

---

**EL ATRACTOR ARQUITECTÓNICO (UN BOCETO REFLEXIVO PARA  
DIVERSOS ÁMBITOS: IMAGEN, OBJETO Y MUSEO)**

Juan Pedro Gómez  
Semiólogo

Recibido: 31 de diciembre de 2011  
Aceptado: 15 de enero de 2012

**Resumen:**

*En la teoría de la complejidad, un “atractor” es un conjunto al que el sistema evoluciona después de un tiempo suficientemente largo; un patrón reconocible tras la observación del sistema. Extrapolando el concepto, ciertas imágenes icónicas, escultóricas, acústicas, etc., algunos objetos artísticos y el museo moderno, como un privilegiado espacio de comunicación, responden a patrones arquitectónicos muy fuertes. Una reflexión semiótica sobre esta constatación ha permitido un bocetaje de constructivismo arquitectónico, tanto en el sentido estricto de arquitectura como en el sentido genérico y metafórico.*

**Palabras claves:** Atractor, arquitectura, museo, atractor arquitectónico, construcción de la imagen, arquitectura de la imagen, arquitectura del museo.

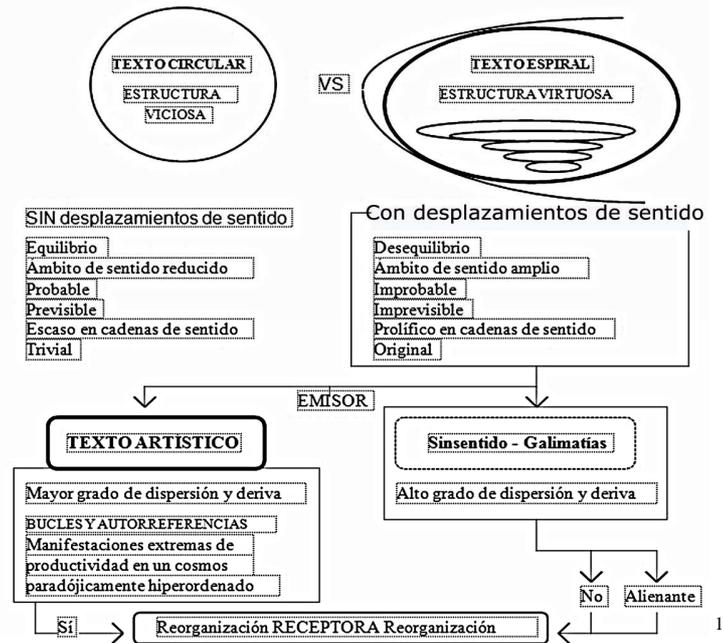
\* \* \* \* \*

Todo sistema se autorregula y oxigena con la abierta disposición a cambios profundos y estructurales. La creatividad más pura, la *poiesis*, en su búsqueda inmanente de la economía del sistema, investiga la composición y se abre a la recurrencia con la utilización de unos mismos patrones en diversos niveles, consiguiendo, en una dinámica espiral de pequeños desplazamientos, que los círculos viciosos adquieran categoría de círculos virtuosos. De acuerdo con este planteamiento, en el texto artístico, así como en cualquier manifestación que pueda denominarse artística, el virtuosismo se ennoblece con una máxima productividad y autorreferencia en un marco de constructivismo arquitectónico muy acusado, tanto que el propio texto arrastra la atención de manera inevitable a su propia arquitectura. Tal hecho puede aprovecharse consciente e intencionalmente para posteriores logros sensitivos y emocionales.

En el maridaje real y figurativo de luz y forma, inevitable apelación a Le Corbousier, surge el desnudo “concepto arquitectónico”. Y es en la aceptación total del concepto de arquitectura en donde se inicia la aventura de la perfección con la depuración del error y la búsqueda de la belleza frente a los embates del entorno.

Se inician así estas reflexiones, quizá divagaciones en su mejor sentido, porque no se contempla ni en el diccionario general ni en el técnico la palabra

“arquitecturidad”; expresión harto compleja, polisilábica y de difícil pronunciación que, de existir, aunque fuese en una forma abreviada, algo así como *arquidad* o *tecturidad*, podría formar parte de la familia técnica *literaridad*, *poeticidad*, *musicalidad*, *narratividad* o *iconicidad*, y aclarar muchas de las referencias que posteriormente se van a llevar a cabo. La *tecturidad*, optamos provisionalmente y sólo por una vez, por esta expresión neológica derivada del segundo lexema griego, se podría definir como “cualidad de arquitectónico; carácter constructivo de cualquier composición artística”. Se trata, por tanto, de un auténtico y exclusivo carácter constructivo, no de una particularidad composicional, expresión esta última ya bastante aquilatada en el ámbito artístico.



Es evidente que hablamos de arquitectura en su sentido más amplio, flexible y rico. Todo constructor-creador, por el hecho de serlo, evita la trivialidad y la vulgaridad, y, aunque sucumba a ellas, siempre lo hará sometido al resentimiento de la incapacidad o a la culpabilidad de la flaqueza y a los intereses espurios. De cualquier forma, «la perfección, en su correspondencia con la belleza, perseguirá un estado en el que cualquier cambio sólo pueda ser para peor» (León Batista Alberti). Entonces, el constructor, muchas veces creador, llevará a cabo una construcción en la que las deducciones argumentales evidencien un orden determinado dentro del caos; en tal caso, inteligibilidad y belleza se verán justificadas, aunque sólo sea circunstancialmente. Y es que desde el reconocimiento de Stendhal a las divulgaciones de Punset, la belleza suele ser siempre promesa de felicidad, y no cabe la menor duda de que, haciendo uso de las palabras de Shakespeare, *muerta la belleza vuelve el negro caos*. A veces, un planteamiento pseudocreativo puede invertir el proceso constructivo y abocar en una deconstrucción disfórica, haciéndose realidad la expresión *quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini*.

<sup>1</sup> Esquema realizado por el autor para el texto “El fenómeno del Texto y la enseñanza de la lengua”, en *Estudios de Lingüística Textual. Homenaje al Prof. Muñoz Cortés*, Universidad de Murcia, Congreso de Lingüística Textual, Murcia, 1998. <http://www.terra.es/personal2/jpgomez/Txense.htm>

Qué duda cabe que arquitectura implica estructura y, en correspondencia, estructura connota arquitectura o, en su caso, latencia sistemática. Del sistema latente al sistema patente, conjunto y composición, constructo y construcción: una dicotomía actualizada en un inevitable y constante modo de existencia.

Albert Camus decía “*On ne pense que par images*”, pero ya sea en su sentido estricto o tan sólo en el relativo, lo cierto es que la imagen, al margen de su polémica jerárquica con la palabra, tiende a sobrepasar el concepto para ampliar los ámbitos más vagos de la significación. Gaston Bachelard<sup>2</sup> percibió muy bien esta superación de la realidad y el difuso corredor en el que se fraguan, desarrollan y colapsan las emociones, siempre articuladas en desplazamientos metafóricos entre eso que habitualmente llamamos realidad, el sueño y el ensueño. Así pues, en este sentido, el concepto de arquitectura se expande y trasciende a otras manifestaciones distintas a las del ladrillo y de la argamasa.

Con este presupuesto, resulta más fácil hablar de forma, estructura, composición e iluminación, ya despojados los conceptos de la atadura a una disciplina concreta. De esta manera, los insuperables Gropius, Breuer, Belluschi, Van der Rohe, Foster, Moneo, Calatrava, Gehry, Ando, Kurokawa y Pei no detentarán el concepto de arquitectura de forma exclusiva y excluyente.

Al hilo de lo anteriormente expuesto, degustando viejas y extraordinarias fotografías, no es extraña la sorpresa ante el sentido arquitectónico de Frederick H. Evans, Eugène Atget, Alexander Rodchenko, Paul Strand, László Moholy-Nagy, André Kertész, Josef Sudek, Ansel Adams y Lewis Baltz, todos constructores y creadores de un naciente arte fotográfico<sup>3</sup>, en un ámbito sin patrones previos ni lenguaje definido. De igual manera, las obras de Pastrone, Griffith, Murnau, Paul Wegener, Robert Wiene, Eisenstein y Ruttman, los escenarios y decorados de Carl Mayer, Hans Janowitz, Walter Röhring, Herman Warm y Walter Reimann<sup>4</sup>, así como los filmes de Dreyer y Bergman, entre otros, manifiestan una acusada concepción arquitectónica.



F. H. Evans  
*Attic, Kelmscott Manor*



R. Wiene  
*Das Kabinett des Dr. Caligari*

<sup>2</sup> Al respecto, Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*, 1943, FCE, México, 1ª reimpresión en español 1972; *La poética del espacio*, FCE, México, 1965.

<sup>3</sup> Una visión general de la obra de estos autores puede verse en la edición antológica de Ian Jeffrey, *Cómo leer la fotografía*, Electa, Barcelona, 2009, 2011, con una visión panorámica que abarca desde la década de 1840 hasta la segunda mitad del siglo XX.

<sup>4</sup> Muy esclarecedoras las aportaciones de Jean Mitry en su *Storia del Cinema Sperimentale*, Gabriele Mazzota Editore, Milán, 1971 (versión en lengua española: *Historia del cine experimental*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974)

La pintura, el teatro, la danza, el music-hall, influyeron de forma definitiva en el despegue semiótico y artístico de la fotografía y del cine, pero, de lo que no cabe duda es de la impronta arquitectónica, del valor esencial de la estructura y de su visualización formal. La forma visual, el ritmo y el tratamiento del espacio recogen del futurismo, del expresionismo, del abstractismo y del surrealismo, las bases esenciales de nuevas construcciones estéticas.

*Shape y form*, forma externa y estructura interna de un todo limitado y diferenciado espacialmente<sup>5</sup>. Si la arquitectura, en su significado estricto, tiene como referentes inmediatos a los edificios y monumentos, en un sentido más amplio pierde su exigencia de ciencia y técnica para proclamarse “arte y estilo de construir”. La construcción de un todo textual, de un todo literario, de un todo pictórico, de un todo fotográfico, de un todo cinematográfico, de un todo musical... de un todo concluso, autónomo e individualizable compuesto por elementos menores e incluso triviales en perfecta relación de concordancia y armonía. En estas circunstancias será la imagen la figura de representación conceptual o mental percibida por los sentidos, ya sea ésta lingüística, acústica o icónica. No puede uno dejar de conmoverse ante la brillantez de una comparación, ante la mágica opacidad de una metáfora o ante el tratamiento lumínico de una composición fotográfica; expresiones todas soportadas en imágenes y conformadoras de un imaginario individual y colectivo. Incluso la imagen mental, acústica y visual de una expresión matemática también puede verse en este caso; así, la trivial, fundamental, universal misteriosa y bellísima fórmula  $\delta S=0$ , garante del comportamiento de toda la realidad, dispone de una arquitectura compleja que abarca todos los principios variacionales (Wagensberg)<sup>6</sup>, discurriendo sus posibilidades estéticas en una dimensión paralela a la de sus aportaciones científicas. La comprensión súbita de la expresión físico-matemática ilumina y llena de gozo intelectual; su desbroce analítico se nos presenta salpicado de efectos lumínicos en los que las sombras no son más que refrigerios comprensivos de la brillante formulación de la realidad.

En múltiples ocasiones, los conceptos, las obras pictóricas, fotográficas o musicales se configuran y comportan como auténticas casas, edificios, construcciones, moradas al fin; son cabañas, palacios, templos y museos en los cuales poderse cobijar, habitar, defender, configurar y guardar la propia e íntima *Weltanschauung*. Es equivocado admitir, frente a quienes así lo piensan, que la rigidez de la estructura arquitectónica impida su transposición a las estructuras de las diversas artes. No hace falta pensar en Calder para admitir el movimiento de lo tradicionalmente estático, ya que si estructura hay es porque se puede reconstruir y reestructurar, por tanto, el patrón existe al margen de los movimientos externos e internos. Por otra parte, si afinamos más, movimiento y dinamismo son conceptos básicamente diferentes, con revelaciones motoras específicas, visibles y deducibles. A la simplicidad y al equilibrio hay que añadir la tensión de la dinámica (Kandinsky y Arnheim). Oblicuidad, deformación y fuerzas perceptuales discurren por los primitivos Cimabue, Giotto, Daddi, Duccio y Simone Martini hasta los *ricercari* de Gabrieli y de Bach en un intenso fluido en el que “la imagen lingüística, icónica, acústica y musical, dinamiza, imagina e invita a imaginar”, sacando al espectador, contemplador y escuchante de los rígidos parámetros de la física tradicional para transportarlo a otros ámbitos de sensaciones más creativas y sutiles.

<sup>5</sup> Cfr. Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, Alianza, Madrid, 1979, pp. 115 y ss.

<sup>6</sup> Jorge Wagensberg, *Las raíces triviales de lo fundamental*, Tusquets, Barcelona, 2010, pp. 110 y ss. y 124 y ss.

Cuando el profesor Baquero Goyanes habla de estructura abierta y cerrada, estructura en espiral, estructura circular y estructura concéntrica, estructura perspectivística, estructura simétrica, estructura calidoscópica y estereoscópica, aplicadas todas ellas al género literario narrativo<sup>7</sup>, no está haciendo una simple transposición léxica sino que da por indudable la existencia de un corpus arquitectónico con todas las características propias de la novela: una construcción artística sometida a una variable estilística concreta, en la cual su componente proteico se dinamiza, contrae y expande, admitiendo las más diversas manipulaciones y cerrándose al fin en un edificio prosístico concreto que, aunque pueda ofrecer una dinámica y mudable lectura, como la *Rayuela* de Cortázar, siempre está sometido a variables limitadas, estrictas y controladas. La obra persevera en su ser. El ser una realidad narrativa y su diferencialidad son aspectos inmutables por más que se incardinan variables de lectura, lo que arquitectónicamente la confirma en su diferencialidad e individualidad.

Para avanzar y completar esta mínima reflexión, hacemos referencia a lo primero y lo último: la luz; la luz con su matizado campo semántico de iluminación, luminosidad, luminancia o reflectancia... Caravaggio, La Tour, Velázquez, Rembrandt, Vermeer, Van Gogh... *Ego sum lux mundi* reza en la mandorla de Taüll y la luz va y viene de dentro hacia fuera, al margen de la iluminación funcional. Turner y Sorolla, Hockney y Magritte, Monet y Delaunay, real y metafísico Hopper. *Perfectio omnium eorum quae sunt in ordine universo, est lux*, y la estética del siglo XIII traza su diseño arquitectónico en torno al eje de la luz<sup>8</sup>. A la composición preexistente se le añaden unos factores simbólicos fundamentales: la luz, el brillo, el fulgor, el esplendor máximo. Parece que el brillo de los vitrales quisiera aunar el esplendor platónico de la verdad, el esplendor del orden agustiniano y el esplendor tomasiano de las formas. Después, Van Eyck redefine el espacio humanista con el tratamiento más diáfano de la luz. Vidriera gótica y vidriera renacentista, puerta abierta a la divinidad, puerta abierta al espacio exterior. La luz protagonista en el marco espacial, la luz otorgadora de protagonismo al espacio concluso, la luz emanada del espacio arquitectónico: luz en la masa, luz para la masa, masa irradiando luz.

En las idas y venidas temporales, en los saltos hacia adelante y hacia atrás en la historia de la cultura, se puede constatar que el principio de perseverancia en una identidad culta se lleva a cabo a través del criterio de creatividad. Por ello, ya en la época contemporánea, en la obra del fotógrafo Lewis Baltz el minimalismo expresivo continúa respondiendo a las sugerencias arquitectónicas de creatividad; y en la obra de Meyerowitz se siguen utilizando pautas y tratamientos lumínicos integrados también en la concepción arquitectónica.

<sup>7</sup> Cfr. Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, Planeta, Barcelona, 1970.

<sup>8</sup> Cfr. Víctor Nieto Alcalde, *La luz, símbolo y sistema visual*, Cátedra, Madrid, 1978, p. 45.

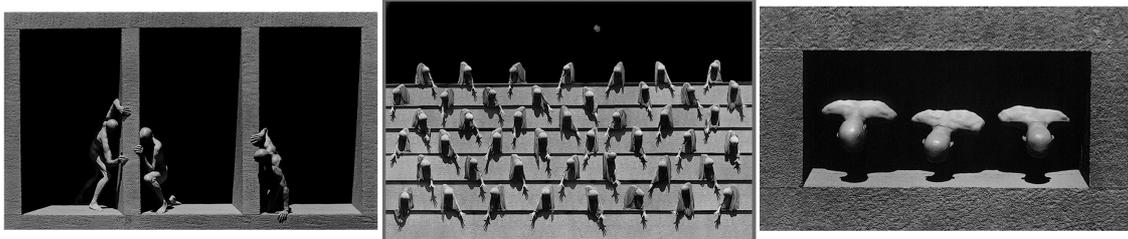


Lewis Baltz



Meyerowitz

Sirvan de referencia en esta divagación reflexiva las sugerencias escultóricas y arquitectónicas del fotógrafo Misha Gordin<sup>9</sup>. La fuerza, intensidad y dramatismo de sus composiciones, siempre inquietantes, producen el impacto de lo imponente, de lo físicamente asentado e intensamente proyectado. Su obra es un edificio de formas simples, con una estructura ciclópea y con una iluminación al servicio de las masas y volúmenes, que se levanta al margen de la realidad o sobre esa misma realidad.



Misha Gordin

La luminosidad, como un gradiente más, es muy eficaz creando espacio. El sombreado duro y sutil juega con efectos varios de tridimensionalidad. Aquí *the question "Is it real?" does not arise* (Gordin). Lo íntimo se convierte en conceptual y el concepto se traduce en imagen, puesta en escena y arquitectura. Intuición, odio, dolor y felicidad en la simplicidad de la danza Butho, en el reconocimiento más íntimo de los sueños, pero *what emerges in his work is a simple and plaintive longing for home*. Su casa y nuestra casa: mutismo y aislamiento en espacios de ensueño con torres y murallas humanas, coros silenciosos en templos inquietantes y primigenios. Retablo, coreografía y construcción monumental al servicio de lo más íntimo y esencial de la individualidad.

<sup>9</sup> Para Misha Gordin y su obra cfr. su página web <http://bsimple.com/home.htm>



Misha Gordin

Además, en un arriesgado salto de *consiliencia*, más allá de la individualidad imaginaria, del objeto y de la colección, la museología también nos ofrece un atractivo campo de aplicaciones estéticas, artísticas, científicas, tecnológicas y arquitectónicas, en este caso en sentido estricto, en perfecta consonancia con lo que se denomina “comunicación social”. La definición tradicional de “museo”, que estabiliza las distintas redacciones del ICOM desde 1975 a 1983, contempla aspectos tan fundamentales como los de institución permanente, la conservación y la exposición de objetos y colecciones de valor cultural, ser centro de investigación y proyección educativa..., pero no cabe duda de que se rehabilita sobre todo en el momento actual como una realidad física proyectiva, como un “espacio de comunicación”. Mediante la presencia y exhibición descarnada del objeto real (museo científico) y del objeto artístico (museo de arte) la conversación con el visitante se hace directa y libre de intermediarios, intérpretes, comentaristas, críticos y falsarios. Un trozo escogido y separado de la realidad está ahí; y está ahí, en lugar privilegiado de exposición, junto a otros objetos escogidos, para su reconocimiento, su enfatización, su diferenciación y distinción. La conversación con el observador es inevitable: es inevitable la reflexión y, por ende, el gozo intelectual.

En la actualización museística no puede faltar, por tanto, un plus constructivo, con aspiraciones arquitectónicas estrictas, conceptuales y metafóricas, todas ellas al servicio de una más eficiente comunicación social. Hablando del museo científico, nos dice Wagensberg que “*un museo de ciencia es un lugar de encuentro y conversación: conversación entre los objetos, conversación del visitante con los objetos y conversación del visitante con otros visitantes*”<sup>10</sup>. Esta aguda y sabrosa apreciación se podría extrapolar a cualquier otro tipo de museo con aspiraciones vitales y sociales, por lo que el factor de comunicación social exigirá una puesta a punto de todas las relaciones posibles facilitadas por los materiales reales y virtuales con el disfrute multidimensional de los sentidos.

Las imágenes pictóricas bidimensionales, las imágenes escultóricas y objetuales tridimensionales, las imágenes acústicas, las imágenes olfativas, las imágenes táctiles e

<sup>10</sup> Para clarificación de estos tipos conversacionales, véase Terradas&Wagensberg, *El Museo Total*, Sacyr, Barcelona, 2006, pp. 41 y ss.; 57 y ss.; 62.

incluso las gustativas, según los casos, establecen un desafío a las construcciones meramente conservadoras y expositoras así como a las vitrinas tradicionales. No se trata tanto de la conversión simplista del ámbito museístico en un taller de experiencias didácticas cuanto de llevar a cabo una nueva y más intensa concepción de las posibilidades comunicativas y de su interacción objetual, personal y social. Para ello, el atractor arquitectónico de las realidades estéticas y científicas del museo se hace patente también con una relevante intensidad.

Los medios de comunicación no han puesto ningún reparo en incorporar cada vez más manifestaciones culturales como la fotografía, el cine, el teatro o la música; actúan como vehículos de los diversos fenómenos de cultura y los ofrecen con una forma fácil de asimilar. Las expresiones culturales se reorganizan, se reconstruyen, se reconsideran y se filtran a través de los medios.

Parece indiscutible que el museo contemporáneo y futuro, con aspiración a museo total, como ente vivo y como espacio de comunicación social, funciona también como un macromedio de dicha comunicación, por lo que la belleza artística y la belleza de la inteligibilidad exigen nuevos y más rentables parámetros expositivos.

La comprensión súbita, a través de la conversación objeto-fenómeno, y el deleite estético, a través de la impronta salvífica, intuitiva y connotativa del objeto artístico, son emociones que el museo total debe garantizar.

La interactividad mental, la reflexión íntima, la conversación y el intercambio deben ser, junto al estímulo permanente, las funciones ineludibles del espacio museístico; para ello, la arquitectura de la transmisión se hace imprescindible.

El reto creativo encuentra su fulcro en la conversación entre los distintos responsables: arquitectos, museólogos, escenógrafos, artistas... Pero no sólo es el edificio, sus accesos y alrededores lo que interesa, sino que también resulta de interés primordial para el museo moderno la arquitectura de las funcionalidades específicas y la arquitectura emocional y sensitiva.

Los estímulos deben favorecer en el ciudadano visitante las mismas o semejantes emociones que tuvo el artista en el acto artístico y el científico en el acto del conocimiento científico. La verdadera interactividad museográfica consiste en conseguir la sintonía más ajustada entre visitante, científico (museo de ciencia) y artista (museo de arte). La interactividad en sus tres facetas, manual, mental y cultural, provoca tres emociones que en el buen museo se plantean a través de una macroarquitectura y una microarquitectura aprovechadas naturalmente o diseñadas científicamente, siempre al servicio del estímulo inductor de conversación plural.

De alguna forma, la Gestalt de Wertheimer, Koffha y Kohler adquiere aquí una renovada pertinencia. La ley de la *Praeganz* y su tendencia a la mayor simplicidad perceptiva puede activarse en los planteamientos expositivos.

Así, las imágenes perceptivas, todas las imágenes posibilitadas en el conjunto del abanico perceptivo, pueden admitir un tratamiento expositivo-museístico en el que se contemplen leyes de proximidad, de similitud, de direccionalidad, de orientación, de buena continuidad, de cierre y clausura; todo al servicio de la interactividad y de la comunicación.

En esta línea, un claro ejemplo de subversión museográfica es el tratamiento de la “vitrina hipercúbica de comprensión súbita” de Wagensberg<sup>11</sup>, que se trata de una estructura en la que se colocan los objetos de tal forma que pueden ser observados desde distintos puntos de vista y a través de ejes dimensionales distintos (espaciales, temporales, extensionales, etc.). La visión dinámica, variable y perspectivística del objeto pone en un mismo plano estímulo, inteligibilidad y belleza.



Vitrina hipercúbica  
CosmoCaixa

La arquitectura emocional puesta al servicio del museo trasciende su propio significado y su funcionalidad para incorporar una nueva apreciación objetual, con una intervención más intensa y plural de los sentidos.

La realidad física primordial, la realidad artística original, lo auténtico y singular exigen una mostración tan digna como los sentidos puedan recibir y relacionar, para después proyectarse en sensaciones y emociones psíquicas e intelectivas, por lo que el museo, como fábrica de emociones, adquiere un potente sentido cultural en la sociedad actual.

Con los planteamientos básicos de Wagensberg<sup>12</sup> de estímulo de la curiosidad por la ciencia en el museo científico, y de estímulo revulsivo y connotativo en el museo artístico, y en un plano bien distinto de lo que pueda entenderse por “parque temático”, basado más bien en la representación ficcional y con finalidades diferentes a las que plantean los museos de cualquier paradigma, una arquitectura emocional dispuesta al caso puede abrir nuevas vías de trabajo. En consonancia con la idea original de Goeritz<sup>13</sup>, la base conceptual de esta arquitectura radicaría en la generación de emociones como producto de la obra misma. Los espacios de Goeritz persiguen siempre las dicotomías emocionales-sensitivas y espirituales-funcionales; y esas dicotomías no pierden interés en el ámbito museístico.

La libertad intelectual para el planteamiento arquitectónico motiva también a

---

<sup>11</sup> Terradas@Wagensberg, op. cit., p. 42.

<sup>12</sup> Jorge Wagensberg, “Principios fundamentales de la museología científica moderna”, *Alambique* 2000; 26: 15-19.

<sup>13</sup> Enrique X. de Anda Alanís, “Arquitectura emocional”, en *Los Ecos de Mathías Goeritz. Ensayos y Testimonios*, IIE-UNAM, México, 1997.

Oscar Niemeyer para abrir nuevas vías de tratamiento de la realidad provocando muy legítimas emociones visuales. Y, si resulta evidente y aceptado desde una perspectiva científica, que las emociones determinan, modifican y alteran la conducta, no parece descabellado aprovechar su impulso para dirigir la atención y provocar esas conversaciones enriquecedoras expuestas por Wagensberg. Percepción, relación con la realidad objetual e imaginación inducen a conductas eufóricas o disfóricas, a favor o en contra de los contenidos expuestos. Luz, textura y color al servicio de la emoción inteligible y estética es un planteamiento también asumido por la arquitectura de Luis Barragán (ganador del *Pritzker Architecture Prize* 1980) y de Tadao Ando (ganador del *Pritzker* 1995) que, en el Museo de la Fundación Pulitzer para las Artes, crea un espacio de expansión receptiva “en donde las obras hablan como verdaderos organismos vivos”. Otras sensaciones, como las de misterio, expectación, sorpresa, satisfacción, repulsión... pueden ser inducidas por la arquitectura estricta y por la arquitectura amplia o flexible, por los atractores arquitectónicos que gravitan en las distintas especialidades puestos al servicio de la mostración concreta y de la presentación alternativa.

El grave intimismo de Braque, el autobiografismo exaltado de Picasso, el progresismo cubista de Gris, la abstracción matérica de Eduardo Navajo y el realismo mágico de José Hernández (podríamos hablar de igual manera de Van Eyck, Filippo Lippi, Bronzino o Rembrandt), aparte de la *dispositio* macroestructural, exigen forzosamente de una *compositio* sentencial de carácter museográfico completamente distinta en cada caso. Es, por tanto, la microarquitectura emocional la responsable del subrayado, de la enfatización, el difuminado o la destrucción, en el peor de los casos, de los efectos expositivos y mostrativos de cada obra en cuestión, así como de los grupos seleccionados en diferentes ámbitos, pasillos, salas y galerías.

Y, como cierre de estas reflexiones, una justificación máxima, intensa y forzosa de la aplicación consciente y legítima de los atractores arquitectónicos en un museo abierto a todos los sentidos. Las minusvalías y discapacidades, las deficiencias auditivas y visuales, hacen que, más allá de la exposición y la interacción, otras actividades propias del museo moderno, como clases, conferencias, debates, talleres y módulos de formación tengan que construirse con unos parámetros de micro y macro arquitectura emocional muy específicos.<sup>14</sup>

El visitante-espectador, como parte activa, demanda un devenir por la topografía de la percepción en un ámbito abierto al alimento de la subjetividad, sin renunciar nunca a la más pura y cristalina objetividad del objeto expuesto. Determinar, escoger y utilizar los atractores arquitectónicos detectados en las experiencias museísticas y adecuarlos a cada contexto museístico e intramuseístico es un desafío para las especialidades concurrentes.

---

<sup>14</sup> Fondation de France, *Museos abiertos a todos los sentidos* (Original: *Des Musées ouverts a tous les sens: mieux accueillir les personnes handicapées*, 1991), Ministerio de Cultura y ONCE, Salamanca, 1994.