

Antropología Experimental

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae>

2021. nº 21. Texto 33: 499-516

Universidad de Jaén (España)

ISSN: 1578-4282 Depósito legal: J-154-200

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rae.v21.6282>

Recibido: 08-04-2021 Admitido: 08-07-2021

Los edificios hablan. Una antropología de la arquitectura del poder: el Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Raúl GARCÍA FERRER

Institut Català d'Antropologia (España)

raulgarciaferrer@yahoo.es

Buildings Speak. An Anthropology of the Architecture of Power: The Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Resumen

En el artículo planteo, desde el campo de la antropología arquitectónica, interpretar el entorno construido a partir de la dimensión expresiva de su diseño y de la observación etnográfica de los usos sociales del espacio público. Me centro en el modo en que el poder hegemónico de una sociedad utiliza la arquitectura como estrategia para su reproducción, afirmación y legitimación; es decir, cómo los edificios ejercen funciones axiológicas en el espacio público a través de su diseño, pero también en cómo estos pueden ser resignificados socialmente. Bajo la perspectiva de lo simbólico, utilizo el instrumental que proporciona la semiótica discursiva para analizar un caso de estudio, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona –MACBA–, a partir del cual desarrollo una explicación para hacer comprensible las intenciones subyacentes.

Abstract

In this paper I propose, from the field of architectural anthropology, to interpret the built environment from the expressive dimension of its design and from the ethnographic observation of the social uses of public space. I focus on the way in which the hegemonic power of society uses architecture as a strategy for its reproduction, affirmation, and legitimation; i.e., how buildings exercise axiological functions in public space through their design, but also how they can be socially re-signified. From a symbolic perspective, I use the instruments provided by discursive semiotics to analyze a case study, the Museu d'Art Contemporani de Barcelona –MACBA–, from which I develop an explanation to expose the underlying intentions.

Palabras clave

Antropología arquitectónica. Axiología. Semiótica discursiva. Espacio público. MACBA
Architectural Anthropology. Axiology. Discursive Semiotics. Public Space. MACBA

Introducción

Aquello que comúnmente experimentamos ante, por ejemplo, la monumentalidad de los templos, la pompa de los palacios o la megalomanía de los rascacielos, posibilita problematizar, desde la perspectiva antropológica, el significado social de la arquitectura de la ciudad que habitualmente es naturalizada por su funcionalidad legitimando así su existencia. ¿Tienen los edificios la capacidad de *hablar* a la sociedad en que se inscriben? Como producto cultural humano, la arquitectura es, inevitablemente, portadora de significados, haciendo entonces pertinente preguntarse cuáles son esos significados, cómo se producen, cuáles son sus objetivos y cómo los vivimos. Estas cuestiones resumen el objeto de este artículo: indagar en los sentidos y los valores expresados en la dimensión simbólica de la arquitectura, concretamente en los singularizados edificios erigidos por lo que denominamos genéricamente *el poder*, que bien puede ser político, financiero, religioso, etc. Desde esta óptica del sentido primario del edificio, es decir, el pensado por sus promotores, se desarrolla la investigación también protagonizada por la etnografía de su *vida alrededor*, la que realizan los usuarios de su arquitectura y de su inmediato espacio público urbano.

Para examinar la modelación del espacio a través de la arquitectura, en cuanto que materialización de significados y vehículo de símbolos, así como de sus efectos sociales, me apoyo especialmente en el concepto de *espacio concebido* y en el de *espacio vivido* de la tríada espacial de Lefebvre (2013) que, como ya he mostrado en otras investigaciones (García, 2012; 2019), resulta un buen instrumento a la hora de identificar y analizar tanto la forma del espacio urbano imaginado y proyectado por las fuerzas hegemónicas de una sociedad dada, como los usos de los ciudadanos.

Es necesario, entonces, plantear una metodología para etnografiar la arquitectura y sus usuarios. En su reflexión sobre los desafíos de la antropología arquitectónica Marie Stender (2017: 32-33) da por hecho que los antropólogos sabemos acceder a lo que las personas *dicen* de *y hacen* en los edificios, pero se pregunta “¿cómo abordamos lo que la casa misma podría estar haciendo o diciendo? ¿Sabemos cómo entrevistar una casa o hacer trabajo de campo, no solo en, sino también entre edificios?”. En el presente trabajo, el diseño de la etnografía de la actividad social en el espacio público de la ciudad se remite al clásico trabajo de campo malinowskiano, pero con una observación participante que privilegia lo que se hace más que lo que se dice; en palabras de Giglia (2012: 72), “no solo preguntar; sino sobre todo escuchar y observar”. Las situaciones y relaciones efímeras y precarias de la calle exigen un “examen directo” de tipo naturalista (Marrero, 2008: 84) en que, como reivindica Delgado (1999), el etnógrafo no disimula su rol científico porque ahí este es uno más entre innumerables actores con innumerables papeles. Diversos trabajos en Barcelona (ver Cedeño, 2003; Horta 2004 y 2010; Peña, 2003) han realizado antropologías del espacio público bajo las premisas de una “observación no intrusiva de las interacciones y sociabilidades públicas –como si se tratara de un registro etológico” (Malet, 2011: 140) unida a una indagación contextual de procesos históricos. Sin embargo, acceder al *hacer* de los edificios es algo por resolver a la hora de poder completar una etnografía que incluya a la, aparentemente inerte, arquitectura. La expresión que la arquitectura exhibe en sus diseños contiene una dimensión simbólica que es inherente a lo comunicativo, una cualidad esencial de la cultura que, según la hipótesis de Rapoport y Egenter (Amerlinck, 1995: 19) “no es pasiva, sino transformadora”. Si los símbolos son “una manera de decir algo importante, algo que es imposible o poco práctico decir directamente” (Beattie, 1972: 99), entonces, y por razón de analogía (Knorr-Cetina, 1981), puede hallarse en el instrumental que proporciona la semiótica¹ los medios analíticos adecuados para acceder al *lenguaje* de las formas arquitectónicas. La semiótica es una ciencia, originariamente del lenguaje, que estudia los signos y los símbolos, así como su significación y su sentido. Su objeto es la *semiosis*: la producción de signos como efecto de la relación entre significantes y significados (Greimas y Courtés, 1990).

¹ Siguiendo, en parte, la línea metodológica de Corbí (1983) en su investigación sobre la dimensión axiológica de las narraciones míticas.

A través de la etnografía de observación participante en el espacio público y del análisis semiótico de la obra edificada pueden acometerse una *antropología arquitectónica* (ver Lawrence y Low, 1990; Amerlink, 1995; Low y Lawrence-Zúñiga, 2003) que, como plantearan tempranamente Durkheim (1982) o Lévi-Strauss (1988) piensa las ordenaciones constructivas humanas como atribuciones de valores a un determinado orden social. Aquí combinaré estos dos caminos metodológicos bajo el prisma simbólico de lo constructivo como espacio atravesado por dinámicas sociales y culturales (Rapoport, 1982; Bourdieu, 1980), así como por los aportes epistemológicos de Ingold (2000; 2013) y Latour (2008). Estos autores, más allá del giro material y su agenticidad (Appadurai, 1986; Gell, 1998; Miller, 2005; Buchli, 2013), piensan una aproximación al hecho arquitectónico como el encuentro de una variedad de corrientes o flujos de materiales y de sujetos humanos y no humanos imbricados en la interminable dinámica que construye el mundo, para la que “hay que inventar trucos específicos para *hacerlos hablar*, es decir, hacerlos ofrecer descripciones de sí mismos, producir guiones de lo que hacen hacer a otros, humanos o no humanos” (Latour, 2008: 117). Los edificios, como objetos, son “operaciones de encuadramiento que producen el espacio y el tiempo de lo social” (Domínguez, 2005: 22), no una representación o un mero reflejo de la sociedad.

La semiótica discursiva como instrumento para la etnografía

De entre las diversas corrientes en que está fragmentada la semiótica, y frente al corto recorrido de algunas de sus aproximaciones a la arquitectura (Fusco, 1970; Tudela, 1975; Eco, 1986), la propuesta analítica de la denominada Escuela de París es la que ha elaborado resultados más elocuentes en el ámbito del espacio construido. La principal característica de la también conocida como semiótica discursiva, o semiótica de Greimas –por su fundador–, es que considera como unidad de análisis el texto o discurso y no el signo. Su singularidad consiste en estudiar el sentido mediante una metodología de marcadas raíces antropológicas² que da cuenta de la significación de los contenidos simbólicos y axiológicos de una obra de arquitectura, pues la concibe en términos socio-culturales “entendiéndola como un enunciado construido por un sujeto humano para ser leído y utilizado en consecuencia por un sujeto humano” (Lukken y Searle, 1993: 12). A partir de los trabajos realizados sobre semiótica arquitectónica desde la Escuela de París (ver Groupe 100 Tête, 1979; Groupe 107, 1973a, 1973b, 1976; Hammad, 2006, 2010, 2015; Renier, 1982, 1984), Lukken y Searle (1993) han llevado a cabo la síntesis metodológica que emplearé en mi etnografía. Sin profundizar en ello, hay que anotar que tanto la semiótica discursiva de las primeras décadas como sus desarrollos más recientes: semiótica tensiva (Zilberberg, 2012), sociosemiótica (Landowski, 2004) y la propuesta de una semiótica ecológica de Fontanille (2018), presenta conexiones fenomenológicas y epistemológicas con los planteos de Ingold y Latour.

La metodología que plantean Lukken y Searle maneja la teoría que la semiótica de Greimas desplegó según la definición hjelmsleviana de signo. Para Hjelmslev (1971) el signo es una entidad que comprende un plano de contenido –significado– y un plano de expresión –significante–, y cada uno de estos engloba a su vez dos niveles: el nivel de la forma y el nivel de la sustancia. Como la sustancia de la expresión y del contenido únicamente pueden estudiarse a través de la forma de la expresión y del contenido respectivamente, Greimas sugiere que la relación entre forma de la expresión y del contenido en el *lenguaje* arquitectónico corresponde a un *sistema semisimbólico*, lo que implica la existencia de un cierto isomorfismo entre forma de la expresión y forma del contenido. Este isomorfismo es la correlación entre los niveles internos a cada uno de los dos planos ordenados en sendos *recorridos generativos* que van desde el rango más abstracto y simple hasta el más concreto y complejo. Estos rangos se denominan nivel profundo y nivel superficial, representados inicialmente en un esquema (Greimas, 1976: 20) que Lukken y Searle ampliarán para la arquitectura con un tercer nivel, el discursivo. Como resultado de la articulación de estos dos recorridos generativos se origina un discurso que es la obra arquitectónica como enunciado en el denominado nivel de la manifestación.

² Fundamentalmente a partir de los trabajos de Vladimir Propp, Claude Lévi-Strauss y Georges Dumézil.

Por tanto, el instrumental de la semiótica greimasiana dispone de dos mecanismos para el análisis de lo arquitectónico: el semisimbolismo y el recorrido generativo. Los sistemas semisimbólicos son, según Greimas (1984: 21), aquellos que le corresponden a la arquitectura –al igual que a la poesía o a los gestos– porque generan la significación a través de la conformidad entre el plano del significante y el plano del significado, “no entre los elementos aislados [...] sino entre sus categorías”³. Articulación inspirada en la *relación canónica* de Lévi-Strauss (1986: 173) para interpretar los mitos en virtud de la cual “la transferencia de sentido no se produce de término a término, sino de código a código, es decir, de una categoría o clase de términos a otra clase o categoría”. Como ejemplo ilustrativo, Greimas sugiere el gesto que hacemos habitualmente para afirmar o negar al concordar la oposición *sí/no* con la oposición del *movimiento vertical/movimiento horizontal* que realizamos con la cabeza.

Por su parte, el recorrido generativo dibuja un esquema que permite el examen pormenorizado de la forma de expresión y de la forma del contenido. Para acometerlo se invierte el sentido por el cual se genera el discurso: se comienza en el nivel discursivo y se finaliza en el nivel profundo emprendiendo un contraste continuado entre las categorías de cada plano para elaborar un “esmerado, concreto y, aún, creativo proceso de intentar identificar cómo un objeto específico – un texto, un edificio, un rito– significa lo que significa” (Lukken y Searle, 1993: 24). El cuadro sinóptico de la Tabla 1 resume los componentes de los dos recorridos generativos en que incluyo dos elementos nuevos no contemplados en la propuesta de Lukken y Searle.

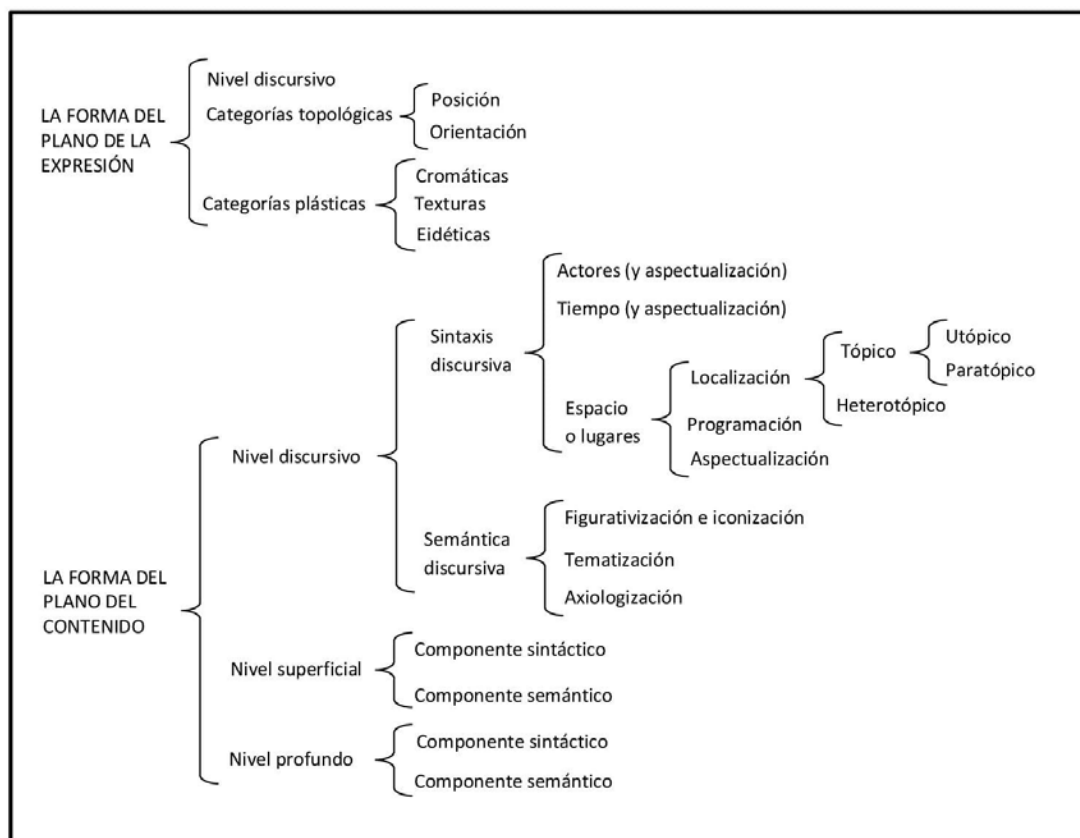


Tabla 1: Cuadro sinóptico de categorías analíticas de la semiótica arquitectónica. Fuente: Elaboración propia basado en Lukken y Searle (1993).

³ Los sistemas semisimbólicos constituirán, por tanto, «un tercer tipo» (Floch, 1993: 107) de semiosis. Los otros dos son: los sistemas simbólicos –caso de las lenguas formales– y los sistemas semióticos –las lenguas naturales.

No importa por cuál de los dos planos se comience el análisis siempre que se haga por su nivel más concreto y se termine en el más abstracto, el profundo. Empezando por el plano de la expresión en la arquitectura, sus cinco categorías son:

Categoría topológica de posición. Son las configuraciones materiales en el espacio de la relación del edificio con el terreno que ocupa: vertical/horizontal, izquierda/derecha...

Categoría topológica de orientación. Las configuraciones espaciales que dirigen a los sujetos.

Categoría plástica cromática. Las cualidades de color e intensidad de luz.

Categoría plástica de texturas. Categoría añadida a partir de los trabajos del Groupe μ (1993) que atiende a las cualidades de la superficie de los materiales.

Categoría plástica eidética. Son las formas, desde las más elementales como la recta/curva a otras compuestas como triángulo, circunferencia, cruces, etc.

En este punto es necesario subrayar que aunque en el cuadro sinóptico que describe el plano de la expresión de la arquitectura no se especifica la diferenciación en niveles profundo, superficial y discursivo, el orden en que aparecen las cinco categorías se presenta jerárquicamente de más abstracto a más concreto en coherencia con el plano del contenido. El nivel discursivo sería el menos abstracto de todos por estar formado por la concreción de figuras como, por ejemplo, escalera, habitación, fachada, etc., y por ello su análisis es prescindible porque en la práctica pertenece al plano de la manifestación.

En el plano de la forma del contenido, desplazándonos también desde lo más concreto a lo más abstracto, aparecen doce apartados:

Los actores de la sintaxis discursiva. Son los sujetos implicados en la producción y permanencia de un edificio y que en cierta medida lo antropomorfizan.

El tiempo de la sintaxis discursiva. Las cualidades temporales asociadas a una arquitectura.

La localización del lugar de la sintaxis discursiva. La organización espacial como discurso, analizando la arquitectura según relaciones jerárquicas topológicas.

La programación del lugar de la sintaxis discursiva. El discurso espacial que planifica los movimientos de los usuarios del edificio.

La aspectualización del lugar de la sintaxis discursiva. También aplicada a los actores y al tiempo, analiza la relación de un sujeto con el edificio en cuanto que afecta a su capacidad para moverse o ver en el espacio; puede ser visual y física.

La figurativización e iconización de la semántica discursiva. La figurativización son las formas que nos relacionan con nuestro mundo cultural, la iconización los modos más habituales de tales formas.

La tematización de la semántica discursiva. Los valores temáticos de las figurativizaciones.

La axiologización de la semántica discursiva. Añadida siguiendo la literatura semiótica (Courtés, 1997), es la marca positiva o negativa de las figuras o temas, pueden atraer o repeler.

El componente sintáctico del nivel superficial. "Las relaciones que el edificio establece entre diferentes tipos de ocupantes y usuarios de tal edificio" (Lukken y Searle, 1993: 119) formando lo que se denomina un *topos*, definido como "porción discreta del espacio susceptible de jugar un rol actancial" (Hammad, 2015: 76). Aquí se identifican los programas narrativos y los límites que el edificio impone al usuario que lo recorre.

El componente semántico del nivel superficial. "Los valores semánticos que son investidos en el objeto espacial de valor" (Lukken y Searle, 1993: 52). Los programas narrativos de los *topoi* del componente sintáctico invisten de valores a los objetos arquitectónicos. Como la significación ocurre gracias a los contrastes, Greimas recurre al *cuadrado semiótico*⁴ para mostrar tales relaciones.

El componente sintáctico del nivel profundo y el componente semántico del nivel profundo. Ambos pueden plantearse conjuntamente porque actúan simultáneamente. Como nivel más abstracto muestra cuál es la estructura elemental que rige la significación del discurso arquitectónico. Esta se puede graficar mediante el mencionado cuadrado semiótico y permite representar los

⁴ Modelo lógico, fundamental para la semiótica de la Escuela de París, que se presenta gráficamente mediante un cuadrado cuyos vértices son ocupados por los elementos lexicales, relacionándose entre sí según las líneas horizontales, verticales y diagonales de este polígono (Greimas, 1973).

valores axiológicos que dominan el significado más básico contenido en una obra arquitectónica concreta.

La elección de caso: El Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)

Asumiendo que toda obra arquitectónica posee una dimensión simbólica en sus cualidades expresivas y que esta dimensión siempre se recorta de un espacio *concebido* por diferentes instancias del poder, nada impide que, literalmente, cualquier edificio sea apto como objeto de estudio antropológico puesto que toda arquitectura está afectada en alguna medida por ese recorte. En cualquier caso, ha resultado más inmediato y explicativo servirse de un ejemplo cuya monumentalidad y representatividad permitan distinguir las instancias que lo han promovido. Por sus cualidades icónicas he elegido el Museu d'Art Contemporani de Barcelona –el MACBA–, obra financiada a partes iguales por dos administraciones públicas: el gobierno de la comunidad autónoma de Catalunya, denominado Generalitat de Catalunya, y el Ayuntamiento de Barcelona.

El edificio del MACBA sitúa su fachada principal en la plaza dels Àngels del barrio del Raval, en el distrito de Ciutat Vella, sector que corresponde a la ciudad antigua de Barcelona. El proyecto fue encargado en 1986 por el alcalde de Barcelona Pasqual Maragall al arquitecto norteamericano Richard Meier para satisfacer un plan de política cultural que aspiraba a dotar a Barcelona, y por extensión a Catalunya, de un museo de arte contemporáneo. Para ello se había constituido un consorcio para gestionarlo integrado por el propio Ayuntamiento, la Generalitat y una entidad privada denominada Fundació MACBA. La construcción se prolongó desde octubre de 1990 hasta marzo de 1995 y se inauguró en noviembre de ese mismo año. El presupuesto fue de 22.117.245 euros. El edificio ocupa un volumen exento prácticamente prismático de 120 x 35 metros de planta y 23 metros de altura con una superficie total de 13.400 metros cuadrados útiles (Meier y Bagué, 2011).

El objetivo de esta investigación, al centrarse en las posibilidades expresivas de este museo como edificio inserto en el espacio público urbano, limita el análisis a su exterior, fachadas y zócalo, es decir, a la parte visible y vivida por los ciudadanos en la experiencia cotidiana de la calle.



Figura 1: Vista del emplazamiento del MACBA. Fuente: Ayuntamiento de Barcelona.

Lo que *dice* el MACBA

Inicio el análisis semiótico por el plano de la expresión ordenando sus categorías de lo concreto a lo abstracto. Con la categoría topológica de posición de horizontalidad examino las

relaciones del museo con las vías urbanas adyacentes que pueden observarse en la imagen a vista de pájaro del museo y su entorno de la Figura 1. La fachada lateral derecha, o fachada este, se halla frente a una calle ordinaria con acera y calzada, Montalegre, el resto de los espacios circundantes son exclusivamente peatonales y pavimentados con losas de piedra. En parte de estos se ubican cancelas metálicas para cerrar la zona. Entre sus dos fachadas mayores, el museo es atravesado por un pasillo o callejón cuya directriz curva impide ser apreciado como un paso. Adosado a la fachada principal se ubica un podio o zócalo, pavimentado como la plaza con granito oscuro, que nivela la entrega del edificio con la plaza disimulando la pendiente de esta última. Este estrado contiene una gran rampa dispuesta paralelamente al museo, unas escaleras en cada extremo y también alberga *La ola*, escultura abstracta de Jorge Oteiza.

La categoría posicional de verticalidad del MACBA describe su altura prominente que supera a las edificaciones colindantes. Diversos elementos en las fachadas (véase figuras 2 y 3) marcan predominio de lo horizontal: acristalamiento y parasoles, muro voladizo a su izquierda, ventanas corridas, aberturas apaisadas... contrapuestos a la verticalidad de la torre ondulada, balcones en columna, cilindros y conductos verticales, y a las rampas inclinadas del interior del museo y del podio. Gran parte de la envolvente del edificio se compone de piezas que dibujan una retícula de predominio horizontal.



Figura 2: Fachada principal del MACBA. Fuente: Elaboración propia.

Las categorías posicionales de centralidad/periferia y aislado/adosado describen el MACBA como un edificio físicamente aislado de las construcciones limítrofes. La escala del conjunto emerge como una imponente aparición arquitectónica ante aquellas personas que se desplacen por, o hacia, la plaza dels Àngels. Los valores transmitidos, resultado de contrastes y diferencias, se relacionan con las oposiciones: horizontal vs. vertical, centrado vs. periférico, grande vs. pequeño y resaltar vs. igualar.

El segundo tipo de categorías topológicas son las de orientación. Un peatón puede ser direccionado hacia el acceso del edificio por elementos del podio: la rampa, sus antepechos, las dos

escaleras y tres mástiles con banderolas informativas, así como por el balcón presidencial de la fachada principal. Sin embargo, la puerta de entrada al museo queda en una zona sombría retirada del plano de fachada. La fachada trasera tampoco es capaz de indicar el pasadizo que permite llegar a varias puertas del museo y desembocar en la plaza dels Àngels. En suma, la composición de las fachadas provoca divergencia, sin embargo, los elementos del podio delantero crean convergencia resultando una situación de ambigüedad para los usuarios del espacio público que contrasta con la posibilidad de ver su atrio interior a través de la gran área de cristal. Las oposiciones visible vs. oculto y ostensible vs. disimulado se unen a las de convergencia vs. divergencia, delantero vs. trasero y frontal vs. posterior.



Figura 3: Fachada trasera del MACBA. Fuente: Elaboración propia.

Las categorías plásticas observan cómo las cualidades de luz y color del exterior del MACBA operan básicamente sobre cuatro materiales: el color blanco de las paredes estucadas, el blanco de las planchas de aluminio, el gris oscuro del podio pavimentado en piedra que se prolonga en las bases de las fachadas laterales y bajo las partes acristaladas a la izquierda del pasaje, y el gran frente vidriado de la fachada principal transparente o reflectante dependiendo de la incidencia de la luz. El blanco contrasta con los colores y materiales de las edificaciones adyacentes y, sobre todo, en relación al pavimento y zócalo oscuros. Los contrastes valorativos son las oposiciones blanco vs. negro, luminoso vs. oscuro y transparencia vs. opacidad.

Las texturas son los dos tipos de acabado de las superficies de materiales de fachada: un acabado absolutamente pulimentado en el vidrio y el aluminio, y un acabado más granuloso en el muro estucado, en los bloques de vidrio de la fachada este y en la piedra del zócalo. Las oposiciones cualitativas resultantes son liso vs. áspero.

Las categorías eidéticas engloban los elementos formales más simples y abstractos. El museo es un gran volumen paralelepípedo dominado por líneas ortogonales, excepto por la torre ondulada y el cilindro de la fachada trasera. Hay un gran número de elementos menores siempre de contornos cuadrados o rectangulares como ventanas, balcones o planchas de aluminio. Las

oposiciones eidéticas son: plano vs. curvo, perpendicularidad vs. ondulación, reticular vs. liso, lleno vs. vacío, saliente vs. hundido y confuso vs. ordenado.

Para el plano del contenido el recorrido generativo también parte de sus componentes más concretos y finaliza en los más abstractos. En el nivel de la sintaxis discursiva hay tres aspectos a examinar: los actores, el tiempo y el espacio o lugares. La actorización identifica al *enunciador* del museo: las grandes letras metálicas sobre la pared del podio coronadas con la escultura de Oteiza, los tres mástiles con paneles que informan del museo y sus exposiciones, una placa que recuerda el acto de inauguración por parte de los reyes de España, diversos carteles y pantallas de televisión anunciando actividades, el balcón presidencial en la zona central de la fachada principal como dispuesto para un orador, vigilantes en el exterior del museo e incluso las personas que se reflejan en los cerramientos de cristal. La actualización de los actores ocurre, entre otros ejemplos, en la diferencia de modalidad comunicativa de la escultura respecto a la del rótulo metálico o a la de los paneles en los mástiles.

El tiempo, en la sintaxis discursiva del MACBA, lo forman los indicadores de lo diacrónico, como la placa con la fecha de inauguración, la tabla de horarios de visita al museo y de su tienda, las fechas de exposiciones, el anuncio de día de visita gratuito, etc. Pero también se incluye el lapso necesario para recorrer la rampa hasta la puerta del museo a modo de paseo ritual, y la atemporalidad que suponen la ausencia de vegetación en la plaza dels Àngels que impide apreciar las estaciones del año y el diseño moderno/posmoderno del museo. La actualización temporal se aprecia, por ejemplo, en la manera en que el transcurso del día se refleja en la parte acristalada de la fachada principal o en la duratividad del ascenso por la rampa del zócalo. Aparecen oposiciones como sincronía vs. diacronía y atemporalidad vs. temporalidad.

La localización espacial define el edificio del MACBA como el punto de partida a nivel espacial, denominado lugar tópico, frente a los edificios de su entorno, o incluso de todo el barrio, denominados lugares heterotópicos. A su vez, el museo es lugar utópico en cuanto que otros elementos, como ocurre fundamentalmente con el podio y la capacitación que esta confiere para acceder al edificio, son clasificados como paratópicos. Estas jerarquías indican oposiciones como primario vs. secundario o principal vs. dependiente.

La programación espacial indica cómo diferentes espacios del museo y su entorno determinan la circulación de las personas: los diferentes itinerarios que genera el podio para entrar al museo, las rejas alrededor del edificio, las diversas puertas peatonales y de vehículos en las fachadas laterales, las puertas acristaladas en la fachada trasera, el pasillo/callejuela que atraviesa el museo que aparece como tal solo si el sujeto se adentra en él, etc. En todos los recorridos las destinaciones son borrosas porque programan una ritualidad confusa respecto al edificio. Sugiere la oposición orientar vs. desorientar.

En cuanto a la actualización visual, es desde la plaza dels Àngels y, sobre todo, desde la calle Montalegre donde el museo presenta una más completa visión de conjunto, una perspectiva singular. A pesar de que predominan los paramentos opacos, la transparencia del acristalamiento muestra los interiores dominados por el color blanco como en el exterior. En la actualización física el podio se interpone entre la calle y el edificio, así como las grandes letras con el nombre del museo invitan a subir la rampa que arranca junto a ellas, aunque su destino no es evidente debido a que el acceso está retirado de la línea de fachada. Aparecen las oposiciones mostrar vs. ocultar y accesibilidad vs. inaccesibilidad.

La semántica del nivel de las estructuras discursivas se divide en figurativización, tematización y axiologización. La figurativización descubre la dimensión icónica de las fachadas como un mosaico de diseños que impiden una clara atribución del edificio: un área de oficinas, un edificio industrial o, en la fachada principal, una escultura, el acristalamiento de un palacio de congresos, el balcón de un ayuntamiento, los balcones de un edificio de viviendas. La imposibilidad de identificar tipológicamente el MACBA como un museo se ha solucionado *a posteriori* colocando en grandes letras el nombre de la institución y emplazando una escultura abstracta, pero sí se dan rasgos de institucionalidad y modernidad de conjunto que lo alejan de funciones más pragmáticas como la industria o la vivienda y lo aproximan al campo de lo artístico-cultural.

El MACBA está tematizado por su diseño inspirado abiertamente en las obras del más paradigmático arquitecto del Movimiento Moderno, Le Corbusier, que Meier reinterpreta en clave posmoderna. Minimalismo, complejidad compositiva y color blanco expresan la idea *arquitectura moderna* que se suma a la temática de *obra de arte*, o más concretamente *escultura*, que plantean muchos elementos de las fachadas delantera y trasera. La tematización discursiva anuncia oposiciones como monumental vs. ordinario, solemne vs. informal, artístico vs. prosaico y abstracto vs. figurativo. La axiologización es claramente eufórica, es decir, atractiva en cuanto a valor.

El segundo nivel del plano del contenido es el superficial, con sus componentes sintáctico y semántico. La sintaxis identifica los programas narrativos –contemplar, entrar y atravesar– que se desarrollan en los diferentes *topoi* en los ámbitos que forman las fachadas con su espacio público inmediato. Por ejemplo, los *topoi* de la plaza dels Àngels, del podio y de la fachada principal: la plaza modaliza un *poder* entrar, rodear o contemplar; el podio un *deber* ascender por él; el acceso en esa fachada un *saber* entrar. Las oposiciones resultantes de los diversos programas narrativos de los *topoi* son: acceder vs. negar, público vs. privado, mostrado vs. oculto y aislado vs. integrado. Los contrastes modales que poseen los *topoi* identificados en el exterior del MACBA indican la oposición moderna vs. tradicional del componente semántico del contenido.

Por último, el nivel profundo del plano del contenido revela los valores más básicos de la significación del museo. Teniendo en cuenta los resultados del recorrido generativo descrito hasta aquí, el aspecto exterior del MACBA no define con rotundidad su función de museo más allá de ciertos matices que exhiben institucionalidad y monumentalidad. El edificio emerge en el espacio público de manera muy prominente, destacándose visual y materialmente de su entorno edificado, pero no hay indicios de la ubicación de la entrada para visitantes, retrasada y oculta bajo la sombra de un muro en voladizo. Su escala, nada humana tanto en planta como en altura, superior a la del resto de construcciones del barrio, la falta de la convergencia en la orientación y el dominio de su imagen desde la plaza dels Àngels –sobre todo la perspectiva en escorzo desde la esquina de la calle Montalegre–, marcan lo colosal y megalómano del edificio. Las unidades mínimas de sentido parten de oposiciones como la ya descrita en el nivel superficial de moderno vs. tradicional que en este nivel profundo se simplifica como presente vs. pasado o incluso como presencia vs. ausencia y orden vs. caos.

Los significados que el exterior MACBA pretende transmitir se forman por la relación semi-simbólica entre las categorías de las oposiciones presentes en el plano de la expresión y las categorías de las oposiciones del plano del contenido ordenadas en el recorrido generativo descrito en este capítulo. Las primeras: central/periferia, horizontal/vertical, visible/oculto, frontal/posterior, blanco/negro, plano/curvo, confuso/ordenado, etc. generan la significación del edificio en conformidad con las segundas: sincronía/diacronía, mostrar/ocultar, monumental/ordinario, abstracto/figurativo, moderno/tradicional, presente/pasado, orden/caos, etc. Una producción de signos, una semiosis, que nace en las oposiciones más abstractas y simples sobre las que se van formando oposiciones más concretas y complejas para aflorar finalmente como una unidad en el nivel de manifestación, en nuestro caso un museo. En el mensaje que el MACBA busca difundir a los usuarios del espacio público barcelonés, *modernidad* y *presente* adquieren una posición esencial de entre la variada lexicalización de los planos de expresión –central, grande, frontal, blanco, etc.– y de contenido –monumental, abstracto, moderno, orden.

La vida urbana atravesada por el MACBA y el MACBA atravesado por la vida urbana

El análisis semiótico del edificio del MACBA ha revelado, en palabras de Ingold, las principales *líneas* que generan su presencia física en ese territorio urbano que es el barrio del Raval. Estas líneas son su ubicación topológica, que lo enfrenta al entorno arquitectónico más próximo, y su morfología plástica, donde se incrustan actores, tiempo, lugar, iconismo, temáticas y axiologías, hasta profundizar en programas narrativos y llegar a sus valores más hondos. La participación, tanto del hormigón revocado, el metal y el vidrio en el edificio en cuanto que materiales de la modernidad, como de su diseño vanguardista, se extiende a los usos que la gente hace del espacio público. Usuarios que también dibujan historias en sus innumerables interacciones alrededor del edificio afectándolo necesariamente. Los materiales del MACBA y los de sus prosenarios son

determinantes para narrar lo que la gente hace en ese lugar y también lo que la gente hace *de* ese lugar.

La ocupación y usos del espacio alrededor del MACBA se concentra frente a su fachada principal y en su podio de la plaza dels Àngels, y con menor intensidad en la plaza Joan Coromines o en la zona de contacto con la calle Ferlandina. Ciñéndome a los espacios del museo propiamente dicho, es la tarima o podio descrito más arriba donde se acumulan las actividades, aunque también encontraremos aprovechamientos del pasillo que conduce a la plaza Joan Coromines, del área inmediata a la salida de este paso junto al acceso al auditorio subterráneo del museo, y del desnivel del museo con la acera de la calle Montalegre. Se distinguen unas pocas actividades predominantes: el tránsito ordinario de peatones o de aquellos que van a entrar al museo, el uso de estos lugares como puntos de reposo para descanso o reunión y, por último, la práctica del *skate* o monopatín. Son precisamente estas dos últimas las que producen las apropiaciones que van a resignificar el sentido originario del *espacio concebido* como museo y su zona de influencia urbanística revelado en el análisis semiótico previo.

Tanto el diseño exterior del museo como la *plaza dura*⁵ que es la plaza dels Àngels destacan por su asepsia y su minimalismo estético, incitando exclusivamente a ser transitada como un área más de comunicación peatonal, al mismo tiempo que invitando a la contemplación del espectáculo artístico que ofrece la blanca fachada del MACBA tan contrastada con el entorno edilicio del Raval. Sin embargo, ya al poco tiempo de su construcción, la gente, sobre todo joven, ha conquistado el lugar para actividades que no entraban en los planes de sus creadores. Inesperadas porque la reacción institucional, tanto del propio museo como del Ayuntamiento, ha evidenciado su desagrado a base de una continuada proscripción de tales usos⁶. Mientras que la dirección del museo ha posicionado un vigilante en la zona previa a la puerta en el extremo izquierdo del podio y colocado postes con cintas negras para limitar la zona de actuación de los *skaters*, el poder municipal, por medio de la policía local –aunque también con la presencia de la policía autonómica–, realiza visitas periódicas a la plaza para monitorizar la actividad, llevar a cabo redadas y, sobre todo, para despejarla, con la excusa de la llegada de los empleados de la limpieza urbana. Estos intensos trabajos de limpieza municipal, que pueden realizarse más de una vez al día, se suman a los que hace el propio museo durante las primeras horas de luz, en ambos casos regando todas las superficies pétreas del podio y la plaza para lograr hacer desistir de su uso a la mayoría de los allí presentes.

Como lugar de reunión, son los antepechos, escalones, rampa y la propia franja de la fachada en su encuentro con el suelo, los lugares predilectos para sentarse e incluso estirarse con la intención de pasar un rato dedicándose a descansar, fumar, beber café o cerveza, comer, leer, contemplar a los demás, tomar el sol, conversar en pareja o en grupo más o menos numeroso y escuchar música de reproductores electrónicos. Esta actividad provoca una presencia densa de personas a partir de la tarde y multitudinaria en el fin de semana. Se distingue un grupo habitual de unos pocos individuos que pasan prácticamente todas las horas diurnas, son personas sintecho que encuentran aquí un lugar pacífico y soleado situándose en el lado izquierdo del zócalo, cerca del acceso, y que muestran unas buenas relaciones con el vigilante del museo y con los *skaters*. Compartir un mismo espacio ha hecho que muchos de ellos se conozcan y mantengan conversaciones y hasta se gasten bromas⁷. También los hay que duermen las noches guarecidos en el rincón que forma la parte baja del museo en la calle Montalegre.

Los grandes protagonistas de la apropiación del podio del museo y de parte de la plaza son los practicantes del monopatín, que han hecho del lugar un centro neurálgico del *skate* con patinadores autóctonos y también procedentes de diversos países. La pulida piedra granítica que envuelve todas las superficies del zócalo y de la plaza dels Àngels resulta, según afirman algunos de los patinadores entrevistados, perfecta para realizar las acrobacias y trucos de la comunidad

⁵ Modalidad de plaza caracterizada por la ausencia de elementos vegetales o suelos de tierra con que se resolvieron un buen número de espacios urbanos barceloneses a partir de la década de 1980.

⁶ Usos regulados legalmente por el Ayuntamiento a través de la norma popularmente conocida como *Ordenanza Cívica* del año 2005 donde se listan las actividades indebidas en el espacio público de Barcelona.

⁷ En una ocasión observé como un *skater*, haciendo ver que se enfadaba, levantaba y volteaba a uno de los sintecho y luego acababan todos riendo.

skater que practica el llamado *streetstyle* (véase figura 4). Después del pequeño grupo de sintechos que aparecen con el sol, los *skaters* son los primeros que ocupan el podio, al principio unos pocos y luego hasta varias decenas con un claro aumento durante el fin de semana. Su actividad es también la más conflictiva en relación a los transeúntes, a los visitantes del museo y a los que se sientan en los bordes del zócalo; pero al mismo tiempo son los que más efervescencia aportan al lugar y suponen un espectáculo para muchos de los asistentes a la plaza.



Figura 4: Skaters sobre el podio del MACBA. Fuente: Elaboración propia.

En los momentos de máxima concurrencia (véase figura 5), en la plaza y el zócalo del MACBA se produce una algarabía que combina voces, músicas y el rodar y chocar de los *skates* contra la piedra. Presencias que producen sus propias problemáticas pues la continuidad de la trama urbana (Camino, 2013) hace que se ocasionen desencuentros entre transeúntes y skaters que invaden repentinamente los recorridos de los primeros y que generalmente se solucionan de forma civilizada. En cualquier caso, se observa una dinámica entre tolerante y amigable por parte de todos los usuarios descritos. Un papel importante al respecto lo juega el vigilante del museo que, con mucha *mano izquierda*, tanto con *skaters* como con los sintecho, promueve una convivencia muy valorada por esos dos grupos. Su presencia durante dieciséis años en el acceso al museo ha creado unas normas no escritas sobre los límites que cada uno debe respetar, permitiendo una coexistencia bastante tranquila: “excepto si hay alguno que no se entera de las reglas”, refiriéndose a aquellos que llegan por primera vez y deben ser amonestados. Al contrario, la insistente presencia policial es vista como indignante, pues los patinadores, en las conversaciones realizadas, afirman captar un menosprecio hacia ellos en la actitud, sobre todo gestual, de los agentes.

Especialmente es en la zona del gran zócalo, a los pies de la fachada principal del museo, donde las geometrías de los materiales son invadidas por los cuerpos que ahí encuentran asiento, ya sea con los pies colgando en las partes más altas o en el suelo utilizando la fachada acristalada como respaldo, cada metro cuadrado es aprovechado, es ajustado como lugar de reunión, de observación, etc. Por su parte, los *skaters* patinan sobre esas formas graníticas hasta el punto de transformarlas físicamente: desgastan las aristas, las enceran para facilitar el deslizamiento, accidentalmente rompen losas de piedra o vidrios, erosionan paredes y suelos, incluso afirman que en ocasiones varios de ellos se han organizado para cambiar piezas de piedra desgastadas o

dañadas de las zonas más utilizadas por otras intactas extraídas de partes donde se patina menos. Esta cualificación del espacio hace del entorno del MACBA lo que Lefebvre denomina un *espacio desviado*, “es decir, reapropiado para un uso diferente al original” (2013: 215). Cuando uno de los *skaters* entrevistado afirma: “Nunca he entrado”, refiriéndose al museo que tiene delante, mientras que el vigilante, que conoce bien a muchos de ellos, asiente con la cabeza resignado, pero al mismo tiempo definen el edificio como “un monumento” o “una obra de arte” pero “que no entiendo”, estamos ante la *prueba del espacio* que sufre el museo cuando sus valores y programas – mostrados en el análisis semiótico– son puestos “radicalmente en cuestión” (2013: 446) por la muchedumbre que inesperadamente lo habita, *produciendo* un espacio alternativo. Un espacio vivido frente a un espacio concebido que podría llegar a ser espacio practicado, en otras palabras, un espacio primariamente de dominación que es reapropiado y por ello virtual candidato a ser espacio de lo cotidiano.

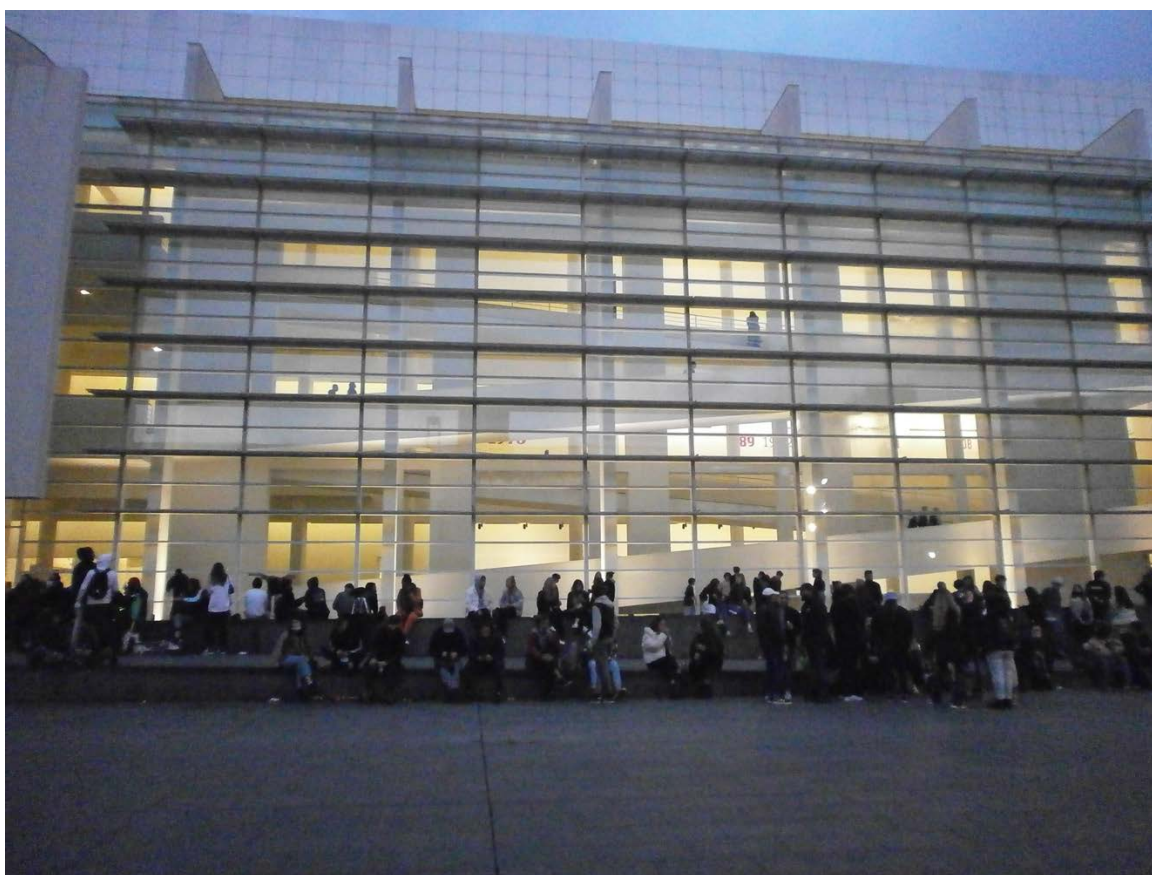


Figura 5: Reuniones al anochecer frente a la fachada principal del MACBA. Fuente: Elaboración propia.

Lo que *dice* el MACBA y lo que *hace* el espacio vivido

Por un lado, el análisis semiótico del diseño exterior del MACBA ha revelado un discurso cuyas unidades mínimas de significado y valores axiológicos más elementales son *moderno, presente y orden* en contraposición a *tradicción, pasado y caos*; y se ha subrayado que los contrastes de la orientación topológica, los de la programación espacial y los programas narrativos no ubican con la rotundidad esperable el acceso al museo, sino que, al contrario, lo difuminan. Por otro lado, los usos ciudadanos etnografiados en el exterior del museo tienen una potencia y densidad capaz de trastocar conflictivamente lo concebido por las instituciones para ese lugar, son actividades de unos cuerpos que ajenos a la axiología arquitectónica del museo *producen* su propio espacio en el sentido más lefebvriano. ¿Cómo interpretar estos dos flujos y sus relaciones?

Siguiendo a Latour e Ingold, para entender los fenómenos a los que nos enfrentamos hay que relatar las historias de las líneas que los forman, historias de procesos y de relaciones. El

MACBA, como obra arquitectónica, es producto de una agenda política autonómica y municipal⁸ que implica tanto a las transformaciones urbanísticas barcelonesas como a los intereses simbólicos que las acompañan. La década de 1980 en España, donde se inscribe la creación del MACBA, es la de los primeros años de democracia tras la dictadura franquista. Muchas instituciones políticas son readaptadas o, en el caso de la Generalitat de Catalunya, reinstauradas en el nuevo régimen. Dentro de esa operativa hay que destacar la puesta al día de lo cultural como modo de visibilización y legitimación de un nuevo Estado de derecho en un país compuesto, según su Constitución, plurinacional y plurirregionalmente. Las administraciones catalanas, al planificar el MACBA, se suman a la estrategia que convierte los museos en “símbolo cultural de la recién inaugurada etapa democrática” (Layuno, 2003: 181) en cuanto que “deliberada operación de contraste cuyo fin es destacar la construcción de catedrales emblemáticas de la modernidad asociadas a las nuevas políticas culturales” (2003: 210). La presencia material del MACBA, como monumental objeto arquitectónico, obedece a la imperiosa exigencia de las instituciones comprometidas en su construcción por estar organolépticamente presentes en la vida urbana de Barcelona y, por extensión, de Catalunya. Deseo que revela la indisimulada satisfacción de levantar un museo de arte contemporáneo sin la existencia de un proyecto museográfico que lo justifique (Subirós, 1988) al darse “el proceso inverso que han seguido la casi totalidad de los museos del mundo: ha nacido del deseo de su existencia, y no desde una colección existente ya formada”, pero auspiciando – como para compensar ese déficit– “que sea uno de los motores culturales de la ciudad y de nuestro país” (Miralles, 1988: 110). Así, la tan pretenciosa “necesidad imprescindible, reclamada por todos”, de un museo que sea “el eje vertebrador de nuestra vida artística” (Froment, 1989: 39) queda eclipsada por la urgencia de una clase hegemónica en perpetuarse por la vía de la violencia simbólica, entendida esta como el “poder de imponer la vigencia de un significado a otros, por medio de la colocación de signos, es decir, por la simbolización, con el efecto de que esas otras personas se identifiquen a sí mismas con el significado allí afirmado” (Pross, 1980:149). Se puede afirmar, en palabras de Manuel Delgado (2005: 61), que los objetivos eran “tan poco artístico-culturales como los de invertir en prestigio ante la propia ciudadanía y disimular por la vía ornamental grandes operaciones urbanísticas de reconversión de antiguos terrenos”.

Las clases hegemónicas mantienen su *statu quo* ajustándose al equilibrio entre, por un lado, las cambiantes y aceleradas dinámicas de la economía y la geopolítica, y por otro, la naturalización del control de las clases dominadas. En ese encaje emerge y se articula el MACBA como un ingrediente más en los planes de reforma urbanística de Barcelona, donde el vasto proyecto *Del Liceu al Seminari* auspiciaba la radical transformación de gran parte del barrio del Raval (Ajuntament de Barcelona, 1983) a la que se vinculó posteriormente parte del programa museístico del nuevo consistorio democrático (1985). Estas y muchas otras de las operaciones urbanísticas que se pensaron y ejecutaron en el solapamiento de la actualización democrática de Barcelona y Catalunya, y la organización de los Juegos Olímpicos, iniciaron una dinámica de gentrificación y turistificación del espacio urbano, en la línea de la corriente neoliberal de ámbito global, que habrá que identificar con las mencionadas lógicas político-económicas que han hecho de las ciudades en sí nuevos objetos para la mercantilización “sobre la base del capital simbólico colectivo” (Harvey, 2013: 158), cuya versión extrema (Delgado, 2007) dio lugar al llamado *modelo Barcelona* (ver Capel, 2005; Casellas, 2006; Degen y García, 2012), convertido en ejemplo internacional de planificación urbana para la nueva dinámica de las ciudades globales. El difícil reconocimiento del edificio como museo –que se solucionó al cabo de pocos años ubicando en el zócalo un inmenso rótulo y una escultura– y la esquiva localización de su entrada principal, indican en qué medida la *presencia material* del museo es la meta prioritaria; los fines simbólicos se anteponen a los de servicio público haciendo de la cultura una “economía simbólica” (Degen, 2008: 85).

El análisis de los objetivos que alegan las instituciones hegemónicas no puede acometerse bajo las premisas funcionalistas y simplificadoras que estos entes manifiestan de manera oficial a

⁸ En el caso del MACBA una agenda con intereses divergentes a causa del color político de las dos administraciones implicadas, socialista en el Ayuntamiento y nacionalista conservador en la Generalitat, que supuso paralizaciones y retrasos en su ejecución (Rodríguez Morató, 2008; Maragall, 1991).

la ciudadanía. Tales fines resultan habitualmente falaces porque “no son una forma de explicar cómo las organizaciones o las personas actúan, sino precisamente una forma de racionalizar su propia actitud y conducta” (Miguel, 1990: 92). Es por ello que el análisis semiótico realizado conduce a significaciones ajenas a las acciones prioritarias definidas por la justificación *oficial* para un museo de arte, como son, según documentación de la municipalidad: “adquirir, conservar, investigar, comunicar y exhibir” (Ajuntament de Barcelona, 1985: 12). Verbos de donde sería de esperar que derivaran los contenidos esenciales que cimentasen su expresividad arquitectónica. Sin embargo, en la medida que “en la década de 1980 asistimos a la aparición del diseño como expresión de la nueva libertad, la nueva identidad catalana y un nuevo estilo catalán” (García y Degen, 2008: 19), el programa de tematización artística del Raval se sirve de una obra de arquitectura para transmitir una noción nuclear de modernidad como proyecto de las instancias políticas de una comunidad autónoma, Catalunya, y de su capital, Barcelona. Es decir, se exhibe el valor de lo *presente* y lo *reciente* –dos de las unidades mínimas de significación de *moderno*– como superación de lo *antiguo*, del *pasado*. Un presente que alberga la instauración de una democracia de tipo europeo capaz de estar a la altura de la definición de lo que es *moderno*: “un régimen nuevo, una aceleración, una ruptura, una revolución del tiempo” (Latour, 2007: 27) que se aleja de un pasado *primitivo* y acoge el progresismo que demandan los retos de la sociedad posindustrial. Con la implantación de un edificio de identidad moderna/posmoderna a partir de un diseño predominantemente abstracto se nos habla del porvenir, legitimando con ello las acciones políticas del presente (Laszczkowski, 2011).

Así, nos encontramos ante el modo en que el *actante* –en la terminología de la teoría del actor-red latouriana– que constituye el edificio del MACBA es el resultado de procesos políticos, económicos y simbólicos que, haciéndole actuar como *mediador*, lo disponen para generar “vínculos duraderos”, puesto que “el poder ejercido a través de entidades que nunca dejan de estar activas y asociaciones que no se descomponen es lo que permite al poder durar y expandirse más” (Latour, 2008: 99 y 106). Similar proceso al que encontramos en la apropiación como *espacio vivido* por los que se reúnen, se aposentan o practican *skate* en el podio del museo. Aquellos, son los símbolos hechos materia arquitectónica para un *espacio concebido*; estos, son los cuerpos –ya sea por sí mismos o aumentados por y ensamblados a un *skateboard* (Borden, 1998)– en una relación de incorporación –*embodiment*– con los materiales constructivos del museo como “componentes activos de un mundo-en-formación” (Ingold, 2011: 28). Allí las *estrategias* para el permanecer y el convencer de las instituciones, aquí las *tácticas* de las y los que encuentran el material adecuado para llevar a cabo su habitar la ciudad (Certeau, 2000). Como planteaba Ingold, un ejemplo de la formación del mundo como relación de “*fuerzas y materiales*” (2013: 45).

El MACBA, como objeto arquitectónico, se nos presenta como el nudo de una red, o como una malla densa, donde convergen tanto los esfuerzos de los poderes dominantes como las acciones *desviantes* llevadas a cabo por usuarios del espacio público. En juego están los ingentes recursos presupuestarios, humanos, además de artísticos y retóricos, que responden a «estrategias de reproducción por las cuales los portadores de diferentes especies de capital trabajan por conservar o aumentar su patrimonio y, correlativamente, por mantener o mejorar su posición en el espacio social» (Bourdieu 1993: 392).

Consideraciones finales

“La arquitectura es la expresión del ser de las sociedades. [...] En efecto, sólo el ser ideal de la sociedad, aquel que ordena y prohíbe con autoridad, se expresa en las composiciones arquitectónicas propiamente dichas. Así, los grandes monumentos se alzan como diques que oponen la lógica de la majestad y de la autoridad a todos los elementos confusos: bajo la forma de las catedrales y de los palacios, la Iglesia o el Estado se dirige e impone silencio a las multitudes. Es evidente que los monumentos inspiran la sabiduría social y a menudo incluso un verdadero temor” (Bataille, 2003: 19).

Actuando como los nuevos espacios cuasisagrados del siglo XXI, museos como el MACBA prolongan funciones simbólicas que en otras épocas albergaron los templos o los palacios. Funciones cuyo análisis semiótico ha mostrado que, principalmente, sirven al mantenimiento de la situación hegemónica de aquellos poderes que han proyectado y construido tales monumentos de la modernidad –es decir, agentes políticos y económicos–, al mismo tiempo que la actividad indómita de la gente, más o menos indiferente a esos programas, se dedica espontáneamente a producir nuevos espacios en, sobre o alrededor de ellos, poniendo en primer plano la importancia de los objetos y los materiales que los conforman.

La cuestión de fondo que esboza este texto es la de plantear una antropología de lo arquitectónico para refutar un razonamiento cotidiano que naturaliza los edificios por su funcionalidad, en gran medida ajeno a las connotaciones axiológicas concebidas por las instituciones que los han levantado. Considero sustancial reflexionar sobre ello e intentar alcanzar explicaciones, siempre parciales y mejorables, que den cuenta de su lógica, pues invariablemente nos encontraremos con el hecho de que la arquitectura “es construida por los hombres para regular su interacción con los otros hombres” (Hammad, 2015: 131).

Bibliografía

- Ajuntament de Barcelona (1983). *Plans i projectes per a Barcelona 1981/1982*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Ajuntament de Barcelona (1985). *Pla de Museus*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Amerlinck, M. J. (Comp.) (1995). *Hacia una antropología arquitectónica*. Guadalajara (México): Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Appadurai, A. (Ed.). (1986). *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bataille, G. (2003). *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Beattie, J. (1972). *Otras culturas. Objetivos, métodos y realizaciones de la Antropología Social*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Borden, I. (1998). Body Architecture: Skateboarding and the Creation of Super-Architectural Space. En J. Hill (Ed.), *Occupying Architecture: Between the Architect and the User* (pp. 195-216). Londres: Routledge.
- Bourdieu, P. (1980). *Le Sens pratique*. París: Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1993). Los poderes y su reproducción. En H. M. Velasco, F. J. García y Á. Díaz de Rada (Ed.), *Lecturas de antropología para educadores. El ámbito de la antropología de la educación* (pp. 289-429). Madrid: Trotta.
- Buchli, V. (2013). *An Anthropology of Architecture*. Londres: Bloomsbury.
- Camino, X. (2013). La irrupción de la cultura skater en el espacio público de Barcelona. *Arxiu d'Etnografia de Catalunya*, (13), 11-38. doi: <https://doi.org/10.17345/aec/13.11-38>
- Capel, H. (2005). *El Modelo Barcelona: un examen crítico*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Casellas, A. (2006). Las limitaciones del “modelo Barcelona”. Una lectura desde Urban Regime Analysis. *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, (48), 61-81. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/DocumentsAnalisi/article/view/72653/82963>
- Cedeño, M. C. (2003). Usos y prácticas sociales en un parque público. El caso del parque Metropolitano Les Planes de L'Hospitalet de Llobregat - Barcelona. *Zainak*, 23, 545-566. Recuperado de <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/zainak/23/05450566.pdf>
- Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Vol. 1: Artes de hacer*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Corbí, M. (1983). *Análisis epistemológico de las configuraciones axiológica humanas. La necesaria relatividad cultural de los sistemas de valores humanos: mitologías, ideologías, ontologías y formaciones religiosas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Courtés, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.
- Degen, M. (2008). Modelar una “nueva Barcelona”: el diseño de la vida pública. En M. Degen y M. García (Ed.), *La metaciudad: Barcelona. Transformación de una metrópolis* (pp. 83-96). Barcelona: Anthropos.
- Degen, M. y García, M. (2012). The Transformation of the “Barcelona Model”: An Analysis of Culture, Urban Regeneration and Governance. *International Journal of Urban and Regional Research*, 36 (5), 1022-1038. doi: <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2012.01152.x>
- Delgado, M. (1999). *El animal público*. Barcelona: Anagrama.

- Delgado, M. (2005). *Elogi del vianant. Del "model Barcelona" a la Barcelona real*. Barcelona: Edicions de 1984.
- Delgado, M. (2007). *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del "modelo Barcelona"*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Domínguez, F. (2005). Re-pensando lo social: apuntes para la re-descripción de un nuevo objeto para la sociología. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, (Núm. Esp. Nov.-Dic.). Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62309908>
- Durkheim, É. (1982). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- Floch, J-M. (1993). *Semiótica, marketing y comunicación. Bajo los signos, las estrategias*. Barcelona: Paidós.
- Fontanille, J. (2018). Para una semiótica ecológica. *Tópicos del Seminario*, 1 (39), 65-80. Recuperado de <http://www.topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/527>
- Froment, J. L. (1989). Un nou concepte de museu: el MACBA. *Barcelona. Metròpolis mediterrània*, 14, 38-43.
- Fusco, R. (1970). *Arquitectura como "mass medium". Notas para una semiología arquitectónica*. Barcelona: Anagrama.
- García, M. y Degen, M. (2008). El Camino Barcelona: espacios, culturas y sociedades. En M. Degen y M. García (Ed.), *La metaciudad: Barcelona. Transformación de una metrópolis* (pp. 9-27). Barcelona: Anthropos.
- García, R. (2012). La ciudad también se vive en los jardines. Una aproximación etnográfica a los interiores de manzana de Barcelona. *Gazeta de Antropología*, 28 (1), art. 18. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/21561>
- García, R. (2019). Rituales, representaciones y rebeldías. Análisis de la interrelación entre usuarios y espacio público en Barcelona. *Alteridades*, 57, 111-123. doi: <https://doi.org/10.24275/uam/izt/dcsh/alteridades/2019v29n57/Garcia>
- Gell, A. (1998). *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Giglia, A. (2012). *El habitar y la cultura. Perspectivas teóricas y de investigación*. Barcelona/México: Anthropos/ Universidad Autónoma-Itzapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Greimas, A. J. (1973). *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.
- Greimas, A. J. (Dir.). (1976). *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Planeta.
- Greimas, A. J. (1984). Sémiotique figurative et sémiotique plastique. *Actes Sémiotiques. Documents*, VI (60).
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (Dir.). (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Groupe 100 Tête (Ed.). (1979). *Sémiotique de l'espace. Architecture, urbanisme sortir de l'impasse*. París: Denoël/Gonthier.
- Groupe 107 (1973a). *Sémiotique des plans en architecture*. París: Copedith.
- Groupe 107 (1973b). *Sémiotique de l'espace*. París: Délégation générale à la recherche scientifique et technique.
- Groupe 107 (1976). *Sémiotique des plans en architecture II*. París: Copedith.
- Groupe μ (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Hammad, M. (2006). *Lire l'espace, comprendre l'architecture. Essais sémiotiques*. París: Pulim/Geuthner.
- Hammad, M. (2010). *Palmyre, transformations urbaines. Développement d'une ville antique de la marge aride syrienne*. París: Geuthner.
- Hammad, M. (2015). *Sémiotiser l'espace. Décrypter architecture et archéologie. Essais sémiotiques*. París: Geuthner.
- Harvey, D. (2013). *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal.
- Hjelmslev, L. (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Horta, G. (2004). *L'espai clos. Fòrum 2004: notes d'una travessia pel no-res*. Barcelona: Edicions de 1984.
- Horta, G. (2010). *Rambla del Raval de Barcelona: de apropiaciones viandantes y procesos sociales*. Mataró, España: El Viejo Topo.
- Ingold, T. (2000). *The Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. Londres: Routledge.
- Ingold, T. (2011). *Being Alive. Essays on movement, knowledge and description*. Oxford: Routledge.
- Ingold, T. (2013). *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Oxford: Routledge.
- Knorr-Cetina, K. D. (1981). *The Manufacture of Knowledge*. Oxford: Pergamon Press.
- Landowski, E. (2004). *Passions sans nom. Essai de socio-sémiotique III*. París: Presses Universitaires de France.
- Laszczkowski, M. (2011). Construire l'avenir. *Terrain*, 57, 128-143. doi: <https://doi.org/10.4000/terrain.14381>
- Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

- Lawrence, D. L. y Low, S. M. (1990). The Built Environment and Spatial Form. *Annual Review of Anthropology*, 19, 453-505. doi: <https://doi.org/10.1146/annurev.an.19.100190.002321>
- Layuno, M. Á. (2003). *Museos de arte contemporáneos en España. Del "palacio de las artes" a la arquitectura como arte*. Gijón: Trea.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Lévi-Strauss, Cl. (1986). *La alfarera celosa*. Barcelona: Paidós.
- Lévi-Strauss, Cl. (1988). *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós.
- Low, S. M. y Lawrence-Zúñiga, D. (Ed.). (2003). *The Anthropology of Space and Place. Locating Culture*. Malden, EE. UU.: Blackwell.
- Lukken, G. y Searle, M. (1993). *Semiotics and Church Architecture*. Kampen, Países Bajos: Kok Pharos Publishing House.
- Malet, D. (2011). L'ordre socioespacial en una plaça del centre de Lisboa: circulació de vianants i estructures de l'exclusió. En A. Solé (Ed.), *Els fantasmes de l'exclusió. Ordre, representacions i ciències socials a la ciutat contemporània* (pp. 139-150). Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Maragall, P. (1991). *Barcelona, la ciutat retrobada*. Barcelona: Edicions 62.
- Marrero, I. (2008). La producción del espacio público. Fundamentos teóricos y metodológicos para una etnografía de lo urbano. *(Con)textos. Revista d'Antropologia i investigació social*, 1, 74-90. Recuperado de <http://revistes.ub.edu/index.php/contextos/article/view/2144>
- Meier, R. y Bagué, A. (2011). *Richard Meier: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)*. Barcelona: Polígrafa/Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Miguel, J. M. (1990). *El mito de la sociedad organizada*. Barcelona: Península.
- Miller, D. (Ed.). (2005). *Materiality*. Durham/Londres: Duke University Press.
- Miralles, F. (1988). Una vieja aspiración. *Barcelona. Metròpolis mediterrània*, 9, 110.
- Peña, G. (2003). Co-presencia y visibilidades en juego: la Plaza de Cataluña en Barcelona. *Zainak*, 23, 487-511. Recuperado de <http://hedatuz.euskomedia.org/2782/1/04870511.pdf>
- Pross, H. (1980). *Estructura simbólica del poder. Teoría y práctica de la comunicación pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rapoport, A. (1982). *The Meaning of the Build Environment. A Nonverbal Communication Approach*. Tucson, EE. UU.: The University of Arizona Press.
- Renier, A. (Dir.). (1982). *Espace et représentation*. París: La Villette.
- Renier, A. (Dir.). (1984). *Espace: construction et signification. Actes du 2e Colloque de Sémiotique Architecturale*. París: La Villette.
- Rodríguez Morató, A. (2008). La emergencia de una capital cultural europea. En M. Degen y M. García (Ed.), *La metaciudad: Barcelona. Transformación de una metrópolis* (pp. 45-64). Barcelona: Anthropos.
- Stender, M. (2017). Towards an Architectural Anthropology: What architects can learn from anthropology and vice versa. *Architectural Theory Review*, 21 (1), 27-43. doi: <http://dx.doi.org/10.1080/13264826.2016.1256333>
- Subirós, P. (1988). El Museu d'Art Contemporani, por fin. *Barcelona. Metròpolis mediterrània* 9, 108-109.
- Tudela, F. (1975). *Hacia una semiótica de la arquitectura*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Zilberberg, Cl. (2012). *La structure tensive*. Lieja, Bélgica: Presses Universitaires de Liège.