

Sobre la intersección museos e inclusión¹

Aldo Ocampo González²

²Director fundador, Centro de Estudios Latinoamericanos de Educación Inclusiva (CELEI), Chile

Correo electrónico: aldo.celei@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6654-8269>

Recibido: 2 de enero de 2025 Aprobado: 25 de enero de 2025

Resumen. Tanto la inclusión como el arte comparten un mismo propósito heurístico y semiológico, esto es, poseen la capacidad de afectar y/o deformar nuestro pensamiento alterando nuestra forma en la que vemos el mundo, sino también, como lo creamos y participamos de él. Una de las propiedades más relevantes del arte en su intersección con la inclusión es su capacidad de modelar nuestro intelecto e intervenir en nuestras vidas. El propósito del presente trabajo consiste en articular un dispositivo analítico que aborda la intersección entre museos e inclusión, específicamente nos informa acerca de cómo comprender la relación entre ‘inclusión’, ‘medios expositivos’ y la ‘fuerza singularizante de múltiples grupos oprimidos en su naturaleza humana’. De este modo, confirma un encuadre metodológico de revisión documental crítica. Se concluye identificando que, la inclusión y el arte pueden ser descritos en términos de agentes históricos y culturales que impulsan el pensamiento y nuestra experiencia. El objetivo de este ensayo, consiste en explicar que, la acción copulativa entre museos, arte e inclusión, no establece una relación automatista de sus signos, ni muchos menos admite un mensaje directo que se reduzca a figuras pasivas de alteridad. La forma estética de la educación inclusiva es sinónimo de una estética de la no-indiferencia ética.

Palabras clave: museos; inclusión; narrativas; mediador expositivo; singularidades.

On the intersection of museums and inclusion

Abstract. Both inclusion and art share the same heuristic and semiological purpose, that is, they have the ability to affect and/or deform our thinking, altering not only the way we see the world, but also how we create and participate in it. One of the most relevant properties of art in its intersection with inclusion is its ability to shape our intellect and intervene in our lives. The

¹ Este texto corresponde a la ponencia leída por invitación en el panel sobre Museos, inclusión y justicia social, en el marco del IV Simposio Latinoamericano y Caribeño de Investigación de la Educación Inclusiva, celebrado los días 03, 04 y 05 de octubre de 2023. Espacio organizado por CELEI junto a quince instituciones de investigación y educación superior disgregadas por diversas latitudes de Latinoamérica.

purpose of this paper is to articulate an analytical device that addresses the intersection between museums and inclusion, specifically informing us about how to understand the relationship between 'inclusion', 'exhibition media' and the 'singularizing force of multiple oppressed groups in their human nature'. In this way, it confirms a methodological framework of critical documentary review. It concludes by identifying that inclusion and art can be described in terms of historical and cultural agents that drive thought and our experience. The aim of this essay is to explain that the copulative action between museums, art and inclusion does not establish an automatic relationship of its signs, nor does it admit a direct message that is reduced to passive figures of otherness. The aesthetic form of inclusive education is synonymous with an aesthetic of ethical non-indifference.

Keywords: museums; inclusion; narratives; expository mediator; singularities.

Sobre a interseção entre museus e inclusão

Resumo. Tanto a inclusão quanto a arte compartilham um mesmo propósito heurístico e semiótico, ou seja, possuem a capacidade de afetar e/ou deformar nosso pensamento, alterando não apenas a forma como vemos o mundo, mas também como o criamos e participamos dele. Uma das propriedades mais relevantes da arte em sua interseção com a inclusão é sua capacidade de moldar nosso intelecto e intervir em nossas vidas. O propósito deste trabalho é articular um dispositivo analítico que aborda a interseção entre museus e inclusão, especificamente nos informa sobre como compreender a relação entre 'inclusão', 'meios expositivos' e a 'força singularizadora de múltiplos grupos oprimidos em sua natureza humana'. Assim, confirma-se um quadro metodológico de revisão documental crítica. Conclui-se identificando que a inclusão e a arte podem ser descritas em termos de agentes históricos e culturais que impulsionam o pensamento e nossa experiência. O objetivo deste ensaio é explicar que a ação copulativa entre museus, arte e inclusão não estabelece uma relação automatista de seus signos, nem muito menos admite uma mensagem direta que se reduza a figuras passivas de alteridade. A forma estética da educação inclusiva é sinônimo de uma estética da não-indiferença ética.

Palavras-chave: museus; inclusão; narrativas; mediador expositivo; singularidades

Introducción

Tanto la inclusión como el arte comparten un mismo propósito heurístico y semiológico, esto es, poseen la capacidad de afectar y/o deformar nuestro pensamiento, alterando no solo la forma en la que vemos el mundo, sino, también, como lo creamos y participamos de él. Una de las propiedades más relevantes del arte en su intersección con la inclusión es su capacidad de modelar nuestro intelecto e intervenir en nuestras vidas. La inclusión y el arte pueden ser

descritos en términos de agentes históricos y culturales que impulsan el pensamiento y nuestra experiencia (Van Alphen, 2005). La acción copulativa entre museos, arte e inclusión, no establece una relación automatista de sus signos, ni muchos menos admite un mensaje directo que se reduzca a figuras pasivas de alteridad –subalteridades–. De lo contrario, estaríamos en presencia de una política de asimilación inclusiva (Ocampo, 2021), en el que el dispositivo denominado ‘museo’ mantiene intactas las estructuras opresivas y los múltiples compromisos con el diferencialismo social.

Pensar el museo y sus procesos de gestión cultural a través del lenguaje analítico y ético-político de la inclusión sugiere que aprendamos a develar la naturaleza de su función socialmente constructiva. Su tarea ontológica consiste en permitir que los espectadores logren visibilizar la multiplicidad de puntos débiles que definen la experiencia cultural de grupos contruidos al margen de la historia, o bien, que son el resultado de profundos procesos de invalidación existencial y/o cultural. Es parte del trabajo sobre la consciencia el que opera en tal búsqueda. Se trata de transformar las formas en que es concebida la experiencia humana. Esta es una de las tareas críticas más relevantes que enfrenta la educación inclusiva. El museo en clave de inclusión no reduce su campo de propósitos a un corpus de medidas de accesibilidad, sino, que su verdadero valor subyace en el ejercicio de consolidar espacios de exhibición o medios expositivos a través de un arte que nos enseña a pensar visualmente sobre temáticas espinosas. El arte y la inclusión comparten, además, la capacidad de actuar en términos de un espacio de multiplicación de ideas y marcos de valores que se crean, activan y movilizan con gran fuerza, afectando parte sustantiva de los dominios de la vida cotidiana de sus espectadores.

El propósito del presente trabajo consiste en articular un dispositivo analítico que aborde la intersección entre museos e inclusión, específicamente nos informe acerca de cómo comprender la relación entre ‘inclusión’, ‘medios expositivos’ y la ‘fuerza singularizante de múltiples grupos oprimidos en su naturaleza humana’. El compromiso intelectual que profesamos en este trabajo es simple e intensamente complejo: alterar la imaginación museística dominante sobre inclusión, alteridad y dispositivos de transmisión de la memoria. La metodología de trabajo empleada corresponde a la revisión documental crítica (Flick, 1998). Tal encuadre metodológico constituye una de las principales expresiones metodológicas de base cualitativa dedicada a examinar múltiples perspectivas, especialmente teóricas, ligadas a un ámbito de estudio especializado, documentando posturas, corrientes y escuelas de pensamiento

procedentes de diversos campos de investigación (Ocampo, 2022) que enriquecen la constelación de problemas documentados en este trabajo.

El museo en su interés por la inclusión debe enseñarnos a mirar a los ignorados, enseñarnos a pensar en y desde la autenticidad que define su material de comprensión ontológica. Lo que conocemos es sólo una representación superficial de dichas existencias. No nos engañemos. El museo es un espacio de encuentro de una dispersión de relatos y modos de vida. Los problemas de análisis que enfrenta la intersección ‘museos e inclusión’, afectan profundamente a nuestros desempeños epistemológicos, puesto que, trabajan para consolidar un espacio político y cultural capaz albergar a múltiples identidades fluidas, inaugura así, un diálogo de contra-prácticas ontológicas. Todo ello, desafía las regulaciones de la imaginación museística dominante. El desafío que enfrenta la imaginación museística a la luz de los presupuestos onto-epistemológicos, sociopolíticos y ético-culturales de la educación inclusiva no es otro que, alterar sustantivamente su objeto de conocimiento que, al transformar su estatuto, sus sujetos/practicantes también se verán alterados. La singularidad del pliegue entre sujeto y objeto nos informa de un sistema de entrelazamiento que transita hacia la emergencia de un espacio de encuentro, una posición, una línea que surge de muchas otras líneas. Esta es la operación basal que denota lo que conocemos como alteración del punto de vista o de la focalización de la mirada.

Las formas de mostrar la multiplicidad de fenómenos que habitan en el registro cultural y visual de lo inclusivo se inscriben a través de una singular modalidad de inflexión devenida en un perspectivismo que toma distancia de un sujeto previamente definido. Lo que se instala es el punto de vista que es lo que define al sujeto. Esta es la lógica de transformación que imputa la acción copulativa entre sujeto y objeto. Si cambia uno, el otro, automáticamente se ve modificado. La tarea analítica del museo en clave de inclusión no es otra que la consagración de un dispositivo de “traducción” de los “Otros” producidos por la modernidad, lo que ha dado a la proliferación de diversos regímenes ontológicos pre-fabricados.

El discurso del museo a través del impulso adjetival de lo inclusivo

Sin duda alguna, cualquier expresión museística constituye un dispositivo de intermediación de orden cultural, social y político. Al mismo tiempo, enfrenta el reto de constituirse en un espacio de re-significación ontológica. Sabemos que, las tensiones a las que se enfrenta son múltiples, contingentes y complejas; algunas de ellas, intentan subvertir el orden

colonial que enmarcan sus desempeños epistemológicos y nutren parte significativa de su imaginación. Los museos son poderosos instrumentos sociales claves para la creación y transformación del mundo que vivimos. Desempeñan un papel fundamental en el desarrollo de la cultura visual. A través de su relación con el análisis cultural comienza a analizar cómo las prácticas de conocimiento, de poder y el deseo afectan al Otro. Es a través de este argumento, que prolifera su relación con la inclusión. Tal mandato no puede ser asumido en términos programáticos ni mucho menos reducir su campo de problemas a prácticas de asimilación. Cuando sus signos definitorios comienzan a ser objeto de desestabilización por parte de la gramaticalidad intelectual y/o metodológica de la educación inclusiva, nos encontramos en presencia de un proceso de alteratividad².

Al entrar en contacto las tensiones del quehacer museístico con la imaginación de la educación inclusiva, esta se ve profundamente afectada, dando paso a la proliferación de diversas formas de traducción con el objeto de dar lugar a una política de la diferencia radical concebida en términos de una agentividad en permanente movimiento, una acción que se inscribe en el código de la inter-existencia. Esta es la base de una ontología relacional y procesal. En esta concepción, el ser se convierte en un agente inacabado cuyo devenir es el resultado de complejas formas de interacción con la multiplicidad de estructuras sociales, culturales, económicas, políticas, etc., que regulan nuestro mundo. A través del devenir sostiene Bal (2021), que el pasado vuelve a estar activo en el presente.

Cada acción demuestra cómo sus agentes se encuentran constituidos por los discursos en los que estos se ubican a través de la negociación de códigos por medio de las cuales se materializan y expresan determinadas prácticas artísticas al interior de formaciones sociales y culturales también específicas. Entender la acción copulativa entre ‘museos e inclusión’ sugiere atender al tipo de prácticas discursivas que se cristalizan al interior del ejercicio museístico. Una clave analítica consiste en desplegar un focalizador crítico implícito en el relato de la producción del conocimiento (Bal, 1992), evidenciando cómo “son encuadrados los dispositivos de los museos, pero también cómo se cuestionan los efectos deshistorizadores de los museos” (Kundu, 1999, p.72). Todo museo construye una historia cultural al interactuar con sus objetos específicos

² La alter-disciplinaria se expresa en términos de agudeza imaginativa para penetrar en el terreno/contexto del Otro. El ejercicio al que nos invita no es otro que, reconocer como el deseo psíquico de lo inclusivo penetra en el campo de estudio del museo alterando sus unidades de constitución, dirigiéndolas hacia otro punto de realización. La educación inclusiva se torna alter-disciplinaria cuando altera creativamente las tradiciones de pensamiento que informan y nutren los desarrollos de cada uno de sus campos de confluencia que participan en la construcción de su conocimiento especializado.

de forma particular e independiente. Se trata de aprender a recuperar los atributos materiales y contingentes del tiempo presente que habitamos, proponiéndonos ir más allá de un continuum histórico muchas veces cosificado.

De este modo, cada objeto en la colección museística nos muestra cómo la historia es mediada por los historiadores. Todo acontecimiento social, histórico, político, cultural, etc., se encuentra atravesado por creencias, perspectivas y valores de quienes tienen a cargo tal proceso de mediación cultural. El llamamiento de Kundu (1999), nos informa que, ninguna práctica de mediación es aséptica, sino que, es profundamente ideológica, lo que afecta a los modos de visualización de sus objetos a través de relatos también específicos. Todo museo es un espacio que describe una singular práctica social configurada por matrices discursivas que permean sus contornos de actuación. En efecto, “el museo desinfecta nuestro compromiso con el pasado al limitar nuestra contemplación a lo estético. Broodthaers demostró los efectos de la deshistorización del museo y, por tanto, la aparición del objeto de arte autónomo como producto” (Kundu, 1999, p.73). Otra tensión ontológica analiza cómo

[...] las estrategias de enseñanza utilizadas en los museos utilizan situadamente las estructuras de poder-conocimiento que proporcionarían a los educadores de museos nuevas oportunidades para analizar críticamente y cuestionar la inteligibilidad del espacio museológico y cómo sus elecciones y prácticas permiten e inhiben formas de imaginar sus roles como la enseñanza hacia la diferencia (Kundu, 1999, p.73).

La imaginación museística se construye a través de múltiples fronteras disciplinarias y/o metodológicas, describiendo la convergencia de múltiples formas privilegiadas de ver el mundo. El impulso modernista es clave para des-esencializar y rechazar los conceptos esencialistas que explican nuestra naturaleza humana –principalmente, una oprimida–, la que tiene en el centro de su debate la cuestión estética que, en este caso, es un debate esencialmente social y onto-político. No olvidemos que el impulso holístico de la cultura es un deseo que hereda el trabajo museístico desde la antropología cultural, una disciplina de dudosa reputación, cuyos orígenes y aplicaciones confirman un interés imperialista/colonialista. Esta disciplina jugó un papel preponderante en la cristalización de múltiples figuraciones de alteridad desde un espacio de abyección. La antropología como tal, no demuestra un interés particular con la estética.

El museo en el caso específico de la inclusión reafirma un espacio claramente político que no sólo reclama el problema inmediato de la propiedad cultural, sino, de la propiedad colectiva. La primera de estas dimensiones, nos ubica ante el problema de la política de los bienes culturales y sus medios de redistribución, aborda un problema de identificación de las líneas de continuidad entre el pasado y el futuro. Su punto de inflexión radica en torno a la pregunta acerca de la política del regreso de determinados bienes culturales a su lugar de origen. Esta acción desempeña un papel crucial en la consolidación de una política de fratimonio, lo que, a su vez, se convierte en una política de justicia ontológica y epistémica. Veamos por qué. Toda política del regreso de los objetos culturales a sus propietarios originales se funda en lo que Hite (2016), nombra bajo el sintagma: ‘dispositivo de perturbación empática’, esto es, un hecho que al ser observado y experimentado nos incomoda, nos irrita y nos brinda la fuerza para alterar su destino.

La injusticia epistémica se expresa a través de acciones que buscan invalidar al sujeto en tanto actante legítimo de producción del conocimiento. Esta modalidad de injusticia opera en proximidad a lo que Foucault (1965), llama violencia epistémica. Lo que comparten tanto la injusticia epistémica como la violencia epistémica es el encubrimiento de un sistema de marginación que devalúa la capacidad del sujeto para actuar legítimamente como un actante en la producción del conocimiento. Estamos en presencia de un daño ontológico que convierte al sujeto en objeto de conocimiento y, por consecuente, sustituye al sujeto por la indexación de abyecto de conocimiento, esto es, una entidad otrificada, sujeta a una figuración predeterminada a través de un conjunto de relaciones de poder que marcan sus itinerarios existenciales. Lo que convierte a las políticas de regreso de los objetos culturales en silenciosos dispositivos de injusticias ontológicas y, específicamente, epistémicas, no es sólo la invalidación de sus posibilidades existenciales como garantes de sabiduría cultural, sino, cómo la red de actividades “perpetúan formas de opresión estructural contra miembros de grupos sociales vulnerables” (Bustos, 2021, s.p.).

Otro atributo nos informa acerca del trato desigual sobre sus unidades de regulación existencial y cultural. En otras palabras, la devaluación de su material ontológico se expresa a través de representaciones históricas distorsionadas, o bien, actos de exclusión de los catálogos museísticos, etc. Sabemos de sobra que los museos son uno de los principales dispositivos de producción colonial. Las políticas regreso nos informan acerca de un conjunto situado,

contingente e histórico de adversidades estructurales, junto con la incapacidad de identificar acertadamente sus vías de continuidad entre el pasado y el presente de dichos objetos culturales, incluso, muchos de sus atrapamientos se encuentran mediados a través de singulares matrices narrativas que posicionan a determinados grupos y sus experiencias y objetos culturales e ingresan en la senda de la desaparición.

Las políticas de regreso son clave, no sólo para restituir las narrativas y recomponer el material ontológico y cultural de grupos contruidos al margen de la historia, su potencial subyace en el acto de preservar. La preservación no logra nada por sí sola, si es que no existe detrás de ella, un profundo giro imaginativo sobre el material existencial auténtico que lo sustenta. De este modo, debemos “intentar imponer nuestros nuevos valores a los métodos responsables para tratar con la propiedad de otra cultura sobre esa cultura” (Bal, 1996, p.146). El corazón de tal proceso, subyace en la emergencia del endogrupo –en adelante el nosotros– responsable de diversas clases de diferencialismos enmarcados en procesos de exclusión del Otro o también denominado exogrupo. A su vez, esta es la base de lo que conocemos bajo la etiqueta de ‘problema ontológico de los grupos sociales’³.

El museo en el contexto de la inclusión asume un campo de problemas políticos y ontológicos de difícil definición. Lo político subyace en el registro de todo lo que articula el conflicto social. Las demandas de lo inclusivo nos sensibilizan con problemas de la historia de la consciencia –su singularidad heurística se materializa a través de su compromiso por fortalecer una política de la diferencia que promueva espacios de reconocimiento activo para la diversidad racial, de género y sexual, así como, a cualquier forma de invalidación existencial ubicada al margen de la historia–, con obstrucciones significativas en los modos de ver e ingresar en el auténtico registro del material existencial del Otro, producto de la superposición de diversos regímenes ontológicos prefabricados que tienen por función cooptar la experiencia de ciertos grupos y sellar su devenir, aprisionándolos y sobre-determinándolos cultural y conceptualmente en categorías específicas. Cada régimen ontológico produce una política de los afectos enmarcada en un modo de visualidad particular. Estamos en presencia de un problema profundamente ético.

³ Según Ocampo (2021), el problema ontológico de los grupos sociales constituye un problema de larga data en la filosofía analítica. Como tal, este nos explica cómo el abordaje de las diferencias en el ámbito social y educativo encarna una atribución negativa y especular sobre el Otro a partir de su identidad, articulando diversas prácticas de diferenciación y diferencialismo social y escolar. El problema ontológico de los grupos sociales puntualiza en la dimensión negativa de las diferencias ontológicas y existenciales de múltiples grupos humanos.

El accionar del museo ha de evitar desplegar “una concepción estética, un concepto de lo que es “arte”, se repite y, por lo tanto, de alguna manera se impone en muchos diferentes contextos. Se produce así una idea esencialista” (Bal, 1996, p.147) encubierta por una retórica de engañosa justicia social y equidad. Si es esto lo que entendemos bajo la etiqueta de museos e inclusión, estamos, francamente equivocados.

[...] Sabemos desde Aristóteles que el reconocimiento es la base de la imaginación; no podemos imaginar lo que no tiene relación alguna con lo que ya sabemos, los ejemplares intentos modernistas de escapar de esta uniformidad a pesar de ello. Si hay una estética que reconoce y explota este hecho básico, es el posmodernismo (van Alphen 1989). Paradójicamente, es el arte de un modernista, que comparte la creencia en la originalidad, el que niega esta necesidad de reconocimiento, que con su muy repetida presencia en los museos confirma lo que intenta negar: la necesidad de repetición y uniformidad. Y ésta no es la única paradoja, pues la repetición misma es una situación profundamente paradójica (Bal, 1996, p.148).

La falacia ideológica subyacente en la regulación de la intersección museos, arte e inclusión se expresa a través del sentido simplista de la accesibilidad y la democracia del conocimiento. ¿Qué implica pensar una nueva museología en el marco de la inclusión? Ante todo, este interrogante sugiere asumir una posición interdisciplinaria atravesada por diversos enfoques críticos y post-críticos de base anti-humanista, en su mayoría, que reflejen una naturaleza de proyecto de conocimiento en resistencia. Una de sus tareas analíticas trabaja para desempaquetar los meta-regímenes analítico-metodológicos y lingüístico-discusivos que posibilitan la transformación de su imaginación. Un atributo crucial en el trabajo museal es la imbricación entre retórica y narrativa, enlace que se materializa a través de la exposición. La garantía de un verdadero esquema de promoción de la inclusión se materializa a través de los medios expositivos –este es el corazón del problema– y, en particular, de sus tecnologías de narración y modos de visualidad. La inclusión articula su propio giro visual y narrativo. Es una invitación para entender los ejes de configuración de la narrativa visual de este género.

El museo en clave de inclusión no sólo nos muestra mentefactos, artefactos, objetos culturales, experiencias sensibles, obras de arte y, así, un extenso etcétera. Al parecer tal determinación no es el todo clara entre sus practicantes. Una práctica curatorial inclusiva no se reduce exclusivamente a obras de artistas atravesados por alguna situación de discapacidad, ni

obras ni objetos que necesariamente nos informen al respecto. Su móvil se posiciona en torno a los ámbitos de interés proporcionados por la narrativa visual de la historia de la consciencia, esto es, imágenes de pensamiento que permiten dar la vuelta imaginativa y relacionalmente a una extensa red de adversidades de orden estructural, entre ellas, las múltiples tecnologías de invalidación existencial. Una pregunta clave consiste en aprender a observar cómo se diferencian los objetos a los que se refieren y dónde se produce esa diferencia. De lo contrario, legitimaremos diversas clases de mentiras ontológicas, culturales y semióticas como parte de la narrativa expositiva y visual exigida por la inclusión. Como tal, está siempre nos habla sobre situaciones culturales más amplias. No olvidemos que el registro epistemológico y ontológico de la educación inclusiva es la multiplicidad. De ella, nacen sus principales categorías epistemológicas (Ocampo, 2019).

La relevancia social del museo en clave de inclusión no puede reducirse arbitrariamente a slogans vacíos a favor de la justicia social, la accesibilidad universal y la democratización del conocimiento, etc. Aceptar estas contraproduencias es incurrir en uno de sus fracasos más exitosos. Su relevancia social se inscribe en torno a la tarea que busca recomponer el material de autenticidad existencial del Otro. Es abandonar la premisa que imputa la alteridad en términos de figuración restrictiva, polarizada, clasificada y jerarquizada. Se trata de abrir los parámetros ontológicos y culturales. Esto, involucra un esfuerzo imaginativo sin precedentes. Se trata de destruir el ojo culturalmente sobre-terminado (Ocampo, 2023) que interactúa con las diferencias concebidas en términos de entidades fijas y esencializadas. Este es un sistema de represión ontológica que pasa inadvertida en la política de la diferencia que es sancionada por las instituciones culturales y de memoria.

Otro problema es que, la inclusión posee múltiples representantes estéticos, lo que dificulta aún más la capacidad de determinación analítica de los componentes de su estética específica. A través de la especificidad de su estética es que cobra fuerza política y existencial su mensaje. El problema de la diferencia a través del problema ontológico de los grupos sociales acentúa su potencial en la gestión museística de asimilación inclusiva (Ocampo, 2021a) – situación actual– reforzando su regulación analítica del “uso de la metáfora y la sinécdoque respectivamente se basa en un énfasis que reprime en cada caso su “otro”, la actividad necesaria de la figura que no está activada” (Bal, 1996, p.149). La atención de la diferencia, no es otra que, el código ontológico proporcionado por la modernidad occidental o su compromiso con el canon

imputado por el Humanismo clásico. En ella reside su fuerza. Cuando sostenemos que la diferencia está unida al discurso de la inclusión, sin ofrecer algún sistema de interrogación al respecto, opera a través de la “base de una supuesta unidad de esa cultura, gracias a la cual es metafórica de la “esencia” de esa cultura” (BAL, 1996, p.149). Debemos clarificar el trasfondo cultural que construye la inclusión. La sinécdoque es clave ya que no todas las formas de alteridad necesariamente se encuentran unidades entre sí. El museo es, en sí mismo, un dispositivo de traducción cultural.

[...] La perspectiva narratológica proporciona significado a los elementos que de otro modo estarían sueltos en tal lectura. Lo más importante es que el análisis arroja una explicación integrada de, por un lado, el carácter discursivo de estrategias puestas en marcha por los curadores y, por otro, el proceso efectivo de dar significado a esas estrategias que sugiere al visitante. La lectura misma, entonces, se convierte en parte del significado que produce (Bal, 1996, p.150).

Un primer apunte, consiste en reconocer que la inclusión es una forma política y de hacer política, la tarea que este argumento entraña es simple: imaginar relaciones humanas de otra manera. Este es a su vez, un reto epistemológico y ontológico. La solidaridad es la base de todo proyecto político a favor de un cambio social positivo. El contextualismo ontológico de la educación inclusiva funda su razón de ser en la multiplicidad de singularidades o en un diagrama de relaciones transitivas compuestas de múltiples relaciones de lo humano. Es esto, lo que resalta la tríada propuesta por Gaztambide-Fernández (2012), en tono a lo que él denomina: ‘pedagogía de la solidaridad’, un sintagma de análisis integrado por una dimensión relacional, transitiva y creativa. Cada una de estas, a su forma, contribuyen a redefinir el esquema de relacionalidad al que apela la ontología de la educación inclusiva (Ocampo, 2021b), un espacio de carácter relacional y procesal, que reconoce que toda forma existencial está en permanente devenir y es el resultado de la relación de cada sujeto con las estructuras sociales –materialismo subjetivo–.

Finalmente, el imperativo ‘incluir’ aquí se inscribe en la senda de re-imaginar el mundo, nunca de encerrar el conocimiento de ciertos grupos amalgamados al margen de la historia. La inclusión trabaja a la inversa del cosmopolitismo, esto es, supera una orientación individual hacia la diferencia. Este es, uno de los tantos intereses que subyacen a la regeneración sistemática de la matriz de individualismos-esencialismos. La dimensión relacional de la ontología de la educación inclusiva reconoce no sólo la potencia de lo humano que reside en el entrelazamiento de diversas

expresiones existenciales de este, sino que, además, en el encuentro entre sujetos que son hechos en y a través por otros seres humanos diferentes. El carácter ontológico relacional se inscribe en el registro que, todo cuanto existe, se encuentra íntimamente relacionado. Esta es la premisa fundacional de la ontología de la educación inclusiva (Ocampo, 2021b), particularmente, de uno de sus atributos centrales: la multiplicidad de singularidades. Esta concepción escapa al dualismo ontológico propio de la modernidad. El hecho relacional es clave en la constitución misma de la subjetividad. Lo clave de esta propuesta reside en la capacidad de aprender a convertirse ‘en’. Esta es la base del devenir como principal propiedad ontológica de éste género académico.

La tarea ontológica que enfrenta la educación inclusiva consiste en aprender a deshacer las modalidades de transmisión y control de las subjetividades heredadas y continuamente (re)producidas por diversos procesos de colonización en curso. Este punto es clave para documentar la diversidad de formas de vida en ruinas que experimentan diversas colectividades. Cuando nos encontremos trabajando a favor de la creación de procesos de inclusión –en el nivel educativo que sea– debemos preguntarnos qué sucede en el plano infra-psíquico de los diversos colectivos estudiantiles que deseamos incluir a determinadas estructuras educativas y/o sociales. El problema no queda resuelto al aumentar exclusivamente el número de estudiantes matriculados en las instituciones educativas. La inclusión tiene una dimensión psíquica que debemos aprender a visualizar. ¿En qué consiste esto? Esta interrogante nos pone en presencia de lo que Foucault (1965), denomina: ‘tecnologías internas’, esto es, un atributo central para comprender la vida psíquica y material de sus practicantes, especialmente aquel material que es reprimido.

Una política del afecto o la pregunta por las imágenes-afectos

La cópula heurística que forma la relación ‘museos e inclusión’ deviene en un dispositivo de interrogación sobre cómo los afectos⁴ operan al interior de determinadas prácticas culturales y, específicamente, en las formas estéticas que se exponen al espectador. Uno de los problemas estéticos y relacionales de la educación inclusiva confirma que sus imágenes de pensamiento no

⁴ Si bien, el interés por el estudio del afecto denota un interés disputado por múltiples campos de aplicación. A partir de giro afectivo ha desplegado un cambio paradigmático. La potencialidad analítica del afecto en el estudio de las imágenes y signos de la educación inclusiva se cristaliza a través de lo que nos afecta realmente significa. El afecto no solo puede ser estudiado en términos de un fenómeno de orden semiológico, psicológico, pasional, sino que, como una herramienta analítica. Quisiera subrayar en esta propiedad para relevar su papel en la gestión de los medios expositivos que los museos. La inclusión construye una política del afecto cultural.

son del todo afectivamente efectivas –“el efecto afectivo es una estancia específica del concepto más general de performatividad” (Bal, 2022, p.54)–. Si reconocemos que, la inclusión construye una hermenéutica del cambio social, entonces, el afecto se convierte en un medio primordial de la ideología para combatir cualquier expresión que nos conduzca a la consolidación de falsas consciencias. Esta es la expresión más habitual en las estructuras de asimilación inclusiva. A través de estas estructuras el discurso de la inclusión en tanto práctica social, cultural y fenómeno intelectual, se somete a la moda perdiendo significado, impacto y operatividad (Bal, 2009).

Las estructuras de asimilación inclusivas se caracterizan por promover un discurso políticamente correcto desde un punto de vista conceptual, ético y eminentemente retórico, los que, desde un punto de vista conceptual tienden a perder poder analítico. La inclusión está interesada por aquello que hacen los afectos, cómo operan al interior de prácticas culturales y formas estéticas específicas. Según Van Alphen y Jirsa (2022), los afectos desempeñan un papel altamente productivo en el Análisis Cultural a través de su fuerza performativa. El punto de conexión entre las demandas ético-políticas de la inclusión y la política de los afectos efectivos en el marco de la acción de los museos, sugiere transitar imaginativamente desde “las experiencias individuales y la interioridad humana de las emociones y de los sentimientos personales hacia la agencia de objetos culturales” (Van Alphen & Jirsa, 2022, p.1). Se trata de insistir en “cómo los afectos operan, desencadenan y son, a su vez, desencadenados por diversas formas estéticas, estrategias mediáticas y arreglos sociales” (Van Alphen & Jirsa, 2022, p.1) que operan más allá de la significación. A través de esta preocupación, el museo se enfrenta a los límites de los procesos de significación, los que muchas veces, no pueden concebirse en términos de significado y representación. Si bien, esta discusión no es nueva, procede desde el post-estructuralismo, adquiriendo relevancia en este campo temático producto de la especificidad de los objetos con los que interactúa.

Cada imagen, signo y objeto activa una determinada memoria afectiva y cultural en el espectador. El encuentro que sucede entre la imagen o los objetos culturales y el espectador se describe en términos de ‘ser afectado’. Esta es una propiedad subyace en el efecto de mutualidad⁵ que reside en lo más profundo del calificativo ‘inclusivo’ y del verbo transitivo-imaginativo

⁵ La mutualidad es una categoría de análisis central en el pensamiento del filósofo de las imágenes, Georges Didi-Huberman. La mutualidad es una invitación para reconocer cómo un fenómeno que observamos también posee la capacidad de mirarnos, de interpelarnos.

‘incluir’. Su mutualidad se expresa a través de una relación bidireccional: nos mira, nos incómoda, nos interroga, al tiempo que, la observamos y actuamos a partir de dicha incomodidad. La mutualidad trabaja en estrecha relación con la noción de perturbación empática⁶ y del *punctum*⁷, es algo que nos incómoda, nos molesta pero nos impulsa audazmente a la acción. Se trata de aprender a develar el poder intrínseco que habita en la intimidad de la imagen de pensamiento que construye la inclusión y a la especificidad de la naturaleza del afecto cultural al que nos conduce. En esta oportunidad, examinaremos los contornos de definición filosófico-estéticos del afecto, a pesar que, esta, no puede escindirse de sus implicancias psicológicas. El interrogante es: ¿cómo se expresan las formas de los afectos de la inclusión? Tal llamamiento sugiere que, entendamos que, “el afecto como área conceptual de investigación debe tener el potencial radical de abrir puertas éticas, políticas y vías estéticas para la investigación teórica, entonces, simplemente, tenemos que hacerlo mejor que documentando las agitaciones de la piel” (Brinkema, 2014, p.38).

El afecto en tanto herramienta analítica ha sido objeto según Van Alphen y Jirsa (2022), de una falacia afectiva, al asumir que el acto de afectación sólo se reduce a algo personal sin adoptar una forma ni un significado específico al interior de la propia experiencia subjetivo-cultural del espectador. Para que el afecto nos interpele realmente y cumpla su función de alteratividad es necesario que sea concebido en términos de un generador de intensidades críticas. El afecto siempre es intencional. En una muestra museística en el contexto de la inclusión no se busca que los participantes sean afectados intencionalmente para hablar de lo que saben –hasta cierto punto, esto implica restablecer la interioridad del sujeto–, sino, de aquello que pueden hacer para deformar la realidad que los alberga. Es un acto profundamente escultórico de la consciencia de quien mira y es seducido por lo que ve. La inclusión es una realidad ontológica.

El giro afectivo es concebido por Brinkema (2014), como parte de un formalismo radical. Todo afecto es una dimensión formal. Cada forma –es lo que los desencadenantes afectan– posee altas dosis de autoafectividad. Van Alphen y Jirsa (2022), insisten, al señalar que, la emergencia

⁶ La perturbación empática puede ser interpretada como aquello que nos incómoda, perturba, frustra, su constitución oscila entre la implicación y la ruptura, nos reformula de manera productiva” (Hite, 2016, p.19). Insiste la investigadora norteamericana, agregando que, es “un terreno cognitivo y emocional que se mueve entre la implicación y la ruptura, la dinámica entre la transición y la recepción” (Hite, 2016, p.19).

⁷ Actúa en términos de un elemento que rompe, que nos permite poner en relación unidades de análisis no observadas que poseen una gran capacidad creativa/disruptiva.

de un nuevo pensamiento sólo es posible que sea gestado hablando a través de lo que no conocemos. Tanto los afectos en las imágenes visuales particulares como los detalles nos muestran una estructura temporal también específica. Esta es la base de la agencia de la forma del afecto –acción óptica, algo que articula un proceso de desencadenamiento–. Tal manifestación exige traer a primer término la naturaleza ontológica de los afectos, los que, en palabra de Van Alphen y Jirsa (2022), explican que,

[...] las formas están cargadas autoafectivamente” y “los afectos toman forma” en formas y tiempos estructurados, resulta claro que un afecto representa un proceso, una producción o, para usar el término de Spinoza, una acción. El afecto, entonces, no es un objeto, sino, una realidad ontológica (p.8).

En el corazón de la forma de los afectos es posible observar que su propiedad ontológica refiere a la activación, a la alteratividad, a la acción que provoca, que genera y que inaugura nuevos puntos de interpretación –su poder se despliega a través de una singular fuerza de agentividad afectiva cuya misión consiste en fracturar los modos de sensibilidad hegemónicos–. La forma de los afectos acontece a través de una activación doble que evita establecer un significado predeterminado. Esta es la lógica de la afectación que encarna la inclusión. Algo que no posee una forma definida, pero es profundamente provocadora, desestabilizadora y disruptiva. La inclusión –proceso estético, político y social– es un disparador de afectos, un espacio de meta-receptividad de estos. Todo acto visual está cargado de afectos. De este modo,

[...] los afectos pueden desencadenar pensamientos, sentimientos, emociones, estados de ánimo y respuestas corporales. Repensando el afecto como un proceso desencadenante, se podría concluir que las principales teorizaciones sobre el afecto se centran en diferentes fases del proceso afectivo. Mientras que académicos como Deleuze y Tomkins se centra en el afecto como un desencadenante productivo del pensamiento y/o emoción, Brinkema explica la forma como un desencadenante del afecto. Como resultado, podemos distinguir tres etapas del proceso afectivo: (1) la forma como desencadenante del afecto; (2) el afecto como la intensidad, sensación o resonancia en la que se produce este resultado desencadenante; (3) afectar como desencadenante del pensamiento, las emociones y la imaginación. En su tratado filosófico de *Ética* (1677), Spinoza hace una distinción entre las dos últimas fases: *afectus* y *afectio* (generalmente traducida como *afecto* y *afecto*), donde *afectus* es acción y *afectio* pasión. La acción del afecto puede verse como la segunda

fase; afecta como intensidad. Su calificación como una acción informa la tercera fase, en la que la intensidad desencadena la pasión (Van Alphen & Jirsa, 2022, p.14).

Las imágenes de la inclusión siempre pueden causar algo en el espectador, es esto, lo que permite definir su naturaleza performativa. En ocasiones, sus imágenes nos invitan a actuar a través de los deseos contenidos en sus atributos visuales y semiológicos, cuyas intenciones nos informan de múltiples problemáticas, prácticas de resistencias, luchas opresivas, etc. El estatus visual de la inclusión puede ser descrito en términos de meta-imagen compuesta por diversas micro-imaginaciones visuales que nos informan acerca de problemas de orden contingentes y existenciales propios en la historia de la consciencia. Estas son imágenes que pueden ser descritas a través de un doble sentido de performance al actualizarse permanentemente a través del cambio y del movimiento (Bal, 2022). El problema es que, sus imágenes y sus respectivas formas afectivas acontecen en un acto que desdibuja el umbral entre realidad e imagen. Esta es la lógica del ocultamiento de su carácter icónico, especialmente, de imágenes hiperrealistas. “Las imágenes realistas, que normalmente podrían definirse como ultraafectivas, pasan a ser juzgadas como casi no afectivas” (Van Alphen & Jirsa, 2022, p.14).

El carácter alterativo de las imágenes de la inclusión se inscribe en el afecto. El afecto es una estrategia política y artística (Bal, 2022). El afecto es relacional define nuestra condición de interexistencia, filosóficamente, pueden ser interpretados como estados mentales individuales con intencionalidad de contenido. Al concebir el afecto como relacional tomamos distancia de los estados anímicos individuales para abonar una concepción más amplia que se inscribe en el plegado del Yo en el Otro, una condición móvil que se juega en la inter-existencia confirmando un carácter unificador que es capaz de reunir múltiples formas de alteridad, que, en el caso específico del afecto, tienen lugar entre el objeto cultural y el espectador. Los atributos de cada objeto cultural son los que desencadenan diversas expresiones de intensidad afectiva. Estos medios son performativos. La representación a juicio de Bal (2022), se encuentra privada del afecto, el afecto activa a los espectadores a través de la forma y de la temporalidad. Es a través del afecto que la agencia del arte encuentra su fuerza activadora en el mundo.

La concepción de arte activador es una propuesta crucial en el pensamiento de la teórica cultural y videoartista holandesa, Mieke Bal, para entender la dimensión política del arte. Bal (2019), sostiene que, cuando el artista o el comisario determina lo que debe experimentar el espectador este deviene en un dictador. Ella reconoce que el riesgo del arte activista reside en la

pre-determinación de los focalizadores que intencionalmente articulamos para que sean observados por los espectadores, sellando parte significativa de su experiencia y contacto con la red de fenómenos abordados. La dimensión política del arte se juega a través de una relación de igualdad, dialógica, no jerárquica, íntima” (Bal, 2019, s.p.). La dimensión activadora del arte se expresa al interior del contextualismo político y ontológico de la educación inclusiva a través de la consagración de un dispositivo de protesta contra la violencia de la indiferencia. Su propósito va más allá. Coincide con los planteamientos de Wittgenstein (1921), al sostener que, aquello que no puede ser expresado debe ser mostrado.

La trama estética y visual de la educación inclusiva enfrenta el llamamiento a mostrar aquellos malestares que afectan nuestra experiencia en el tiempo presente. Es la tarea de aprender a colocar en movimiento los signos de nuestra existencia. El aprendizaje es aquí, permitir ser informados a través de “una metáfora performativa sutil y “viva” de la fragilidad de la existencia humana” (Bal, 2022, p.59). ¿Cuáles son los detonantes del afecto en la consagración artística y visual exigida por la inclusión?, ¿qué cosas son testimoniadas a través de su puesta en escena?

Para Bal (2022), el afecto acontece en el presente, su fuerza se expresa en el registro del hacer en cuyo corazón habita su fuerza desencadenante. “Y los actos de la memoria suceden en el tiempo y requieren tiempo. Cuando el olvido es reemplazado por la memoria, las cosas muertas cobran vida, la intensidad emerge y esto produce el afecto que sentimos” (Bal, 2022, p.59). La educación inclusiva enfrenta entre sus muchos desafíos, comprender los dilemas de definición de la especificidad de la memoria cultural que este territorio construye. La memoria cultural exige un dilema definitorio particular: no puede dissociarse de la memoria social e individual. Este tipo de memoria desempeña un papel en la activación de sus condiciones de visualidad, específicamente, a través de ella, se materializan los signos de definición del material ontológico de determinados grupos culturales. No perdamos de vista la intrincada relación entre memoria cultural, condiciones de visualidad y especificidad de determinados regímenes ontológicos. Todo recuerdo acontece en el registro de la triple acción determinada por lo social, lo cultural y lo individual. La conjunción de estos

[...] tres aspectos de la memoria unen fuerzas que el afecto fortalece y, aunque permanece individual, puede volverse colectivo. Además, los recuerdos tienen una temporalidad tripartita, una conexión entre los tres tiempos de la conciencia temporal humana: el

pasado, en el que sucedieron cosas que la memoria involucra, o no; el presente, en el que tiene lugar el acto de memorizar y en el que se recupera el contenido recordado; y el futuro, que estará influenciado por lo que los sujetos del presente, juntos e insertados en su entorno cultural, recuerdan y hacen con esos recuerdos. Un enfoque en la “memoria cultural” presenta aspectos políticos y la pluralidad de los sujetos involucrados (Bal, 2022, p.61).

La audibilidad del campo estético y afectivo de lo inclusivo se media a través de su relación con la memoria cultural, pues, es a través de ella, que entran en contacto diversas preocupaciones y dilemas sociales, existenciales y ético-políticos, informándonos acerca del “deseo de transformar su posición de sujeto en relación con las tragedias del mundo” (Bal, 2022, p.61). Es este argumento, el que posibilita reconocer cómo opera el doble sentido de la performance, un patrón de movimiento que gira, se modifica, cambia y altera permanentemente. Esta es la base de fuerza política de lo inclusivo. ¿Cuáles son las cualidades específicas del afecto y de la afectividad de la inclusión? Uno de los atributos ontológicos más espinosos que enfrenta la educación inclusiva en tanto hermenéutica del cambio social y educativo es, la sobredeterminación de atributos figurativos que describen la experiencia existencial de determinados grupos. Lo espinoso de estas figuraciones consagra la transferencia intencional de un *corpus* de ideas previamente determinadas o, en el mejor de los casos, un conjunto de redes de prefabricación de regímenes ontológicos. Las figuraciones son, en palabras simples, la incorporación de ideas estratégicamente predeterminadas en formas particulares. Las figuras son los medios de anclaje de cada signo ontológico específico. Esta es la lógica del antropocentrismo, atributo basal en lo que conocemos bajo la etiqueta de matriz de individualismos-esencialismos.

Una de sus exigencias ontológicas, políticas y artísticas consiste en evitar que determinadas expresiones singulares de lo humano –abducidas por el régimen esencialista y/o Humanista clásico– incurran en la sobredeterminación de “un ser humano unificado ansioso por mantenerse unido” (Bal, 2022, p.62). En el discurso *mainstream* de la educación inclusiva los sujetos concebidos en términos de objeto de las diferencias se presentan como unidades ontológicas descorporizadas, intencionalmente inventadas para omitir sus reales fuerzas de regulación existencial. Necesitamos aprender a ingresar en la imagen-cristal que afecta a cada unidad existencial de lo humano a objeto de comprender cómo “esa unidad enmarañada de una imagen real y su imagen virtual donde vemos el brote de momentos de tiempo a través de las diversas

facetas del cristal, como si estuvieran desdobladas: todas estas formas temporales se activan en la imagen-cristal contemporánea de esta obra de múltiples tentáculos” (Bal, 2022, p.62).

El afecto de acuerdo con Bal (2022), es entendido como una fuerza cultural y políticamente eficaz. Con la intención de evitar que a través del afecto proliferen nuevas formas de antropomorfización es necesario tomar distancia de su significante psicologista, de modo que, evitemos reducir la fuerza performativa que reside en el afecto. En contraste, sostiene Bal (2022) que, “necesitamos una noción de percepción que sea diferente del sentido usual del término, en el que la percepción se considera ya sea como un procesamiento somático de la realidad a la que se enfrenta la mirada, o como una construcción interpretativa de una imagen a partir de los elementos visibles” (p.64). Insiste la teórica cultural holandesa, al señalar que, “aunque ocurre en el presente, la percepción está ligada a la memoria. Sin la memoria, la porción del mundo visible no tendría suficiente sentido para ser objeto de selección. Dado que es el interés del sujeto el que motiva la selección que constituye la percepción, una imagen percibida que no esté impregnada de imágenes de memoria carecería de sentido” (Bal, 2022, p.65). Toda imagen y objeto cultural esta medida por la naturaleza subjetiva de la percepción cuyos recursos se prologan a través de la coexistencia y una pluralidad de momentos que al colisionar entran en contacto unos con otros. En efecto,

[...] es crucial reconocer que el afecto, si bien requiere la participación de un sujeto humano sensible, no puede limitarse solo a los actores humanos. Dicho afecto puede emanar tanto de las cosas como de las personas. Por ello, el afecto es social por definición, al igual que la obra de arte que lo desencadena, aunque su efecto e interpretación puedan ser individuales está vinculado a la percepción. El afecto también está relacionado con algo tan banal como el “uso”. La percepción, en el sentido bergsoniano-deleuziano, es una selección de lo que, del universo de la visualidad, es “utilizable” en nuestras vidas. La percepción hace visible la “cara” utilizable de las cosas (Bal, 2022, p.66).

No olvidemos que, las imágenes que construye la educación inclusiva pueden ser catalogadas a través de la metáfora *deleuziana* de ‘imágenes-acción’, pues, nos brindan la capacidad de actuar sobre lo que percibimos, o bien, sobre lo que nos incómoda. Actuar sobre lo que percibimos es uno de los rasgos más importantes de la perturbación empática. La relación de mutualidad de dicho universo imagético-visual se expresa a través de cómo “las imágenes pueden actuar sobre nosotros tanto como nosotros sobre ellas. La intensidad producida en la interacción

entre la obra de arte y el espectador es relacional” (Bal, 2022, p.68). Visto así, el afecto se convierte en un modo de eficacia política; son imágenes que nos perturban, muchas de ellas, nos invitan a la acción y a la imaginación. Es en la entridad que habita en la percepción la que nos inquieta y nos moviliza a la acción sobre aquello que dudamos actuar, explica Bal (2022) que, emerge el afecto. Este coincide con la agencia subjetiva que habita entre la acción y la percepción. “Las imágenes-afecto son importantes porque, al igual que los primeros planos que suele adoptar a menudo en el cine, detienen el tiempo lineal sin permanecer fijas” (Bal, 2022, p.70). La investigadora insiste, al señalar que, “las imágenes que nos impactan siguen existiendo como bloques de sensaciones, perceptos y afectos, y, como sintaxis: una sintaxis que “sube irresistiblemente en su obra [del escritor] y pasa a la sensación” (Bal, 2022, p.73).

Conclusión

Focalización, memoria y estrategias de narración

El problema de las metáforas conceptuales en la gestión de exposiciones dentro del museo, explícita que, toda muestra artística puede ser interpretada como un acto de habla. “Cuando caracterizamos las exposiciones como actos narrativos, como transmisiones de historias relatadas, empleamos una metáfora doble. Actuar con objetos, ordenarlos y exponerlos, es comparable a las emisiones lingüísticas. Y estas emisiones, entre todos los posibles géneros de habla, se consideran narrativas” (Bal, 2009, p.121). Cuando la metáfora es empleada en términos conceptuales se convierte en un instrumento de gran fertilidad para conceptualizar las exposiciones. Es necesario comprender qué tipo de metáfora específica de la narración empleamos para discutir sobre algunos de los problemas de mayor contingencia en el campo de la educación inclusiva. La gestión museística se encuentra profundamente atravesada por las regulaciones del paradigma histórico-artístico y de las presentaciones monográficas, según Bal (2009), quién, además, sostiene que, tales actos heurísticos están profundamente impregnados de la metáfora narrativa. Otro problema es aquí, la voz del narrador que actúa en términos de una voz autorizada, el que, a su vez, puede ser leído en términos de un mecanismo de violencia epistémica. “Esta voz autorizada debe adquirir un carácter más sensible, mostrando explícitamente su perspectiva limitada; y en lugar de aparecer como una voz singular, debe pluralizarse, tanto si la obra concreta es responsabilidad de un único comisario como si intervienen varios en estrecha colaboración” (Bal, 2009, p.121).

Toda exposición es una muestra artística que transmite algo, aunque, defiende Bal (2009) que, estas, puedan leerse a través de la premisa de actos de habla. Las formas de comunicación narrativas en la gestión museística sugieren actuar a través de los objetos, convirtiéndolos en una emisión lingüística. Las metáforas aportan un modo de comunicación más específico y con mayor rigor analítico. Son altamente fértiles al exponer y, también, coherentes en la comunicación de formas visuales y culturales novedosas, puesto que, escapan de la dictadura sancionada por la lógica de la predecibilidad. La narrativa según Bal (2009), posee una metáfora doblemente específica. En efecto, gracias al giro lingüístico los objetos de arte son incluidos al interior del campo semiótico, los que al transliterarse adquieren la equivalencia de textos. Lo que convierte al arte en un objeto semiótico es su capacidad de codificarse, decodificarse y recodificarse de manera sintáctica y crítica, específicamente a través de los métodos proporcionados por los estudios culturales y literarios. No porque la narración tenga matices políticos, necesariamente el objeto podrá ser reestructurado. El problema es que los objetos culturales que participan de una determinada exposición no necesariamente nos conducen a una experiencia autónoma, sino que, nos informan acerca de múltiples capas de experiencias contextualmente contingentes. El problema es que los diversos ‘-ismos’ en los que se enmarcan los lenguajes críticos de base anti-humanista y post-estructuralista, han sido incapaces de alterar la inclinación hacia a pureza de los objetos artísticos, en la que, su

[...] escritura crítica preserva el objeto de arte como estático, repleto de significado que espera paciente y pasivamente un desarrollo adecuado (es decir, profético y profesional). Los objetos de arte todavía se ven con mayor frecuencia separados de las esferas sociales como cuerpos singulares con características inherentes, definiciones o dentro del contexto ligeramente ampliado de la cronología de un solo artista (Ferguson, 1996, p.127).

Tanto las preocupaciones sociopolíticas como el lenguaje analítico de la inclusión han invocado la presencia de teorías de la representación más transgresoras, situando al museo y a sus objetos en un entorno semiótico diferente y más amplio. Incluso su forma de glosar cada exposición abandona la nomenclatura natural en que tales procesos reproducen la vida institucional de la praxis museística, al rearticular los esquemas más profundos de poder en el que inscriben su accionar cotidiano. Incluso el vínculo entre narrador y narración es parte de dicho esquema de poder. El acto de contar una historia es el acto de configurar un recuerdo, es esto, lo que define a la memoria como actividad y no como un acto imprevisible. El narrador al

evocar los recuerdos consolida una voz que según Bal (2021), es asemejable al entendimiento estandarizado de la narrativa. Los recuerdos no encajan por completo en la versión estandarizada ofrecida por la narrativa. Más bien, las formas narrativas exigidas por los formatos expositivos de la educación inclusiva toman distancia de la unión de vínculos mediante un aparato de causalidad lógica. Sus formas narratológicas asumen que el tiempo pasado en ocasiones puede convertirse en un tiempo presente. Esto define a la memoria en términos de un acto de rechazo de la presentidad determinado por la subjetividad. A través de esta distancia son incorporados en este relato otros yoes en el propio yo.

Los contenidos narrativos trabajan hacia la apertura de nuevos puntos de focalización⁸ – atributo central que intentamos visibilizar intencionalmente– para que sus espectadores interactúen con problemas de análisis ligados al campo temático de lo inclusivo que habitualmente no forman parte de su espectro de visibilidad. “El narrador y la focalización predeterminan la situación narrativa conjuntamente” (Bal, 2021, p.93). Cada recuerdo está cargado de diversas imágenes visuales. Los problemas de análisis de la educación inclusiva forman una constelación de imágenes integradas por muchas otras imágenes. Esto la define como un espacio meta-imagético-visual. Cada recuerdo o imagen específica contribuye al conocimiento específico de la educación inclusiva, con el objeto de mostrar cómo ciertos elementos visuales no se ajustan tan específicamente a sus dilemas de definición. La narración de los problemas de análisis y de los eventos visuales de la educación inclusiva experimentan una obstrucción en sus categorías narratológicas. Si el acto de ver constituye el objeto mismo de la narración, entonces, es necesario explorar cómo son configurados los modos de narración exigidos por los formatos expositivos en el contexto de la inclusión y sus modos de relación con el agente de focalizador. Estamos en presencia de un territorio de análisis caracterizado por el multiperspectivismo multifocal, los que, en este campo, están supeditados al respaldo de la noción performativa de los significantes impactando sustantivamente en la subjetividad de sus espectadores.

Al narrar no sólo focalizamos, sino que también, encuadramos un determinado atributo político, ontológico, ético, relacional, social y cultural y, es a través de esto, que prolifera un evento visual como tal. En efecto, “el agente del encuadre está dentro de un encuadre a su vez” (Bal, 2021, p.40). Cada agente de la narración enfrenta la tarea de develar su posición como objeto

⁸ Narrar implica focalizar, es esto, lo que convierte a la focalización en el contenido de la narración. Para Bal (2021), este hecho demuestra cómo “la lengua moldea la visión y la forma de ver el mundo” (p.93). El acto de ver constituye el objeto mismo de la narración.

de encuadre. Cada texto narrativo se somete a un corpus de leyes de trabajo a las que nos sometemos. Encuadrar en tanto acción verbal devela una lógica procesal. A modo de una clausura de aperturas, queda la interrogante: ¿qué quiere decir que nuestros objetos sean encuadrados?

Referencias

- Bal, M. (1992). *Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge University Press.
- Bal, M. (1996). The discourse of the museum, In Greenberg, R., Ferguson, B. & Nairne, S. (Edit.). *Thinking about exhibitions*. (pp.145-158). Routledge.
- Bal, M. (2009). ¿Arte narrativo? Reflexiones discontinuas. En Borja-Villel, M. & Romero, Y. (Eds.). *10.000 francos de recompensa: el museo de arte contemporáneo vivo o muerto*. (pp.121-138). SEACEX.
- Bal, M. (2019). Entrevista. "Yo creo en un arte activador más que en el activista". <https://muriaplaza.com/Mieke-Bal-Yo-creo-en-un-arte-activador-ms-que-en-el-activista>
- Bal, M. (2021). *Lexicón para el análisis cultural*. Akal.
- Bal, M. (2022). Afectivamente efectivo: el afecto como estrategia artístico-política. En Dhont, R., Mandolessi, S. & Zicari, M. (Eds.). *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana*. (pp.51-80). Iberoamericana.
- Bustos, A. (2021). Justicia epistémica: la preocupación por un conocer más justo y ético. <https://revistacomun.com/blog/justicia-epistemica-la-preocupacion-por-un-conocer-mas-justo-y-etico/>
- Brinkema, E. (2014). *The Forms of the Affects*. Duke University.
- Ferguson, B. (1996). Exhibition rhetorics. Material speech and utter sense. En Greenberg, R., Ferguson, B. & Nairne, S. (Edit.). *Thinking about exhibitions*. (pp.126-136). London: Routledge.
- Foucault, M. (1965). *Madness and civilization: a history of insanity in the age of reason*. New York: Random House.
- Flick, U. (1998). *Introducción a la Investigación Cualitativa*. Morata.
- Gaztambide-Fernández, R. (2012). Decolonization and the pedagogy of solidarity. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 1(1), 41-67.
- Hite, K. (2016). *Pedagogía crítica, perturbación empática y la política en los espacios de la memoria en Chile*. Museo de la Memoria.
- Kundu, R. (1999). Museum Discourse: Negotiating The Fragments. <https://pubs.lib.uiowa.edu/mzwp/article/id/2955/>
- Ocampo, A. (2023). Ontología de la educación inclusiva: el problema del "ojo" culturalmente sobredeterminado. Conferencia impartida en el VIII Congreso Internacional de Educación contemporánea, calidad educativa y buen vivir, Ecuador.
- Ocampo, A. (2022). La educación inclusiva como dispositivo heurístico. *Revista Chakiñan de Ciencias Sociales y Humanidades*, (16), 159-176.
- Ocampo, A. (2021a). La educación inclusiva y el problema del gobierno de sus signos. *Revista de Investigaciones*, 21 (37), 3-26. <https://doi.org/10.22383/ri.v21i37.157>

Ocampo, A. (2021b). Ontología de la educación inclusiva: devenires neo-materialistas. *Revista Educação*, 46(1), 1-22.

Ocampo, A. (2019). Los conceptos epistemológicos de la Educación Inclusiva: propiedad de la multiplicidad. *Revista Eletrônica de Educação*, 13(2), 490-519.

Van Alphen, E. (2005). *Unprecedented sensations*. Brill Rodopi.

Van Alphen, E. & Jirsa, T. (2022). Introduction: Mapping Affective Operations. En Van Alphen, E. & Jirsa, T. (Ed.). *How to Do Things with Affects Affective Triggers in Aesthetic Forms and Cultural Practices* (pp.14-126). Brill Rodopi.

Wittgenstein, L. (1921). *Tractatus logico-philosophicus*. Alianza.