* 148 , XXXVII (4).
- Roy & Dowd. (2010). What is sociological about music? *Annual Review of Sociology* , 36 (9), 183– 203.
- Rupke, N. A. (1983). *The Great Chain of History: William Buckland and the English School of Geology* . Oxford, Inglaterra: Clarendon.
- Schuster, M. (2002). Informing cultural policy: data statistics and meaning. (UNESCO, Productor) Recuperado el 23 de 04 de 2016, de Informing Cultural Policy. International Symposium on Cultural Statistics : www.colloque2002symposium.gouv.qc.ca/PDF/Schuster_paper_Symposium.pdf
- Sánchez de Horcajo et al. (1997). *Sociología del Arte. Los Museos Madrileños y su público*. Madrid, España: Libertarias/Prodhufti.
- Samuel, R. (1994). *Theatres of Memory*. Londres, Inglaterra: Verso.
- Selwood, S. (30 de 12 de 2002). Measuring culture Collecting statistics to prove the 'use' of the arts has been largely useless, says the editor of *Cultural Trends*. Spiked .
- Stuart Hall (ed.). (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres, Inglaterra: Publicaciones Sage .
- Tilly, C. (2010). *Democracia*. Madrid, España: Akal.
- Toon, R. (2005). Black box science in black box science centres. En S. MacLeod, *Reshaping Museum Space Architecture, Design, Exhibitions* (págs. 26-38). Nueva York, Estados Unidos de América: Routledge.
- Vergo, P. (1989). *The New Museology*. Londres, Inglaterra: Reaktion Books.
- Williams, R. (1980). Base and superstructure in Marxist cultural theory. En *Problems in Materialism and Culture* (pág. 39). Londres , Inglaterra : Verso.
- Zolberg, V. (1994). An elite experience for everyone: art museums, the public and cultural literacy. En S. & Rogoff, *Museum Culture: Histories, Discourse, Spectacles* (págs. 49– 65). Londres , Inglaterra: Routledge.

Notas

¹ Ciencia que estudia los museos, su historia, su influjo en la sociedad y las técnicas de catalogación y conservación. Véase: Devallées & Mairesse, 2010, *Conceptos claves de Museología*, ICOM.

² Heterotopía es un concepto en la geografía humana elaborada por el filósofo Michel Foucault para describir lugares y espacios que funcionan en no-hegemónicas condiciones. Los museos resultan ser heterotopías del tiempo, ya que encierran en un solo espacio objetos de todas las épocas y estilos. Existen en el tiempo, pero también existen fuera del tiempo, ya que se construyen y se conservan para ser físicamente insensible a estragos del mismo.

³ Institución museal que asocia el desarrollo de una comunidad a la conservación, presentación e interpretación de un patrimonio natural y cultural detentado por la misma comunidad, representativo de un medio de vida y de trabajo en un territorio dado y de la investigación vinculada al mismo

⁴ El antropólogo Marc Augé escribió en 1992 el libro: *Non-lieux. Introduction a une antropología de la submodernité*, cuya edición en español se tradujo como *Los No Lugares, espacios de anonimato*. En el que los define de la siguiente manera “si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé M, 1996:83).

⁵ En la museología existen diferentes teorías que analizan al museo, pero también conflictos con respecto al surgimiento de las mismas. La *New museology* de Peter Vergo (1989) que pretendía mostrar que el museo debería ser para todo el público a partir de una postura crítica, fue ampliamente criticada en su momento por el museólogo francés Andrée Desvallées, por considerarla un plagio de la Nueva Museología, creada en Francia y que desde los años 70s, enmarcaba investigaciones que enfatizaban el museo y su relación con la comunidad, porque consideraban que estos estudios no rompían con la posición elitista del museo dentro de la sociedad, pero algunos textos británicos pretendían hacer evidente la relación de sus museos con el público y buscaban un cambio radical en la práctica profesional. De esta línea surgirá la denominada *Museología Crítica*, la cual coincide en algunas cosas con la Nueva Museología, pero no presentará principios doctrinales ya que se considera totalmente posmoderna, para ella, el museo es un recurso patrimonial y cultural, así como los monumentos y los complejos culturales, y será analizado desde la teoría y la práctica. Debe de ser social y democrático en cuanto que formará una ciudadanía más crítica y no solamente consumista. Esta forma de estudiar al museo lo ve como comunidades de aprendizaje y no como instituciones, a lo que Clifford denomina “zonas de contacto” o Bunch “lugares de conflicto o controversia”.

⁶ Antiguo movimiento religioso cristiano que rechazaba el culto a las imágenes sagradas y las destruía.

⁷ Las traducciones de títulos son sacadas de la reseña de Hvidtfelt Nielsen, 2005, pp. 1-11.