

Arquitecturas donde habita el arte

“Continente y contenidos en la ciudad contemporánea. Símbolos y escala”

Andrea Tapia

“Todos los grandes depósitos se convertirán en museos y los museos en depósitos”.
Andy Warhol

La Globalización definida como el principal motor de la transformación urbana de los últimos 20 años, modifica los modos de habitar, sobre todo modifica la escala de valores con la que se evalúan o califican nuestros hábitat. Entendiendo por ahora el hábitat como un lugar genérico sin escala. La Arquitectura como producto cultural en algunas de sus manifestaciones tiene el deber de aproximarse a la obra de arte, pero no puede de ninguna manera dejar de cumplir con la función primera que ella denota y connota, que es aquella de transformar el espacio en lugar, con sentido, significado y memoria (Marc Augé 1997). Como producción cultural puede ser interpretada, leída, como objeto polisémico, lleno de sentido. Llevando implícito un gran número de significados que amplía su horizonte en tanto la producción arquitectónica se inserta en un contexto global mas que local, pero corriendo el riesgo de perder la capacidad comunicativa con su entorno inmediato por no construir en manera conjunta los marcos interpretativos¹ para ser leída, interpretada por los distintos tipos de usuarios. La arquitectura connota una ideología del habitar, por lo tanto se ofrece en el mismo momento que persuade, a una lectura interpretativa capaz de generar un enriquecimiento, formativo e informativo. (Umberto Eco, 2004)². Ahora bien se habla de productos arquitectónicos particulares, museos, espacios expositivos, galerías de arte, parques... espacios donde habita el arte y la cultura.

Es muy significativo que en este momento se reflexione sobre espacios del habitar, ya que de cualquier modo esto significa establecer relaciones dinámicas entre el que habita y el espacio, entre sus formas. El espacio ahora interactivo entre lo que se muestra y el que es el destinatario de ese mostrarse, es decir entre el que hace ejercicio del fruir y el objeto a ser fruido, se convierte en un espacio comunicativo por excelencia, en forma e imagen, para atender las nuevas exigencias de la fruición que aparece mediada por las nuevas tecnologías massmedia³ que hacen del observar un tipo de observación diferente, establece otras dinámicas y tiempos para el acto de observar y consumir arte.

Ante esta nueva manera de consumo del arte cabe la pregunta: ¿Qué sucede hoy con estos espacios?
Si se habla del habitar, se habla de los lugares y las relaciones

que se establecen en ellos y con ellos, lugares dinámicos, de cobijo, de vida, de creación, lugares que hoy generan imágenes, imágenes a ser consumidas.

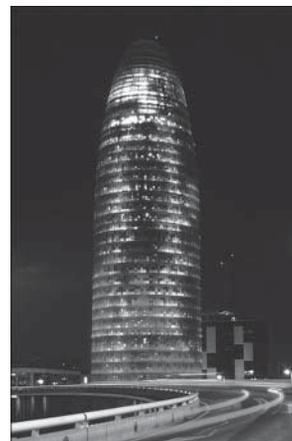
Y es aquí donde se puede especular con definir los límites, si existen, entre

¿Qué cosa es hoy el Continente?

¿Y qué el Contenido?

Se puede decir en este momento que el museo es solo un contenedor, un continente? Hoy el significado del museo vacila entre el ser un instrumento o un objeto y de consecuencia de materializarse como un gran caja, silenciosa, anónima o una catedral urbana.

El rol adquirido hasta ahora por el museo es por excelencia el de ser el depositario de las obras de arte y todo tipo de objetos de gran valor artístico y cultural de un lugar, pero esto no es suficiente para definir un museo. Hoy se deben adjuntar otras



características, mas complejas, con el fin de que el museo, los espacios expositivos etc, mantenga el propio punto de interés focalizado en la cultura y en la realidad local, internacional global.

Al hablar de escala, se habla de dimensiones, dimensiones espaciales, temporales, flexibles y dinámicas. Estas dimensiones tienen que ver con lo cotidiano: el barrio; con lo secuencial y el palimpsesto: la ciudad y por fin con el territorio. En estos últimos años se ha asistido a la construcción de símbolos arquitectónicos⁴ que deben por fuerza, atendiendo a la globalización, atender a una escala extraterritorial, global. Es decir a una escala abstracta virtual que tiene que ver con la construcción de valores globales (Bauman 1999)⁵ impuesto y absorbidos de algún modo por el local.





Ahora bien cuando el proyecto arquitectónico debe responder a la necesidad de construir un fragmento global en una ciudad local, que puede tener un carácter internacional (que es otra voluntad), ¿cuales son los intereses, es decir qué se quiere comunicar⁶ con el objeto arquitectónico?; ¿estos intereses, intervienen en el proceso creativo? El proyectista es consciente de los significados que la obra arquitectónica lleva implícitos?

La ciudad se convierte así en el primer gran continente de objetos arquitectónicos expuestos para ser consumidos por un público global, que a través de los massmedia comienza a tener algunas de las llaves de lectura, equivocadas, pero eficientes, para el sistema competitivo de las ciudades. El turista, asiste al consumo compulsivo de objetos como el Guggenheim de Bilbao, o el Museo del Holocausto en Berlín, etc. ¿Pero estos objetos construyen el continente de manera creativa?

En este momento el proceso creativo en arquitectura fija su interés, mas que en los clásicos preceptos de funcionalidad y estética, que respondían a una postura ética sobre el espacio del habitar, entendido como el espacio que cobija todas las actividades del hombre, en los valores de la imagen.

Imagen que muchas de las veces se vacía de contenido para convertirse en evento, contundente, de alto impacto visual, pero efímero, produciendo así la necesidad en aquellos proyectistas mediáticos, de la búsqueda incansable de la novedad, recordando a los pobladores de Leonila.

“Leonila, la ciudad de Calvino, contiene la historia de la pasión por la novedad, que ellos continúan a cultivar, cada

día en modo que la pasión de la que hablan pueda renacer y ser alimentada incesantemente, y la historia de esa pasión pueda continuar a ser relatada, oída, escuchada ávidamente e incrédulamente creíble. La generación de la novedad tiene como contra cara la generación de desperdicio, porque lo nuevo viene a ocupar el lugar de algo que existía antes, dejando este algo vacío de contenido, sin sentido, convirtiéndose en basura” (Bauman 2005).

Puede el contenido generar por sí sólo residuos dentro del continente? ¿Cuáles son los efectos de la aparición de estos objetos al interno de la ciudad cuando no son pensados como parte integral de un proyecto de ciudad complejo? Pueden construir ciudad? Es en esta primera reflexión de símbolos y escala que se pueden sacar algunas conclusiones: La arquitectura dando respuesta a discursos globales pero a través de repertorios locales.

El caso del Guggenheim de Bilbao (1993, encargo directo) es uno de esos casos singulares⁸, poco frecuentes donde una arquitectura de autor, responde a las dos escalas simbólicas, debido a que forma parte de una proyecto mas amplio Bilbao Ría 20009, que tiene como objetivo, según palabras del alcalde: “conseguir mejorar la calidad vida de las personas, cuidar el entorno, ofrecer mejores servicios pero, sobre todo, ponerla en posición de acometer nuevos retos: la capacidad de impulsar una nueva transformación, más allá del entorno urbano, para hacer de la metrópoli un espacio dinámico y atractivo para un mundo que cambia y se globaliza” un proyecto de ciudad estudiado desde el local para insertarse en el mercado global y una particular sensibilidad de los proyectistas para interpretar los indicios locales en clave contemporánea. En este caso local y global construyen mundo propio, construyen la identidad de Bilbao. (foto 7)

Pero esta fórmula, no es una fórmula, de la misma manera que la técnica impresionista no puede hacer de cualquiera que la aplique un artista.

Cuando desde las administraciones públicas se hacen lecturas parciales de la realidad, se corre el riesgo que se confundan los intereses que deben intervenir en el proceso creativo del continente, en este caso la ciudad.



Como ejemplo de esta última interpretación se puede reflexionar sobre el caso de Cagliari, Cápital de la Región Autónoma de Cerdeña, una isla en el Mediterráneo que sufrió en todas sus etapas históricas un gran aislamiento de los avances que se sucedían en el continente. Esta realidad la marca fuertemente y la condiciona en este nuevo período histórico donde la velocidad del fluir de la información y la implantación de modelos globales, no deja construir en el local los elementos que permiten hacer una interpretación de lo que acontece a nivel global y se compran modelos que pueden no resultar eficiente en estos contextos.

El Betile, “Museo Mediterráneo de Arte Nurágico y Arte Contemporáneo” (2006) salió a concurso con el deseo y el firme propósito de ser el generador de una transformación urbana de la ciudad de Cagliari, su área metropolitana y el resto de la isla.



El contexto, lo existente, es el área llamada Sant'Elia, antiguo barrio de pescadores que se fue desarrollando con vivienda de uso social, que hoy se encuentra en estado de degrado.

La respuesta a esta realidad física y social y a los imperativos del programa¹⁰ se manifiestan de diversa manera a través de 9 propuestas. Todas ellas, propuestas de gran impacto visual, apelando a la imagen y a la simulación. Simulación que no permite ver el contexto real, proponiendo un simulacro de ciudad. La ciudad y su historia vienen canceladas, que en el caso de este museo, que debe contener la historia cultural de Cerdeña en uno de sus aspectos más importantes y trascendentes que es el arte Nurágico, es una gran contradicción. La Contemporaneidad fagocita la historia, la banaliza y quita todo tipo de referente, el arte nurágico y su especial tipo de construcción viene vaciado de contenido, ironizado, en algunas de las propuestas, de manera tal que no se pueda interpretar.

El primer premio es el otorgado a la propuesta de Zaha Hadid. Propuesta que se erige como una formación coralina en el borde del mar, sin hacer referencia a su contexto ni al



contenido, es la obra misma que se erige en contenido, sin continente. La falta de conceptualización de la ciudad emerge después de tener el premio del museo como un problema que el nuevo edificio no es capaz de resolver, para ello se convoca a Koolhaas con OMA, la Universidad de Cagliari y al Politécnico de Milano, para llevar a cabo un taller proyectual con el objetivo de dar respuesta al área en cuestión.

El caso del Guggenheim de Bilbao y del Betile de Cagliari se muestran como objetos con características si se quiere estéticas equiparables pero cumpliendo funciones muy distintas a nivel simbólico y de escala. El Guggenheim de Bilbao es un continente y un contenido al mismo tiempo pudiendo hacer entrar en relación ambas escalas, la local y la global, la del continente y el contenido, la de la Ciudad, su área metropolitana y el objeto arquitectónico, en cambio el Betile de Zaha Hadid, se erige como objeto de deseo, sin función, sin contenido¹¹. No es el contenedor o el continente de una colección es un objeto en sí mismo que se autorepresenta. Ante esto cabe la pregunta..

La posibilidad de liberarse de la semántica, de la historia y de la cultura, que se hace posible a partir de los nuevos lenguajes gráficos, de las nuevas formas que se pueden producir a partir de la inserción de nuevos instrumentos tecnológicos. ¿ Valida el objeto arquitectónico?

Cuando se cambia de escala y la arquitectura se transforma en objeto, objeto creado para cumplir una función en particular, creado como contenedor o continente de la producción cultural y artística. ¿ No debería cumplir con su función primera, que es la de ser el contenedor de calidad para ese tipo de producción dialogando con el lugar donde se inserta?

Y aquí la segunda reflexión tomando el objeto en sí mismo como continente, forma, imagen, contenido, simulacro, representación de lo localglobal, que se hace mundo propio¹² ...

El continente realizado para una colección particular, el caso del museo de XUL SOLAR en Buenos Aires. El Museo fue inaugurado el 13 de mayo de 1993. Las obras que se exhiben fueron seleccionadas por el mismo Xul Solar para el Pan Klub. Estas constituyen la muestra permanente del Museo junto con objetos, esculturas y documentos que pertenecen a su archivo personal. El edificio del Museo fue proyectado por el Arq. Pablo T. Beitía partiendo de los planteos, asociaciones e imágenes tomados de la producción artística de la obra de Xul Solar.

El edificio, de más de cien años, incluía inicialmente dos plantas y dependencias de azotea ocupando cerca 20 metros de frente por 10 metros de profundidad, sobre un terreno de 400 m2 en la calle Laprida. Lo integraban cuatro viviendas, dos en planta baja y dos en planta alta; de estas últimas la más grande fue la que habitó Xul Solar hasta su muerte, en 1963. El proyecto de remodelación y ampliación fue concebido interpretando la particular cosmovisión pictórica de Xul Solar, y recreando en el gran salón las percepciones de la especial condición de interioridad de la manzana porteña. En el interior, los muros y bovedillas de albañilería se sustituyeron en forma gradual de acuerdo a las percepciones de un recorrido en avance desde el ingreso por componentes de hormigón armado que, organizados en el espacio como una nueva urdimbre estructural, liberan de soportes a los espacios en planta baja y organizan los recorridos interiores a través de las visiones arquitectónicas de Xul Solar que se nutren ahora, de una realidad propia: la nueva



espacialidad contemporánea se incorpora al velado interior del tejido urbano, dejando suspendida la casa del artista sobre los recintos abiertos al público.

En este caso los intereses en el proceso creativo son más ideológicos que económicos, logrando mantener viva una memoria cultural y artística, y un diálogo con el contexto urbano que lo circunda. Los elementos compositivos del continente son una consecuencia directa, tanto a nivel estético, conceptual e ideológica del contenido que debe albergar. Operación que esta sustentada por una producción cultural y artística fuertemente entrelazada con el contexto local, con el contexto cultural porteño.

El último de los casos es el del continente como objeto de exposición en una ciudad y como contenedor de una colección vasta, el caso del MALBA de Buenos Aires. Realizado en forma paralela a todos los casos de arquitectura global que se dieron en Buenos Aires en la década del 90, pero consiguiendo sintetizar lo local y lo global en el mismo elemento.

El MALBA es el resultado del concurso internacional convocado en el marco de la VII Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires, que tuvo lugar en Octubre de 1997, con el objetivo de diseñar un museo para albergar la prestigiosa colección de arte latinoamericano reunida a lo largo de los últimos 20 años por Eduardo F. Costantini.

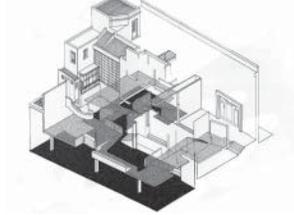
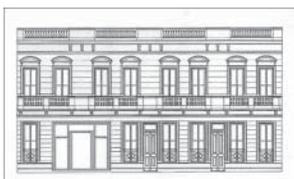
El MALBA proyectado por el grupo Tapia, Fourcade, Atelman, ha sido concebido para resolver una doble relación que se da entre museo y ciudad, entre continente y contenido, con el objetivo de generar un entorno ideal para la interacción entre las personas y el arte; y al mismo tiempo, como una institución cultural distintiva, que involucre a la ciudad y su cultura. Este concepto se ve operativamente en el hecho, de ser un proyecto generado simultáneamente de adentro hacia afuera y viceversa, considerando el arte y la ciudad como los modeladores de una arquitectura atemporal.

El MALBA se inserta en un entorno urbano fuertemente consolidado, pasando a formar parte del eje cultural-institucional que corre a lo largo de las Av. Figueroa Alcorta y Av. del Libertador que reúne varias de las instituciones más representativas de la ciudad de Buenos Aires; la Biblioteca Nacional, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte decorativo, la Facultad de Derecho, entre otras. De adentro hacia afuera las salas de exhibición y los espacios públicos constituyen el alma del museo por lo tanto es la concepción y la organización de estos espacios lo que define el carácter total del edificio. Las dos grandes salas son resueltas en una arquitectura sin “distracciones” visuales.

Cajas blancas “socavadas” estratégicamente para permitir la entrada de luz natural tamizada, a través del uso de distintos formatos y ubicaciones de lucernarios, que les confieren un carácter singular y personal a cada una de estas salas. Estos espacios primordiales se organizan alrededor de un gran espacio central que recorre toda la altura del edificio en el que se organizan todas las circulaciones y movimientos del público.

La imagen exterior del museo es prácticamente la expresión literal de su “tejido” interior, “moldeado” por estas fuertes características urbanas, materializada en dos únicos materiales. La piedra para encerrar los grandes volúmenes macizos correspondientes a las salas de exhibición. Y el vidrio para los espacios complementarios y de circulación. Los diferentes contrapuntos entre estos dos materiales, definen las características singulares de cada una de las fachadas.

Todos estos elementos confluyen en una arquitectura atemporal y austera, en la que el concepto dominante es el de un edificio emblemático y esencial destinado a permanecer y a





convertirse en un referente para la cultura de la ciudad. Su expresión arquitectónica sugiere de forma contundente, una forma de comunicación entre la ciudad, sus habitantes y el arte. En este caso el museo MALBA, logra responder a ambas escalas, la global por una parte y la local haciendo que la imagen consumista de la arquitectura se transforme, en este caso, en lenguaje propio, mediado por los intereses locales, ya sea culturales, sociales, económicos.

Después de este breve recorrido por estas tres diversas propuestas de espacios donde habita el arte, se puede señalar que : El objeto arquitectónico se lee como formas, imágenes que habitan el espacio.

El Continente o contenido es considerado como espacio de comunicación, mensaje, objeto comunicativo.

Que esos objetos que fueron creados para ser espacios donde habita el arte se convierten en espectáculo, cuando hasta ahora el arte era el que producía el espectáculo.

Continente y Contenido se materializan en símbolos según las escalas de lectura.

¿Que se desea como continente? ¿La ciudad? ¿El objeto arquitectónico?. Según la respuesta son los intereses que participaran en el proceso creativo, en el proceso de enunciación de la obra: proceso por el cual se definen en que contexto se inserta la obra, cuales son los límites de su interpretación, a quién está dirigido el continente y el contenido, cual es el lector modelo, pero en este punto es muy importante determinar quién será de alguna manera el que proyecte determinado continente, porque, sin ninguna duda, el continente lleva implícitos significados que le son propios al autor, que tiene que ver con su propia enciclopedia, y es aquí donde también se define el rol de los diferentes entes administrativos públicos y privados que construyen continentes y contenidos en la ciudad contemporánea.

Cuáles son los intereses del continente, es decir qué se desea que suceda al insertar un determinado objeto arquitectónico en la ciudad. Pudiendo enumerar una serie de intereses o de factores a los que el objeto debe responder: culturales, artísticos, económicos locales –globales, urbanos, educativos, etc.

La construcción del lenguaje para ser interpretado, por quienes? Locales o globales? La ciudad como continente Local Global.

El museo como mediador entre el global y el local, es el objeto que da las claves interpretativas y posibilita la participación y complicidad del que lo utiliza, del lector.

¿Cuál es el deseo de la ciudad que se muestra como continente de objetos contenedor de cultura, ser global? ¿O transformarse en mundo propio?.

Algunas Conclusiones Continente y Contenido: El proceso creativo y sus intereses.

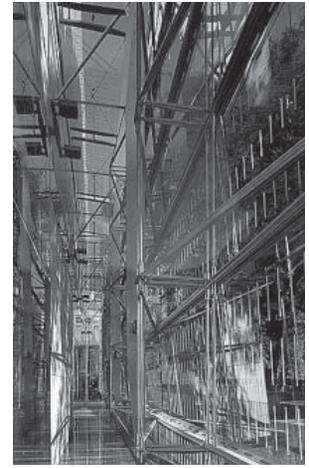
1. El continente como producto cultural

La Arquitectura como producto cultural, objeto comunicativo entendido como materialización de mensajes muchas de las veces imperativos, connotivos¹³ que modifican las escalas de valores e identidad del grupo social que hace uso de ellos.

La arquitectura es una práctica cultural entre otras prácticas culturales (en el sentido antropológico), lo que equivale a decir que el juego con referentes es inherente a la idea misma de la arquitectura. Esto no significa que se deben reproducir esos referentes, sino apropiarlos y usarlos de alguna manera para comprometer a la gente, criticar ideas, transformarlos en otra cosa, para glorificarlos o destronarlos, para socavar o promover, para producir belleza y placer.

2. El continente como objeto de consumo

El contexto Global nos introduce en la cultura del consumo, por lo tanto la arquitectura es leída como imagen, imagen que se transforma en espectáculo, en mercancía. La cultura es el producto de una sociedad, hoy una sociedad que se divide entre el local y el global, construyendo este último la sociedad del espectáculo descrita por Guy Debord. Se debe vender y producir en manera continua generando la necesidad de ser consumida, adoptando siempre formas nuevas, que no siempre tienen significado. Pero considerando la arquitectura materialmente permanente y fáctica¹⁴, es decir que se posiciona en el espacio e impone sentido. ¿Que sucede cuando se apela a tácticas que tienen que ver con generar efectos pertenecientes al mundo del espectáculo?. Siendo efímeros, vacíos de contenido,



no legibles para la gente común?. La estimulación sensorial a que inducen estas imágenes puede tener un efecto narcótico que disminuye la conciencia social y política, dejando a los arquitectos atrapados entre los algodones de la estética, lejos de las preocupaciones reales de la vida cotidiana. Se viene a sugerir que en el embriagador mundo de la imagen, la estética de la arquitectura amenaza con convertirse en la anestésica de la arquitectura. La embriaguez de la estética conduce a una estética de la embriaguez, y a la consiguiente disminución de la conciencia crítica. El resultado es una cultura de consumo sin sentido, donde ya no hay posibilidad de un discurso significativo. En tal cultura, la única estrategia efectiva es la de la seducción. El proyecto arquitectónico se reduce a un juego de formas vacías y seductoras, y se apropia de la filosofía como barniz intelectual para justificarlas.

3. El continente como espectáculo

Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación. (Guy Debord 1967). El arte como espectáculo, se transforma en el arte en el espectáculo¹⁵, que según la escala donde es interpretado, la ciudad se convierte en el espectáculo que contiene el arte y la arquitectura como su contenido, corriendo el riesgo de incurrir en lo que se denomina tematización de la ciudad, su macdonalización. O la arquitectura se convierte en espectáculo, y aquí se debe hacer una pausa de reflexión, porque si la arquitectura se convierte en espectáculo, este es eventual y efímero, perdiendo su capacidad de constituirse en un atractor local global que permita el desarrollo de la ciudad y que permita cumplir con el objetivo de ser el continente del arte y la cultura. El rol urbano de algunas de estas arquitecturas era o es muy fuerte y altamente caracterizante en el largo plazo, no solo en términos cuantitativos, sino y sobre todo en términos cualitativos, por la incidencia que tienen en los centros históricos, o la revitalización de áreas abandonadas, en la recuperación de la periferia degradada o el rediseño de un paisaje, parques, lugares de encuentro y servicios, para la población estable o móvil del lugar. Es por esto que muchas veces, no siempre en pleno conocimiento, la ciudad ha debido olvidar o cancelar la propia memoria y el tejido conectivo sedimentado a lo largo de siglos de historia, inventándose una nueva imagen, recomponiendo el propio skyline y el ambiente circunstante, teniendo en cuenta muy atentamente los tiempos de ejecución de esta nueva imagen, para evitar la disminución del efecto mediático deseado. El espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. La actitud que exige por principio es esta aceptación pasiva que ya ha obtenido de hecho por su forma

de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia. El lenguaje espectacular está constituido por signos de la producción global, que son al mismo tiempo la finalidad última de esta producción. (Guy Debord 1967).

4. El continente como generador de residuos

La generación de la novedad y su consecuencia, el residuo. La globalización hoy a cambiado nuestra manera de percibir el espacio, su forma concreta y real, y nos ha inmerso en un mundo imaginario, que nos convierte en fabricantes de simulaciones, donde la ciudad descrita no es la real, o por lo menos no la totalidad. En este contexto la globalización demuestra la necesidad de construir la ciudad¹⁶ a su imagen y semejanza, para ser visible, sin ser solamente una construcción de homologación a nivel virtual, sino de crear en el imaginario y en el estrato real da las ciudades su imagen. La generación de fragmentos globales en la construcción de la ciudad generan a su vez áreas consideradas residuos, no en términos de espacios vacíos sino de espacios considerados basura. A partir de las reflexiones de Bauman sobre la generación de "Vidas Descartables" se puede parangonar el fragmento global como un producto de la ciudad el cual genera al mismo tiempo residuos. Residuos que en realidad son fragmentos de ciudad degradada, contenedor de estratos de población que el sistema global considera vidas de descarte. Este problema que viene provocado a nivel global no encuentra en esta última la solución, es la ciudad en el local la que debe afrontar esta situación. Situación que podría ser tratada a partir de involucrar, introducir, hacer participar a todos los actores. "Ahora que el progreso triunfante de la modernización ha alcanzado todos los rincones de la tierra que casi toda la producción y el consumo humano esta mediado por el dinero y el mercado, y que los procesos de mercantilización, comercialización y de la monetización, de los medios de subsistencia humano han penetrado cada grieta y fisura del planeta, no son más disponibles soluciones globales a problemas locales, ni descargas globales para excesos locales. En realidad es todo el contrario. Todas las localidades, incluyendo aquellas mas modernizadas, deben soportar las consecuencias del triunfo de la globalización de la modernidad, encontrándose de frente a la exigencia de buscar soluciones locales a problemas producidos globalmente. (Bauman 2005)¹⁷" Para cerrar, Jorge Silvetti nos propone hacer una reflexión sobre el nuestro que hacer de arquitecto, que muchas veces no se detiene a pensar en su producción, en lo particular, en "Lo específico y fundamental que los arquitectos hacemos, que es imaginar y producir forma arquitectónica. De esa forma que no se ocupa sólo de posiciones estéticas elaboradas a priori, o de vocabularios heredados.

Sino más bien, es la forma arquitectónica que involucra todas las fuerzas que convergen en el resultado final, sean

estas culturales, sociales, económicas o ideológicas tanto como técnicas o metodológicas. De ahí que el lenguaje, los edificios, la topografía, el arte, la moda, la televisión y el cine, materiales nuevos y viejos —por sólo nombrar algo de lo que es forma y genera forma— hayan sido y todavía sean la savia que habita y nutre la topografía de nuestro derrotero intelectual (Jorge Silveti 2004). Pero es aquí en el estudio de estas formas que nos debemos detener, en las formas que se han producido en el contexto de la globalización bajo la cual tiene lugar esta pérdida progresiva de significado que son doblemente desafortunadas, porque ocurren bajo la engañosa euforia de la proliferación de diferentes modos, acercamientos y técnicas de la producción de forma, que pretenden haber facilitado y multiplicado nuestras

habilidades para generarla y la otra que es la de estar transformando al arquitecto en el observador aturdido de seductoras maravillas. Hablar de globalización mucha de las veces suena banal y redundante, pero este fenómeno que hoy se ha instalado en casi todos los rincones del planeta, puede ser un instrumento positivo en el proyecto de nuestros continentes, ya sean ciudades, museos, espacios expositivos. Lo importante es poder tomarse el tiempo de investigar, estudiar y reflexionar sobre los productos globales y sus contextos locales para poder aprender de lo que esta sucediendo y sacar provecho de ello. No caer en la trampa de la pereza, de adquirir aquello que se ve, porque ahora sabemos, por las experiencias de estos últimos 20 años que lo que se ve no necesariamente es correcto. ■

NOTAS: 1.- Eco, Umberto. *La obra y la complicidad del lector que es capas de llenar los espacios vacíos que deja el autor en la obra, el desarrollo de esta teoría la encontramos en el libro "Lector in Favula"* ed. 2.- Eco, Umberto " *La Estructura Ausente*" Cap. pag 229 ed. Tascabili BOMPIANI , Bologna 2004 3.- *El uso de los medios de comunicación y la fragmentación del espacio urbano, modifican las nociones de distancia y proximidad espacial; las relaciones sociales no se confunden ya exclusivamente con el entorno vital inmediato o con la vida doméstica, sino que se amplían a la escala de la ciudad. Estos hechos implican numerosos retos urbanos; se trata de posibilitar la convivencia de sociedades y culturas diversas, de favorecer la implantación de prácticas innovadoras, de tratar la mezcla de usos, la relación vivienda-trabajo, las posibilidades y modalidades de creación de espacios culturales en estrecha vinculación con los espacios recreativos, de trabajo y la vivienda.* 4.- *La construcción de la torre Agbar, por ejemplo, en Barcelona es muestra de ello, que se fortalece en la medida que los mass media y el ayuntamiento lo utilizan como la imagen representativa de Barcelona, imponiéndola como escenografía de los más variados eventos como pueden ser los festejos del fin de Año con el espectáculo de Fuegos Artificiales que hasta ese momento eran realizados en La Sagrada Familia de Gaudí.* 5.- *Bauman y la construcción de valor lejos de los centros de decisión local.* 6.- *Hoy la arquitectura mas que nunca es un objeto comunicativo de consumo.* 7.- "Vite di scarico" Zygmunt Bauman ed. Laterza. 2005 Bari. 8.- *El proyecto de ubicar una sede europea en Bilbao del Museo Guggenheim de Arte Moderno y Contemporáneo se inscribe en el conjunto de actuaciones desarrolladas por las Administraciones Vascas para contribuir al proceso de regeneración de la estructura económica del País Vasco y potenciar las posibilidades de convertir el área metropolitana articulada en torno a Bilbao en núcleo de referencia de las regiones del eje Atlántico. El Museo Guggenheim Bilbao constituye uno de los elementos más importantes dentro del plan de reurbanización de la ciudad de Bilbao, junto con otros grandes proyectos concebidos por algunos de los más prestigiosos arquitectos del mundo: la ampliación de la capacidad operativa del puerto, la renovación del aeropuerto de Bilbao encargada a Santiago Calatrava, el Palacio de Congresos diseñado por Federico Soriano, la construcción de un ferrocarril metropolitano, diseñado por Sir Norman Foster, y la construcción de una pasarela peatonal en Uribitarte, sobre la ría, diseñada por Santiago Calatrava. Este plan también prevé la urbanización de la amplia zona que discurre junto a la ría junto al Museo Guggenheim Bilbao, concebida por César Pelli. El Museo Guggenheim Bilbao es el resultado de una colaboración excepcional entre las Administraciones Vascas y la Solomon R. Guggenheim Foundation que se basa en la complementariedad de sus recursos. La Administración Vasca aporta su autoridad política y cultural y la financiación para la construcción y funcionamiento del Museo, mientras que la Solomon R. Guggenheim Foundation aporta sus colecciones, los programas de exposiciones especiales y su experiencia en los aspectos administrativos y de gestión museística a nivel internacional.* 9.- *se ocupa de coordinar y ejecutar diversas actuaciones que integran urbanismo, transporte y medio ambiente. Son proyectos desarrollados con un enfoque global y que se ajustan a las directrices de planificación urbana determinadas por las autoridades urbanísticas, y que cuentan con la participación y apoyo de todas las Administraciones y empresas que participan en el accionariado de la Sociedad.* 10.- *Convertirse en el espacio de reenvío a los otros lugares de identificación del arte nuragico de la Cerdeña y de la Cuenca del Mediterráneo, a partir del Museo Arqueológico de Cagliari. Considerar atentamente la presencia en el Museo de salas y espacios donde el visitante será informado sobre la geografía de los lugares con presencias nuragicas en Sardegna, siendo uno de los objetivos principales seducir al visitante con la propuesta del descubrimiento de otros sitios arqueológicos, museos, lugares expositivos, al interior de la isla. Hospedar un laboratorio de confronto y experimentación donde se puedan observar de las diferentes formas y modos de producción de los objetos expuesto de los dos periodos históricos , el nuragico y el contemporáneo, constituyendo la esencia del programa expositivo y de investigación, por lo tanto se hace referencia a espacios muy flexibles que soporten dimensiones diversas. Un recorrido expositivo múltiple, capas de meter en tensión e hacer interactuar la percepción estética de la obra de arte con su historicidad y contextualización. Proponiendo modalidades cognitivo – perceptivas de lectura y atravesamiento de los espacios del museo que permitan articular recorridos expositivos sobre diversos niveles y tiempos de lectura. El museo deberá ser un contenedor abierto a públicos diversos, poniendo particular atención en el planteo de la entrada de acceso y a las relaciones que se establecen entre los espacios internos y externos. La secuencia de los ambientes públicos , hall de ingreso, librería, mediateca, bar restaurante, sala de conferencias y espacios comerciales, deberá ser proyectada en íntima coherencia con el contexto espacial, cultural y económico del entorno inmediato.* 11.- *La propuesta proyectual de los interiores del Betele no tiene en cuenta la colección ni el tipo de objetos que debe albergar.* 12.- *Como lugar propio (Marc Augé, 1997) como deseo de arraigo, pertenencia, identidad y memoria colectiva a través del fortalecimiento del espacio publico.* 13.- *Según Jakobson La función conativa es aquella por medio de la cual se busca producir efectos en el receptor, se le dan órdenes, consejos, etc La función emotiva se refiere a la capacidad que el mensaje tiene de expresar emociones, sentimientos e identidad a través del La función fatiga consiste en el trabajo que se hace para garantizar el contacto. La función metalingüística define el código en uso, e implícitamente la relación entre los interlocutores. La función referencial permite al mensaje de ponerse en relación con el mundo, de hablar de algo. La función estética se refiere a la organización interna del mensaje, el modo en el cual está formado (en el arte el mensaje comunica sobre todo con su forma.* 14.- *Idem.* 11 15.- *Guy Debord. La sociedad del espectáculo.* 16.- *Segun Saskia Sassen, hoy las ciudades emergen como territorios estratégicos que contribuyen a demostrar la nueva política económica global. La Arquitectura, el urbanismo y el diseño urbano tuvieron, cada uno de manera particular, un rol fundamental en la parcial reconstrucción de la ciudad como plataforma para el crecimiento veloz de una amplia gama de actividades y flujos globales económicos, culturales y políticos. "Perche le città sono importanti" Catalogo della Biennale di Venezia 2006.* 17.- *Vite di scarico" Zygmunt Bauman ed. Laterza. 2005 Bari*

Bibliografía

AUGÉ, Marc ; 1997 « Los no Lugares Espacios del Anonimato Una antropología de la sobremodernidad ». Editorial Gedisa – 1997 BAUMAN, Zygmunt; 1999 "La Globalización – Consecuencias humanas" – Ed. Fondo de Cultura económica – Buenos Aires, 1999 BAUMAN, Zygmunt; 2005: "Vite di scarico" ed. Laterza. 2005 Bari BAUDRILLARD, Jean ; 1981 – Cultura y Simulacro – Kairós – Barcelona, 1981 BAUDRILLARD, Jean; 2001 – "Los Objetos singulares", Forndo de Cultura Economica , Buenos Aires 2001 ECO, Umberto; 2004 " La Estructura Ausente" Cap. V pag 229 ed. Tascabili Bompiani , Bologna 2004 GUY DEBORD, 1967 "La sociedad del espectáculo" SASSEN Saskia, 2006 "Perchè le città sono importanti" Catalogo della Biennale di Venezia 2006 SILVETTI Jorge 2004, "Las musas no se divierten Pandemonium en la casa de la arquitectura" Punto de Vista, Buenos Aires 2003