

Santos ZUNZUNEGUI
 Université de Bilbao

ARQUITECTURAS de la MIRADA

Una evidencia a partir de la que comenzar : Los Museos —y los Museos de Bellas Artes, muy en concreto— se han convertido, en las sociedades modernas, surgidas del impulso revolucionario de la Filosofía de las Luces, en espacio ejemplar donde puede llevarse a cabo la conmemoración unánime, el ritual secular mediante el cual una comunidad autosanciona un conjunto de logros culturales que, al mismo tiempo que la individualizan, la vinculan con el conjunto de la humanidad en el ámbito del espíritu.

Territorios pensados para el eufórico ejercicio de una liturgia laica en la que, gracias a la creación de un lugar reservado para albergar obras que, previamente, han sido definidas como artísticas, se intenta crear una situación paradigmática que haga posible la reformulación de las relaciones entre el mundo visible de los objetos presentes y el mundo invisible de los significados en ellos encarnados.

El Museo, pues, como espacio dedicado primitivamente a las Musas y, por extensión lógica, destinado al acogimiento de las obras señeras del espíritu humano. Como *espacio heterotópico y heterocrónico* en el que, señala Michel Foucault [Foucault, 1985-1986, p.14-15], a través de sus particulares reglas de exclusión e inclusión, de apertura y clausura, es posible anclar las ilusiones utópicas de la totalidad y la permanencia sobre las contingentes realidades de la selección y la inapelable usura temporal.

Y ese mismo gesto, al instaurar esos espacios *otros*, lo que permitía, adicionalmente, era facilitar la aparición de lo que Rudolf Arnheim [Arnheim, 1982] ha denominado las “fronteras necesarias para la comprensión” : el “extrañamiento” como gesto destinado a volver inteligible todo lo que es aislado, acotado y, por ende, ordenado.

Una pedagogía de la mirada

De esta manera se creaban las condiciones para la aparición de una doble polaridad que ha venido marcando desde sus orígenes a la *forma museo* : Alabada en tanto que pretende aislar y acondicionar un terreno que se quiere privilegiado para que la experiencia intelectual y estética pueda ejercerse en condiciones que se evalúan como ejemplares ; denostada en la misma medida en que extirpa a las obras de arte de su *locus* original, alterando tanto su primitiva finalidad como las condiciones originales de recepción.

Son, precisamente estos presupuestos —y, al mismo tiempo estas limitaciones— los que hicieron posible, en el marco de una ideología iluminista y racionalista, la creación del paradigma museístico que, rompiendo radicalmente tanto con la privacidad y la heterogeneidad que sustentaban las *Kunstkammer* y la *Wunderkammer* de los coleccionistas y *amateurs* de los siglos XVI a XVIII, colocaba en su centro la idea de *orden*.

De esta manera la propiedad pasaba de ser *individual* a serlo *colectiva*, el acceso a la *colección* [Pomian, 1978, 1987] dejaba de ser considerada —hacia finales del siglo XVIII— como un *privilegio* para ser entendida en términos de *derecho* ; el *capricho* del coleccionista era sustituido por el *criterio* del experto y, lógica consecuencia, el *artístico desorden* del *cabinet d'amateur* venía a ser reemplazado por una *ideología de la visibilidad*, asentada sobre la trinidad conceptual de *recorrido*, *orientación* y *orden*, en la que tomaba cuerpo una auténtica *pedagogía de la mirada*.

Por eso el Museo, al constituirse como un *espacio de la visión orientada*, se entendía, implícitamente, como el despliegue de un discurso de manipulación (un *hacer-ver*) constituido por una serie de manifestaciones sincréticas que afectan a todos los niveles del enunciado museístico.

Desde la elección significativa de un edificio particular, hasta la ubicación elegida, hecha de contigüidades y distancias, de afrontamientos y de ecos, para obras, épocas, estilos, y autores, que se pensaban siempre en términos de *detalles* de un conjunto global capaz de conferirles su sentido último ; pasando por la unidad y ritmo espacial, asegurados a través de las figuras emblemáticas de la galería y de las salas *en enfilade*. Sin desdeñar, tampoco, toda una serie de estratégicos juegos escenográficos de ocultamientos y mostraciones.

Espacio museístico que se vuelve ejemplarmente significativa a través de su propia *competencia estratégica* global, expresada en la

construcción de uno o varios *recorridos* pertinentes, diseñando (inscribiendo) uno o varios *usuarios modelos* a los que se les ofrece una *propuesta de visión* que, en el museo tradicional, se asienta sobre criterios referencialistas, al hacer de la Historia del Arte un modelo organizativo privilegiado y *exterior* al propio diseño museológico.

Sólo de esta manera, al centrar en torno a la idea de *recorrido indicativo* la reflexión sobre el Museo, se pueden considerar, adecuadamente, en el análisis del texto museístico, los efectos producidos por la interrelación de sus partes constitutivas fundamentales: la arquitectura, el lugar de fundación y el programa museográfico, articuladas en el interior de una estructura en la que los elementos formales preconfiguran la acción de los visitantes y revelan, al mismo tiempo, la del sujeto colectivo que la destina.

Actual, virtual

Todo lo anterior cobra auténtico sentido en el marco de una idea cuya trascendencia desborda su aplicación al mundo del museo para afectar a la totalidad de las organizaciones arquitectónicas y espaciales, en sentido amplio. El espacio organizado —que ya ha dejado de ser *extensión* para convertirse en *forma*— funciona como un auténtico dispositivo regulador de la actividad humana¹.

Sentada la premisa anterior, existen al menos dos maneras de hacerla operativa. La primera, pone el acento en intentar describir el conjunto de comportamientos empíricamente observables desplegados por los visitantes de cualquier Museo. Se trataría, en este caso, de levantar el inventario de comportamientos y recorridos *realmente* efectuados por los frequentadores del espacio museístico. La segunda, por el contrario, consiste en desplazar la atención hacia el hecho de que es posible tomar en cuenta otro modo de *existencia semiótica*² al lado de la que podríamos denominar *actual* (y que se refiere a los objetos que se ofrecen *in praesentia* ante la mirada del analista). Reconociendo junto a la dimensión actualizada otra *in absentia* o *virtual*, se puede poner de manifiesto cómo el espacio destina de manera implícita la actividad humana, dando lugar a la aparición de un conjunto de *acciones virtuales no explícitas*, agrupables, en el caso que nos ocupa, bajo la denominación emblemática, arriba señalada, de *recorrido indicativo* o *visita guiada*³. Sólo bajo esta perspectiva, el *inventario empírico* puede dejar paso a una *tipología globalizadora*.

¹Sobre la distinción entre "extensión" y "espacio" véase [Greimas, 1976].

² Para una adecuada discusión de esta noción véase "Actualisation", "Existence sémiotique", "Virtualisation" en [Greimas & Courtés, 1979, p.9-10, p. 138-139, p. 420-421].

³ Así se reconoce en la misma disposición del espacio (entendido en sentido amplio como la intersección de la dimensión arquitectónica y de la intervención propiamente museística): (1) el ejercicio de una competencia destinadora que predetermina las "performances" de los sujetos individuales o colectivos, (2) la construcción de un enunciatario implícito en tanto que usuario modelo de ese espacio formalizado. Para las nociones de "competencia", "performance" y "enunciatario implícito", véase [Greimas & Courtés, 1979].

Y ello porque el Museo construye (e inscribe en su misma materialidad textual) a su visitante ideal de manera privilegiada a través del diseño y propuesta de un *recorrido espacial indicativo*, entendiendo por tal propuesta la organización virtual de uno o varios itinerarios (uno global y general, otros parciales y puntuales ; el primero expresa la idea de *exhaustividad*, los segundos la de *profundización o de selección* en función de los intereses específicos). Todo ello, aun permaneciendo receptivo ante la "visita salvaje", dominada por la pulsión del instante o por la elevación del azar a principio organizador.

⁴ Para la noción de "lector modelo" (que convierto en "visitante modelo") consúltese [Eco, 1979].

Se prediseña, así, un *visitante modelo*⁴ al que se propone una triple actividad ; una, de corte pragmático, identificable con la formulación "visitar el Museo" y estructurada en una serie de acciones puramente físicas. Otra, de corte cognitivo : la acción de adquirir un cierto saber histórico, estético, del que el Museo es garante, y donde se manifiestan los valores profundos que caracterizan la cultura de una sociedad, entendiendo por tal su particular "universo semántico". Es en este sentido preciso en el que puede hablarse del Museo como *espacio cognitivo*. Finalmente, una actividad propiamente estética vinculada con esos momentos de detención en el recorrido en los que el cuerpo puede ser alcanzado en una *esthesis* singular supuestamente propiciada por la contemplación de determinadas obras.

En síntesis, se puede decir que el espacio museístico se presenta como dotado de un *carácter fascinante*, capaz de generar el deseo de llevar a cabo una actividad exploratoria del mismo por parte de sus potenciales usuarios.

Exploración que plantea como exigencia básica al visitante el ejercicio de una *astuta inteligencia* para la resolución del programa cognitivo propuesto, hecho ligado a su dimensión de ritual iniciático.

Y que, *last but not least*, se constituye, como espacio de la *miopía del viajero*, que se ve obligado inicialmente a explorar sin mapa ni guía, un lugar concebido como el reino de las decisiones locales y del cálculo continuo. Curiosamente, éstas son las tres características individualizadas por Pierre Rosenstiehl [Rosenstiehl, 1976] como definitorias de la figura del *laberinto*.

Es precisamente, como medio de solventar la dificultad final y como programación para facilitar el uso de la segunda por lo que los Museos clásicos se constituyen en torno al doble paradigma de la linealidad y el recorrido prefijado.

Porque es evidente que el Museo —al menos el tradicional— se propone como un laberinto que, aún conservando su carácter de "recorrido tortuoso en el que es fácil perder el camino sin una guía"

[Santarcangeli, 1984], se construye de tal manera que el visitante *encuentre siempre la salida*, tanto en términos físicos como metafóricos. Este es, precisamente, el papel que juega la figura del *recorrido indicativo*.

Nos encontraríamos, pues, ante un caso típico de laberinto unidireccional, entendiendo por tal —de acuerdo con Umberto Eco [Eco, 1985, p.357-360]— aquel que si se desenredara adoptaría una apariencia filiforme. Por tanto su misma estructura hace que lleve siempre a donde debe conducir y en su interior debe haber siempre un Minotauro, en cuyo contacto se concentra el interés del recorrido. Sin duda el *Museo Tradicional* es una forma ejemplar de esta categoría laberíntica, ya que en él se encuentran tanto la organización en forma de hilo (vinculada con su orientación pedagógica) como la existencia del Minotauro (las grandes obras maestras que forman el atractivo básico del Museo, cuya ejemplar expresión son *Las Meninas*, en el Prado, o *La Gioconda*, en el Louvre).

La mirada flotante

Ruptura radical con los paradigmas centrales del discurso clásico, la ideología *modernista*, que triunfa en el terreno del arte a partir de comienzos de nuestro siglo, predicará la *liberalización de la experiencia visiva*. Haciendo de la veracidad de la experiencia retiniana, de la creciente desmaterialización del campo visual y de la progresiva dilatación de la instantaneidad, figuras estéticas y conceptuales básicas, todo su interés se dirige hacia la sustitución de la *guía de la percepción* ofrecida por la conceptualización museística tradicional por una *mirada flotante* que reclamaba la aparición de una serie de rasgos constitutivos ejemplificados, en términos arquitectónicos, por el escaso uso de la curva, junto con la predilección por las líneas rectas y los espacios abiertos y límpidos que encontrarán su expresión más notable en el denominado “estilo internacional”.

Y en términos de diseño expositivo y museográfico en la insistencia en la transparencia espacial, en el gusto por los espacios abiertos y amorfos, rápidamente reformulables mediante paneles móviles, pensados para acoger colecciones en permanente crecimiento pero también para facilitar el acoplamiento a cambiantes criterios estéticos y expositivos.

Se prescinde, pues, en los museos que se adscriben a esta concepción, de la “visita guiada” (al menos entendida en los términos

tradicionales) para sustituirla por la ideología del “acceso directo”: liberalización del contacto con un arte que, paradójicamente, al presentarse sin intermediarios entre las obras y el público, al desembarazarse de la mediación didáctica implícita en la organización espacial del museo clásico, exige de aquel un grado de *saber-hacer* notoriamente más elevado, si no quiere desembocar en una experiencia en la que la mirada vague sin encontrar *puntos de apoyo* en los que sustentar su trabajo cognitivo.

Allí donde el Museo Tradicional puede entenderse como heredero directo de la filosofía del Despotismo Ilustrado, en la misma medida en que pensando transmitir un saber lo hace bajo una organización pedagógica conscientemente organizada como una relación de poder expresada espacialmente, la propuesta modernista, articulada sobre la figura de la planta abierta, sobre ese espacio permanentemente rediseñable, reconstruible, adaptable, cambiante en sus límites y acotaciones y donde la contemplación de las obras se asemeja más al hecho de ojear un catálogo que al de seguir un itinerario (la noción de *display* sustituye, en cierto modo, a la de *recorrido*), parece situarse en el terreno de una práctica liberal-burguesa por excelencia, al sustituir, en los visitantes ideales del museo, la *mirada orientada* por la libertad de relación con el arte.

Por eso, ese tipo de Museos tiende a identificarse, continuando con el paralelismo arriba esbozado, al menos tendencialmente, con la *negación del laberinto*, en la misma medida en que se inscriben en relación directa con el proyecto de la arquitectura racionalista y “moderna” del novecientos, “social, laica, democrática y desmitificadora” (en expresión de Paolo Santarcangeli), para la que la idea de transparencia (tanto física como conceptual) era central.

El *Museo Moderno* parece instalar una topología que, en términos ideales, se presenta como constituida en ausencia de “escaleras que subir, fatigosas galerías que recorrer, muros que vedan el paso”. Conviene recordar que la más sofisticada forma de laberinto es —en palabras de J. L. Borges [Borges, 1952]— el desierto; desierto al que, al menos en términos conceptuales, son arrojados los visitantes del Museo Modernista, privados de puntos de referencia espaciales en los que asentar de su recorrido cognitivo.

La proletarización del modelo

En los últimos años el Museo ha pasado de ser considerado como terreno de celebración de un ceremonial desacralizado a servir de privilegiado lugar de frecuentación multitudinaria; de ofrecer un

ámbito casi sagrado de contemplación estética se ha visto convertido en foro valorizado para el ejercicio de una *apariencia* social. Establecido el consumo del arte en manera notoria de amueblamiento del ocio, hoy, más que nunca, las multitudes se apiñan a las puertas de los museos, inundan las exposiciones, buscan el baño iniciático de la cultura, impulsadas por un difuso *deber-hacer* social que deposita riadas de curiosos en los umbrales de las instituciones donde hasta hace poco dormitaban las *obras maestras* del pasado lejano y próximo.

No hace falta destacar que vivimos en un momento de *terciarización* de la sociedad, de revalorización de los espacios del ocio como territorios en los que se expansiona la creatividad humana, de culto a la imagen —tanto en sentido literal como figurado— y de ubicación de una práctica artística cada vez más multiforme (en la superficie, pero más repetitiva en sus niveles más profundos) como centro de la construcción de un mundo donde el *diseño* precede al objeto, la *moda* al comportamiento, la *publicidad* al producto y en el que *look* y *simulacro* parecen ser nociones constitutivas.

Por eso no debe extrañar que una de las manifestaciones más significativas de una sociedad que se intenta pensar a sí misma como ubicada en una posición terminal, como situada al final de un recorrido histórico que parece a punto de clausurarse definitivamente, sea la exacerbación de un culto al arte que adopta un marcado carácter *light*. Ejemplo bien notable el ofrecido —en una época marcada por la práctica del consumo masivo del bien museístico— por la adquisición masiva de los *catálogos* de los Museos y las Muestras que en ellos se llevan a cabo.

Desde mi punto de vista, en este hecho se manifiestan dos tendencias notables. La primera hace referencia a la evidente implantación de ese consumo *light* del arte del que hablaba más arriba, consumo marcado menos por la búsqueda de una auténtica experiencia cognitiva o estética, que por la desesperada voluntad de sentirse partícipes de un *espectáculo*, el de la cultura, que aparece ante los ojos del hombre de nuestros días como el último en el que una cierta convivialidad social puede ejercerse aunque sea bajo la triste y efímera forma de compartir una fila de espera.

Lógico corolario, la *fiebre del catálogo* que domina a los actuales frequentadores de museos y galerías no supone sino una auténtica operación tranquilizadora que adopta la forma de "*proletarización*" de la *colección particular*. Adquiriendo una agrupación bellamente puesta en página de las obras frecuentadas —y muchas veces, también, un recordatorio de la *aventura* vivida en forma de plano o

guía del espacio expositivo— el público alcanza, a través del papel *couché*, una propiedad, degenerada sí, pero tranquilizadora, que le instituye como poseedor de lo que no es sino un puro simulacro. Simulacro al que, en función del peso de la cultura mass-mediática, tiende a conferir un valor central en su experiencia. Hasta el punto de que hoy no se concibe una exposición que no vaya acompañada de un catálogo al alcance del visitante medio, que tenderá a valorizarlo tanto o más que el mismo contacto directo con la obra de arte.

El estallido de la tipología

Si los síntomas arriba descritos pueden ser situados en un nivel superficial de la experiencia social, existen otros que, al situarse en capas más profundas del acontecer colectivo, otorgan una forma mucho más sustancial a lo que, provisionalmente, denominaremos la *sensibilidad contemporánea*.

Propongo atender, por pertinentes en el tema que nos ocupa, a hechos como la conciencia —claramente instalada en el campo artístico al menos desde la irrupción dadaísta— de que todo objeto del mundo puede ser considerado potencialmente estetizable, borrándose así las fronteras entre lo banal y lo valorizable. O a la finalización del sueño que sostenía la posibilidad de poner un orden en la experiencia humana, siquiera en tanto que ésta pudiese remitirse a un pasado que se creía fijado de una vez por todas.

⁵Hacemos referencia a las posiciones de J.-F. Lyotard [1979, 1986].

Cancelados los “Grandes Relatos”⁵, decretado el fin de la Historia del Arte entendida como sucesión cronológica de movimientos, estilos y autores, se abre el espacio conceptual para pensar el arte en términos de relaciones morfológicas. Allí donde el relato histórico tradicional instalaba una *ilusión perspectivista* capaz de situar sobre la profundidad del espacio artístico un principio de explicación, el pensamiento actual elige, en palabras de Wittgenstein [Wittgenstein, 1975, p.28-29], “ver los datos en su relación recíproca y reasumirlos en una imagen general que no tenga la forma de un desarrollo cronológico”.

Al considerar la conexión formal, si no como explicación única, sí al menos como hipótesis genética alternativa [Ginzburg, 1989], la nueva historiografía del arte abre un campo operativo que no va a dejar de influir en el terreno de la museología. Cuando en el Museo de Mönchengladbach se decide tratar al edificio —realizado por Hans

Hollein— como una obra en sí misma, se insiste en la sustitución de la cronología por criterios estrictamente formales a la hora de decidir la ubicación de ciertas piezas, o se manifiesta por parte de su responsable —Jonathan Cladders— que la “puesta en escena” museística debe darse por finalidad la creación de una experiencia espacial y no verbal, se está poniendo de manifiesto la existencia de cambios trascendentales en la manera de entender el Museo.

Porque buena parte de los museos recientes ponen el acento en su carácter *espectacular* : Véase el caso ejemplar del parisino Musée d’Orsay en el que Gae Aulenti, sin dejar de respetar la idea tradicional de *recorrido indicativo* (ese suelo en rampa ligeramente ascendente en la Galería Central, la “subida hacia la luz” que supone acceder a las salas de los impresionistas, etc.), lo contamina con una escenografía que multiplica los dispositivos escénicos, fragmenta los itinerarios, atrapa al ojo en puntualizaciones inesperadas llamadas a recontextualizar las obras, etc.

Idénticamente en el proyecto para el Museo de Arte de Catalunya —realizado por Gae Aulenti y Enric Steegman— el itinerario es descompuesto en tres niveles interrelacionados : uno de corte cronológico tradicional, otro de carácter simbólico basado en la relación entre estilos, y un tercero, tipológico, que permitiría el contacto con ciertas obras en espacios acondicionados *ex-profeso* para recrear un ambiente ideal en el que originalmente se situaron.

De esta forma se instalan en el espacio museístico lo que Omar Calabrese [Calabrese, 1987, p.109-116] ha denominado *comportamientos bimodales* en los que se prefigura una ambivalencia comportamental por parte del público, al que sólo se le ofrece una dirección para mejor negársela a continuación.

El Museo se entiende cada vez menos como un espacio pedagógico —o no sólo pedagógico— para convertirse en terreno de exploraciones, en lugar de experiencias, en fuente de estímulos sensuales (James Stirling) y, sobre todo, en lugares donde la dimensión didáctica, si no abandonada del todo, sí es subordinada a la creación de un *recorrido de la sensibilidad*.

Si esto es así, no debe extrañar que, cada vez más a menudo, muchos de los recientes museos se presenten como *espacios singulares*, que responden menos a una tipología prefijada que a respuestas concretas ante necesidades factuales. Pensemos en un caso tan ejemplar como el doble oxímoro (edificio : inacabamiento/ruina; colección : arte povera/barroco) del Castello Rivoli de Turín.

O en el Museo de Arte Romano de Mérida (España), construido para presentar *in situ* yacimientos arqueológicos y obras, en el que Rafael Moneo ha aprovechado, primero, la dimensión escenográfica exterior derivada de la ubicación del edificio en relación con las ruinas cercanas del teatro y del anfiteatro romanos. Para, además, adoptar criterios constructivos claramente vinculados con los sistemas de edificación romanos —el hormigón entre fábrica de ladrillos de los muros, la calefacción por el suelo típica de los hipocaustos clásicos—, llamados a facilitar la indiferenciación entre continente y contenido, como si en un futuro lejano, las ruinas del Museo estuviesen llamadas a confundirse con las que abrigan. Y, para desplegar un notorio saber escenográfico en el paso de la entrada con su rampa en oscuridad a la luz que se despliega en el interior, mediante un sabio juego entre la caída indirecta de la misma sobre la nave central y su llegada cenital a las transversales. Todo ello en un edificio cuyo severa indiferencia y discreción exterior *no permite predecir cómo va a ser el interior*, instituyendo el Museo como *secreto*.

Este aspecto de *museo secreto* se encuentra también en otra de las más notables obras de los últimos años : el Museo de Gibellina (Sicilia), realizado por Francesco Venezia. Pensado para albergar el único detalle de la fachada conservado del desaparecido —en un terremoto que asoló la ciudad— Palazzo Di Lorenzo, este museo abierto a la naturaleza se presenta como ejemplo de esa “arquitectura del despojo”, tan querida a Venezia, en la que se vuelven a replantear radicalmente las relaciones viejo/nuevo y exterior/interior.

Concebido como articulación de un patio rodeado de muros en cuyo interior se ubica el fragmento citado, de una blanca fachada exterior en la que apenas se abre una solitaria ventana en el muro que se enfrenta a la pared interior en la que se incrusta el resto del pasado, y como desarrollo longitudinal flanqueado en sus extremos por dos áreas —El Reposo y el Balcón— en las que se oponen recto a curvo y cavidad a pasaje colgante, el Museo de Gibellina no se limita a expresar su singularidad, su voluntad de abrir un diálogo con el paisaje del que es parte sino que saca a la luz la creciente conciencia de *inestabilidad* que define a buena parte de la arquitectura y el arte contemporáneos.

⁶Las nociones de “fragmento” y “detalle” (ver *supra*) provienen de [Calabrese, 1987].

¿ Debe sorprendernos que en todos estos casos se exprese con fuerza una *poética del fragmento*⁶ ? Nada más natural que, siendo todos estos museos auténticas “meditaciones sobre la catástrofe” [Butor, 1986], prioricen la instauración de un espacio de rupturas en el que se pierde de vista la totalidad integradora en la que podían recibir sentido preciso el conjunto de acciones reales o virtuales que los conforman.

El espacio de la perplejidad

De manera similar, puede trazarse un paralelismo entre las otras dos figuras laberínticas identificadas por Eco [Eco, 1985] y los museos actuales. Definido el *laberinto manierista* como el que presenta variadas opciones alternativas que conducen en su práctica totalidad a puntos muertos (con una única excepción que conduce a la salida), su mismo diseño le convierte en un "camino de errores". Sin duda, para la mentalidad postmoderna, la misma historia es un *irrweg*, un espacio de confusión del que sólo puede dar cuenta una forma arbórea hecha de múltiples callejones sin aparente salida y en donde hallar la orientación adecuada exige identificar la respuesta pertinente a la *provocación*, que constituye la misma esencia de la traza museística. El espacio, a la vez, lineal y alveolar de Orsay parece ajustarse como un guante a esta descripción.

Por el contrario, la *red* puede asimilarse a casos como los de Mérida, Gibellina o Rivoli. Laberinto ampliable al infinito, niega la distinción entre dentro y fuera y, en él, cualquier punto puede conectarse con cualquier otro. Una de sus variantes es el *rizoma* [Deleuze & Guattari, 1976], que al cuestionar las ideas de genealogía y de jerarquía, afirma el carácter desmontable y reversible de la *red*, niega la posibilidad de llevar a cabo una descripción global del mismo en términos espaciales o temporales y crea un verdadero espacio de la *contradicción*, derivado del hecho de que si cualquier nudo puede conectarse con cualquier otro, esa conexión no está garantizada.

Retorna en todos estos casos, con fuerza, la idea de las *condiciones de visibilidad* pero ahora transmutadas en *configuraciones perceptivas*. Con lo que es el propio museo, en su misma arquitectura, el que se dota de una configuración rítmica que hace eco a la de las obras que alberga (o con las que se confunde). Ritmo que ya no remite a la adquisición presunta de un saber sino a la construcción de una estructura que se quiere isomorfa con la que constituye la base de la experiencia estética de las obras que se reúnen entre sus paredes.

Invirtiendo las prioridades tradicionales nos encontramos ante la subordinación de lo cognitivo a lo estético, por lo que no debe extrañar que en su misma concepción espacial estos museos delaten sus intenciones : el ritmo que despliegan tiene poco que ver con la repetición y la regularidad clásica ; al contrario, estamos en el reino de lo irregular, de lo imprevisto (toda posibilidad de predicción es puesta en duda), de las estructuras locales (se evita cuidadosamente toda remisión a saberes exteriores), en el lugar de lo improbable, de lo sorprendente.

Concebidos para la emergencia de una *mirada subjetivizante* definitivamente alejada de la utopía *modernista* de la no-direccionalidad, estos espacios expositivos sostienen una profunda reevaluación de la historia del arte.

Y, al mismo tiempo, se presentan ante sus visitantes como territorios acondicionados *ex profeso* para permitir el ejercicio, terminable e interminable, de una experiencia estética en la que nociones tales como excentricidad, inestabilidad, fragmentariedad y exceso, convergen para *dar cuerpo* a la "espera de lo inesperado".

Bibliografía

ARNHEIM (R.)

1982, *The Power of the Center : A Study of Composition in the Visual Arts*, Berkeley, University of California Press.

BORGES (J. L.)

1952, "Los Dos Reyes y los Dos Laberintos", en *El Aleph*, Buenos Aires, Editorial Losada.

BUTOR (M.)

1986, "Le Château de Rivoli", *Techniques & Architectures*, 368, p. 58.

CALABRESE (O.)

1987, *L'Età Neobarocca*, Bari, Laterza.

DELEUZE (G.) & GUATTARI (F.)

1976, *Rizhome*, Paris, Minuit.

ECO (U.)

1979, *Lector in Fabula*, Milano, Bompiani.

1985, "L'Antiporfirio", en *Sugli Specchi e Altri Saggi*, Milano, Bompiani, p. 334-361.

FOUCAULT (M.)

1985-86, "Spazi Altri. I Principi dell'Eterotopia", *Lotus International*, 48/49, p. 9-17.

GINZBURG (C.)

1989, *Storia Notturna : una Decifrazione del Sabba*, Torino, Einaudi.

GREIMAS (A.-J.)

1976, *Sémiotique et Sciences Sociales*, Paris, Seuil.

GREIMAS (A.-J.) & COURTÉS (J.)

1979, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Tome I*, Paris, Hachette.

LYOTARD (J.-F.)

1979, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit.

1986, *La Postmodernité expliquée aux enfants*, Paris, Editions Galilée.

POMIAN (K.)

1978, "Collezione", en *Enciclopedia*, vol. 3, Torino, Einaudi, p. 330-364.

1987, *Collectionneurs, Amateurs et Curieux : Paris, Venise*, Paris, Gallimard.

ROSENSTIEHL (P.)

1976, "Labirinto", en *Enciclopedia*, vol. 8, Torino, Einaudi, p. 3-30.

SANTARCANGELI (P.)

1984, *Il Libro dei Labirinti*, Milano, Frassinelli.

WITTGENSTEIN (L.)

1975, *Note sul "Ramo d'Oro" di Frazer* (trad. ital.), Milano, Feltrinelli.