

**EL LABERINTO DE LA MIRADA
EL MUSEO COMO ESPACIO DEL SENTIDO(1)**

(THE LABERINTH LOOK. A MUSEUM AS SENSE SPACE)

SANTOS ZUNZUNEGUI*

RESUMEN

Se aborda en este artículo el espacio museístico como espacio sincrético de significación. Se trata de establecer una primera tipología capaz de organizar el espacio conceptual de los museos de Bellas Artes y se definen, en términos tomados de la semiótica de inspiración greimasiana, los elementos que constituyen el Museo como espacio de la manipulación del sujeto visitante.

ABSTRACT

The museum space is approached in this paper as a syncretic space of signification. We try to establish a first typology capable of organizing a conceptual space of art galleries and they are defined, in terms taken from semiotics with a greimasian inspiration, the elements that constitute the art gallery as a space of the visiting subject.

DE LA EXISTENCIA SEMIÓTICA DEL OBJETO “MUSEO”

Plantear, hoy, la cuestión del espacio museístico exige plantear algunas condiciones previas. En primer lugar, hay que señalar que, para encontrar un enfoque sistemático y, por lo tanto, productivo, debemos liberarnos de la antigua concepción de la *semiología de la arquitectura* que, al interesarse por los sistemas de signos y su taxonomía, intentaba establecer paralelismos entre el texto escrito y las edificaciones; un enfoque que se apoyaba débilmente en ciertas páginas muy conocidas del *Curso* de Saussure(2).

Al abandonar la idea de que el espacio pueda definirse sólo por sus propiedades visuales (formas, volúmenes, relaciones entre ellos), podemos reconocer que

«es conveniente tener en cuenta los sujetos humanos que son los utilizadores del espacio y sus comportamientos programados se examinarán y se relacionarán con el uso que aquellos hacen del espacio»(3).

* Universidad del País Vasco.

Podemos definir entonces a este último como

«la extensión organizada en la cual se mueven las personas y los objetos»(4)

Desarrollamos aquí las ideas de Greimas cuando afirmaba que

«la extensión tomada en su continuidad y en su plenitud, llena de objetos naturales y artificiales, presente en nosotros a través de todos los canales sensoriales, puede considerarse como la *substancia* que, una vez informada y transformada por el hombre se vuelve el espacio, es decir, la forma, susceptible, en virtud de sus articulaciones, de servir a los efectos de la significación. *El espacio* en tanto que forma es, por ende, una *construcción* que elige, para significar, sólo tales o cuales propiedades de los objetos «reales», sólo uno u otro de sus niveles de pertinencia posibles»(5).

De ahí la necesidad de construir, parafraseando a Manar Hammad, «una semiótica sincrética que englobe, con la arquitectura, los espacios organizados, las personas que los utilizan y los objetos que allí se disponen»(6).

De esta manera se deja de lado el estudio del espacio como conjunto de signos para abordar la *manifestación social de la significación*, es decir, la vinculación del espacio con el modo de vivirla de sus usuarios.

Desde este punto de vista el Museo aparece como una *configuración tópica*, como un *espacio físico organizado*. Configuración en la que se expresa el hacer enunciativo de un *sujeto colectivo sintagmático*(7) implícito, integrado mediante acciones sucesivas y sobredeterminaciones de los programas de las instituciones políticas, de los grupos de patrocinadores, de los arquitectos, de los conservadores, etc. Espacio organizado, formado por una serie de manifestaciones sincréticas (una edificación particular, una disposición precisa, un programa de museología determinado, un despliegue de las obras hecho de contigüidades y distancias entre escuelas y autores, una unidad y un ritmo espacial, juegos escenográficos, etc.), que se vuelve signficante en virtud de su «competencia estratégica»(8) global expresada en la construcción de un (o diversos) *recorrido(s)* pertinente(s) que dibuja(n) un (o diversos) *usuario(s)* *modelo(s)*.

Para hacer operativas las nociones esbozadas en el párrafo anterior tenemos, por lo menos, dos posibilidades. La primera hace hincapié en la posibilidad de describir el conjunto de los comportamientos empíricamente observables puestos de manifiesto por los visitantes de un museo cualquiera. En ese caso, se confeccionaría un inventario de los comportamientos y recorridos *realmente* efectuados por los usuarios del espacio museístico. La segunda, por el contrario, intenta mostrar que es posible asumir otro modo de *existencia semiótica*(9) paralela a la que podríamos llamar *actual* (y que se refiere a los objetos que se ofrecen *in praesentia* a la mirada del analista). Al reconocer, junto a la dimensión actualizada, otra *in absentia* o *virtual*, podemos señalar el modo en que el espacio *destina*, de manera implícita, el hacer humano, dando lugar a la aparición de un conjunto de

acciones virtuales no explícitas que pueden agruparse, en el caso del museo, bajo la denominación emblemática de *recorrido indicativo*(10) o *visita guiada*. De esta forma podemos reconocer en la disposición espacial (entendida en el sentido amplio como intersección de la arquitectura y de la intervención museística):

- a) el ejercicio de una *competencia destinadora* que predetermina los *comportamientos* de los sujetos visitantes;
- b) la construcción de un enunciatario implícito en tanto que usuario modelo de ese espacio formalizado(11).

Esta perspectiva permite dejar de lado el ámbito del *inventario empírico* para intentar desembocar en una *tipología globalizante* (ver *infra*).

De este modo el Museo inscribe en su materialidad a su visitante modelo(12) proponiéndole un recorrido espacial y una triple actividad:

- a) *pragmática*, identificable con la «visita», con el desplazamiento, y estructurada en una serie de acciones físicas más o menos reguladas;
- b) *cognitiva*, la acción de adquirir un determinado saber histórico y artístico garantizado por el museo y en el que se manifiestan los valores profundos de una cultura. En este sentido puede hablarse del museo como *espacio cognitivo* en el que tiene lugar la búsqueda del sujeto que procura la conjunción con el objeto de valor;
- c) *estética*, en la medida en que el visitante puede llegar a una *esthesis* en su relación con ciertas obras de arte(13); *esthesis*, que en ciertos casos se encuentra reforzada por el mismo dispositivo museal.

ESBOZO DE UNA TIPOLOGÍA

Podemos constatar que el museo, como paradigma institucional, es el resultado de un doble corte histórico:

- a) Aquel marcado por el pasaje de la *colección privada* a la exhibición pública de las obras de arte que se volvieron propiedad colectiva (estatal, si queremos precisar). Los *Kunstkammer* y los *Wunderkammer* de los «coleccionistas, aficionados y curiosos»(14) dejan su ámbito, en tanto que lugares privados en los que se expresaba el *capricho* de lo particular, a los espacios en los que reina una *ideología de la visibilidad* que reemplaza, mediante el criterio del experto, el *artístico desorden* del gabinete de aficionado. Emerge, de inmediato, la intención de instaurar un *espacio didáctico* a través de la idea de *recorrido indicativo*.
- b) Se seleccionan edificaciones de gran notoriedad (palacios o nuevas edificaciones «que citan» esta categoría tipológica) para asignarle la finalidad museística; lo que, por otra parte, debe contemplarse en el contexto de una política urbana precisa, fundada en una *arquitectura de la variedad*, en la que cada institución se concibe de tal suerte que encuentre su lugar en el seno de una construcción, cuya sola *presencia visual*, en el marco urbano, facilite a los visitantes potenciales la identificación inmediata del *uso* para el que están destinadas las edificaciones. Ya Schinkel había

hablado del museo como el tercer aspecto de una tipología que comprendía también el palacio y la catedral. Más cercano a nosotros, Michel Foucault(15) subrayó que el museo se alinea en esos «otros espacios» que se encuentran en todas las sociedades y que propone llamar *heterotopías*. El museo, como la biblioteca, es una *heterotopía del tiempo*, un lugar en el que el tiempo se acumula hasta el infinito(16).

Dicho esto quisiera proponer fundar una tipología posible sobre la oposición entre lo que llamaré *Museo Tradicional* y lo que puede llamarse *Museo Moderno*. Queda claro que estas denominaciones deben tomarse como arbitrarias, aun cuando se las encuentre en la literatura sobre el espacio museístico y que su confrontación aspira a tener, ante todo, un valor metodológico. En las páginas siguientes se encontrará la identificación de las características que permiten manejar esta oposición. Pero hay que señalar desde ya que esta categoría semántica articula, en un nivel más complejo, el antiguo debate que opuso a los partidarios del modelo *Galería* versus los que consideraban a la *Rotonda* el tipo arquitectónico más adaptado para el Museo de Bellas Artes.

¿Es necesario recordar que la *Galería* presupone - desde el punto de vista del espectador - las ideas de *secuencialidad*, de *itinerancia* y de *mirada puntual*? Y ¿que la *Rotonda* exige un espectador ideal para quien entran en juego la *continuidad*, la *mirada radial* y la *visión de conjunto*? De aquí se desprenden las oposiciones entre linealidad versus circularidad, cronología versus acontecimiento, retrospectivo versus prospectivo, arquitectura que se impone versus escenario libre o flexible, etc.

Entre el museo *moderno* y el museo *tradicional* se juega una oposición semántica que es del orden lógico de la contrariedad y cada uno de los términos está en relación de presuposición recíproca. La utilización del cuadrado semiótico(17) permite plantear los términos vinculados por una relación de contradicción con los dos primeramente formulados: o sea, el *no-tradicional* y el *no-moderno*. A partir de estas cuatro oposiciones, podemos establecer una *tipología de los Museos de Bellas Artes*, eventualmente articulable seguidamente con la diacronía (comprendida no como el correr de los meses, de los años o de las épocas, sino más bien como la sucesión de los sistemas, por transformación de los elementos y de las relaciones).

Pero es necesario comprender que los diferentes tipos así producidos no encuentran una correspondencia exacta en la observación empírica. Me inclinaría más bien a pensar que, en el caso de los museos «realmente existentes», lo que se manifiesta es, en cierta medida, un sincretismo, debidamente jerarquizado, de los cuatro valores ya mencionados, con preponderancia de un polo en cada caso singular. Basta con pensar en el hecho de que muchos museos mezclan, dentro de sus opciones arquitecturales la *Galería* con la *Rotonda* constituyendo tipos híbridos.

EL MUSEO TRADICIONAL

Entendamos entonces por Museo Tradicional aquel que, de acuerdo con las proposiciones fundadoras de J.N.L.Durand, a principios del siglo XIX, puede

caracterizarse, rápidamente, por su utilización de edificios preexistentes, esencialmente palacios, o de construcciones específicas que parecen «citar» esta última configuración, y que intenta hacer resaltar, a través de esa elección, la afinidad entre contenidos y continentes: en ellos la arquitectura es tanto una materia privilegiada de *valorar* las colecciones, como una manera de *orientar* el enfoque de las obras de arte mediante el trazado de un *itinerario de la percepción*.

Todo el mundo tiene en mente algunos ejemplos: el Museo del Louvre, el del Prado, las *National Gallery* de Londres y Washington, el *Metropolitan Museum* de Nueva York, etc. No es necesario, por lo tanto, creer que el Museo Tradicional es cosa del pasado. Una doble referencia bastará para probar lo contrario: por un lado, la nueva edificación del Museo de Bellas Artes de Grenoble, oficialmente inaugurado en enero de 1994 y que descansa, desde su inicio, en una elección básica: la presentación cronológica de las obras de la colección permanente; por otro lado, las nuevas salas de la Tate Gallery destinadas para albergar la colección Turner - Clore Gallery, 1980/86- donde James Stirling vuelve a utilizar la disposición en hilera.

Se trata de lugares concebidos como instituciones didácticas donde se explicita un *discurso pedagógico*(18) que inviste de valores prácticos toda la actividad de exposición. ¿Qué clase de valores pedagógicos se promueven en el Museo Tradicional? Sus tipos son variados, desde los «valores nacionales» reafirmados a través del arte, producido de hecho, históricamente, por una comunidad humana, hoy sometida a delimitaciones estatales, hasta la expresión de la unidad profunda de la naturaleza humana tal como se manifiesta en los valores estéticos, que subrayan la identidad en la diversidad («el genio humano») representado por los movimientos, las escuelas y los autores.

Hegel expuso en sus *Lecciones sobre la estética* estas ideas:

«en la mayor parte de los museos, cuando se da preeminencia a los cuadros que se refieren al país, a la época, a la escuela y al autor a los que pertenece, se muestran como una sucesión privada de sentido en la que no se sabe como orientarse. Lo más adecuado para el estudio y el goce pleno del sentido será un encuadre histórico. Una colección tal, históricamente ordenada, única e inestimable en su género, puede admirarse en oportunidad de visitar la galería de los pintores del *Museo Real* allí erigida; en esa colección no sólo se reconocerá la historia exterior en la evolución de lo técnico, sino también el progreso interno en su diversidad de escuelas, de temas y en su concepción y modo de tratarlos»(19).

En la medida misma en que el recorrido del Museo Tradicional reproduce el de la Historia del Arte, sus proposiciones no son validadas por criterios internos, sino externos, de *orden referencial*: sus categorías se fundan en los principios fundadores de una Historia del Arte que les preexiste y los garantiza.

Tal como podía esperarse, estas ideas encuentran una concreción espacial precisa: el Museo Tradicional se organiza alrededor del doble paradigma de la Gran Galería y de las salas organizadas como salas *en hilera*. La evolución del arte se expresa linealmente en el primer caso, y, en el segundo, encadenando cada

subdivisión del espacio con la que le precede y la que le sigue. De este modo se le da al espectador, ubicado en cada una de estas salas, al mismo tiempo que contempla obras de un período o de una escuela, la posibilidad de tener ante sus ojos las épocas antiguas, superadas, o futuras, anunciadas por el presente que se afirma como un puro avatar del cambio.

Son espacios donde se tiende a establecer un lazo *causal* - esto es evidente en el concepto mismo de *recorrido* - entre presente y pasado, y donde el arte no es sino uno de los avatares del desarrollo de la mente humana. Desarrollo, despliegue en el que toman cuerpo las ideas de *evolución* (el arte acompaña a la humanidad en sus transformaciones), de *filiación* (la evolución del arte tiene valor teleológico) y de *orden* (el arte expresa el acuerdo en profundidad entre el hombre y el mundo). Estas ideas funcionan por ende de un modo tranquilizador: el orden del mundo es reflejado por el orden del museo, el Museo es lisa y llanamente el modelo del mundo.

Un Museo tal se concibe en ese caso como la puesta en marcha (práctica) de un arte del *detalle*, si entendemos por detalle todo aspecto que, aunque parcial, permite, a partir de él, llevar a cabo la reconstrucción de la totalidad de aquello de lo que constituye una parte: cada obra individualizada se inscribe en un texto de nivel superior que lo engloba y le confiere sentido. De esta manera el relato museal se presenta como un modelo reducido de la Historia que lo sub-tiende. Esta historia respeta la cronología que pretendidamente lo articula, y la ilusoria progresión de su desarrollo, fundado en los *jalones que hacen épocas*, según el ritmo definido por la aparición de las escuelas, de los movimientos, de los autores. En este modelo, la intervención de los conservadores se concibe como la reconstrucción espectacular de un tiempo referencial, que se confunde con el movimiento de búsqueda de una belleza cuya característica esencial es presentarse, bajo la apariencia de la *mutabilidad*, como siempre idéntica a sí misma.

DE LA MODERNIDAD

El Museo Moderno - que no debemos olvidar se da como misión acoger al arte moderno(20) - se concreta en lo que puede denominarse *los museos de plano abierto*, en los que se trata de responder a las preguntas formuladas por el «arte nuevo» del siglo XX. De este modo se buscan espacios más grandes, menos limitados, más flexibles y, sobre todo, que den lugar a un crecimiento continuo.

Pero es justamente en nombre de una pretendida *liberalización de la experiencia visual* que

1) se exigen a las estructuras arquitectónicas exteriores e interiores de la carga de «monumentalidad» presente en los museos de factura clásica. Fruto de la modernidad arquitectural, doble heredero del *Stijl* y del constructivismo, por un lado, y del racionalismo de la Bauhaus y del purismo de Mies van der Rohe(21) por otro, a diferencia de lo que señalé para el Museo Tradicional, el Moderno niega abiertamente toda identificación externa que podría dar alguna indicación sobre su contenido. Nos encontramos ante una arquitectura voluntariamente indeterminada, en la cual todo se iguala bajo la presión de una razón unificadora, y por la cual los edificios no

tienen que ajustarse en su forma exterior a las funciones cambiantes y empíricas que pueden cumplir -como ocurría en la época clásica- pero que deben expresar un carácter ideal de permanencia. Consecuencia inmediata: la producción de un proceso de «desemantización» de la experiencia visual, que anuncia, desde el mismo exterior del edificio, la manera en que convendrá comprender el arte tal como se manifestará en el interior.

2) lo que allí se defiende, a partir de posiciones abiertamente racionalistas y de manera implícita, es una *transparencia espacial* capaz de permitir la confrontación directa del espectador con las obras sin la mediación (que se vive como una limitación de la libertad de elección) del dispositivo museográfico. De esta manera se hace evidente una *teoría de la visión*(22) en el espacio museal, teoría centrada en la veracidad de la experiencia retineana y cuya presencia puede ubicarse en territorios que cubren un amplio campo, de la práctica artística hasta el mundo de la reflexión estética. Según la expresión de Helen Searing(23), se trata de «museos que funcionan como *containers* transparentes, con vastos espacios, relativamente abiertos y amorfos». Es el reinado de lo que Rosalind Krauss(24) identifica como la concepción de la mirada moderna (la *desmaterialización del campo visual*, la *instaneidad dilatada*) y que alcanza también, como es lógico, al museo moderno, con sus condiciones «asépticas» de visión;

3) finalmente se renuncia, en cierta medida, a imponer itinerarios fijados con rigidez. La misma estructura de paneles -la mayor parte del tiempo móviles- elegida para articular el espacio, facilita la ausencia de una línea de recorrido claramente perceptible y rígido, y también sirve para subrayar la voluntad de «provisionalidad». El espacio deja de ser un *actante de coadyuvancia*(25) para moverse en una simple extensión maleable a gusto.

Se supera, así, la *visita guiada* (al menos entendida en sus 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, exige de este último un grado de maestría notablemente más elevado, si no quiere desembocar en una experiencia en la que la mirada vague sin encontrar punto de apoyo donde sostener su trabajo de conocimiento.

Allí donde el Museo Tradicional puede entenderse como el heredero de la filosofía del Despotismo Ilustrado, en la medida en que, pensando transmitir un saber, lo hace mediante una organización pedagógica consciente, estructurada como una relación de poder expresada en la espacialidad, el Moderno parece situarse por excelencia en el terreno de una práctica de burguesía liberal, cuando substituye, en los visitantes ideales del museo, a la guía de la percepción por la libertad de relación con el arte.

Si el *recorrido indicativo* tenía por finalidad asegurar el éxito cognitivo del *enunciario implícito* del Museo Tradicional, el hecho de que desaparezca o, por lo menos, se desdibuje en el Museo Moderno conduce, curiosamente, al cuestionamiento de la idea misma de acceso democrático. Se corre el riesgo de que el espacio del sentido museístico quede reservado al placer de los *happy few*.

Paralelamente, el plano abierto, ese espacio susceptible permanentemente de ser redibujado, reconstruido, adaptado, ese espacio cambiante dentro de sus

límites y sus bordes, donde la contemplación de las obras es más asimilable al hecho de hojear un catálogo que al de seguir un itinerario (el *display* substituye aquí al *recorrido*), ¿puede leerse como la expresión de una duda relativa al carácter y a la validez del arte que acoge?

Aparece aquí una cierta contradicción: por una parte, el museo, por su sola existencia, no deja de constituirse en garante de los valores artísticos de las obras expuestas; pero, por otra parte, ese mismo museo, por su estructura, introduce un «quizá» que lo interroga, lo cuestiona.

LA NOVEDAD DEL PASADO

Por su parte, los Museos que llamé, en virtud de la relación contradictoria que mantienen con el modelo precedente, *No-modernos* se sitúan en la misma deixis que el Museo Tradicional. Naturalmente, son museos de recorrido, donde el espacio se utiliza sea como actante coadyuvante (el poder-hacer) sea como oponente (no poder-hacer). No se trata, entonces, de cualquier tipo de recorrido: como lo veremos, las distorsiones a las que ese concepto está sometido les confieren gran parte de originalidad.

Quisiera tomar como ejemplo privilegiado, las proposiciones del Museo de Orsay en París, fruto de la intervención de los responsables de la restauración arquitectónica (la Estación de Orsay obra de Víctor Laloux y renovada por el equipo A.C.T.), del trabajo de «puesta en escena» de Gae Aulenti así como de las decisiones museográficas de Michel Laclotte y Françoise Cachin. Esas intervenciones desembocaron en un caso ejemplar de museo crítico, o para decirlo rápido si se conviene en el término, *post-moderno*. En los términos de Guy Scarpetta(26), estaríamos ante esa «negación de la modernidad» que caracteriza una buena parte del pensamiento contemporáneo.

- En primer lugar, es conveniente dejar sentado que el Museo de Orsay supone la aparición triunfal de lo que va a ser una de las constantes en los museos no-modernos: se trata de aquello que llamaré los *valores museísticos*. Con esta expresión, pretendo dar cuenta del hecho de que el espacio de la exposición es en sí mismo objeto de valorización y esto de dos maneras: una, sobre la cual volveré al estudiar la «puesta en escena» de Gae Aulenti, que hace que la obra de Víctor Laloux -ejemplo notable de eclecticismo arquitectural de principios del siglo XX- ya no sea un simple *container* sino una obra más en el conjunto expuesto, abriendo una vía que encontrará un desarrollo más avanzado en el cuarto tipo de la tipología aquí propuesta. En este caso, el *continente*, sin dejar de serlo, constituye una parte integrante del *contenido*: puede afirmarse que el museo postmoderno, que convierte el continente en obra, permite resolver uno de los problemas con los que tropezaba regularmente el museo tradicional, su imposibilidad de acoger las obras de arquitectura.

Dicho esto, la relación entre el contenido y el continente es distinta de aquella que subtiende la concepción del museo tradicional. La elección misma de una estación de trenes lo revela: si, como partida, se juega el juego -de manera idéntica a la de los museos clásicos- de habitar un edificio de fines del siglo XIX y principios

del siglo XX, para acoger una colección cuyos límites se sitúan entre 1848 y 1904, en el mismo gesto, desviando el uso del edificio tal como estaba previsto, se lo resemantiza. Un *lugar de paso* -espacio donde se entra y del cual se sale bajo el régimen de lo provisional- se transforma en un *espacio cognitivo* donde priman las ideas de permanencia, de paseo reflexivo y contemplativo.

Esta resemantización queda lograda conservando la *memoria de los usos anteriores*, que nunca son del todo abolidos por la nueva proposición, de tal modo que el enunciatario implícito del nuevo proyecto, al desarrollar sus propios programas narrativos, se encuentra confrontado, desde el momento en que se acerca al espacio museístico, a una relectura del pasado explicitada en las huellas -inscritas en la concepción arquitectural misma- del uso funcional anterior.

- «Negación de la modernidad», en segundo lugar, porque ese museo propone una relectura crítica, de la historia del arte del siglo XIX a partir de posiciones abiertamente revisionistas. En este sentido, «la nueva contextualización» nace de la neutralización de la dicotomía tradicional entre «obra principal» (objeto de deseo museístico) y «obra secundaria» (habitualmente excluida del espacio de exposición) y postula una nueva relación «fondo/figura» o, mejor aún, afirma explícitamente que la historia del arte no debe concebirse como una sucesión de figuras (los Jalones de los que ya hablamos), sino que estos últimos sólo pueden visualizarse (y por eso mismo comprenderse) al ser retrotraídos al paisaje que forma el conjunto de las obras de su tiempo.

A esta decisión museográfica corresponde una *puesta en escena* que parece trabajar en una dirección contraria: en principio, por el hecho de que vuelve a la arquitectura interior como definitoria en el proyecto museístico, luego de que los museos modernos la abandonaran; seguidamente, al poner en pie una verdadera escenografía de tipo teatral (lo que, dicho sea de paso, revela una profunda consciencia del Museo como *espectáculo*), multiplicando los dispositivos escénicos (cruces, intersecciones, callejones sin salida), fragmentando los itinerarios previstos, atrayendo la mirada no prevenida mediante «puntualizaciones» inesperadas(27). Concebida dentro de un estilo que construye un «fuera del tiempo», esta puesta en escena tiende a situar a las obras en un espacio cuya cronología ha sido evacuada, lo que ha dado lugar a observaciones eventualmente sarcásticas sobre, por ejemplo, *Le déjeuner sur l'herbe* que se ve, que se vería a través de un pórtico neo-egipcio tricolor.

A partir de esto no debemos sorprendernos por el hecho de que se distingan más las ideas de *sorpres*a, de *discontinuidad* y de belleza en estado puro -efecto alcanzado por medio del contraste entre tiempos estéticos cuya confrontación se muestra como imprevisible- que la expresión tradicional de la evolución de la historia del arte. Este engarce de ciertas obras en un marco monumental sometido a una vigorosa operación de desreferencialización construye, para el arte así expuesto un *tiempo estacionario* que fija la contemplación de los objetos estéticos *sub specie aeternitatis*.

Es perfectamente legible entonces un doble movimiento: la *contextualización* mediante la presencia de otras obras del mismo período, la *descontextualización* mediante el remodelaje arquitectónico. Adhesión y renunciamento simultáneos a

la operación pedagógica, que oscila, en un perpetuo va y viene, entre ofrecer una guía a la percepción y limitarse a estimularla. Fin del maniqueísmo donde se oponen el bien y el mal, aparición de un orden que tiende al caleidoscopio: si se exhibe aquí algún orden aparente, es para sabotearlo mejor mediante una duda subyacente; y esa duda sólo se allana, in fine, mediante la instauración de un espacio ideal que se identifica con el del Arte (mayúscula obligatoria), entendiendo este último como el mecanismo privilegiado de una suspensión del tiempo: esta última ofrece en definitiva una experiencia que trasciende toda limitación cronológica.

Sin embargo, aunque no cuestione su existencia, el *recorrido ideal* propuesto se encuentra perpetuamente amenazado por *desvíos*, por *paradas*, por *sorpresas*, y por *interrogantes*. Si la nave central de la estación cita, de forma desencantada, la Gran Galería del Louvre, la multiplicación de los ejes transversales, la extrema variedad de los espacios singulares y la organización vertical de una buena parte del itinerario instauran un territorio de exploración compleja(28).

LA CONTEMPORANEIDAD COMO RECONSTRUCCIÓN

¿Cómo definir entonces los museos *No-Tradicionales*? Podremos, al menos, reconocerlos ante la presencia de rasgos que entran en contradicción con los que definen los museos tradicionales. Deberán ser museos que nieguen la idea de recorrido: su poética será la del *fragmento*, en oposición a la del *detalle*, y deberán alterar de manera sustancial la dialéctica clásica entre continente y contenido. ¿Puede encontrarse algún museo que cumpla con estas condiciones aunque sea aproximadamente?

Me parece que el Castillo de Rívoli, cerca de Torino, obra inacabada de Filippo Juvarra (1678-1736), remodelado por Andrea Bruno a principios de los últimos años '80, puede ubicarse en esta posición. Se trata a la vez de una construcción *inacabada* (1725) y *en ruinas*, en la que la intervención museológica presenta un carácter particular: no se trataba de seleccionar un «envoltorio» para acoger una colección, estructurada de modo independiente, en relación con el marco en el que se sitúa. Por el contrario, se invitó a una serie de artistas contemporáneos, más o menos vinculados al movimiento de origen torinense conocido con el nombre de Arte Povera (Michelangelo Pistoletto, Mario Merz, Jan Dibbets, Luciano Fontana, Giulio Paolini, Yannis Kounellis, etc.) a llevar a cabo un conjunto de proyectos que, a partir del momento en el que se concretaron, iban a transformarse en una sustancia indiferenciada en relación con el edificio que los acogía (aun cuando esta formulación deba entenderse como estrictamente descriptiva), negando las distancias cronológicas, aboliendo las barreras estilísticas por cuanto establecen un diálogo improvisado entre el Arte Povera y el barroco. De aquí se desprende un nuevo estatuto de la relación entre el edificio y las obras expuestas.

Gillo Dorfles demostró («Metamorfosis de los imaginario»)(29) que durante estos últimos tiempos hemos asistido a la reactivación de una cierta *estética de la ruina* -sin duda favorecida por la ambigüedad inherente a esta última-. En un texto ya clásico aparecido en Leipzig en 1919, Georg Simmel adelantaba que la ruina «muestra que, en la destrucción de la obra, crecieron otras fuerzas, también otras

formas, las de la naturaleza (...) El encanto de las ruinas reside en el hecho de que una obra del hombre es percibida como un producto de la naturaleza”.

En las ruinas parece que la oposición entre dos categorías que se presentan comúnmente como contrarias, *naturaleza* y *cultura* se neutralice. Si consideramos la relación entre los términos lógicos que legítimamente podríamos formular (con los opuestos «naturaleza» vs «cultura» y los sub-contrarios «no-cultura» vs «no-naturaleza») desde el punto de vista de la dinámica, la ruina se ubicará en el seno del trayecto que lleva de la Cultura a la Naturaleza, ubicándose precisamente en el espacio de la no-Cultura. De este modo, el recorrido que conduce de la obra humana al desdibujamiento de esas huellas en la Naturaleza, manifiesta una posición intermedia donde se localiza, en términos estrictamente semánticos, una memoria por la cual «el discurso conserva huellas de las operaciones sintácticas efectuadas anteriormente».

Al mismo tiempo, se trata de un edificio *inacabado*, cuya posición puede calificarse en términos de no-Naturaleza, en el recorrido que lleva de la Naturaleza a la Cultura. Por esto, utilizar el castillo de Rívoli para colocar en él una colección artística exigía una atención especial a este doble aspecto en el que insistimos. No nos asombraremos de que lo que está allí propuesto sea, una *poética del fragmento* (instauración de un espacio de ruptura, renunciamiento explícito a una totalidad integradora y que asigna al conjunto un sentido preciso), como cuestionamiento radical de la manera tradicional de comprender el vínculo entre Museo y Colección: es un gesto destinado a abolir la diferencia entre los dos y que suspende, consecuentemente, la validez misma de la noción de *recorrido*.

Michel Butor señalaba finalmente que un lugar tal no está destinado a hacer ver la pintura: más bien es la pintura la que puede hacerlo ver. Algo más que un matiz separa ese museo no-tradicional del museo post-moderno: mientras uno integraba el continente como una obra más del conjunto exhibido, el otro franqueaba un paso decisivo al considerar al arte como impregnación y al negar la distinción misma entre continente y contenido. Finalmente, se renuncia de forma evidente a toda tentativa de reconstituir el pasado: este último, definitivamente alejado, sólo es convocado en la medida en que sus huellas son capaces de confundirse con lo más violentamente contemporáneo.

Al jugar con este doble registro de la *ruina* y de lo *inacabado*, esta concepción pone en evidencia la destrucción, o quizá, de manera más ambigua, la incompletud (en el camino de la destrucción -ruina- como en el de la construcción -inacabado-), como destino último de la obra humana. Como esta amalgama reúne dos términos opuestos -la naturaleza, reducida a sus elementos cuasi abstractos, y la cultura, esencializada-, nos veríamos tentados de ver en ella, con Lévi-Strauss, una expresión del pensamiento mítico. Pero precisamente, como se trata de términos negados, de la no-Naturaleza y de la no-Cultura, sugeriremos más bien que el Castillo de Rívoli contribuye al establecimiento de un *pensamiento anti-mítico*.

Pero si queremos podemos encontrar otros ejemplos. Antes que nada, pienso en el Museo de Arte Romano de Mérida (España), obra de Rafael Moneo. En este Museo, construido *in situ* para albergar yacimientos arqueológicos, se tomó en cuenta la dimensión escenográfica que provenía de su proximidad a las ruinas

cercanas al teatro y al anfiteatro romanos. Pero, también, se adoptaron criterios de construcción que están en clara relación con los sistemas utilizados por los antiguos romanos: el hormigón en la estructura de los ladrillos, la calefacción por el suelo a modo de hipocaustos clásicos, etc. Podemos ver en esos gestos la voluntad de encontrar un edificio cuyas ruinas futuras son llamadas a confundirse con las que el museo alberga ahora(30).

ENSAYO DE SÍNTESIS PROVISORIA

El siguiente cuadro ofrece una visualización rápida de las principales características individualizadas hasta aquí individualizadas en los componentes de la tipología propuesta.

El continente se opone al contenido

La evolución del arte es lineal

Museos tradicionales	Museos modernos
con recorrido	sin recorrido
«verdaderos» museos «secretos»	museos
«catálogo» estética del “detalle”	«display» estética del “fragmento”

Museos no-modernos Museos no-tradicionales

El continente como contenido

El arte es pensado como circularidad

De acuerdo con este cuadro, los tipos de museos indicados en la parte izquierda son museos de «recorrido», mientras que aquellos que se sitúan a la derecha interrogan, de manera distinta, ese concepto. En la parte superior, se mantiene la distinción tradicional entre continente y contenido, mientras que en la parte inferior se subvierte esa articulación, ya sea que se hace del continente un elemento del contenido, ya sea que se niega la pertinencia de la distinción. Así mismo, en la parte derecha del diagrama, reconoceremos la presencia de una ideología de la evolución lineal del arte, mientras que en la derecha se transparenta la creencia en una circularidad de su desarrollo.

De la misma manera, de izquierda a derecha puede constatarse -tanto en la línea superior como en la inferior- la exasperación de las brechas entre las categorías puestas en juego (las distancias, la claridad de los criterios, o la confusión, según

el caso), mientras que de arriba a abajo asistimos a una tendencia notable, tanto a hacer del recorrido un espacio complejo, como a proponer alternativas cada vez más sofisticadas a la idea de trayecto.

Una palabra acerca de la idea de la oposición entre «verdaderos» museos y museos «secretos». Por supuesto, con esta categoría nos referimos a las modalidades de veridicción subrayando que, tanto los museos modernos como los no-tradicionales juegan con el no-parecer, ubicándose en la deixis positiva del cuadrado de la veridicción. Contrariamente los museos tradicionales y los «post-modernos» no se olvidan de exhibir muy claramente su condición de templos del arte.

Sin embargo, no debemos ceder a la tentación de pensar que esos cuatro tipos abarcan todo museo real o todo museo posible. Por el contrario, quisiera sugerir para finalizar que un análisis más fino se concibe a partir de la noción de *especificación* que actúa entre los términos ya escogidos en esta tipología, por ejemplo tradicional y moderno, o no-moderno y no-tradicional, etc. Sin pretender en ningún modo ser exhaustivo, presentaré brevemente dos ejemplos que parecen pertenecer a una posición *no moderna que viene a especificar a la llamada tradicional*.

El primero es el proyecto de Le Corbusier para el Museo del Crecimiento Ilimitado, desarrollado en 1930 (en maqueta). Tomando dos ideas ya expuestas en el Museo previsto para la Ciudad Mundial (Ginebra, 1928), Le Corbusier trata de instalar una estructura en la que intervengan las ideas orgánicas de la espiral y del crecimiento continuo. Para lograr que el recorrido se desarrolle desde el interior hacia el exterior, partiendo de un núcleo central, eleva al Museo sobre pilares y hace que el visitante acceda desde afuera por una escalera. Dividiendo la sección de la espiral en tres ejes paralelos se separan los espacios para la exposición de los objetos, para la visión y la reflexión y para la circulación. Se llega a un recorrido continuo y rígido y a una posibilidad de repartición del espacio libre.

Citemos también al Guggenheim Museum de Nueva York, construido por Frank Lloyd Wright. En este museo, contemporáneo de muchas obras «modernas», la rampa helicoidal(31) elegida como principio organizador no se limita a desarrollar genialmente la idea de *linealidad* -elemento fundamental de los museos tradicionales, como se ha visto-, sino que, además de introducir un modo de visita bastante perverso, de arriba hacia abajo, hace funcionar al espacio como un *meta-museo*, en la medida en que hace evidente, poniéndola al desnudo, una de las nociones formadoras de la expresión museística clásica(32).

EL REPARTO DEL SABER

En la economía de la teoría semiótica hay un lugar reservado para la noción de *observador*. Se llama observador al sujeto instalado en el discurso por el enunciador y que tiene a su cargo ejercer el acto cognitivo(33). Pero hablar de observador presupone la existencia de un *informador* (sujeto cognitivo encargado del hacer-saber; el actante que organiza la información que un observador puede aprehender) y cabe preguntarse acerca de las relaciones entre ambos.

Si pensamos al observador como un sujeto hiper-cognitivo instalado en el discurso y al que se supone dotado de una verdadera información y situado en un nivel jerárquicamente superior, y al informador como el emisor del hiper-saber, el alter-ego del observador, podemos denominar *punto de vista* a la configuración discursiva, formada por el informador y el observador, «donde se pone en juego una competencia de observación diferente de aquella del sujeto de la enunciación presupuesta» (34).

Jacques Fontanille ha identificado una tipología de puntos de vista (35), en la que se expresan interacciones tipo combinando, en una tipología de opciones epistemológicas, las que B. Espagnat llamaba objetividad fuerte y débil, con las operaciones de embrague y desembrague de los sujetos cognitivos.

Si tomamos las figuras del enunciado museístico como informadores (gracias al dispositivo que los constituye como espectáculo) y el recorrido del visitante como recorrido de observación, podemos tratar de transponer esas ideas al campo que estamos desbrozando.

Museo Tradicional	
Embrague	Embrague
enunciativo	enuncivo
(del observador)	(del informador)
/YO/	/EL/
Museo Moderno	Museo no-Moderno
/ELLOS/	/SE/
Desembrague	Desembrague
enuncivo	enunciativo
Museo no-Tradicional	

Si tomamos el cuadro anterior como punto de partida diremos que el Museo Tradicional se concibe como espacio de «la objetividad fuerte», lo que quiere decir que postula la existencia de un referente único y global que estaría en la base de todas las observaciones. La historia del arte como hiper-saber que recupera la diversidad de escuelas, estilos y autores, a un lado; el recorrido indicativo como medio para producir el embrague de los observadores parciales en una sola «conciencia» colectiva cognitiva.

Los dos casos siguientes son, por supuesto, más complejos. Pero podemos adelantar que en el Museo Post-Moderno (o no-Moderno) nos encontramos frente a

un informador, en situación de embrague, (la historia del arte existe aun cuando sus criterios tradicionales de clasificación puedan estar en crisis) que entra en relación con una pluralidad de observadores; observadores que deben ejercer una sucesión variable de competencias cognitivas para tratar de encontrar (en el *Irrweg* de ese espacio; ver *infra*) esta homogeneidad del arte que puede deducirse de una serie de observaciones que parecen, en principio, contradictorias.

¿Qué podemos decir del Museo Moderno? Encontraremos allí la interacción entre la pluralidad de informadores y la unidad de observación. El museo Moderno exalta esta *variación de los objetos* que habla de la exigencia del arte moderno en el que cada obra exige una relación singular con su espectador. Espectador cuya continuidad se recupera en el territorio de la experiencia estética donde viene a resolverse la antinomia de la diversidad de cada obra en el espacio único del arte.

El Museo no-Tradicional funciona como lugar de interacción de una pluralidad de informadores y de observadores. Por un lado, se pone en crisis la conservación del saber, manifestado en la figura de la variación, ya que se presenta como espacio de la indeterminación, de la pluralización, de la simple yuxtaposición de figuras del enunciado; y por otro lado, exige del observador competencias sucesivas y, a veces, incompatibles.

PROBLEMAS DE LA MANIPULACIÓN MUSEAL

Si tomamos como punto de partida las nociones semióticas de lo *coercitivo* versus *persuasivo*, podemos afirmar que el Museo de Bellas Artes se ubica en principio en el espacio del *hacer persuasivo*. Si dejamos de lado el caso de museos de tipo Le Corbusier o el Guggenheim (ver *supra*), en los que encontramos un verdadero *deber seguir* un recorrido espacial, podemos afirmar que el museo es la expresión privilegiada de un hacer persuasivo orientado a hacer querer realizar un recorrido determinado al visitante. En el Museo existe una verdadera *manipulación* en el sentido semiótico del término. Podemos tomar al pie de la letra la siguiente expresión: «El Destinador que opera un hacer persuasivo ‘traduce’ en objetos o recorridos atractivos o por el contrario, repelentes, los términos del sistema de valor del que es depositario» (36).

Desde el punto de vista de las modalidades deónticas, el espacio museal se presenta como una posición compleja que mezcla las dos simples que pertenecen al eje de los subcontrarios:

deber-hacer	deber no-hacer
obligación de seguir un recorrido	prohibición de seguir
(Le Corbusier)	(áreas de acceso prohibido)
no deber no hacer	no deber hacer
permisividad de seguir un recorrido	facultatividad de seguir un recorrido

Podemos decir, entonces, que el Museo, al renunciar a imposiciones rígidas, debe desplegar toda una serie de estrategias orientadas hacia la conquista del *querer hacer* del visitante.

Si, al conservar este marco global, queremos preguntarnos acerca de las diferentes modalizaciones del hacer persuasivo, debemos recordar que la semiótica distingue entre el hacer persuasivo que se apoya en la dimensión pragmática y el que lo hace en la dimensión cognitiva. Es por esto que se habla de manipulación según el poder (la *intimidación* y la *tentación*) y según el saber (la *seducción* y la *provocación*)(37).

¿Qué ocurre en el Museo? Y ¿cómo puede relacionarse esta tipología con la bosquejada para el espacio museístico?

Rápidamente podríamos decir que el Museo Tradicional se sitúa en el terreno de la *tentación*: en esta configuración se propone al visitante un recorrido interesante, que gusta, fácil para identificar (existe la *visita guiada*) y se lo manipula con valores culturales axiologizados positivamente.

El Museo Moderno pertenece al territorio de la *intimidación*: su propuesta se presenta como un recorrido difícil, inclusive peligroso en el campo del arte (moderno). El visitante debe, sin el apoyo del recorrido indicativo, vivir la amenaza de no poder aprehender el mensaje que allí se enuncia, hecho que se axiologiza negativamente.

El Museo no-moderno se presenta como el espacio de la *seducción*: se manipula al visitante con el juicio positivo, expresado por la organización museal, sobre su capacidad de hacer un recorrido del que se desprenderá un desbrozamiento de la apuesta cognitiva que se propone.

El Museo no-tradicional se concibe como espacio de la *provocación*: su dispositivo museal manipula al visitante planteando una duda sobre su capacidad de hacer un recorrido con sentido, de ser capaz de encontrar la relación entre los diferentes niveles que se entremezclan allí.

Para completar este enfoque podemos acercarnos al espacio Museal a otra estructura espacial que forma parte del imaginario humano: pienso en el laberinto.

¿Qué es un laberinto? De acuerdo con Paolo Santarcangeli(38) puede hablarse de un recorrido tortuoso en el que es fácil perder el camino sin una guía. Para Pierre Rosenstiehl(39) hay tres características que lo definen: a) su carácter *fascinante* que reclama la actividad exploradora (podemos recordar que en inglés laberinto es sinonimia de *maze*, es decir *perplejidad*; b) exige una *inteligencia astuta* para resolver el problema que plantea a su visitante, hecho que está en relación con su dimensión de ritual iniciático; c) la *miopía del viajero* que explora sin mapa ni guía un lugar concebido como el reino de las decisiones locales y de los cálculos continuos.

Si tratamos de relacionar esas ideas con la tipología de laberintos presentada por Umberto Eco(40), podemos caracterizar el Museo Tradicional como un *laberinto unidireccional*, es decir un laberinto que, desplegado, adopta la forma de un hilo (el hilo de Ariadna, por supuesto; hilo que en el museo se identifica con la visita guiada) y conserva en su interior un Minotauro (que le confiere su atractivo y que se corresponde con las obras maestras que el Museo guarda). El laberinto unidireccional «lleva siempre allí donde debe conducir y no puede no conducir».

El Museo post-moderno puede asimilarse al *laberinto manierista*. En esta configuración se proponen recorridos alternativos que llevan, con una excepción que conduce hacia la salida, a un callejón sin salida. Si se lo despliega, nos encontramos con la figura de un árbol. Podemos recordar que por la mentalidad post-moderna la historia es un *irrweg* (un espacio de errores y confusión). Se substituye el Minotauro clásico por el trabajo del visitante que seducido por la propuesta museal no necesita otra motivación que su deseo de mostrar su capacidad de interpretación.

Al Museo no-tradicional corresponde el tercer tipo de laberinto: la *red* (y su variante el *rizoma*): nos encontramos frente a un laberinto que niega la distinción entre el afuera y el adentro (Borges *dixit*: «Y no tiene ni anverso ni reverso/Ni externo muro, ni secreto centro») y en el cual cada lugar puede conectarse con otro cualquiera. Hay que destacar que el rizoma es marcadamente antigenealógico (niega la idea misma de un árbol jerarquizado), desensamblable, reversible e ilimitado(41). En este espacio la ceguera se vuelve la única posibilidad de ver.

¿Y qué podemos decir de los Museos Modernos? Adelantaremos aquí que, quizás, estemos ante la ausencia del laberinto. ¿En qué sentido? Santarcangeli señaló el hecho de que la arquitectura «moderna» se ubica al margen del paradigma del laberinto por su rechazo a constituir «santa sanctorum», su preferencia por las líneas rectas, los espacios «abiertos y limpios» y el uso escaso de líneas curvas. El Museo Moderno instala una tipología que aparece constituida en «ausencia de escaleras, de trabajosas galerías para recorrer, paredes que impiden la circulación». Es el momento de decir, nuevamente con Borges, que el más sofisticado de los laberintos es el desierto(42); desierto en el que se abandona a los visitantes de los museos modernos, privándolos de encontrar algún punto de apoyo en su itinerario.

PARA FINALIZAR

Podemos señalar que todo lo dicho conserva su sentido en el seno del enfoque que intenta interpretar el uso del espacio museístico. Pero como dice Eco, con la *interpretación* se encuentra siempre el *uso*.

Y el espacio museístico no sólo puede interpretarse, sino también, usarse. Quisiera para finalizar, proponer dos ejemplos de utilización libre de ese espacio. Los dos pertenecen al ámbito del cine.

El primero es la historia de Odile, Franz y Arthyr, que en la película de Jean-Luc Godard *Bande à part* (1964), marcan el «record mundial de visita rápida al Louvre».

El segundo se refiere a un museo presentado desde la óptica de la parodia: el Fluggenheim Museum de Gotham City. Jack Napier («The Joker») utiliza ese museo como discoteca para los acordes de la música de Prince y como lugar de «reescritura de las obras maestras del pasado» con uso libre de *spray*. Esto ocurre en la película *Batman*, realizada por Tim Burton en 1989.

NOTAS

- 1) El presente trabajo fue publicado inicialmente en francés, en ***Travaux du Centre de Recherches Sémiologiques, nº 64, Août 1996, Université de Neuchâtel***. La traducción al castellano ha sido realizada por **María del Carmen Saint Pierre**.
- 2) Podemos encontrar un resumen de estas posiciones en la entrada «Architecture» de la *Enciclopedia Dictionary of Semiotics*, Berlin, Mouton de Gruyter, T. 1, 1986, pp 44-50, editado por T.A. Sebeok.
- 3) A.J. Greimas y J. Courtés: *Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage*, París, Hachette, 1979, p. 133.
- 4) M. Hammad: «Espace (sémiotique de l'»)», en J.Greimas y J. Courtés (eds.), *Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage*, T.2, París, Hachette, 1986, p. 78.
- 5) A.J. Greimas: «Pour une sémiotique topologique», en *Sémiotique de l'espace*, actas del 1er coloquio sobre la semiótica del espacio, Instituto del Medioambiente, 1972; reeditado en *Sémiotique et Sciences Sociales*, París, Seuil, 1976, y en *Sémiotique de l'Espace*, París, Denoël/Gonthier, 1979, p. 12.
- 6) A.J. Greimas: «Pour une sémiotique topologique», en *Sémiotique de l'espace*, actas del 1er coloquio sobre la semiótica del espacio, Instituto del Medioambiente, 1972; reeditado en *Sémiotique et Sciences Sociales*, París, Seuil, 1976, y en *Sémiotique de l'Espace*, París, Denoël/Gonthier, 1979, p. 12.
- 7) Para las nociones de *sujet collectif de type syntagmatique*, ver A.J. Greimas: *Op. Cit.*, 1976.
- 8) Eric Landowski: *La société réfléchie*. París, Seuil, 1989, p. 231.
- 9) Para esta noción ver «Actualisation», «Existence Sémiotique». «Virtualisation», en A. J. Greimas y J. Courtés: *Op. Cit.*, 1979, pp. 9-10, 138-139, 420-421.
- 10) Hablamos aquí de recorrido en el sentido de recorrido del visitante que interpreta y se apropia de los recorridos de uso. Subrayamos la naturaleza sintagmática del recorrido y se debe de tener en cuenta que debemos comprenderla como dispositivo actancial del acontecimiento y como una acción susceptible de observación. No empleamos aquí la noción de recorrido como concepto metasemiótico: ver «Parcours génératif», «narratif», «thématique» y «figuratif» en A.J. Greimas y J. Courtés: *Op. Cit.*, pp. 157-160, 242-244, 393 y 146.
- 11) Para las nociones de «Competence», «Enonciataire implicite» y «Performance», ver A.J. Greimas y J. Courtés: *Op. Cit.*, 1979, pp. 52-55, 125, 270-272.
- 12) Esta noción viene de Umberto Eco: *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- 13) Para una descripción del *recorrido narrativo* del enunciatario implícito del Museo de Bellas Artes, ver Santos Zunzunegui: *Metamorfosis de la mirada*, Sevilla, Alfar, 1990, pp. 51-57.
- 14) K. Pomian: «Collezione», en *Enciclopedia*, vol. 3, Torino, Einaudi, pp. 330-364; *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise*, París, Gallimard, 1987.
- 15) Michel Foucault: «Spazi altri. I principi dell'eterotopia», en *Lotus International*, nº 48/49, 1985/6, pp.9-17.

- 16) Hay que señalar que la noción de heterotopía foucaulteana no se identifica con la idea de *espacio heterotópico* tal como aparece en la economía conceptual de la teoría semiótica y que designa los espacios que rodean al espacio utópico, lugar de los comportamientos (ver Greimas y Courtés: *Op. Cit.*, «localisation spatio-temporelle», pp. 214-217.).
- 17) A.J. Greimas y J. Courtés: *Op. Cit.*, 1979, pp.29-33.
- 18) No debemos asombrarnos si encontramos en estos museos todas las características del discurso didáctico en tanto que discurso programado: la simplicidad, la memorización (repetición, plazos óptimos de iteración, etc.) que determina la segmentación del discurso y, también, su escalonamiento en el tiempo (A.J. Greimas: «Pour une sémiotique didactique», *Bulletin*, 7, 1979, pp. 3-8).
- 19) Cito de acuerdo con la edición española: G.W. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 632.
- 20) Lo que quiere decir que este tipo de museo está destinado a conservar obras que *prolongan* el arte llamado clásico, pero, muchas veces, con la forma de denegación.
- 21) Tres trabajos de este arquitecto pueden servir como ejemplo: el «Pavillon allemand de l'Exposition» de Barcelona (1929), el proyecto de «Musée pour une petite ville» (1942) y la «Neue Galerie» de Berlín (1962/67).
- 22) Norman Bryson: «The gaze in the expanded field», en Hal Foster: *Vision and visibility*, Seattle, Bay Press, 1988, pp. 87-108.
- 23) Helen Searin: «Hypothesis on the Developpement of the Typology of the Museum», *Lotus International*, nº 55, 1987, pp. 119-127.
- 24) Rosaling Krauss: «L'impulse de voir», *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 29, 1989, pp. 35-48.
- 25) Llamamos *actante* al elemento que cubre una función decisiva en el desarrollo narrativo de «la historia» considerada (aquí, por ejemplo, un recorrido en el seno del museo). En «la historia» que cuenta el museo tradicional, el espacio, gracias a la fuerza significante del recorrido, hace el papel de ayuda para con el Sujeto visitante, lector, descifrador. La actancia que caracteriza al espacio es, por lo tanto, la de coadyuvancia (v. A.J. Greimas y J. Courtés: *Op. Cit.*, 1979, «Actant», pp. 3-4, «Adjuvant», pp. 10).
- 26) Guy Scarpetta, «Orsay, la négation de la modernité», *Artpress*, nº 111, 1987, p. 60.
- 27) Podemos recordar aquí las palabras de Johannes Cladders, cuando pedía a Hans Hollein con respecto al Museo de Mönchengladbach: «hágame un museo en el que uno pueda perderse».
- 28) Podríamos adscribir, también, a este valor del paradigma al Museo Abteiberg de Mönchengladbach, obra de Hans Hollein, en el que intervienen las nociones de desagregación, retículo (el acceso a las salas se hace a través de diagonales que no están en el mismo nivel, encontramos diferencias entre su altura y su amplitud), laberinto (se deja a iniciativa del visitante la elección del recorrido). Ver Johannes Cladders: «Una teoría construida: el museo Abteiberg de Mönchengladbach», en *El arquitecto y el museo*, Jerez, Colegio Oficial de Arquitectos Occidental/Junta de Andalucía, 1990, pp. 39-51.

-
- 29) Gillo Dorfles: *Elogio de la inarmonía*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 111-126.
- 30) Tres ejemplos más de museos «secretos»: el museo de Gibellina (Sicilia), obra de Francesco Venezia, pensado para albergar la única pieza que queda del desaparecido Palazzo Lorenzo - después de un terremoto que asoló la ciudad -; el hermoso museo arqueológico de Maa (Chipre), obra de Andrea Bruno que no guarda ninguna obra en absoluto y que se funde con el paisaje; el proyecto de Hans Hollein para el Guggenheim Museum de Salzburgo (Austria) que se esconde cavado en un peñasco.
- 31) Como en el proyecto de Museo de La Ciudad Mundial de Le Corbusier. Pero aquí, se invierte la «caparazón del caracol».
- 32) Si se quiere prolongar esta investigación tipológica, podemos, por ejemplo, analizar el proyecto del Centro Georges Pompidou, que «Beaubourg» concreta parcialmente. Podría adelantarse que la idea que rige este proyecto es la del *espacio flexible*, convirtiendo al Centro en el ejemplo testigo de un museo a la vez *no-tradicional* y *no-moderno*. De hecho, nos encontramos ante un *anti-museo*. Ver Santos Zunzunegui, *Op. Cit.*, 1990, pp. 85-91.
- 33) A.J. Greimas y J. Courtés: *Op. Cit.*, 1979, pp. 259-260.
- 34) Jacques Fontanille: «Informateur», «Observateur», «Point de vue», en A.J. Greimas y J. Courtés (eds.), *Op.Cit.*, 1986, pp.112-113, 155-156, 170-171. Querriamos conservar, también, la idea de F. Bastide según la cual el informador «posee los atributos de un Destinador» y el observador es «un simple sujeto operador» (p. 171).
- 35) Jacques Fontanille: *Le savoir partagé*, París-Amsterdam, Ediciones Hadès-Benjamins, 1987, pp. 66-88.
- 36) F. Bastide: «Faire persuasif», en A. J. Greimas y J. Courtés (eds.). *Op. Cit.*, 1986, p. 166.
- 37) V. «manipulation», en A.J. Greimas y J. Courtés: *Op. Cit.*, 1979, pp. 220-222. También «Vers une sémiotique de la manipulation», *Actes Sémiotiques. Bulletin*, nº 1, 1977, pp. 1-10.
- 38) Paolo Santarcangeli: *Il libro dei laberinti*, Milano, Frassinelli, 1984.
- 39) Pierre Rosentiehl: «Laberinto», en *Enciclopedia*, vol. 8. Torino, Einaudi, 1979, pp. 3-30.
- 40) Umberto Eco: «L'antiporfirio», en *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 334-361.
- 41) Una cita más de Borges: «Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso» («El hilo de la fábula», en *Los conjurados, Obras Completas, vol.III*, Barcelona, EMECE, 1989, p. 481).
- 42) Jorge Luis Borges: «Los dos reyes y los dos laberintos», en *El Aleph*, Buenos Aires, Losada, 1952. Incluido en *Obras Completas, vol.I*, Barcelona, EMECE, 1989, p. 607.