Esto no es un Museo. Artefactos móviles al acecho (2010-2015): fin del museo moderno y nuevas formas de mediación artística *en tránsito*

Rosa María Droguett Abarca

Ad portas

En la divulgación actual de las artes, gracias a los proyectos *museales* se reinstala el problema del fin del museo moderno. ¿Su relevo? Una mediación no hegemónica y de naturaleza nómade. La catástrofe y el acecho del fin se pondrían en escena tanto en el arte mismo como en los espacios que lo cautelan paradójicamente fuera de sus límites, por medio de operaciones estético-políticas que se ponen en tensión con la vigilancia institucional. En este marco, la museología crítica asumiría un rol fundamental, en tanto disciplina reflexiva[1].

Entenderemos *lo museal* como aparatos (*appareil*)[2] de cuidado y exhibición, que involucran decisiones políticas, sociales, culturales y geográficas, y que están insertos en una territorialidad global. Esto supone regímenes de las artes que, si bien forman una sensibilidad común –como lo entendería Rancière–, exigen pensar un *común* polifocal[3].

1 Para Francisca Hernández, la llamada museología crítica es una disciplina especulativa con efectos prácticos, que hace del museo y los espacios del arte ámbitos en conflicto productivo, que discute conceptos como el patrimonio, la identidad y otros. Así, deja atrás la idea del museo como un dispositivo neutro, pasando a ser el resultado de discursos y dispositivos que están operando en un momento y en un lugar dado.

2 En francés, "*appareil*" posee un doble alcance semántico, el cual implica una conexión inicial entre *técnica* y *apariencia,* o modos de aparecer, según la cual toda presencia y, por lo tanto, toda percepción, está ya "*aparatizada*", adornada (Déotte, *La época de los aparatos* 201). Según Déotte, también se debe recurrir a los aparatos para explicitar la conexión entre las relaciones de producción y las esferas de la cultura: por un lado, los aparatos son en sí técnicos, y por ello su génesis es la misma de todos los objetos técnicos (Simondon); y por otro, son simbólicos, como la perspectiva, según Panofsky, que reconfiguró el mundo de las apariencias (Déotte, *La ciudad porosa* 20).

3 En *Sobre políticas estéticas* (2005), Rancière se hace cargo de la oposición entre arte *in situ* y arte del museo; las transacciones programáticas detentan "programas que ponen en juego de una manera sistemática las contradictorias relaciones entre un dentro y un afuera" (65). El

En coherencia con las obras contemporáneas, sus espacios de divulgación tenderían al *tránsito*, receptivos a la circulación de individuos, naciones y culturas tal como lo entiende Nicolás Bourriaud. Gracias a una suerte de operaciones "migratorias", se promueven colecciones, proyectos e imaginarios artísticos que se desplazan y mutan, sin un propósito fijo, en tensión y encuentro con la megalópolis en tanto "ciudad porosa" o "trashumante", como diría J. L. Déotte. Es preciso, por tanto, poner de manifiesto las propuestas de visibilización del arte que poseen como ejes de acción la *porosidad* y la *transitividad*.

El caso de estudio que pondrá a prueba esta hipótesis es la curatoría llamada *Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho*, a cargo de Martí Peran, quien entre los años 2011 y 2015 convoca una particular no-exposición *en tránsito*. Esta se concibe como un proceso de trabajo que combina investigación y formación, y que se despliega como catálogo-archivo *in progress* que añade nuevos aportes del país donde se instala, en pos de una concepción expandida o alternativa del museo.

Sobre el tránsito: claves estéticas y museológicas

La cultura occidental ha desarrollado una nueva actitud ante las cosas, generada por una compresión espaciotemporal que surge de la expansión de los medios de comunicación masiva. Los conceptos de movimiento, conectividad, porosidad y vaivén ponen en escena un tiempo social y cultural que se espacializa, pues se constituye por medio de trayectos.

Para Bourriaud, los trabajos artísticos y sus imaginarios se entienden como una *forma-trayecto* (*Radicante* 89). Obras que desaparecen y transitan, espacios del arte que entran en crisis y pasan a ser vehículos de individuos estéticos identitariamente errantes. Obras y espacios del arte como domicilio de múltiples desplazamientos en un medio cada vez más complejo, nos disponen ante un nuevo estatuto. Si bien este sería el fin de lo que la modernidad ha entendido acerca de museos o galerías, la estabilidad conceptual de estos ámbitos no es principal característica. No lo es, no la busca, no le acomoda.

filósofo dice que uno de los rasgos comunes de las transacciones programáticas es este tipo de topografía, que hace de los ámbitos artísticos espacios metamórficos, abiertos incluso a la mezcla de las artes (76).

A propósito de un museo en crisis de identidad, Déotte dice que salimos de la historia de las colecciones artísticas, propias de la modernidad, para ingresar a una suerte de colección global, abierta y múltiple, que reinterpretaría las tradiciones y las culturas, tras una operación –de naturaleza curatorial y política– de tipo cosmética. En ella se pondría fin a la existencia de un objetivo o destino cultural singular, poniendo en evidencia un cara a cara permanente con al agotamiento. Se trata de una época en la que, gracias al fin de la tradición oral, gracias a la industrialización y a la mundialización, irrumpe la "cosmética" como "la afirmación de una *comunicación general* que pone entre paréntesis la singularidad de cada época y de cada mundo" (*Catástrofe y olvido* 136, énfasis nuestros).

La llamada mundialización marcaría un tiempo de microredes, enjambres de colecciones mayores con infinitas lógicas de organización y agrupación. Ya no se trata de una colección y su afán de completitud, sino de colecciones flotantes, que se arman y desarman, que se alteran en otras series relativas a diversos mundos y épocas; o bien, de archivos vivos como el de *Esto no es un museo*….

Carpeta de pruebas

Para poner en tensión las presunciones antes expuestas, consideraré el caso de *Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho*, que como un "lugar de reencuentro", proyecto curatorial que se levanta como una suerte de museo-no museo de naturaleza nómade.

Pero este proyecto no solo se pone en marcha entre continentes (de Europa hasta América), en barrios de grandes ciudades, sino que también navega por distintos ámbitos de divulgación y discusión. Las bases teóricas de *Esto no es un museo…* son presentadas por Peran en un soporte igualmente móvil: una revista, lejos de estabilidad de un catálogo oficial del archivo. Se trata de la revista *Roulotte*[4], cuya línea

4 En su versión online, se lee: "*Roulotte (voz fr.) f. Caravana. Pequeña vivienda que se engancha como remolque a un vehículo.* Editores: Xavier Arenós · Domènec · Martí Peran/Roulotte es una publicación editada por ACM/ Con el apoyo de Generalitat de Catalunya, Departamento de Cultura y del Ayuntamiento de Mataró, Institut Municipal d'Acció Cultural". En tanto, en la editorial del primer número: "Hoy ya no resulta eficaz diferenciar los lugares donde desarrollar la formación, la producción, la exhibición y la documentación. Todas estas posibilidades ya no son episodios aislados en la secuencia de la cultura con-temporánea sino que, al contrario, se solapan en una compleja y única situación donde lo que prevalece es la circulación de datos y el encuentro entre agentes y materiales. *Roulotte* es un espacio creado para desarrollar este tipo de ejercicio".

editorial es la de ser "una especie de exposición móvil en circulación permanente".

En pos de provocar tracción o resistencia, la circulación de esta no-exhibición se realiza en diversos espacios *museales*, a través de sus distintos soportes en la redes de divulgación web, como las revistas en línea y los seminarios, conferencias y coloquios promovidos por entidades de educación superior. Es así como cada país lo ha puesto en movimiento a su amaño; incluso individuos y entidades "no oficiales" han hecho lo propio de manera más o menos exhaustiva a través de internet, en *blogs* y páginas personales, inestables y dinámicos. Es tal su fluidez, que el sitio creado por México (muy completo e interactivo) fue descargado y quedó inaccesible.

Todos los dispositivos de *Esto no es un museo…* permiten hacer muestras viajeras que funcionan como una plataforma nómade para la participación directa y auto gestionada del público, para fomentar el desarrollo de la investigación social y la articulación de experiencias educativas. Un amplio programa de actividades paralelas –que incluye activaciones de artefactos, talleres y seminarios–, distribuidas entre las distintas sedes participantes han relevado, tanto la simple ampliación de los metros lineales de las paredes del museo, como la fisura de sus límites interiores a un exterior[5].

Según el mismo Martí Peran, el museo tradicional está siendo acechado por una gran cantidad de iniciativas alternativas y *aparatos paramuseísticos*. Al interior de las añejas instituciones museales, estos últimos estarían, por una parte, acelerando la puesta a prueba de una nueva sensibilidad y de una participación lejos del predominio burgués, y por otra, replanteando los roles y funciones para un supuesto público homogéneo[6].

5 En otras palabras, Martí Peran dice que "si los pabellones temporales del museo convencional pretenden ampliar sus tiempos y espacios de aparición con el objeto de fortalecer la propagación de sus modelos narrativos, los artefactos móviles que acechan al museo serán aquellos que, transitando por el mismo paisaje social, ensayan maneras de entender la célula expositiva como un lugar de recepción y construcción de las narrativas plurales y críticas frente al modelo hegemónico" ("Ceci n'est pas une voiture").

6 Peran plantea que: "En el archivo *Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho* […] se da cuenta de más de medio centenar de proyectos e iniciativas ideadas como instrumentos alternativos a la institución artística convencional […] Parece que el museo tradicional, en efecto, padece una suerte de creciente acecho desde un enorme panel de réplicas que, mediante las actuaciones que propician, estarían acelerando la refundación de los roles y funciones tradicionales que ejercía la vieja institución en el interior de una esfera pública homogénea. […] Los nuevos artefactos paramuseísticos despliegan un abanico de situaciones heterogéneas" (111).

El sesgo de los principios teóricos que expone Peran en distintos medios es estético-político-museológico, y con ellos arma una trama provocadora, que nos permite adelantar una certeza: nos encontramos ante un archivo/no archivo de un no-museo, conformado como un proyecto curatorial de naturaleza transitiva y lábil. Dos son las ideas fuerza que pivotean la curatoría:

1. Movilidad

Peran declara una apología de lo móvil y flexible que "procede, en primer lugar, de las estructuras hegemónicas, proclives a glosar las supuestas virtudes de un capital deslocalizado y en perpetuo movimiento […] Los programas políticos, económicos y de fabricación de subjetividad se han traducido […] en cálculos de movimiento y en gestión de desplazamiento" (112); esto ha convertido a la movilidad en una cuestión recurrente en el interior de la cultura crítica[7].

Entonces, los artefactos rodantes del no-museo han de inscribirse en esa exploración y despliegue de la movilidad por su capacidad deformadora, que transgrede las convenciones proyectadas sobre el territorio físico y social de la ciudad[8]. Nos encontramos con una propuesta de disenso estético al modo rancieriano[9], pues estos "museos portátiles" funcionan como "dispositivos de escucha y de acción para que la heterogeneidad de la esfera pública canalice sus imaginarios, autogestione su representación, formalice sus emergencias y articule sus propias soluciones" (Peran 113), lo que la vuelve un ejercicio político significativo para un colectivo que participa.

Cada museo portátil se piensa como un microsistema organizado, que en tanto alternativa al museo tradicional, no siempre aspira a desarrollar un antagonismo radical que persiga desplazar y reemplazar lo

7 Entre los numerosos proyectos que podrían mencionarse en esta perspectiva, véanse: *Geography and the Politics of Mobility*. Generali Foundation. Viena, 2003; *Ambulantes. Cultura portátil*. CAAC. Sevilla, 2004; *Mira como se mueven. 4 ideas sobre movilidad.* Fundación Telefónica. Madrid, 2005.

8 Una "ciudad porosa" para Déotte y, como puntualiza el curador: "Allá dónde el urbanismo pretende codificar los comportamientos y ordenar la distribución del capital y de las mercancías, la irrupción de artefactos rodantes inyecta sobre ese mismo territorio situaciones y prácticas inesperadas que fracturan la estructura regular del espacio social" (Peran 113).

9 Como platea Rancière (*El tiempo de la igualdad* 21), el disenso vinculado a una emancipación estética se entendería como una ruptura del equipamiento intelectual y sensorial en la construcción de un tejido disensual.

museal instituido; esto es coherente con la propia idea de movilidad y flexibilidad que los artefactos ponen en juego:

a. En primer lugar, hay artefactos ideados para una *movilidad circular*; ellos proceden desde un centro de origen hacia distintos puntos de destino, para luego regresar al punto de partida. En esta modalidad, los museos portátiles promovidos desde el propio contexto institucional se convierten en herramientas con las que el mismo sistema artístico intenta redefinir sus funciones para facilitar un reencuentro con los mundos sociales y culturales reales.
b. Una segunda modalidad es la *movilidad descentrada*, que acontece cuando los trayectos multiplican sus direcciones; el resultado es una circulación en la que los artefactos se desplazan de forma irregular hasta el siguiente emplazamiento. Esta movilidad más rizomática responde a la naturaleza auto gestionada del aparato, liberado de cualquier estructura institucional y de toda ruta preestablecida[10].
c. La tercera, que podríamos denominar *movilidad detenida*, se refiere a las experiencias de museos portátiles que acumulan distintos emplazamientos. Se trata de iniciativas nómadas que ahora se desarrollan en un lugar determinado y otrora en un lugar distinto.

2. Crítica institucional

En tensión con el problema del cuestionamiento y catástrofe del museo y *lo museal* bajo la mirada del control político, Peran instala este principio y declara que el desmoronamiento general de la esfera institucional no es más que una de las múltiples consecuencias de la crisis de la representación[11]. Para el curador, solo en la medida en que los museos portátiles intervienen y se distinguen del sistema convencional del arte pueden desarrollar una

10 Con esta radical modalidad de movilidad, los museos portátiles como el Museo Ambulante o el Centro Portátil de Arte Contemporáneo se articulan como verdaderas microestructuras alternativas al museo convencional y operan como otras plataformas para la construcción de una subjetividad plural que apenas puede ser gobernada por sus mismos promotores. Estos museos ambulantes poseen un número de registro dentro de la curatoría en tanto "archivo nómade": el primero es 32 y el segundo aludido es 05. Nos encontraremos con otros números de registro en los pies de página 14 al 17.

11 Para Peran, en este contexto, "la esfera institucional consolidada, desde el ámbito político al ámbito estético, padece un descrédito de muy difícil reparación y frente al cual deviene imprescindible ensayar nuevas prácticas instituyentes" (115).

crítica efectiva capaz de actualizar el potencial de la experiencia estética y, al mismo tiempo, instalar al museo en una situación de refundación permanente acorde con esa potencialidad[12].

Pero hay que considerar que la institución artística, permaneciendo aún bajo sospecha, siempre tendió a una actitud reformista y autocrítica[13]; desde el replanteamiento del dispositivo "exposición" y la nueva construcción de públicos participativos, hasta la panacea de las llamadas *fábricas creativas*.

El curador recuerda que desde que Robert Smithson en 1972 advirtiera sobre los peligros del *confinamiento cultural*, la obsesión del sistema artístico por reencontrarse con la exterioridad ha sido constante. La clave sería lograr el engarce entre el interior y el exterior, para asegurar la disolución de esa tensión:

> garantizar que las propias prácticas artísticas desarrollen una autocrítica sobre sus condiciones de posibilidad y sus condiciones de producción (donde), no hay un afuera desde el Museo, sino una exterioridad ajena al marco institucional, por donde fluyen los mundos de vida y donde las posibilidades y necesidades de una esfera pública plural podrían aliarse con el arte para instituirse en calidad de nuevos agentes sociales (117).

Esta es la utopía de los museos portátiles que operan como un desbordamiento de lo artístico, hasta convertirse en una actividad del tipo pedagógico o de producción de servicios heterogéneos de un colectivo participante.

Los dispositivos móviles denominados "artefactos" son proyectos artísticos que se mueven por la ciudad en busca del contacto con la realidad urbana, con sus habitantes y con lo cotidiano; nada más lejos del encierro en un coto *museal*. En este no-archivo-no-museo, se distinguen al menos cinco diversos perfiles y funciones que los artefactos ponen en juego:

12 En sus palabras, "los artefactos móviles tan pronto pueden operar como elementos de fisura interna que deberían mejorar y así reforzar al propio sistema como, por el contrario, se resuelven desde una voluntad de independencia radical y emancipatoria respecto de las consignas derivadas del Museo. Esta ambivalencia, sin embargo, lejos de convertirse en el pretexto argumental para neutralizar su eficacia, es precisamente lo que permite evaluar el perfil de estos artefactos en calidad de herramientas para una crítica institucional" (116).

13 Los esfuerzos por reconocer el grado de desmoronamiento del museo para paliar sus consecuencias o, incluso, para reconstruirlo sobre sus ruinas, son incontables. En nuestro contexto específico, valgan, por ejemplo, la insulsa introspección desarrollada en 10.000 francos de recompensa (El Museo de Arte Contemporáneo vivo o muerto) (Adace, Unia, Seacex. Madrid, 2009) o el más académico trabajo de El Medio es el Museo (Fundación MARCO. Vigo, 2008).

a. Los que operan como contenedores móviles y multifuncionales, para albergar la potencia de una creatividad nómada y sus respuestas a las necesidades locales[14]
b. Los artefactos que se conciben como espacios relacionales y de intercambio de bienes, de saberes o de habilidades[15].
c. Los que priorizan un rol formativo, convirtiendo el artefacto en un dispositivo educativo y de servicios[16].
d. En otra categoría, el aparato móvil se convierte específicamente en una herramienta de investigación[17].
e. También hay artefactos que aspiran, de forma prioritaria, a vehicular voces de disidencia social y política. En la imagen precedente, vemos uno de los proyectos en Chile (mostrado en el MAC de Quinta Normal en Santiago de Chile), que muestra el camino de un *flâneur* por las galerías comerciales del centro de Santiago, y su relación con nuestra sociedad de consumo en alta fascinación por lo foráneo.

14 Estos museos ambulantes poseen un número de registro dentro de la curatoría en tanto "archivo nómade" (tal como se explica en el pie de página 10). Ejemplos de los contenedores móviles y multifuncionales son: Galería Callejera (01), en la cual han participado: Pablo Rojas Schwartz / Nueva York, Anchorage (Alaska), Vancouver, Portland, Calgary/Banff (Alberta), Chicago, Austin, Tempe, San Francisco, Los Ángeles, Mexicali, Lagos de Moreno (Jalisco), Toluca (México), México D. F., Puebla, Mérida (Yucatán), Ciudad Guatemala, San Salvador, Tegucigalpa, San José, Panamá, Maracaibo, Caracas, Bogotá, Quito, Lima, Asunción, Montevideo, Buenos Aires, Santiago, Ushuaia, São Paulo / 2004-2011 / http://www.galeriacallejera.cl. 03 (número de registro): Museo de la Calle. Colectivo Cambalache / Bogotá, Colombia 1998 / http://museodelacalle.tripod.com

15 Ejemplos de espacios relacionales y de intercambio de bienes, de saberes o de habilidades son: Biblioteca de Nezahualcóyotl (25) Diego Pérez / México D. F., México / 2006 / http://www.diegoperez.org; Open-roulotte radio LaFundició (29) / Ripollet, España / 2008-2011 / Colectivo FAAQ. Diseño, producción y gestión de una infraestructura móvil para potenciar intervenciones en el espacio público de Can Mas (Ripollet, Barcelona). http://open-roulotte.pbworks.com

16 Proyectos que priorizan un rol formativo, convirtiendo el artefacto en un dispositivo educativo y de servicios: Burn Station; Platoniq (08) / México D. F., Bogotá, Madrid, Berlín, París, Marsella, Florencia, Bruselas, Lima, Amsterdam, Rotterdam, Estrasburgo, Cambridge, Shanghái / 2004-2011 / http://www.platoniq.net/; La Fanzinoteca Ambulant (07) (The Travelling Fanzineotheque) Lluc Mayol, Matias Rossi, Ricardo Duque / Barcelona, España / 2005-2011 / http://www.fanzinoteca.net; Le CNA Dans les villages Cinéma Numérique Ambulant (CNA) (21)/ Benín, Burkina Faso, Mali, Níger y Francia / 2004- 2007 / http://www.c-n-a.org

17 Proyectos en que el aparato móvil deviene en una herramienta de investigación: Kitchen Monument Raumlabor (12) / Duisburg, Mülheim, Hamburgo, Varsovia, Giessen, Berlín, Hannover, Liverpool / 2006-2011 / El proyecto viaja y se detiene en lugares de potencial subestimado. http://www.raumlabor.net; Spacebuster Raumlabor (11) / New York, EUA / 2009 / Es una herramienta de investigación que actúa como un transformador de la arquitectura y del espacio social dentro del espacio urbano. http://www.raumlabor.net

Recogiendo trayectos

El arte actual, en tanto "laboratorio de identidades", como plantea Bourriaud, le da al sujeto en constante desarraigo nuevos modelos de expresión; en ellos, reutiliza estructuras ya existentes y acepta "ser el inquilino de las formas presentes […] lo que también puede significar el trazado de una errancia calculada" (*Radicante* 63). Tras el rendimiento de la ruina, la obra contemporánea se presentaría "como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado" (*Estética relacional* 14).

En términos estéticos, lo anterior nos vincularía con una "tipología de la posproducción" [18], la que involucra "una decisión nómada cuya característica principal sería la ocupación de la estructuras existentes: aceptar ser el inquilino de las formas presentes, con el riesgo de modificarlas en menor o mayor medida" (*Radicante* 63). A partir de ello, la pregunta ya no es: "¿qué es lo nuevo que se puede hacer?", sino más bien: "¿qué se puede hacer con?", es decir, ¿cómo producir la singularidad, cómo elaborar el sentido a partir de esa masa caótica de objetos, nombres propios y referencias que constituye nuestro ámbito cotidiano? Al igual que el arte de la post-producción, los espacios de visibilización deberán responder a la multiplicación de la oferta cultural, recogiendo, entre otras, las formas de saber generadas por la aparición de la red. Esta urgencia provoca que los espacios del arte se constituyan como territorios porosos, sinuosos, entre un dentro-fuera o un fuera-dentro de las tramas culturales.

Uno de los principales teóricos de la llamada nueva museología, Andrè Desvallées, construye una definición de los objetivos patrimoniales que pertenece a un nuevo estatuto *museal*, según el cual todo pareciera ser potencialmente musealizable a partir de las amplias interconexiones que el hombre establece con el universo, y lo museológico y patrimonial supone, entre otras, una visión multidisciplinar[19].

18 Para Bourriaud, "posproducción" es un término técnico utilizado en el mundo de la televisión, el cine y el video, que designa el conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado, esto es, un conjunto de actividades ligadas al mundo de los servicios y el reciclaje del sector terciario. Desde comienzos de los años noventa, un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, re exponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles (*Post producción. La cultura como escenario*).

19 Dice Desvallés que "le concept 'musée' couvre l'univers entier et tout est donc muséalisable, le musée étant le lieu spécifique où l'on peut étudier les relations de l'homme à la réalité d l'univers dans sa totalité, et la muséologie étant la science des relations de l'homme à la réalité de l'univers" (21).

En su encuentro, mundos artísticos y no artísticos recrean sus problemas y medios; y a escuchas del nomadismo cultural, el museo, como coto de caza, deviene una entidad permeable y transitiva. Por tanto, es necesario sospechar de los espacios del arte y proyectos que se congelan o guardan en un cubo cerrado, sin relación con un mundo social, cultural y político que lo reclama y lo exige.

Es así cómo una *musealidad* en tránsito acabaría con el control exhibitorio de las obras de arte, permitiendo el ingreso de un devenir de sucesos creadores, experiencias, asociaciones y reflexiones, tal como ocurre en *Esto no es un Museo*…. La activa incomodidad frente al anacronismo del museo, realizada por Martí Peran, dejaría totalmente inoperantes las políticas estéticas y las operaciones museológicas de la modernidad. Recordemos que esos artefactos-objetos-museos-espacios del arte, nómades en su materialidad, "apuntan siempre más allá del arte. Al fin y al cabo, esto no es un museo" (117).

Bibliografía

Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Trad. C. Beceyro y S. Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

---. *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

---. *Radicante*. Trad. M. Guillemont. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa, el museo*. Trad. Juan Pastor Mellado. Santiago: Cuarto Propio, 1998.

---. *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*. Trad. N. Calderón. Santiago: Metales Pesados, 2012.

---. *La época de los aparatos. Filosofía, filosofía moderna y contemporánea*. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.

Desvallées, André (ed.). *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 2. París: Éditions W-M.N.E.S., 1994.

Hernández Hernández, Francisca. *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón, Asturias: Trea, 2006.

Malraux, André. *Le Musée imaginaire*. Estados Unidos: Gallimard Education, 1996.

Peran, Martí. "Esto no es un museo. Artefactos portátiles y espacio social". *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo* 1.1 (2013): 111-119.

---. "Ceci n'est pas une voiture. Artefactos móviles acechan al museo". <http://acvic.org/es/in-situcast/300-ceci-naest-pas-une-voiture-artefactos-moviles-acechan-al-museo>. Web. Mar. 2014.

Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2005.

---. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: Lom, 2009.

Roulotte. <www.roulottemagazine.com>. Web. 5 Abr. 2014.

Smithson, Robert. "Cultural Confinement". *Robert Smithson: The Collected Writtings*. Ed. Jack Flam. Berkeley-Los Angeles-Londres: University of California Press, 1996. 154-156.