

Obra de arquitectura contemporánea. ¿Monumento? Discursos de validación¹

Laura Amarilla

Resumen

El contexto de la globalización cultural que se pretende imponer al mundo actual presenta algunos rasgos sobresalientes que podrían señalarse como nuevas formas de cultura, de vida social, y un nuevo orden económico. Esto promueve el fenómeno socio-cultural de la fragmentación en todos los niveles, por cuyos quiebres se introducen aspectos que ponen en crisis la modernidad, dando lugar a la formación de nuevos paradigmas. Lo señalado incide sobre la obra del arte y sobre la actitud que hacia ellas se guarda.

En el campo de la arquitectura, estos pensamientos se transforman en criterios que se expresan en la consideración sobre obras de arquitectura contemporánea, que es presentada como monumento por los discursos científicos y humanistas, sin que para ello medie la carga de historicidad necesaria para pertenecer al canon universal. ¿Estaríamos así ante una nueva concepción de monumento desarrollada en la práctica, sin que para ello se hubiera modificado la teoría ni la conceptualización de la categoría monumento?

Introducción

El contexto de la globalización cultural que se pretende imponer al mundo actual presenta algunos rasgos sobresalientes que podrían señalarse como nuevas formas de cultura, nuevos tipos de vida social, y un nuevo orden económico, como sostienen autores de la llamada corriente postmoderna², Foucault, Lyotard, Vattimo, Eco. Gianni Vattimo habla de *cambios en las corrientes de pensamiento*³, que promueven el fenómeno socio-cultural de la fragmentación en todos los niveles, por cuyos quiebres se introducen aspectos que ponen en crisis las características básicas de la modernidad —el concepto de individuo, el de historia y el de los postulados mecanicistas— dando lugar a la formación de nuevos paradigmas⁴, enmarcados en dos de las características esenciales de la

globalización: universalización de determinados fenómenos y fragmentación o ruptura de otros.

Lo señalado incide sobre la obra del arte y sobre la actitud que hacia ellas se guarda. En el campo de la arquitectura, tomada aquí en sus aspectos artísticos, estos pensamientos se transforman en criterios que se expresan en la consideración de algunas obras de arquitectura contemporánea, la que por tratarse de objetos singulares de especiales valores es presentada como monumento por los discursos científicos y humanistas, sin que para ello medie la carga de historicidad necesaria para pertenecer al canon universal⁵ en carácter de obra de arte-monumento.⁶ Estaríamos así ante una nueva concepción de monumento desarrollada en la práctica, sin

Arquitecta (1976). Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Córdoba. Especialista en Conservación del Patrimonio Edificado (2002). Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio, CICOP.

Doctoranda en Artes, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Artes. Universidad Nacional de Córdoba. Docente Investigadora de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Córdoba.

Coautora de publicaciones académicas-científicas. Libros publicados:

Alta Gracia. Evolución histórica arquitectónica (1992); *Presencia Italiana en la arquitectura de Córdoba* (1996);

Angel T. Lo Celso. Introducción a la modernidad (1997); *Presencia e identidad de los Italianos en Córdoba* (2000).

que para ello se hubiera modificado la teoría ni la conceptualización de la categoría monumento. Como ejemplo se puede indicar una obra de arquitectura como las Torres Petronas, en Malasia, del arq. César Pelli.

¿Cómo definir si es o no monumento aquella arquitectura contemporánea que se presenta como tal? Evidentemente se debe ejercitar la capacidad de juicio para determinar con precisión la problemática planteada. En la búsqueda de respuestas a este interrogante, una mirada a los múltiples discursos de los diferentes emisores, tanto a los discursos sobre el arte, como a los discursos del arte, permite ver el espacio donde, supuestamente, se analiza la validez⁷ del arte, y se lo legitima. Sin embargo, el espacio de opinión sobre las obras del arte y su valor,⁸ cualquiera fuere el segmento disciplinar del mismo, se presenta generalmente sin teoría de apoyo, ambiguo y oscuro en muchas ocasiones, y es por ello que puede considerarse no suficiente como espacio de validación.

Pierre Bourdieu (1995) sostiene que el análisis de las obras del arte exige de un método que permita el acercamiento a la obra cultural, *conciente de que ninguna obra cultural existe por sí misma, es decir fuera de las relaciones de interdependencia que la vinculan a otras obras*⁹ rescatando así a Foucault, de quien dice que *plantea llamar "campo de posibilidades estratégicas" al "sistema normatizado de diferencias y dispersiones" dentro del cual cada obra singular se define*.¹⁰ Se hace necesaria así una labor de investigación más intensa que el sólo discurso de legitimación de la obra de arte, en este caso de la obra de arquitectura contemporánea, publicado en revistas especializadas.

Este trabajo centra el análisis en los discursos sobre una obra reciente, el Museo Guggenheim de Bilbao en España,¹¹ que es señalada como monumento, por ser considerada novedad auténtica o rupturista del canon arquitectónico clásico,¹² ejemplo de la corriente deconstructivista¹³ en el mundo industrializado y emblemática de la postmodernidad.¹⁴

La necesaria labor de objetivación cuando se aplica, como en este caso, a un objeto singular, exige adoptar con extrema reflexión puntos de vista sobre el hecho artístico, para lo cual se puede aplicar categorías que sirven

para el análisis. Tales categorías pueden ser las propuestas por Bourdieu con los términos de campo y *habitus*,¹⁵ que permiten acercarse a la obra del arte en su singularidad, observando su situación y ubicación en el espacio de las obras contemporáneas de las diferentes disciplinas artísticas, y en este caso, referidas al segmento arquitectónico.

Pierre Bourdieu propone y elabora el concepto de *habitus* con el propósito de corregir la idea de una historia sin sujeto. El *habitus* para Bourdieu, vendría a ser *un conocimiento adquirido y un haber que puede en determinados casos, funcionar como un capital*.¹⁶ Si bien busca con el concepto reivindicar al individuo, no considera que este sea el sujeto trascendente de la tradición idealista; por el contrario, sostiene que este no es autónomo ni autosuficiente del mundo social en el que se desenvuelve. A su vez el concepto de *habitus* permite ver *al autor definido en sus disposiciones y en sus tomas de posición en el espacio de producción que determinan u orientan las relaciones de competencia que mantiene con otros autores y el conjunto de estrategias formales que hacen de él un verdadero artista*.¹⁷

En cuanto al concepto de campo planteado por Bourdieu, este se articula con el problema de la historia y con el problema del objeto, y es así que pretende *aplicar el principio de reflexibilidad tratando de objetivar (retrospectivamente) el espacio de los posibles, respecto al cual se ha constituido un método de análisis de las obras culturales*.¹⁸ Este punto, aspira poner de manifiesto *la función decisiva del espacio de los posibles en la construcción de toda obra cultural*.¹⁹ De este modo pretende armar un instrumento, en este caso, el concepto de campo, que permita romper con las permanentes visiones parciales, buscando la labor de objetivación del campo en el que se sitúa el objeto. Esto es importante, para los investigadores, porque permite aplicar un punto de vista científico sobre el punto de vista empírico. Tal objetivación posibilitaría una crítica metódica que permitiría despejar dudas sobre la pertinencia de denominar monumento a ciertas obras de la arquitectura actual, y ayudaría a avanzar en la afirmación de una redefinición de la categoría monumento, que contemple obras artísticas actuales.

Para introducirnos en el problema es necesario observar el panorama de tendencias globales en la cultura, historia, identidad, conceptos con los cuales la idea de monumento está fuertemente relacionada.

Cultura global

A modo de síntesis se puede decir que el mundo actual presenta un panorama con tendencias globales que se caracterizan por el dominio de las fuerzas de mercado, la integración de la economía a gran escala, las transformaciones de los sistemas de producción y trabajo, la velocidad del cambio tecnológico y la revolución de los medios de comunicación, todo lo cual posibilita una apreciación distinta de tiempo, naturaleza, minorías, generando fenómenos que inciden de diferentes modos sobre la sociedad contemporánea. Hoy se asume que no hay un tiempo que se perciba como lineal, sino muchos tiempos, o una consideración de tiempo discontinuado, fragmentado, transformado a tal punto que disocia la realidad, instalando dos vectores; velocidad y simultaneidad. Transporte de información, que propicia el encuentro con el otro de modo virtual, lo que ha permitido la introducción y permanencia de diversas problemáticas. Se observa también una nueva percepción o nueva conciencia sobre la naturaleza, produciéndose el desarrollo de la corriente ecológica o de cuidado de los bienes naturales. Esto se traduce en la búsqueda y lucha para romper la oposición entre el espacio urbano y el espacio natural y/o rural. Otro aspecto es el peso que han adquirido los discursos de las minorías, el feminista, el étnico, como así también los planteos de sexo y sexualidad. Al mismo tiempo se fomenta la exclusión de diversas maneras. Un avance puede ser señalado en la tendencia a la tolerancia, que ha dejado de lado conductas pasadas donde "el otro" era "el diferente", "el loco". Todo se considera ahora desde un abordaje que podríamos denominar no unitario, en donde se introduce lo no racional, concepto fuera del pensamiento de la Modernidad. Precisamente, la tendencia que marca la contemporaneidad de cambios en los conceptos de historia y tiempo promueve la posibilidad de convivencia de los opuestos, de lo diverso y diferente y alivia el campo de tensiones que existía hasta mediados del siglo XX, que ya no puede ser aprehendido por las categorías

dicotómicas de Reacción o Progreso, Pasado o Presente, Tradición o Modernidad.²⁰ Este reposicionamiento del pensamiento crítico puede considerarse como una tendencia que convierte el tiempo que transitamos en el de la flexibilización de la polémica en torno a la problemática de lo que se estima como monumento en su carácter de obra de arte.²¹

Historia

Lo mencionado como reposicionamiento, está en relación con planteos que hacen filósofos de la postmodernidad, como los de Vattimo (1985) sobre la historia.²² En este punto se debe poner también en el centro de la cuestión lo que plantea un autor del último giro lingüístico producido en las corrientes de pensamiento en los Estados Unidos, como Frederic Jameson (1984) sobre la "Historia" y la "historia", la totalidad o la particularidad, cuestión que se ha visto sobrepasada en este desplazamiento de una Historia narrativa y lineal hacia innumerables historias que sólo apuntan a la infinita fragmentación, a la pesadilla de la historia,²³ según Jameson. Sin olvidar planteos más abiertamente provocativos, ligados con la óptica feminista, como el de Donna Haraway (1995). Su visión escéptica sobre la objetividad en las ciencias y los paradigmas que han regido y aún rigen el mundo, como el de la historia y la cultura, tienen eco a partir de los años 70 del siglo XX, mostrando que el andamiaje estructural necesita de urgente reformulación, y de nuevos paradigmas. Haraway adhiere al concepto que plantea que *la Historia es un cuento contado por mentirosos*,²⁴ además de sumar la casi certeza de que la cultura occidental engaña a los demás.

Lo citado se revierte en el campo artístico de las obras de arte-monumento en la búsqueda de nuevas teorías y criterios. A través del quiebre señalado se introduce una cuestión de gran importancia para estas, pues ahora se considera los valores universales junto a los particularismos regionales, consideración que aspira al respeto, más que a la armonía. La memoria, que identifica, y su recuperación, adquieren una importancia grande. Precisamente la afirmación de Jameson *de que en las obras de arte (auténticas) se puede leer el curso de la historia humana toda en tanto que sucesión o yuxtaposición de modos de*

producción,²⁵ indica la renovada necesidad por la historia, que en el caso de la arquitectura se revierte en la rehabilitación, refuncionalización y restauración, todas operaciones que colaboran en dotar de nueva vida a los testimonios del pasado. Al mismo tiempo, en esta convivencia de opuestos y diferentes, se producen arquitecturas nuevas que representan las distintas corrientes del campo en la actualidad. Esta convivencia es la expresión cabal de la adecuación del campo arquitectónico a la nueva visión que plantean los paradigmas de cultura e historia.

Sin embargo el tema de los paradigmas que ya generaba dudas en Max Weber, a principios del siglo XX, cuando se preguntaba en qué sentido existen verdades objetivamente válidas en el ámbito de la vida cultural,²⁶ continúa siendo polémico. De aquella duda que planteaba Weber ha transcurrido casi un siglo hasta arribar a la encrucijada que permite que se puedan verter opiniones, como las de Richard Bernstein dentro de la corriente del giro lingüístico en filosofía, al debatir el concepto de Thomas Kuhn sobre paradigma.²⁷ Bernstein opta por la idea del paradigma débil, idea que tiene incidencia en relación al tema de la obra del arte, y dentro de estas, el campo de la arquitectura, pues es el concepto "débil", ambiguo, el que se toma para desarrollar opinión en torno a la obra de arquitectura actual con el propósito de considerarla monumento, lo cual señala que lo que subyace en tales opiniones es la carga de relatividad que caracteriza el pensamiento del tiempo que transitamos.

Identidad

Si consideramos a las obras de arquitectura actual monumento como manifestaciones de la cultura, no podemos dejar de notar que las mismas nos enfrentan con la problemática de la identidad, obligándonos a una toma de posición en torno a su definición de modo de poder interrelacionarla con el concepto de obra de arte-monumento. Según diccionario no especializado, identidad significa, *Calidad de idéntico. Conjunto de circunstancias que determinan quién y qué es una persona.*²⁸ Según diccionario de filosofía, el concepto significa, *identidad entre cada cosa consigo misma y dentro de ella. Especulativamente se ha considerado la identidad de una cosa desde*

*diversos puntos de vistas, desde el ontológico y lógico, hasta el psicológico y matemático.*²⁹ El concepto actual de identidad que plantea la corriente de los postestructuralistas, Foucault, Derrida, Deleuze, Vattimo, pone en cuestión las ideas clásicas de sustancia, esencia, de sí mismo, propias de la cultura occidental. Estos retoman lo dicho por Heidegger sobre filosofía como *constante movimiento de regreso al fundamento*,³⁰ para definir el pasado y redefinir el concepto de identidad. Gilles Deleuze sostiene que *Si antaño el Uno precedía y ordenaba lo Múltiple, hoy habríamos asistido a una nueva liberación de lo múltiple. La diferencia frente a la vieja presencia.*³¹ La voluntad de la hora es la de pensar la diferencia en sí misma. Como esta no está sometida a lo idéntico no es ya negativa.³²

¿Qué significa esto? ¿Que a la luz de esta idea actual deberíamos no desechar la antigua concepción de identidad, sino que deberíamos sumarle las nuevas significaciones? ¿Aceptar que lo antiguo convive con lo diferente? ¿Y qué lo múltiple no es lo que era?. Es evidente que este pensamiento abre el concepto de identidad, que permite admitir como propio lo que era "otro", "extraño", "extranjero". Se admite entonces que la cultura es un crisol de cambios y permanencias, un constate fluir de interrelaciones, donde el pasado y el presente conviven señalando el futuro. Esta aceptación de lo diferente admite la implantación, en cualquier ubicación territorial, de los últimos productos de la arquitectura contemporánea generada en los países con gran desarrollo técnico. Dicha implantación, en algunos casos, es posible de ser considerada imposición, pues va contra las características regionales de las distintas sociedades, promoviendo por sobre todo las bondades de la sociedad occidental, entendido esta como lo mejor de lo universal.

¿Hacia una nueva concepción de la categoría Monumento?

Las nuevas concepciones de cultura, historia e identidad impactan sobre el concepto de monumento. ¿Puede, sin embargo, sostenerse que el concepto actual de monumento difiere sustancialmente de las posturas del pasado? Si bien se ha modificado —fundamentalmente en la práctica—, en el transcurso de las últi-

mas décadas, mostrándose en la actualidad más abarcante que durante el siglo XIX y principios del XX, son pocos los autores que actualizan el concepto. En el siglo XIX y hasta los años 70 del XX sólo se consideraba monumento lo excepcional y lo bueno. A partir de los años 70 nuevas apreciaciones modifican esta visión parcial del tema. En la actualidad la palabra monumento, según diccionarios no especializados significa, *Todo lo que recuerda algo, lo que perpetúa un recuerdo, especificando que ese todo puede ser obra de arquitectura, escultura y pintura, realizada para perpetuar el recuerdo de un persona o hecho memorable.*³³ También se consideran las obras científicas, artísticas o literarias que se hacen memorables por su mérito excepcional. Bajo este concepto dichas obras pasan a ser consideradas objeto o documento de utilidad para la historia, y por lo tanto, pueden ser tomadas bajo la protección de los estados. Definiciones como esta última pueden ser detectadas ya a fines del Siglo XVIII y reflejan el movimiento ilustrado,³⁴ según Chanfón Olmos (1984). La palabra monumento deriva según distintos autores, del latín *monument* que tiene su origen en el verbo *moneo*, o quizá *meminisse*; el primero significa advertir, el segundo recordar.

Si bien el concepto de monumento es muy antiguo, no ha permanecido estático, pudiéndose observar su evolución y adecuación a los requerimientos de cada época y lugar.

En la Antigüedad el concepto de monumento estaba asociado a la conmemoración de hechos y personajes extraordinarios, así el concepto estaba relacionado con el "recuerdo", de tales. En la Edad Media monumento estaba asociado al culto de los vestigios de los santos. Mientras que durante el Renacimiento, monumento designaba la obra hecha bajo la inspiración de la antigüedad clásica, y pasó a ser sinónimo de antigüedad. Durante la Ilustración, sin perder su carácter de recuerdo humano o divino, deviene testimonio y documento. Planteándose cambios durante el Siglo XIX, momento en que se profundiza el proceso de considerar la obra de arte-monumento como documento e instrumento de relato de conocimientos, pues los conceptos de cultura e historia impactan en la definición, generando lo que posteriormente será la tendencia antropologista.³⁵ Mientras que la corriente que podemos llamar idealista³⁶ realiza apor-

tes sustanciales en torno al tema monumento en las primeras décadas del XX, en América Latina, casi contemporáneamente con los países europeos. En Europa un representante de esta tendencia es Alois Riegl (1903), quien sostiene que:

*Por monumento, en el sentido más antiguo y primigenio, se entiende una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de estos) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras. Puede tratarse de un monumento artístico o escrito, en la medida en que el acontecimiento que se pretende inmortalizar se ponga en conocimiento del que lo contempla sólo con los medios expresivos de las artes plásticas o recurriendo a la ayuda de una inscripción. Lo más frecuente es la unión de ambos géneros de un modo parejo.*³⁷

Riegl con esta definición está reconociendo los valores artísticos e históricos como inseparables del monumento; sosteniendo que monumento histórico-artístico, *es toda obra humana apreciable por el tacto, la vista o el oído que muestra valor artístico, monumento histórico es toda y cada una de estas obras que posee valor histórico.*³⁸ Definición de gran importancia durante el siglo XX que es reformulada por el especialista mexicano Chanfón Olmos (1984), quien considera que el concepto de monumento debe ser redefinido como; *monumento es todo aquello que puede representar valor para el conocimiento de la cultura del pasado histórico.*³⁹ En esta última claramente se puede apreciar que no está contemplada la obra artística actual, pues el "pasado histórico" al cual se refiere con ejemplos, cuando más, tiene unos cincuenta años de antigüedad, y así podemos decir que su definición de monumento sigue atada a la definición de Riegl quien sobre el asunto sostiene que *llamamos histórico a todo lo que ha existido alguna vez y ya no existe.*⁴⁰

Si en la práctica se asume, en la actualidad, con carácter de monumento obras artísticas que se consideran excepcionales, no podemos considerar que cualquier obra artística pueda ser monumento. Es importante definir qué se considera como obra artística. Tomando la definición categorial sobre la obra de arte que plantea Eco, como una plataforma de partida, pues este sostiene que *puede*

resumirse como la actividad por la cual las experiencias del mundo sensible percibidas por el artista según las modalidades del plano estético se incorporan a una materia y son llamadas a constituirse en el plano artístico,⁴¹ es posible pensar que se puede profundizar lo expresado por Eco, ya que en el caso de las obras de arte de valor, para ser identificadas como obras de arte-monumento deberán ser estética e históricamente reconocidas, además de socialmente aceptadas y adoptadas por la sociedad para poder ser consideradas legítimamente monumento.

Si bien la tendencia antropologista ya asumió los testimonios de las culturas indígenas dentro del concepto monumento, como grandes creaciones de la historia, sin desconocer las creaciones modestas, en una actitud que es una postura que reivindica la irrupción de "nosotros" "los otros", como pueblos de la periferia, diferentes de aquellos centros que se consideran creadores por excelencia, el concepto actual de monumento, más amplio y más abierto que hace 30 años, aún presenta falencias que pueden ser señaladas, como las relacionadas con el tiempo histórico de su producción, pues cuando las obras de arte no tienen carga de historicidad, las obras necesitan de los discursos de validación científicos, críticos y de la aceptación social, pese al carácter extraordinario de las mismas. Tal el caso de obras de arquitectura contemporánea como la señalada del *Museo de Arte Moderno, Guggenheim*, en Bilbao.

Lo dicho está en relación con las polémicas sobre el arte actual. ¿Qué es y que no es arte? Se continúa aún con el criterio de que es monumento aquella obra de arte que cuenta con años de antigüedad para entrar dentro del canon estilístico reconocido. Junto al criterio del respeto a la antigüedad se dan los casos del reconocimiento inusual de obras arquitectónicas contemporáneas como productos únicos y sobresalientes del momento, cuya singularidad lo convierte en monumento, lo cual indica un cambio en la categoría. Tales discursos deben ser analizados para poder determinar si son sólo propaganda o llevan algo de verdad.

Arquitectura contemporánea. El caso del Guggenheim de Bilbao

Discursos de validación

En busca de respuesta al interrogante inicial sobre si es o no monumento, por sus valores artísticos, aquello que los discursos sobre la arquitectura actual presentan como tal, en este caso, la obra denominada Museo Guggenheim de Bilbao, se hace necesario estudiar los mismos procurando desentrañar diferencias, matices en los comentarios y profundizar la observación en busca de verdaderos análisis críticos. Sobre esta obra existen múltiples discursos, sobre el arte y del arte, con fundamentaciones científicas y humanísticas. En el caso de los primeros, los científicos, la obra fue justificada en su problemática técnica y sus aplicaciones tecnológicas por el prestigioso Instituto Torroja de España, que dedicó un Volumen de sus periódicos *Informes de la Construcción*⁴² a la misma, estableciendo así un principio de autoridad específico dado por la institución que valida el tratado científico y le abre camino a la academia. Sin embargo, las justificaciones técnicas no bastan ni resultan para resolver una crítica favorable. Celebrar lo tecnológico sin ver los otros aspectos que hacen a la arquitectura como arte sería erróneo y ciertamente un criterio equivocado. Por ello es importante ver otros discursos, de otros especialistas o expertos de diferentes disciplinas, hasta los discursos del propio autor, de los productores, de los usuarios, de modo de cubrir el campo de poder y el campo específico, como también el *habitus* según las categorías de Bourdieu.

Esta obra contemporánea se planteó desde su origen como un símbolo de arte que introduce un conflicto por ser ruptural con respecto a las reglas y preceptos establecidos para la arquitectura por la modernidad. Ya en 1996, cuando la obra era sólo Proyecto, un artículo de Eugenio Aguinagua,⁴³ en la revista italiana *L'Arca*, legitimaba el proyecto artístico, planteando dudas en cuanto a la técnica constructiva, dudas que son más un interrogante que una oposición. Artículo seguido en escaso tiempo por los de David Lecrec⁴⁴ y Jean Paul Robert,⁴⁵ conocidos críticos de arquitectura, quienes publicaron sus comentarios, en la revista francesa *L'Architecture d'aujourd'hui*

durante 1997. Lecrec analiza la génesis del proyecto, buceando en el autor, su teoría, sus motivaciones y actitudes. Robert, analiza el lenguaje de la obra, desde la poética, poniendo en relación la lingüística de la arquitectura construida con la ciudad de Bilbao. Mientras que Allan Schwartzman,⁴⁶ crítico de arte contemporáneo del *New York Times* y del *New Yorker*, en un artículo de la revista de habla inglesa *Archit. Architecture*, de 1997, pone en relación histórica este Museo con los Museos de Arte moderno de Estados Unidos, analizando los espacios de la obra en relación a la puesta de las obras artísticas exhibidas. En la misma revista se encuentra un artículo de la antropóloga Joseba Zulaika,⁴⁷ Profesora de la Universidad de Nevada. EE.UU, quien presenta las líneas fundamentales de su libro, en el cual analiza las relaciones entre la Fundación Guggenheim y los actores vascos de Bilbao, además de mostrarse completamente conforme con los resultados de la experiencia. Un espacio de la revista es utilizado por Joseph Giovannini,⁴⁸ quien observa los aspectos que hacen al espacio y lenguaje arquitectónico exterior e interior del edificio, mediante una producción fotográfica importante. Los comentarios señalados permiten analizar la estructura interna del campo, en este caso, de la arquitectura, que como todos los campos artísticos está sometido a sus propias leyes de funcionamiento y transformaciones, de acuerdo a Bourdieu.⁴⁹

Entre los múltiples discursos sobre la obra se encuentra el del propio autor, Frank Gerhy quien desde los inicios de su carrera profesional se consideró un artista ruptural, en contra de las reglas y los preceptos, en disputa permanente con los mismos y en busca de sus propias reglas.⁵⁰ En 1976 sostenía ya una especie de postulado, que mantiene aún, Enfoco la arquitectura de modo diferente. Examinó la obra de los artistas y me valgo del arte como vía de inspiración. Procuro que tanto yo como los miembros de mi equipo quedemos libres de la carga cultural para buscar nuevas formulaciones. Quiero ser una persona abierta a todo. No hay reglas, no existe lo correcto ni lo incorrecto. No tengo claro que es lo feo y qué es lo bonito.⁵¹ Seguramente fue cimentando así su fama de genio⁵² de la arquitectura. Sus puntos de vista sobre belleza, fealdad, base de su teoría estética, son analizados por Rosemarie Haag Bletter⁵³ en

la revista española *Arquitectura Viva*. Su teoría y práctica le valieron ya en la década de los 80, figurar en la lista de autores de la *Enciclopedia de la Arquitectura del siglo XX*, Editada por Vittorio Lampugnani,⁵⁴ con reseña crítica de Frank Werner, estudioso de la historia de la arquitectura y colaborador de la obra mencionada. Werner comenta algunos trabajos de Gerhy sosteniendo que el resultado final de las mismas recuerda las estratificaciones espaciales de Guarino Guarini,⁵⁵ quien durante el barroco italiano se destacara por las particulares formas conferidas a su arquitectura. Alude en la comparación a Guarini, quien ya pertenece al canon universal,⁵⁶ cuyas obras son monumentos reconocidos mundialmente, y elude a los que más cerca en el tiempo pueden haber influido, como los constructivistas rusos, cuyas obras todavía no pertenecen al canon oficial. Con tales reseñas se comienza a construir el canon oficial. Además, tal reseña crítica, permite a su vez construir el canon selectivo que posibilita a lectores individuales conocer, valorar y delimitar la pertenencia a no de la obra al canon, y por tanto su posicionamiento. Lo mencionado puede ilustrar la génesis de los habitus de los ocupantes y sus diferentes posiciones, siempre según postula Bourdieu.

Reflexiones finales de un análisis abierto

En los discursos citados se detectan distintas motivaciones, además, puede observarse que se analizan distintos aspectos de la obra y del tema al que la misma está destinada. Por una parte se ve la obra material y los aportes que la misma hace a la arquitectura internacional, por otra, se ve el tema museo.

El aspecto que hace que la obra haya sido pensada para servir de Museo de Arte contemporáneo está ligado indisolublemente a la validación de la arquitectura concretada. El tema del museo contemporáneo en el mundo industrializado es de mucha actualidad y por ello el director del Museo Guggenheim de Nueva York, Thomas Krens, dice que la concreción de Bilbao, a él personalmente, le ayuda a definir como serán los museos del futuro, aspiración bastante lógica, si se piensa un poco. Los juicios de los discursos analizados no son arbitrarios y seguramente están rela-

clonados con el ejercicio del poder. La mayor parte de los discursos vistos son de validación y de legitimación. Unos, para validar las conquistas culturales del capitalismo, otros para validar su propio espacio de poder al interior del poder. Pocos son los discursos discordantes. Algunos, como el de Francois Chaslin, burlones e irónicos, son conflictivos con aquellos discursos, que, como el de Zulaika, se muestran rendidos ante la obra de la Fundación y la magnificencia de la materialización arquitectónica. El discurso de Chaslin puede ser de importancia, pues señala que los otros discursos canonizan obra y autor en la contemporaneidad, sin que medie el paso del tiempo necesario, que hace las veces de filtro en la consagración de las obras que pasarán a integrar el canon universalmente reconocido. Para Chaslin el sistema de franquicia comercial⁵⁷ que posibilitó la construcción del Guggenheim Bilbao abre interrogantes que van, desde que; esta operación puede ser imposición del imperialismo cultural, o bien; una doble tutela para la institución, el Ayuntamiento de Bilbao, que se transforme, bien manejada por la misma, en una garantía de independencia. Plantea así, un interrogante que se resolverá en el futuro. Otros, como el crítico español Fernandez Galiano, tiene un discurso de aceptación, considerando que el edificio es emblemático, y que *indica la adaptación del museo a la cultura del espectáculo, convirtiéndose así, en la mejor representación de la relación entre la industria cultural y la sociedad mediática.*⁵⁸

Se puede decir que es evidente que se está trasponiendo el límite conceptual de cultura, imponiendo una sobre otra, lo global sobre lo local, en una operación de producción, circulación y consumo de significado, como expresa Bourdieu. Para ello se emplea la obra de quien ya se reconoce y se promociona como genio y que trabaja con una estética de fuerte impacto. La magnitud de la "flor de titanio", como se ha dado en llamar el corazón del edificio, de formas espacialmente dadas con curvas y contracurvas, cubiertas del metal mencionado, señala sin dudas un elemento nuevo, espacialmente y en lenguaje ornamental. En el campo social, se puede decir

que tiene como producto cultural un poder específico. Bourdieu sostiene que *Los productos culturales tienen el poder simbólico de hacer ver y de hacer creer, de llevar a la luz el estado explícito objetivando experiencias más o menos confusas, del mundo social, y de ese modo, sí hacerlas existir.*⁵⁹ Precisamente el capital simbólico en la arquitectura es grande, tiene capacidad como para crear visiones de mundo, como también, por intermedio de ella hablan las agencias y los agentes culturales. Lo real es que este capital y poder simbólico es usado, pues se convierte en capital económico y este es capaz de reactivar una zona y hasta una ciudad cuando su situación urbana-económica está deprimida, tal el caso de Bilbao.

Si bien la obra puede considerarse polémica por el significado que conlleva, la industria cultural americana en territorio europeo, no puede menos que reconocerse que tiene un sustento que puede hacerla perdurar en el tiempo, como obra de arquitectura de innovación y ruptura del canon clásico, además de su significación histórica por las polémicas desatadas, lo cual la instala dentro de un concepto nuevo de monumento. Tal vez sea *la representación de exacerbación de la singularidad museística que llega a su clímax,*⁶⁰ según palabras de Fernandez Galiano. Después de los polémicos espacios del Guggenheim de Nueva York y del Pompidou de París, este último museo, uno de los que más impacto causó en la imaginación social, el Guggenheim de Gerhy viene a representar el papel estelar del museo en sociedades en las cuales se busca con afán el entretenimiento, el ocio y por sobre todo el espectáculo. Quizás las sensaciones fuertes se han hecho inseparables del arte. Gerhy ya detectó esta inquietud en la década de los 80, y lo comenta en una entrevista en la que relata su charla sobre el museo con sus amigos artistas californianos: *El arte es lo primero... el museo debe ser un edificio neutral, invisible como el que maneja las marionetas en un techo... A lo que sus amigos respondieron. No!! Es mejor un edificio importante, que llame la atención y que atraiga a la gente.*⁶¹ Los sucesos

recientes les dan la razón, pues gran cantidad de personas visitan diariamente el museo y la ciudad de Bilbao. Esta es nombrada ahora como lugar de turismo cultural, y puede competir con ciudades como Barcelona, dueña de gran patrimonio construido.

En suma, hoy la obra tiene capacidad de producir emociones, y es considerada un monumento de la postmodernidad, al servicio de una nueva idea museal. Con esta, Krens abandona el concepto del museo del XVIII en un contenedor del XIX y plantea asumir la estrategia de fundar un adecuado museo del XXI formulado para la sociedad de masas. *Ya no basta con el museo como reservorio de arte histórica y actual, fruto de la selección de los especialistas, armado con métodos adecuados. Debe alargarse el recinto expositivo con otras curiosidades, capaces de interesar al público, ahora más vasto.*⁶² Por ello, el filósofo italiano Achille Bonito Oliva lo compara con Barnun, quien fuera inventor de un circo, durante el XIX, que exhibía las siete maravillas del mundo, entre animales y personas monstruosas.

La operación Bilbao asumió la gestión cultural y gerencial de creación del museo en el convencimiento que el objeto arquitectónico generaría el suficiente estupor estético como para devenir en mítico y el tiempo transcurrido, aún cuando escaso, les da la razón, tanto que, Krens planea un nuevo museo en Nueva York, por cierto, con proyecto de Gerhy. ¿Tendremos que considerar un nuevo monumento validado? ¿Estaremos transitando el momento fundante de un nuevo criterio de monumento?

Notas de referencias

¹ Este trabajo fue expuesto en Las Jornadas de Investigación en las Artes del Doctorado en Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Organizadas por el Doctorado y el Taller Lola Mora. Calamuchita, Córdoba. Noviembre de 2002.

² Corriente postmoderna se llamó, desde los Estados Unidos, a la que sostenía la aparición de nuevos rasgos formales en la cultura, detectables en la sociedad postindustrial o de consumo, rasgos que modifican el mundo. Autores así denomina-

dos son: Lyotard, Foucault, Deleuze, Derrida, Kristeva.

J. F. Lyotard es quien sienta las bases de estas ideas sosteniendo que el saber postmoderno *no es tan sólo el instrumento de los saberes: hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable.*

LYOTARD, Francois (1979). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Traducción de Mariano A. Rato, Madrid, Ediciones Cátedra, Introducción, p.: 11, 1998.

³ Según Vattimo estos rasgos promueven cambios y son a su vez productos de cambios en el pensamiento.

VATTIMO, Gianni. *La sociedad transparente*, Buenos Aires, Ed. Paidós Studio, 1991.

⁴ El significado de Paradigma sería Modelo o ejemplo.

Dicho término es conocido ya en griego, en inglés, como paradigm; francés, paradigma; alemán, paradigm; italiano, paradigma.

Platón empleó la palabra como Modelo, en cuanto considera Paradigma el mundo de los seres eternos, del cual es imagen el mundo sensible. Mientras que Aristóteles usa el término Paradigma como Ejemplo, el cual vendría a ser una inducción aparente o retórica, que parte de un enunciado particular y pasa a través de un enunciado general en el cual es generalizada la primera premisa.

Conf. Diccionario de Filosofía de Abbagnano, Nicola

En el siglo XX la noción de Paradigma es retomada por Thomas Khun, (1962), quien plantea la noción de paradigma como *cambios del concepto del mundo*, lo que supone una teoría de significado.

Ver KHUN, T. *La estructura de las revoluciones científicas*, Traducción al castellano, México, 1965, p.: 176-211. Según PALTÍ, Elías José (1998), *Giro lingüístico e historia intelectual*, se descubren sentidos distintos en el uso de Khun de la noción de paradigma. Algunos autores, como Richard Berstein, toman las definiciones más débiles de paradigma de Khun, en vez de las más fuertes que permitirían moverse más allá del objetivismo y del relativismo, buscando escapar de las antinomias. Y es precisamente esta acepción, la "débil", la más conocida y usada en los otros campos, por caso el de la arquitectura, *op. cit.*, p.: 118-127.

⁵ Canon; entendido como regla o precepto. Su versión secular indica que es el conjunto de obras que poseen un valor universal. Conf. ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de Filosofía*.

⁶ El término monumento del latín *Moneo* significa hacer pensar, recordar algo.

Desde el punto de vista etimológico, monumento deriva del vocable latino *monumentum-i*, sustantivo neutro del cual también proceden los términos *monument* del francés, *monument* del inglés o *monumento* del italiano. Tanto en estas lenguas modernas, como en el latín, según diccionarios comunes no especializados, la palabra significa: *Todo lo que recuerda algo, lo que perpetúa un recuerdo.*

Cfr. MIR, José María. R. P. Dirección. *Diccionario latino español. Español-latino*, Bibliograf, Barcelona, 1964, duodécima edición 1980.

⁷ Validez/ Válido; *lo que es (o debe ser) reconocido por todos como verdadero, bueno, bello, etc.*

Conf. ABBAGNANO, Nicola *Diccionario de Filosofía*.

⁸ Valor; *En general todo objeto de preferencia o de elección.* Conf. ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de Filosofía*.

⁹ BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Traducción de Thomas Kauf, Barcelona, España, Editorial Anagrama, 1995, p.: 296.

¹⁰ BOURDIEU, Pierre (1995), cita al respecto a Michel Foucault, pues a su juicio fue quien proporcionó la formulación más rigurosas del análisis estructural de las obras culturales, en el trabajo *Respuesta al círculo de epistemología*, *Cahiers pour l'analyse*, n. 9, p.: 9-40, 1968. Conf. *Las reglas del arte*, p.: 296.

¹¹ El Museo Guggenheim construido por el arquitecto Frank Ghery en Bilbao, España, durante los años 1992-97, es una producción conjunta de la Fundación Guggenheim de Nueva York y el Ayuntamiento de Bilbao.

¹² El Canon en arquitectura es entendido desde la antigüedad que se remonta a Grecia clásica, como un sistema de proporciones que relaciona a las partes con el todo y como origen del llamado 'orden'. Tal criterio fue retomado en el Renacimiento. Reapareciendo con vigor, reinterpretado, en la obra de algunos maestros de la vanguardia de la arquitectura del siglo XX. Conf. ABBAGNANO, Nicola *Diccionario de Filosofía*.

¹³ Una corriente en arquitectura que llegó para quedarse y que fue glorificada, presentándose como un Manifiesto en la exhibición del Museo de Arte Moderno en Nueva York, promovida por Philip Johnson y Mark Wigley, en 1988, es la denominada deconstructivista. En el Catálogo escrito para la Exhibición por Mark Wigley, este decía sobre la producción de los arquitectos que él calificaba como enrolados en esta corriente ... *esta arquitectura es resultado de una serie de intersecciones ambiguas entre sistemas en donde se desfasa el status de las formas ideales y las composiciones tradicionales. Las ideas de pureza, perfección y*

orden se transforman en fuente de impureza, imperfección y desorden... Desde entonces, lo real es que esta tendencia se presentó con clara coherencia y pasó a ocupar un lugar privilegiado en la difusión de la arquitectura internacional, representando un nuevo paradigma cultural. Algunos de los más célebres mentores de este movimiento como, Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Zaha Hadid, Coop Himmelblau, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Frank Gehry, siguen una especie de auto imposición o derrotero que consiste en dismantlar la tradición en curso, distorsionar la modernidad, promoviendo la inestabilidad y el desorden. La fuerza de estas ideas promovió que en distintos lugares del mundo algunos arquitectos se dedican a ensamblar pedazos de edificios en ángulos por demás sorprendentes, de manera que se entrecruzan y se penetran unos con otros. Al mismo tiempo la propaganda sobre esta arquitectura por medio de maquetas, croquis y dibujos adquirió una complejidad tal, que los hizo y hace casi imposibles de comprender, y que su lectura se torne cada vez más complicada. Conf. Amarilla, Laura, *Modernidad- Postmodernidad. De la aparente inestabilidad*, El Inversor y la construcción, Periódico mensual del diario Comercio y Justicia, Córdoba, setiembre 2000.

¹⁴ A partir de Charles Jencks, quien fue el primero que utilizó la frase "Arquitectura Postmoderna", el término fue tomado desde los diferentes campos de la cultura y comenzó a aparecer en los ensayos sobre la temática de la problemática cultural actual, calificada desde entonces como Postmoderna en los ensayos de algunos filósofos. Desde entonces se comenzó a señalar la crisis del Proyecto Universalista de la Modernidad, analizando el fracaso de las ideas utópicas, colectivistas y la fractura de proporciones producida en los valores éticos e ideológicos a partir de los 70. Conf. AMARILLA, Laura. "Modernidad - Postmodernidad. Panorama y Perspectiva", el Inversor y la Construcción, Periódico mensual del diario Comercio y Justicia, Córdoba, abril 2000.

¹⁵ Pierre Bourdieu, introduce las categorías de *habitus* y campo en *Las Reglas del Arte*. Segunda Parte. Fundamentos de una ciencia de las obras. 1- Cuestiones de método. Una mentalidad científica. p.: 267 y 270 respectivamente.

¹⁶ BOURDIEU, Pierre, *op.cit.* p.: 268.

¹⁷ BOURDIEU, Pierre, *op.cit.* p.: 268.

¹⁸ BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte*. Segunda Parte. Fundamentos de una ciencia de las obras. Objetivar el sujeto de la objetivación. p.: 309-310.

¹⁹ BOURDIEU, Pierre, *op.cit.* p.: 310.

²⁰ Glusberg cita en relación a estas ideas a HUYSEN, Andreas (1988) *After Great Divide*

Ver en GLUSBERG, Jorge. *Moderno/postmoderno. De Nietzsche al Arte global*, Buenos Aires, Emece, 1993.

²¹ AMARILLA, Laura (1998). *Modernidad. Postmodernidad en la arquitectura. Panorama y perspectiva*, Conferencia en el IV Mes de la Arquitectura. Sao José dos Campos. UNIVAP. Brasil. Evento Organizado por la Comissao Municipal Arquitetura. Fundacao Casiano Ricardo. Universidade do Vale Do Paraiba. Sao Paulo. Brasil. Conferencia que parte de la tesis de Huyssen de reconocimiento de los fenómenos de cambio que se dan en el momento postmoderno.

²² VATTIMO, Gianni (1985) sostiene en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna que la imagen de la historia que nos forjamos está por entero condicionada por las reglas de un género literario, en suma, que la historia es "una historia", una narración, un relato*. Sostiene, apoyándose en Benjamin (1962). Cita traducción italiana) y en su *Tesis de filosofía de la historia* en la cual desarrolla la idea de la historia de los vencedores, que a la retórica del texto se le agregó el conocimiento del carácter ideológico de la historia. Plantea así, la no existencia de una historia unitaria, portadora de la esencia humana y sí sólo la existencia de diversas historias, de diversos niveles y modos de reconstrucción del pasado en la conciencia colectiva. Sería entonces imposible realizar una "historia universal", sostiene Vattimo, acordando con Ernst Bloch (1955). Cita conferencia incluida en volumen *Dialettica e speranza*. (1967), pues aún por debajo de las diversas imágenes de la historia y de los diversos ritmos temporales que la caracterizan, hay un tiempo unitario, fuerte, que ha terminado por manifestarse como última ilusión metafísica.

²³ JAMESON, Fredric (1984). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Traducción Tomás Segovia.

²⁴ Haraway nos remite a White (1967) para leer lo que considera una elegante explicación de este argumento. HARAWAY, Donna J. "Ciencia, cyborg y mujeres. La reinención de la naturaleza", Capítulo 7. *Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial*, Valencia, Universitat de Valencia, Instituto de la mujer, Ediciones Cátedra, 1995, p.: 317.

²⁵ PALTÍ, Elías José, cita a Jameson en *Giro lingüístico e historia intelectual*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

²⁶ WEBER, Max (1904). *Sobre la teoría de las Ciencias sociales*, Traducción Michel Faber-Kaiser Editorial Planeta- De Agostini.

²⁷ PALTÍ, cita a este y otros autores que considera imprescindibles en el giro lingüístico del pensa-

miento intelectual en los Estados Unidos, *op. cit.* Capítulo 3. El 'contexto metacrítico' y la problematización impensable. ¿Más allá del objetivismo y del relativismo? p.: 118.

²⁸ Cfr. GISPER, Carlos de (Dirección). *Diccionario Enciclopédico Novus*, Barcelona, Ediciones Danae S. A., 1980.

²⁹ Del término se han dado tres definiciones fundamentales; 1) identidad como unidad de sustancia, 2) identidad como sustituibilidad, 3) identidad como convención.

Palabra conocida en griego; en latín, *identitas*; ingl. *identity*; francés, *identité*; alem. *identitat*; italiano, *identita*. Cfr. ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de Filosofía*.

³⁰ HEIDEGGER, Martín. *Identidad y diferencia*, Edición Artura Layte, Editorial Anthropos.

³¹ DELEUZE, Gilles y GUATARI, Felix. *¿Qué es la filosofía?*, Ed. Anagrama.

³² PANIKER, Salvador. *Filosofía y Mística. Una lectura de los griegos*. Ed. Anagrama.

³³ GISPER, Carlos de (Dirección), *Diccionario Enciclopédico Novus*, Barcelona, Ediciones Danae S. A., 1980.

³⁴ CHANFÓN OLMOS, Carlos (1984) detecta esta definición en Leandro Fernandez de Moratín en 1790. Ver en *Fundamentos teóricos de la Restauración*, México, Universidad Autónoma de México, Cap. 4., El monumento. p.: 182.

³⁵ CHANFÓN OLMOS, Carlos, considera en la obra ya citada que la tendencia antropologista en la consideración de la obra de arte-monumento comienza con la importancia que se le concede a la cultura y a la historia a partir del siglo XIX. Esta corriente tendrá fuerte influencia en México, donde desde fines del XIX se comienza a legislar sobre los monumentos. p.: 200-202.

³⁶ CHANFÓN OLMOS, Carlos, señala como integrante de esta tendencia a Villagrán García, quien intuyó la necesidad de la Teoría de la restauración para ser aplicada en los monumentos de México. Villagrán García pese a su formación dentro de la corriente idealista alemana de Baden, inició la apertura o camino hacia la visión antropologista del monumento. Chanfón Olmos, *op. cit.* Introducción, pags 30-38.

³⁷ REIGL, Alois (1903). *El culto moderno a los monumentos, Caracteres y orígenes*. I. Los valores monumentales y su evolución histórica. Traducción de Ana Pérez Lopez, Madrid, La balsa de la medusa, Visor, p.: 23.

³⁸ REIGL, *op. cit.*, p.: 23-24.

³⁹ REIGL, *op. cit.*, p.: 23-24.

⁴⁰ REIGL, *op. cit.*, p.: 24.

- ⁴¹ ECO, Humberto (1963). *La definición del arte. Lo que hoy llamamos arte, ¿ ha sido y será siempre arte? Primera parte. Estudios Históricos y Teóricos. El problema de la definición general del arte*, Martínez Roca, Libros universitarios y profesionales, pag. 141.
- ⁴² CAICOYA GOMEZ - MORÁN. "Algunos aspectos del proceso de construcción del Museo Guggenheim. Bilbao. España", *Informes de la construcción, Instituto Eduardo Torroja, España, Vol 49, n. 451, p.: 5-20, 1997.*
- ⁴³ AGUINAGUA, Eugenio. "Bilbao: crecista di una città. Foster, Gehry and Pelli for Bilbao. Guggenheim Museum", *L'Arca, Milano, Italy, n.110, p.: 14-15, diciembre de 1996.*
- ⁴⁴ LECREC, David. "Genèse du projet. Dossier Bilbao Guggenheim", *L' Architecture d'aujourd'hui, París, France, n. 313, p.: 68-73, octubre 1997.*
- ⁴⁵ ROBERT, Jean Paul. "Le musée Guggenheim de Frank Gehry". *Dossier Bilbao Guggenheim, L' Architecture d'aujourd'hui, París, France, n. 313 p.: 52-67, octubre 1997.*
- ⁴⁶ SCHWARTZMAN, Allan. *Art vs. Architecture*, Archit. architecture. Guggenheim Museum Bilbao, EE. UU., p.: 56-59, diciembre 1997.
- ⁴⁷ ZULAIKA, Josefa. *The Seduction of Bilbao* Archit. architecture. Guggenheim Museum Bilbao, EE.UU., p.: 61-63, diciembre 1997.
- ⁴⁸ GIOVANNINI, Joseph. "Gehry's Reign in Spain", *Archit. architecture. Guggenheim Museum Bilbao, EE.UU, p.: 65-77, diciembre 1997.*
- ⁴⁹ BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, p.: 318.
- ⁵⁰ Una mirada de detenimiento lleva a remontarse en la historia de la arquitectura y buscar antecedentes para este aparente caos o sinrazón de las propias reglas que se autoimpone Gerhy, y allí como siempre está la Modernidad. Y para ello basta ver las formas geométricas puras utilizadas en composiciones conflictivas, impuras, especialmente en los dibujos, de los constructivistas rusos de 1910/20 como Chemikhov, Ginzburg, Golosov, Krinski, Leonidov, Melnikhov, Tatlin, los hermanos Vesnin, Rodchenco, y de los suprematistas como Malevich, quienes seguramente son una de las fuentes de inspiración. También podemos rastrear antecedentes en la corriente expresionista alemana y algunos de sus exponentes como Luckhardst y sus Fantasías de formas de 1919, o en los ángulos conflictivos de Scharoun en la Filarmónica de Berlín y hasta en Alvar Aalto. Sólo que hoy se presenta la inestabilidad de Gerhy, y otros autores, en grado máximo, produciéndose un alejamiento mayor con el "supuesto" sueño de los arquitectos de construir formas esencialmente puras alejadas de todo desorden. Esta arquitectura que podría ser llamada neo-constructivista es una vuelta de tuerca de la arquitectura intelectualista de corte europeo de los constructivistas de la primera Modernidad. Tal arquitectura tiene como teoría los nuevos paradigmas científicos en los cuales se plantea el azar como elemento o factor relevante. Conf. Amarilla, Laura, "Modernidad- Postmodernidad . De la aparente inestabilidad", *El Inversor y la construcción, Periódico mensual del diario Comercio y Justicia. Córdoba, setiembre 2000.*
- ⁵¹ Conf. HAAG BLETTER, Rosemarie. *Frank Gehry. Un constructivista sintético. Arquitectura Viva 1, Madrid, España, junio 1988, p.: 32.*
- ⁵² Genio en el sentido kantiano, de aquel que contradice el gusto, pero que es el que lo hace crecer, que lo renueva y amplía perspectivas, el que crea. ...*la originalidad del talento constituye una pieza esencial del carácter del genio... El genio no puede proporcionar más que rico material para producir el arte bello. La elaboración de ese y la forma exigen un talento formado por la academia, es decir, para hacer de aquel- del material- un uso que pueda sostenerse ante la facultad de juzgar* Conf. Kant, Emmanuel (1790), *Crítica de la facultad de juzgar, Traducción, introducción, notas e índice de Pablo Oyarzún, Caracas, Venezuela, Monte Avila Editores, 1990, p.: 219.*
- ⁵³ HAAG BLETTER, Rosemarie (1988). "Frank Gehry. Un constructivista sintético", *op. cit.*
- ⁵⁴ LAMPUGNANI, Vittorio (1983). *Enciclopedia de la Arquitectura del siglo XX, Versión castellana. Santiago Castán, Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili, 1989.*
- ⁵⁵ WERNER, Frank (1983). *Gerhry, Frank, Enciclopedia de la Arquitectura del siglo XX, op. cit. p.: 150-151.*
- ⁵⁶ Utilizando el término en su versión secular, que indica que es un autor cuyas obras poseen un valor universal.
- ⁵⁷ CHASLIN, Francois. "Bilbao, en toute franchise, Dossier Bilbao Guggenheim", *L' Architecture d'aujourd'hui, París, France, n. 313, p.: 43-50, octubre 1997.*
- ⁵⁸ FERNANDEZ GALIANO, Luis. "El arte del Museo", *Arquitectura Viva, Monografías n. 71, Madrid, España, p.: 4-6, 1998.*
- ⁵⁹ BOURDIEU, Pierre. *De cosas dichas.*
- ⁶⁰ FERNANDEZ GALIANO, Luis. "Con faldas y a lo loco", *Arquitectura Viva, Monografías n. 71, Madrid, España, p.: 8-9, 1998.*
- ⁶¹ CHASLIN, Francois. "Bilbao, en toute franchise", *Dossier Bilbao Guggenheim, L' Architecture d'aujourd'hui, París, France, n. 313, octubre 1997.*

⁶² OLIVA, Achille Bonito. *Un Barnum al MOMA. Il destino del museo. Como investire e dove.* II Luñedi dell'Arte, La Repubblica, Roma, 25 de settembre 2000.

Bibliografía

BACHELARD, Gastón. *La formación del espíritu científico, Traducción al castellano de José Babini, Siglo Veintiuno editores, 1934.*

BENJAMÍN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* Madrid, Taurus, 1973.

BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario,* Traducción de Thomas Kauf, Barcelona, España, Editorial Anagrama, 1995.

CHANFÓN OLMOS, Carlos. *Fundamentos teóricos de la Restauración,* México, Universidad Autónoma de México, 1984.

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia,* Barcelona, España, Paidós Transiciones, 1997. Traducción de Elena Neerman (1999).

DELEUZE, Gilles y GUATARI, Félix. *¿Qué es la filosofía?,* Anagrama Editorial.

ECO, Humberto. *Obra abierta, forma e indeterminación en el arte contemporáneo,* Barcelona, Seix Barral, 1962. Traducción de F. Perujo, 1965.

———. *La definición del arte. Lo que hoy llamamos arte, ¿ha sido y será siempre arte?* Martínez Roca, Libros universitarios y profesionales, 1968.

GENETTE, Gérard. *La obra del arte. La relación estética,* Barcelona, España, Editorial Lumen, 1997. Traducción de Juan Vivanco.

GOMBRICH. *La Historia del arte,* Editorial Sudamericana, 1999.

HARAWAY, Donna J. "Ciencia, cyborg y mujeres. La reinención de la naturaleza", Capítulo 7, *Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial,* Universitat de Valencia. Instituto de la mujer, Ediciones Cátedra, 1995, p.: 317.

HEGEL, G. W. F. (1835). *Estética 3. La forma del arte simbólico,* Buenos Aires, Siglo XX, 1983. Traducción Alfredo Llanos.

———. *Introducción a la Estética,* Traducción 1985, Península, Barcelona.

HEIDEGGER, Martín. *Identidad y diferencia,* Edición Artura Layte, Editorial Anthropos.

JAMESON, James (1984). *Documentos de cultura,*

documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico. Traducción Tomás Segovia.

KANT, Emmanuel (1790). *Crítica de la facultad de juzgar,* Traducción, introducción, notas e índice de Pablo Oyarzún (1990), Caracas, Venezuela, Monte Avila editores.

KHUN, Thomas (1962). *La estructura de las revoluciones científicas.* Traducción al castellano (1985), México.

LYOTARD, Francois (1979). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber.* Traducción al castellano de Mariano A. Rato. (1998), Madrid, Ediciones Cátedra.

PALTI, Elías José. *Giro lingüístico e historia intelectual,* Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

REIGL, Aloís (1903). *El culto moderno a los monumentos, Caracteres y orígenes.* La balsa de la medusa, Visor.

VATTIMO, Gianni (1985). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna,* Traducción al castellano Alberto L. Bixio, Barcelona, España, Editorial Gedisa, tercera edición, 1990.

WEBER, Max (1904). *Sobre la teoría de las Ciencias sociales,* Traducción Michel Faber-Kaiser, Editorial Planeta - De Agostini.

GISPER, Carlos de (Dirección). *Diccionario Enciclopédico Novus,* Barcelona, Ediciones Danae, 1980.

MIR, José María. R. P. (Dirección). *Diccionario latino español. Español-latino,* Bibliograf, Barcelona, 1964, duodécima edición 1980.

FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía.*

ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de Filosofía.*

Fuentes de apoyo específicas de Arte / Arquitectura / Diccionario de autores - arquitectos, Revista-Libro científica, Revistas internacionales

AGUINAGUA, Eugenio. "Bilbao: crecita di una citá. Foster, Gehry and Pelli for Bilbao. Guggenheim Museum", *L'Arca,* Milano, Italy, n.110, diciembre 1996.

AMARILLA, Laura. "Modernidad - Postmodernidad. Panorama y Perspectiva", *El Inversor y la Construcción,* Periódico del Diario Comercio y Justicia, Córdoba, abril 2000.

———. "Modernidad- Postmodernidad. De la aparente inestabilidad", *El Inversor y la Construcción,* Periódico mensual del Diario Comercio y Justicia. Córdoba, setiembre 2000.

CAICOYA GOMEZ-MORÁN. *Algunos aspectos del proceso de construcción del museo Guggenheim . Bilbao. España*, Informes de la Construcción. Instituto Eduardo Torroja, Madrid, España, 1997.

CHASLIN, Francois. "Bilbao, en toute franchise, Dossier Bilbao Guggenheim", L' Architecture d'aujourd'hui, París, France, n. 313, octubre 1997.

FERNANDEZ GALIANO, Luis. "El arte del museo", Arquitectura Viva, Monografías, Madrid, España, n. 71, 1998.

FERNANDEZ GALIANO, Luis. "Con faldas y a lo loco", Arquitectura Viva, Monografías, Madrid, España, n. 71, 1998.

GIOVANNINI, Joseph. "Gehry's Reign in Spain", Archit.architecture. Guggenheim Museum Bilbao, EE. UU, december 1997.

HAAG BLETTER, Rosemarie. "Frank Gehry. Un constructivista sintético", Arquitectura Viva 1, Madrid España, junio 1988.

LAMPUGNANI, Vittorio M (1983), *Enciclopedia de la Arquitectura del siglo XX*, Versión castellana Santiago Castán (1989), Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili.

LECREC, David. "Genèse du projet", Dossier Bilbao Guggenheim, L' Architecture d'aujourd'hui, París, Francia, n. 313, octubre 1997.

OLIVA, Achille Bonito. *Un Bamum al MOMA. Il destino del musei. Como investire e dove*. Il Lunedì dell'Arte, La República, Roma, 25 de settembre 2000.

ROBERT, Jean-Paul, "Le musée Guggenheim de Frank Gehry", Dossier Bilbao Guggenheim, L' Architecture d'aujourd'hui, París, France, n. 313 octubre 1997.

SCHWARTZMAN, Allan. "Art vs. Architecture", Archit.architecture, Guggenheim Museum Bilbao, EE.UU., diciembre 1997.

WERNER, Frank. *Gehry, Frank*, Enciclopedia de la Arquitectura del siglo XX, versión castellana. Santiago Castán, Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili, 1989.

ZULAIKA, Joseba. "The Seduction of Bilbao", Archit. architecture. Guggenheim Museum Bilbao, EE.UU, diciembre 1997.