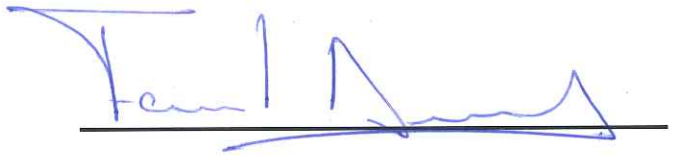
Declaración Juramentada

Yo, Juan Fernando Andrade Proaño declaro bajo juramento, que el trabajo aquí descrito es de mi autoría; que no ha sido presentado anteriormente para ningún grado o calificación profesional y que se ha consultado la bibliografía detallada.

Cedo mis derechos de propiedad intelectual a la Universidad Internacional del Ecuador, para que sea publicado y divulgado en internet, según lo establecido en la Ley de Propiedad Intelectual, reglamento y leyes.



Fernando Andrade P.

Yo Arq. Mauricio González, certifico que conozco a el autor del presente trabajo siendo el el responsable exclusivo tanto de su originalidad y autenticidad, como de su contenido.

Arq. Mauricio González

ÍNDICE

ANTECEDENTES 14

LA CULTURA 14

EL CONCEPTO SOCIOLÓGICO 16

EL CONCEPTO ANTROPOLÓGICO DE CULTURA 18

EL CONCEPTO DE LA ESTÉTICA (O CONCEPCIÓN HUMANISTA) 19

LA NOCIÓN DE ALTA CULTURA 20

LA CULTURA TRADICIONAL Y LA CULTURA POPULAR 21

ARTE 23

ESTETICA 26

CULTURA ECUATORIANA 28

QUITO, ARTE Y CULTURA 33

ESPACIO PÚBLICO 38

ANÁLISIS DE LA INFRAESTRUCTURA CULTURAL 43

INFRAESTRUCTURA CULTURAL EN QUITO 48

PROPUESTAS DEL D.M.Q EN TORNO A LA CULTURA 54

DATOS GEOGRÁFICOS. 57

PERFILES CLIMÁTICOS, MORFOLÓGICO Y AMBIENTALES. 59

POBLACIÓN. 61

MOVILIDAD. 65

USO Y OCUPACIÓN DE SUELO 70

DOTACIÓN DE INFRAESTRUCTURA 73

CONSTRUCTIVO 77

ARQUITECTURA DE LIMITES DIFUSOS (TOYO ITO) 77

CONSTRUCCIÓN MACIZA Y CONSTRUCCIÓN LIGERA (KENNET FRAMTON) 82

EL CUBO METAFÍSICO (JACQUES HERZOG & PIERRE DE MEURON) 87

SUSTENTABILIDAD Y SOSTENIBILIDAD 92

DESARROLLO SOSTENIBLE 93

URBANO 94

CONCEPTO DE FLUJOS (MANUEL CASTELLS) 94

LA MATERIALIDAD DE LOS FLUJOS: 97

LOS FLUJOS COMO EXPRESIÓN DOMINANTE 98

DE LOS LUGARES A LOS FLUJOS. 99

DIAGRAMAS DE ENERGÍA (JOSEP MARÍA MONTANER) 101

CONDENSADORES. 103

MANIFIESTO DEL TERCER PAISAJE 105

TEÓRICO FILOSÓFICO 111

HISTORIA DEL TIEMPO DEL BIG BANG A LOS AGUJEROS NEGROS (STEPHEN HAWKING) . 111

NUESTRA IMAGEN DEL UNIVERSO 111

ESPACIO Y TIEMPO 114

FUNCIONAL *125*

ENTRELAZAMIENTOS (STEVEN HOLL) **125**

LA PERCEPCIÓN METAFÓRICA. **127**

INTRINCACIONES. **129**

ESPACIO EN PERSPECTIVA / ESPACIO FLUIDO. **129**

EL TIEMPO ES DURACIÓN. **131**

GRAVEDAD DE LA MASA EN TENSIÓN: LA PIEDRA Y LA PLUMA. **132**

IDEA / LIMITE. **134**

MUSEOS PARA EL SIGLO XXI (JOSEP MARÍA MONTANER) **135**

EL MUSEO COMO CAJA 138

EL "MUSEO MUSEO" 139

EL MUSEO MINIMALISTA 140

RENOVACIÓN DE LOS CAMPOS ELÍSEOS (Bernard Huet, Jean-Michel Wilmotte y Norman Foster) *142*

MUSEO DE QUAI BRANLY (Jean Nouvel) *147*

..... *147*

LUGAR DE EMPLAZAMIENTO **148**

CONCEPTO **149**

ESTRUCTURA **150**

ESPACIOS Y CIRCULACIÓN **151**

MUSEO DE ARTE NELSON ATKINS (Steven Holl) *155*

CONCEPTO **156**

ESTRUCTURA **157**

ESPACIOS **159**

Ampliación Museo Victoria & Albert. Londres, 1996-2004. (Daniel Libeskind) ***161***

LUGAR DE EMPLAZAMIENTO **162**

PROPUESTA ARQUITECTÓNICA **164**

PROGRAMA ARQUITECTÓNICO **166**

INTRODUCCIÓN DE ALGUNOS TÉRMINOS A UTILIZARSE EN LAS TEORÍAS ***170***

FLUJOS DE ENERGÍA. **170**

ENERGÍA **171**

FLUJOS DE ENERGÍA URBANA **172**

LA EXPERIENCIA SENSORIAL Y LA FENOMENOLOGÍA. ***177***

PROPUESTA URBANA ***181***

PROPUESTA ARQUITECTONICA ***188***

PROGRAMA ARQUITECTONICO ***193***

CONCLUCIONES Y RECOMENDACIONES ***196***

Bibliografía ***197***

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1(PSI Cakes | Cultura de la Cereza | Rocha Arzola) 15

Ilustración 2 (Teoría de la conciencia | | Pag. 4)..... 17

Ilustración 3 (http://es.slideshare.net/dulcecorazon9235/antropologia-cultural-31652113 l)..... 18

Ilustración 4 (Tag > música clásica - Didactalia: material educativo 21

Ilustración 5 (http://laculturanomuerde.blogspot.com/ (recuperado abril - 2013) 23

Ilustración 6 Ilustración 6 https://www.google.com/ El Arte Prehistórico 24

Ilustración 7 EL REFUGIO: Las 7 Bellas Artes lirianoantonio.blogspot.com 26

Ilustración 8 Iconología de las artes liberales/mateturismo.wordpress.com 27

Ilustración 9 https://www.google.com/www.cuencamagazine.com 28

Ilustración10(https:///EcuadorPrehispánico:PeríodoFormativoecuadorprehispanico.blogspot.com)..... 29

Ilustración 11 (SABIDURÍAS DE LAS CULTURAS ANTIGUAS: Antiguas culturas de Ecuador)..... 30

Ilustración 12 (Cultura Manteño Huancavilca (800 dc - 1530 dc) - DKultura : DKultura) 31

Ilustración 13 (Museo del Carmen de Maipú: ESCUELA QUITEÑA)..... 33

Ilustración 14 (Los espacios públicos de Quito son una galería de arte permanente).... 41

Ilustración 15 Red de espacios públicos y áreas verdes 43

Ilustración 16 Equipamiento cultural dentro del area Metropolitana de Quito 47

Ilustración 17 Mapa facilitado por el Ministerio de Turismo del Ecuador 48

Ilustración 18 Concentración de espacios dedicados a la cultura en el centro de Quito 49

Ilustración 19 (Centro de Artes contemporáneas) (Centro Cultural Mama Cuchara) 49

Ilustración 20(“La Capilla del Hombre” Parque El Ejido Quito Ecuador.JPG)..... 50

Ilustración 21 Museo de la Ciudad Ilustración 22 Museo del Banco Central del Ecuador 51

Ilustración 23 Ecuador Ecológico | YAKU PARQUE – MUSEO DEL AGUA..... 52

Ilustración 24 Mapa 1 Lugares de producción y oferta de cultura en el DMQ 53

Ilustración 25 Mapa 2 Concentración espacial de la producción y oferta de Cultura en Quito 54

Ilustración 26 El plan de Desarrollo de Quito 2012-2022..... 56

Ilustración 27 Ubicacion geografica de Quito-Pichincha..... 57

Ilustración 28 commons.wikimedia.org / File:Mapa de Parroquias de Quito. 58

Ilustración 29 Curvas de nivel del D.M.Q. Fuente: D.M.P.T - I.R.D - I.G.M 59

Ilustración 30 Las 8 Administraciones Zonales de Quito DMQ 62

Ilustración 31 Plano de la Parroquia de Inaquito..... 63

Ilustración 32 Censo de Población y Vivienda 2010, INEC 64

Ilustración 33 EVOLUCIÓN DEL PARQUE VEHICULAR EN EL DMQ 66

Ilustración 34 MOTIVOS PRIORITARIOS DE VIAJE DE LAS PERSONAS EN QUITO..... 67

Ilustración 35 Sistema vial de la pieza Urbana..... 68

Ilustración 36 Vias, Nodos y transporte publico 69

Ilustración 37 Cuadro de precios por m2..... 71

Ilustración 38 Usos de suelo..... 72

Ilustración 39 Altura de edificación 73

Ilustración 40 Red de alcantarillado y agua potable..... 74

Ilustración 41 Casa Shell , Japon 2008 de Kotaro Ide..... 78

Ilustración 42 Serpentine Gallery, Londres 2002 - Toyo Ito..... 79

Ilustración 43 Lo tectónico y lo Estereotómico (El muroJesus M. Aparicio Gisado).... 83

Ilustración 44 Lo Estereotómico; El Muro (Jesus M. Aparicio Gisado)..... 84

Ilustración 45 Lo Tectónico El Muro (Jesus M. Aparicio Gisado) 85

Ilustración 46 Construcción mixta (Jesús Aparicio)..... 86

Ilustración 47arquitectura + historia: 12 arquitectos contemp 88

Ilustración 48 Elbphilharmonie concert hall (Hamburg, Alemania) 89

Ilustración 49 12 Arquitectos contemporáneos (Mario Gómez Luque, Arístides Gómez Luque, German Godoy)..... 91

Ilustración 50 Geografía VIrtual [Dodge y Kitchin] 95

Ilustración 51 Esquema de la red "backbone" de Japón, 1999 [Dodge y Kitchin]..... 96

Ilustración 52 De la escuela-lugar a la escuela-nodo 99

Ilustración 53 ESPACIO CASTELLS..... 100

Ilustración 54 diagramas en arquitectura..... 102

Ilustración 55 Maision de Verre (Pierre Chreau y Bernard Bijboet)..... 104

Ilustración 56 Cono de luz..... 116

Ilustración 57 El tiempo se mide verticalmente y la distancia desde el observador se mide horizontalmente. El camino del observador a través del espacio y del tiempo corresponde a la línea vertical de la izquierda. Los caminos de los rayos de luz enviados y reflejado..... 118

Ilustración 58 Medidas del tiempo y el Espacio..... 119

Ilustración 59Si uno imagina un modelo tridimensional consistente en la superficie bidimensional del estanque y la dimensión temporal, las olas circulares que se expanden marcarán un cono cuyo vértice estará en el lugar y tiempo en que la piedra golpeó el agua..... 123

Ilustración 60 conos de luz futuro y pasado de un suceso P..... 124

Ilustración 61 Steven Holl, Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki 126

Ilustración 62 Percepción y "construcción" estética del mundo Alberto J.L. Carrillo Canán..... 128

Ilustración 63 Escher relativity..... 130

Ilustración 64 El Ecobulevar de Vallecas. BUCKMINSTER FULLER 133

Ilustración 65Quai Branly Museum (barkitecturemag.com)..... 147

Ilustración 66Musée du quai Branly`(fr.event1001.com) 148

Ilustración 67 http://www.quaibranly.fr/es/musee/visitar-el-museo 149

Ilustración 68 R4 por Jean Nouvel. | METALOCUS 152

Ilustración 69/images/paris-segi-quai-branly-museum-in-france..... 153

Ilustración 70Musée du quai Branly in Paris (www.detail-online.com) 154

Ilustración 71 Museo de Arte Nelson-Atkins/Steven Holl © Andy Ryan 156

Ilustración 72Museo de Arte Nelson Atkins (Diagramas conceptuales de Stven Holl)157

Ilustración 73Galería - Museo de Arte Nelson-Atkins / Steven Holl Architects 160

Ilustración 74Galería - Museo de Arte Nelson-Atkins / Steven Holl Architects 161

Ilustración 75Ampliación del Victoria & Albert. Maqueta del concurso. (Fernández - Galiano, 1996: 28). 162

Ilustración 76ESQUEMAS CONCEPTUALES DEL PROYECTO 164

Ilustración 77Disposición de los muros estructurales en continuidad. Espiral desarrollada. (Libeskind, 1997). 168

Ilustración 78Espiral caótica. Boceto de Cecil Balmond. (Balmond, 1997b: 91). 169

Ilustración 79 Elaboración propia..... 182

Ilustración 80 Elaboración propia..... 183

Ilustración 81 Elaboración propia..... 184

Ilustración 82 Elaboración propia..... 185

Ilustración 83 Elaboración propia..... 186

Ilustración 84 Fuente propia 189

Ilustración 85 Fuente propia 190

Ilustración 86 fuente propia 191

Ilustración 87 Fuente propia 192

Ilustración 88 Museo arqueológico Fuente propia 193

Ilustración 89 Museo de arte Funte Propia 193

Ilustración 90 Biblioteca Fuente propia 194

Ilustración 91 Auditorio Fuente propia 194

Ilustración 92 taller de danza Fuente propia 195

Ilustración 93 Taller de fotografía Fuente propia 195

Ilustración 94 Taller de pintura Fuente propia 195

INTRODUCCIÓN

Entendiendo a la cultura, el arte y la implementación de espacios públicos libres de prejuicios como elementos fundamentales en el desarrollo de la ciudad, el presente proyecto intenta diseñar espacios urbanos y arquitectónicos que faciliten la difusión y proyección de estos elementos, tomando en cuenta todos los factores que afectan para proponer una solución a la falta de interés y conocimiento en este ámbito. Partiendo de esto, se estudia la infraestructura cultural existente en la ciudad de Quito, y se aprecia que la mayor parte de la infraestructura cultural está ubicada en el centro de la ciudad, notándose estas falencias en el norte de Quito.

La propuesta se desarrolla con el fin de que la cultura sea parte de la vida cotidiana de los pobladores del sector de la República del Salvador al norte de Quito, y así lograr incrementar el nivel de conocimiento cultural y artístico de la población. Se debe ver a la cultura como un elemento de desarrollo de la ciudad ya que con una buena administración y buena infraestructura también es un generador de diversas actividades complementarias alrededor de este ámbito, para lo cual es necesario crear productos y servicios culturales.

Esta propuesta se debe tomar como un modelo urbano-arquitectónico de desarrollo cultural, que puede ser aplicado en varias partes de la ciudad o en otras ciudades.

OBJETIVOS GENERALES

Realizar una propuesta tanto urbana como arquitectónica para el sector de la Republica del Salvador, en donde se muestra un modelo de espacios públicos destinados a la representación, apreciación y difusión de la cultura y arte.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Diseñar elementos arquitectónicos y espacios públicos culturales que intenten promover el interés de la población por la cultura, Aplicar criterios de diseño adecuados para crear espacios apropiados para este tipo de presentaciones, que cumplan y tengan los requisitos físicos y técnicos necesarios. Diseñar un proyecto urbano-arquitectónico, destinado a la promoción, educación y presentación cultural, que satisfaga las necesidades encontradas en las personas que se dedican a la producción cultural, ya que el equipamiento actual no satisface las mismas. Con este objetivo se pretende lograr dar un apoyo tanto a las personas productoras de arte como a las que usan y reciben el servicio.

CAPITULO I

ANTECEDENTES

LA CULTURA

El concepto de cultura tiene muchos significados y puede llamar a la confusión por parte de algunos autores y estudiosos de este campo, Para algunos autores cultura y organización social son elementos intercambiables, aumentando así la confusión que gira alrededor de cultura como significado.

Etimológicamente la palabra cultura proviene del latín ***cultüra***. El término cultura que originalmente significaba la cultivación del alma y la mente tenía un amplio rango de significados: cultivar, Habitar, crecer, proteger, honrar con adoración. En algún momento dentro de la línea del tiempo algunos de estos significados tomaron diferentes rumbos, aunque de vez en cuando algunos de ellos sobreponiéndose en los sustantivos derivados.

Así: "*Así, 'habitar' se convirtió en colonus, L. de colonia. 'Honrar con adoración' se desarrolló en cultus, L. de culto. Cultura tomó el significado principal de cultivo o tendencia a (cultivarse), aunque con el significado subsidiario medieval de honor y adoración. Por ejemplo, en inglés cultura como 'adoración' en Caxton (1483) -La forma francesa de cultura fue couture- francés antiguo- la que se ha desarrollado en su propio significado especializado y más tarde culture, la que para el siglo XV temprano pasó al inglés. Por lo tanto, el significado primario fue labranza: la tendencia al crecimiento natural.*" [1]

[1] Tomás Austin M., "Conceptos Fundamentales para el Estudio de la Interculturalidad", en SERIE CUADERNOS DE DISCUSIÓN Y ESTUDIOS Nº 2, de la Dirección de Investigaciones de la Universidad de Temuco, Abril 1999a.

En torno a la lengua castellana la palabra cultura estaba largamente ligada y asociada a las labores de la labranza de la tierra, cuidado del campo y/o del ganado. Es por esta razón que a mediados del siglo XVI el término “cultura” adquiere una relación metafórica con el cultivo de cualquier cosa. Es por esta razón en nuestros días se emplean vocablos tales como: Agricultura, Acuacultura, Apicultura, entre otros.

Para el siglo XVIII su significado comenzó a ser relacionado y hasta traslapado con el término civilización, el cual se usaba para describir un proceso de desarrollo humano, de cultivarse o civilizarse.

Parte de la confusión con el concepto de cultura surge cuando se le usa como expresión y manifestación de las bellas artes, por otro lado es sabido que también se usa para denominar a grupos humanos no conocidos, como la cultura Inca, Huaorani por mencionar algunas. Pero muchas personas quedan confundidas con esta doble significación.

Ilustración 1(PSI Cakes | Cultura de la Cereza | Rocha Arzola)

Para las ciencias sociales, el concepto de "cultura" es comúnmente precisado en varias definiciones particulares que expresan lo que se entiende por cultura desde las necesidades y elaboraciones de disciplinas específicas, Raymond Williams las clasifica

como "*la acepción sociológica, la antropológica y la estética, también llamada humanista por G. N. Fischer, agregando una cuarta acepción, la psicoanalítica*".[2]

EL CONCEPTO SOCIOLÓGICO

Mucho menos conocido y apreciado, el concepto sociológico se entiende como "el concepto abstracto que describe procesos de desarrollo intelectual, espiritual y estéticos" del acontecer humano, incluyendo la ciencia y la tecnología, como cuando se habla del desarrollo cultural de un pueblo o país;

Fischer dice que para la concepción sociológica la cultura se define como "el progreso intelectual y social del hombre en general, de las colectividades, de la humanidad"[3].

El concepto sociológico de cultura tiene una fuerte connotación con la apreciación del presente pensando en el desarrollo o progreso futuro de la sociedad para alcanzar aquello que llamamos el patrimonio cultural de la humanidad o simplemente "la cultura universal". Es en este sentido que debe entenderse la expresión "desarrollar la cultura de un país", implicando desarrollar y ampliar el conocimiento nacional de lo que el hombre (universal) ha sido capaz de desarrollar hasta hoy[4].

[2] Raymond Williams, citado; G. N. Fischer, 1992, CAMPOS DE INTERVENCION EN PSICOLOGIA SOCIAL, Narcea, Págs. 16 y ss.
[3] Campos de intervención en psicología social: grupo, institución, cultura. By Gustave-Nicolas Fischer
[4] Uso sociológico típico de la palabra cultura lo encuentra en José Joaquín Brunner, 1994, BIENVENIDOS A LA MODERNIDAD, especialmente la Quinta Parte "Encrucijadas de la cultura moderna" p. 217 y ss.

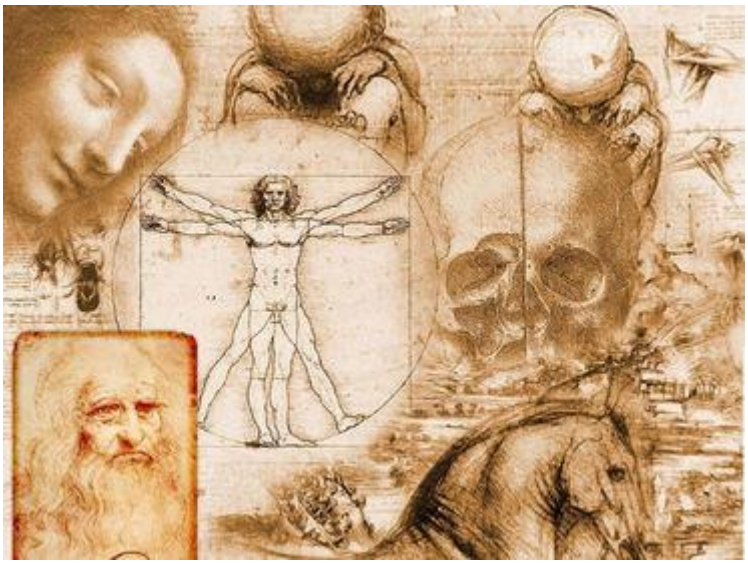


Ilustración 2 (Teoría de la conciencia | | Pag. 4)

Es en este sentido sociológico que se entiende --por ejemplo-- las expresiones de Humberto Eco: "*Una prudente política de los hombres de cultura como corresponsables de la operación televisiva será la de educar aun a través de la televisión a los ciudadanos del mundo futuro, para que sepan compensar las recepción de imágenes con una rica recepción de información escrita*" [5]

[5] Humberto Eco según EL MERCURIO 8.12.96. pág. E3.

EL CONCEPTO ANTROPOLÓGICO DE CULTURA

Para la Antropología, la cultura es el sustantivo común "que indica una forma particular de vida, de gente, de un período, o de un grupo humano". En la antropología todo lo que hace la mano del hombre, todo lo que él piensa es cultura. Se podría decir que a diferencia del concepto sociológico, aprecia el presente mirando hacia el pasado que le dio forma, porque cualquiera de los elementos de la cultura nombrados, provienen de las tradiciones del pasado, con sus mitos y leyendas y sus costumbres de tiempos lejanos.

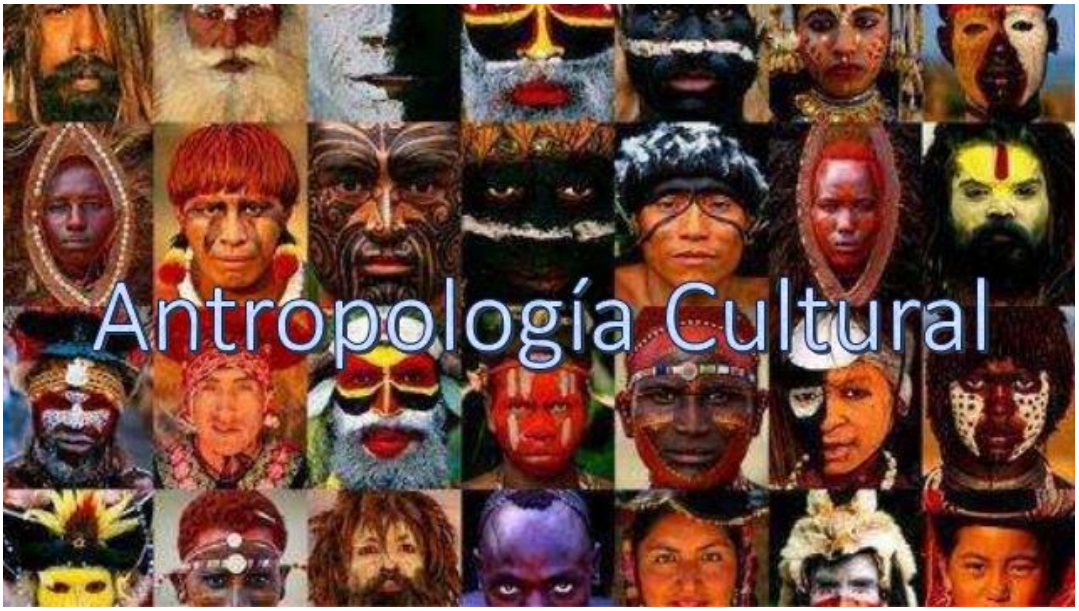


Ilustración 3 (http://es.slideshare.net/dulcecorazon9235/antropologia-cultural-31652113 l)

Es un requisito para que un hecho sea cultural, el que haya sido adquirido por el hombre como miembro de un grupo de sus semejantes, es decir como un ser social. De ahí que la cultura se aprende y no se hereda biológicamente.

A partir de la segunda mitad del siglo XX la visión funcional de la cultura se encuentra gastada, en especial la visión jerarquizante y evolucionista de la cultura que no logra

abandonar la visión de superiores e inferiores en la comparación entre culturas. Frente a la posición funcionalista, surgen nuevas formas de imaginar el fenómeno cultural, en particular, desde posiciones que no jerarquizan a las culturas ni a las formas expresivas que toman.

EL CONCEPTO DE LA ESTÉTICA (O CONCEPCIÓN HUMANISTA)

Es el sustantivo común y abstracto "que describe trabajos y práctica de actividades intelectuales y específicamente artísticas, como en cultura musical, literatura, pintura y escultura, teatro y cine"[6], es decir, se trata de un concepto de cultura que considera que esta se agranda en la medida que se eleva hacia las manifestaciones más altas del espíritu y la creatividad humana en las bellas artes.

El concepto humanista es normativo. Establece una meta a alcanzar (la perfección) y afirma el carácter universal de la cultura, pero la considera como absolutamente independiente de la estructura de relaciones sociales y de las desigualdades que produce y reproduce. "Excluye entre distintas formas de ejecución y práctica, al valorar en función de la perfección y la creación. De esta manera, permite descubrir y reconocer el carisma y la creatividad como una dimensión consustancial de la cultura, pero al identificarse en exclusiva con la creatividad y la excelencia genera un dualismo pernicioso: lo económico se rige por la utilidad y lo cultural por la espiritualidad"[7].

En palabras de Fischer, "se dirá así de un individuo que tiene cultura cuando se trata de designar a una persona que ha desarrollado sus facultades intelectuales y su nivel de instrucción. En este sentido la noción de cultura se refiere a la cultura del alma (cultura animi, Cicerón) para retomar el sentido original del término latino cultura, que

[6] . Culture and Materialism: Selected Essays By Raymond Williams
[7] La expresión es de Bauman, 2002

designaba el cultivo de la tierra"[8] . Por extensión se asume que un individuo que conoce de las más altas manifestaciones del espíritu humano tiene que ser diferente a la gente común, demostrando su alto nivel de cultura mediante maneras refinadas de trato con los demás.

La razón por la que Fischer utiliza el término "la concepción humanista", se debe a que el pensamiento humanista caduco y falo de vigencia partía de la filosofía de que el avance humano era continuo y ascendente, sumando cada vez más conocimientos del hombre y la naturaleza, que se traducían en el crecimiento de la filosofía, la ciencia y la estética. Esta manera de evolucionar en el refinamiento del espíritu era capaz de producir obras de extraordinaria exquisitez estética, pero que sólo podían comprender aquellos a los que la fortuna les permitía un gran acervo de conocimiento y desarrollo intelectual, de manera que este crecimiento y sus manifestaciones más altas de significado y refinamiento era la cultura humana en ascenso permanente.

LA NOCIÓN DE ALTA CULTURA

La alta cultura fue un término o producto que se lo empezó a circular en la época del renacimiento, en donde las familias y las monarquías encargaban pintores, escultores, cantores y músicos, autores de teatro, poetas y escritores para realizar sus obras maestras, y cada vez exigían más profesionalismo así que estas obras debían ser únicas e irrepetibles.

[8] G. N. Fischer, op. cit.

Ilustración 4 (Tag > música clásica - Didactalia: material educativo

El productor, en este caso el "artista" era parte de la sociedad y en escasas ocasiones actuaba o producía cultura de manera independiente. El creciente desarrollo de las familias acaudaladas y las cortes monárquicas de la burguesía junto con el crecimiento y desarrollo del comercio mundial, abrieron campo para el surgimiento de pintores, escultores, músicos, autores de obras de teatro, escultores, etc.

Como resultado de esta nueva actividad, cada vez más ligada al profesionalismo, surge "*La Obra De Arte Única e Irrepetible".*

La alta cultura alcanza su punto más alto en los Siglos XVIII y XIX por los estilos Barroco y Clásico. La música, el teatro, la danza, la pintura, la escultura, hicieron sobresalir a los que hoy en día consideramos los genios fundadores y pilares del Arte y la Cultura occidental.

LA CULTURA TRADICIONAL Y LA CULTURA POPULAR

Cabe mencionar dentro de este capítulo que el desarrollo de la "Alta Cultura" surge en una clara oposición a la cultura popular o cultura tradicional que tuvo sus orígenes en zonas rurales o fuera de los círculos monárquicos, en contraposición al aparato cultural religioso que adquiriera importancia en especial en el medioevo.

La cultura popular es el producto de la evolución y desarrollo de: la Acústica, la Tipografía, la Prensa, el uso general de las tintas y telas, el refinamiento de los instrumentos musicales, la construcción de infraestructura de espectáculos para la difusión de las Artes escénicas, literarias, musicales, etc.

La creciente diversificación de la opinión publica burguesa y el crecimiento de una sociedad más compleja y diferenciada, fue estableciendo su propio ideario cultural, donde la diversión, la emoción, y los sentidos más básicos de hombre se apropiaron de un rol mucho más protagonista que el de la "Alta Cultura".

""*En una civilización existe una gran tradición de la minoría que reflexiona, y una pequeña tradición de la gran mayoría irreflexiva. La gran tradición se cultiva en escuelas o templos: la pequeña tradición se realiza y se mantiene en marcha por sí misma en las vidas de los analfabetos en sus comunidades aldeanas. La tradición del filósofo, el teólogo y el hombre de letras es una tradición que se cultiva y se transmite conscientemente; la del pueblo es una tradición que en su mayoría se da por sentada y no se expone a mayores escrutinios ni se la considera un refina- miento o un avance*"[9].

[9] Redfield, Robert, Peasant Society and Culture, University of Chicago Press, Chicago 1943, Pags.42-43.

Ilustración 5 (http://laculturanomuerde.blogspot.com/ (recuperado abril - 2013)

ARTE

"El arte (del latín ars) es el concepto que engloba todas las creaciones realizadas por el ser humano para expresar una visión sensible acerca del mundo, ya sea real o imaginario. Mediante recursos plásticos, lingüísticos o sonoros, el arte permite expresar ideas, emociones, percepciones y sensaciones"[10].

[10] http://definicion.de/arte/

El término “Arte” es tan extenso y complejo que el término “Cultura”, ya que este puede variar su concepto dependiendo del punto de vista en el que uno lo quiera ver. Es así que varía conceptualmente desde el punto de vista del productor de Arte al punto de vista del consumidor final o usuario del Arte.

Ilustración 6 Ilustración 6 https://www.google.com/ El Arte Prehistórico

La historia y el inicio del Arte es casi tan antigua como la historia de la humanidad, haciendo referencia a una cronología básica de la historia del Arte podemos mencionar los siguientes periodos:

La Antigüedad; Antes de Cristo, Después de Cristo. La Edad Media; Alta Edad, Media Baja Edad Media. Los Tiempos Modernos; La Era Contemporánea

En la antigüedad el período que se inicia alrededor del año 4.000 antes de Cristo y termina con la caída del Imperio Romano de Occidente, el año 476 después de Cristo. Dura aproximadamente 45 siglos y por ello es el período más largo de la historia. En esta etapa es posible distinguir tres grandes procesos históricos:

Surgen de las civilizaciones de Oriente Antiguo: Egipto, Mesopotamia, China, Irán, Fenicia, etc.

Paso de la civilización de Oriente a Occidente: los griegos desarrollan una extraordinaria civilización.

Unificación del mundo antiguo en torno al Mediterráneo, realizada en Roma

La edad media barca un período de diez siglos, desde la caída del Imperio Romano de Occidente (476) hasta la Toma de Constantinopla, por los turcos, en 1453. Suele dividirse en dos épocas.

Alta Edad Media, que se inicia con la caída del Imperio Romano de Occidente y termina en el siglo IX;

Baja Edad Media, que se extiende desde el siglo IX hasta la gestación de las monarquías nacionales, el Renacimiento y la época de los grandes descubrimientos geográficos, entre los siglos IX y XV.

La Época Moderna o Tiempos Modernos se extiende desde finales del siglo XV hasta el término del siglo XVIII (Revolución Francesa, 1789). La duración aproximada es de tres siglos. Los descubrimientos geográficos, la decadencia comercial del Mediterráneo y el Renacimiento son tres acontecimientos que imponen su sello a la Época Moderna. La postura innovadora de los artistas de este periodo produjo una apertura de las delimitaciones o fronteras del ámbito artístico que condujo a la desaparición de los rasgos inherentes a lo propiamente artístico. El arte moderno puso de manifiesto que la deformación de los objetos que se representaban no era involuntaria, sino deliberada, artística, buscada con el fin de satisfacer cierta concepción poética de las cosas.

Para entender el concepto que se tiene actualmente del arte, en el Siglo XVIII Charles Batteaux dijo que existían solo cinco bellas artes que centran su interés en la estética y estas son: la pintura, escultura, música, poesía y danza, para luego incorporar la arquitectura y elocuencia. Posteriormente en los últimos siglos esta lista fue modificada eliminando la elocuencia y agregando el cine y la fotografía. Estas son las

representaciones artísticas más conocidas y populares tanto a nivel internacional como nacional también. Es importante aclarar estos temas por que en la presente propuesta van a haber espacios dedicados a representaciones culturales y artísticas.

Ilustración 7 EL REFUGIO: Las 7 Bellas Artes lirianoantonio.blogspot.com

ESTETICA

La estética es una rama de la "Filosofía" que relaciona la percepción de la belleza y la no belleza. La estética se ocupa también del análisis de si estas cualidades están de manera objetiva presentes en las cosas, a las que pueden calificar, o si existen sólo en la mente del individuo; por lo tanto, su finalidad es mostrar si los objetos son percibidos de un modo particular o si los objetos tienen cualidades específicas o estéticas. La estética también se plantea si existe diferencia entre lo bello y lo sublime.

Fue Baumgarnetn en 1735 quien impuso el término “estética” en su texto “Meditationes Philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus”. Allí, Baumgarten distinguía entre las cosas pensadas, que han de ser conocidas por una jurisdicción superior y manifiestan una lógica, y las cosas sentidas, objetos de una ciencia estética, es decir que a partir de esta reflexión define a la estética como la teoría de la “Artes Liberales”, un razonamiento o discurso inferior, un arte de pensar lo bello, una ciencia del conocimiento sensitivo.

Ilustración 8 Iconología de las artes liberales/mateturismo.wordpress.com

La aparición de la estética en términos de su definición intelectual debe ser puesta en relación con procedimientos de definición del arte y de las instituciones que se ocupan de su existencia. Éste está configurado por espectadores y por un público que aprecian las obras de arte en el seno de instituciones como los Salones, las salas de ópera o de concierto y, un poco más tarde, hacia el fin del siglo XVII, los museos.

CULTURA ECUATORIANA

Los primeros vestigios de asentamientos humanos dentro del territorio de lo que hoy es La Republica del Ecuador datan desde hace unos 15000 años. Dentro de este periodo de tiempo las culturas evolucionaron a partir de primitivas formas de vida paleolítica. El poblamiento del territorio se da gracias a varias corrientes migratorias, una de las principales y más influyentes fue la que llego siguiendo el eje Norte-Sur, este tiene importantes vinculaciones con los más remotos horizontes culturales paleoindios de las llanuras y mesetas norte americanas.

En los últimos tiempos se han descubierto alrededor de diez lugares con huellas de asentamientos fundamentalmente recolectores y cazadores, se han podido reconocer: talleres, estaciones de caza, armas y utensilios, Primordialmente fabricados con sílex o materiales silicosos y obsidianas. Uno de los principales asentamientos fue al sur-este de Quito en el sector que hoy se lo conoce como el Inga.

Ilustración 9 *https://www.google.com/www.cuencamagazine.com*

Las huellas culturales dentro de nuestro territorio datan desde hace 3500 años, dentro de los cuales se empiezan a encontrar los primeros signos o vestigios de civilizaciones con prácticas nómadas, a este periodo se lo conoce como **periodo formativo**. Dentro de este periodo podemos citar algunas de las culturas más representativas que fueron: La Cultura **Valdivia, Machalilla, Chorrera,** entre otras.

En lo que respecta a la cultura Valdivia entre los vestigios hallados sobresale la cerámica, que tiene dos tendencias denominadas San Pablo y Loma Alta. Otros restos culturales son objetos de hueso y concha. Los restos materiales descubiertos de la cultura Machalilla se limitan a recipientes de color rojo con grabados, ollas grises con grabados blanquecinos y una fina cerámica de color café con líneas geométricas en varios tonos de rojo.

Ilustración10(https:///EcuadorPrehispánico:PeríodoFormativoecuadorprehispanico.blogspot.com)

Siguiendo con la línea del tiempo llega el **periodo de desarrollo agrícola y artesanal**, es en este periodo que se descubre la metalurgia, se hacen avances técnicos dentro de la agricultura y con esto el incremento de la producción, el crecimiento poblacional aumenta concentrándose en poblados que generalmente se reunían alrededor de un centro ceremonial dedicado al culto de sus dioses y creencias mediante rituales. En este periodo podemos nombrar algunas culturas importantes dentro de nuestra historia. Las Culturas: **Tolita, Jama-Coaque, Bahía, Guangala, Panzaleo** entre otras.

Durante este periodo el uso de alcaloides se encontró representado en su cerámica, figuras de hombres y mujeres masticando la hoja de coca con cal (llipta), esculturas antropomórficas con los ojos desorbitados en trajes ceremoniales. Pero con un notable mejoramiento en las técnicas de manufactura y tratamiento en general que el periodo anterior.

Otro aspecto muy representativo de esta época es la música. Tambores de gran tamaño, ocarinas, flautas, y un sin número de instrumentos, constituyeron elementos protagonistas en los rituales, ceremonias y danzas.

Ilustración 11 (SABIDURÍAS DE LAS CULTURAS ANTIGUAS: Antiguas culturas de Ecuador)

El denominado **periodo de integración** no es sino una continua evolución de los conocimientos culturales que se dieron en periodos anteriores y se caracterizó por un gran desarrollo comercial. Esto ocurrió en la sierra ecuatoriana entre el siglo V y el siglo XV hasta la invasión incásica, y en la costa y el oriente dura hasta el segundo tercio de siglo XVI cuando se inicia la colonización española. Este desarrollo comercial se da sobre todo en las zonas costeras de nuestro país, la Cultura **Manteña y Huancavilca**

son de las más representativas en este periodo por su distinguido trabajo en piedra y cerámica negra.

Ilustración 12 (Cultura Manteño Huancavilca (800 dc - 1530 dc) - DKultura : DKultura)

Un hecho muy importante que hay que tomar en cuenta dentro de este periodo es la corta duración del imperio inca dentro de nuestro territorio, apenas medio siglo. Sin embargo la capacidad evolutiva de los incas fue extraordinaria en el plano cultural. Los Incas tenían un amplio conocimiento y dominio en torno a la arte y cultura popular, sabían que atraves de del arte popular podían transmitir aspectos profundos del pensamiento y de la identidad de los pueblos, es por este motivo que tenían un pleno control sobre las artesanías que se manufacturaron en el Ecuador. La cerámica y los textiles van evolucionando hacia la geometrizacion y la abstracción, caracterizando a una sociedad estratificada, marcando grades diferencias socioeconómicas. Para finales del siglo XV España se convierte en un elemento crucial dentro de la historia moderna, migrando su modelo monárquico al continente descubierto accidentalmente.

En estricta observación dentro plano social, los españoles consideraban como núcleo social a la familia y luego la ciudad. Las costumbres ayudaban a diferenciar las clases sociales, las castas y grupos étnicos, cabe recalcar que estos lineamientos morales eran dirigidos y controlados estrictamente por la iglesia, dirección que apuntaba hacia el

racismo, considerando a los nativos indígenas como seres inferiores necesitados de tutela. Esto nos llevó a un enfrentamiento cultural, filosófico entre los dos imperios, llegando a un punto crítico cuando los españoles destruyeron templos de adoración y todo lo que representaba la identidad cultural indígena. Al igual que el modelo de implantación que también practicaron los Incas con los asentamientos nativos del Ecuador, los españoles construyeron y erigieron ciudades e identidad cultural sobre ruinas Incas.

Gracias a este proceso histórico-evolutivo podemos decir con seguridad que Ecuador es un país con una historia cultural muy amplia, con una importante diversidad de etnias y con una fuerte influencia española. Entre los componentes más destacados dentro de nuestra interculturalidad podemos nombrar a las lenguas nativas, gastronomía, música, vestimenta, fiestas populares, literatura, eh incluso la religión ya, que esta última es entendida y practicada según el bagaje cultural de cada etnia.

Este breve acercamiento a la historia de las culturas, a la interculturalidad y a la multiculturalidad de nuestro país, nos lleva a reflexionar acerca de la riqueza que existe alrededor de nuestro entorno cultural, dándonos las herramientas necesarias para la producción y difusión de la pluriculturalidad del país.

Tomando en cuenta los parámetros y los alcances de la convención para la salvaguarda del patrimonio cultural tangible como intangible. La cultura se manifiesta bajo los siguientes aspectos generales:

- Usos sociales (Rituales, Actos festivos, etc.)
- Artes Escénicas (Teatro, Danza, Música, Expresiones literarias, etc.)
- Técnicas artesanales

- Conocimientos ancestrales

QUITO, ARTE Y CULTURA

De la misma manera que Ecuador la historia cultural de Quito tiene varios siglos de historia, nos podemos remontar al siglo XVI cuando Quito se convierte en Audiencia. En 1564 la producción de pintura y escultura tomo un rol importante dentro de la economía de la ciudad ya que era el único modo de atraer recursos económicos. La producción empieza apenas fue fundada la ciudad, los conventos muchas veces hacían de talleres, escuelas, teatros, bibliotecas y Quito no tardó mucho en convertirse en el centro de producción de Arte y Cultura.

Ilustración 13 (Museo del Carmen de Maipú: ESCUELA QUITEÑA)

En el siglo XVII los conventos siguen siendo principales centros de producción de Arte, se construyen nuevos templos y se concluyen obras que hasta entonces permanecían

inconclusas, generando así una infinidad de fuentes de trabajo para escultores y pintores principalmente. Es entonces cuando el estilo "barroco latinoamericano" se implanta dentro de nuestra cultura y este no tarda mucho en formar parte fundamental de nuestra producción artística y cultural.

Para el siglo XIX la producción cultural y artística había tomado un protagonismo importante dentro de la sociedad, la producción escultórica religiosa disminuye considerablemente frente a la producción literaria, se crean nuevos talleres y escuelas para el incentivo de actividades artísticas y culturales.

En 1904 durante el periodo liberal se da la refundación de la escuela de las bellas artes cuya visión enmarcada dentro de un proyecto político gira en torno a la educación y a la producción cultural. En las primeras décadas del siglo XX se marca la transición de la ciudad colonial a la que algunos autores llaman la época de la modernidad periférica. "Se trata de un momento inaugural en el que se intentó asumir una modernidad y una **cultura nacional**, sin renunciar por eso a los privilegios coloniales"[11].

Esto nos lleva a una transformación de la relación entre el estado y la iglesia, en dirección a una clara secularización, poniendo mayor énfasis a la educación y a un cambio económico, impulsando la construcción de una nación laica con una mayor presencia del estado en todo el territorio tomando como eje central la educación y la producción. Es precisamente en el campo de la educación en donde se dan los cambios más dramáticos a través de provisión y regularización del sistema educativo en la nación.

[11] KINGMAN GARCÉS, Eduardo - (2006) La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía

Al desplazar a la iglesia del sistema educativo los símbolos y valores de la sociedad cambian, el imaginario y los valores religiosos son remplazados por valores cívicos y culturales acrecentando el proyecto de construcción de una nación moderna que gira en torno a un colectivo cultural. Los cambios espaciales y socioculturales sacan a la luz los conflictos en torno a las diferencias culturales de la ciudad.

De estos procesos de cambio y transformación surgen análisis de carácter cultural sobre la relación de las elites con lo Europeo y las formas culturales que estas adoptan para mantener sus estatus y posición social. Dentro de este análisis y en paralelo con la cultura elitista se toma en cuenta el mantenimiento de las tradiciones culturales autóctonas como elemento base para entender la relación entre la producción cultural y social.

La caída de los gobiernos de los terratenientes y una crisis generalizada en los inicios del siglo XX marca un claro deterioro del control político de las masas, y la multiplicación de las masas da lugar a la llegada del liberalismo imponiendo su sello en la sociedad cultural.

"Ilustrar a las masas populares, propagar la ciencia moderna en las esferas superiores de la intelectualidad, desarrollar la riqueza publica, dar vida a las industrias…..En fin, levantar el Ecuador de la postración en que lo dejaron tantos años de opresión clerical y oscurantismo"[12]. En 1943 la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana marca otro camino dentro de la producción de Arte y Cultura, le da impulso a las artes literarias y a la pintura, dándole una reconocida fortaleza al indigenismo. El Arte público de esta época es deficiente y no es la mejor representación de Quito, los

[12] José Peralta, Quito Inventario de Arte Publico Alcaldía Metropolitana de Quito

espacios públicos, el Arte y la producción cultural no formaban parte del eje político de la época.

La década de los años 70 junto con el inicio de las exploraciones y explotaciones petroleras, la economía de la nación da un vuelco importante y con esto una influencia notable dentro de la producción cultural. Aparecen nuevos estilos de Arte, la escultura tiene un ligero repunte, se crean nuevos espacios dedicados a la cultura, nacen los concursos entorno al Arte y a la Cultura. Ya para la década de los 80 algunas expresiones artísticas pasan de ser un oficio un tanto artesanal y recreativo a ser tomadas en cuenta y vistas en su real dimensión como un Arte entero que maneja sus propias problemáticas, así también se va enrumbando las artes literarias y las artes esencias .

En este periodo es cuando se forma una nueva camada de artistas que tienen la oportunidad de expresar y difundir su arte dentro de los predios urbanos de Quito, tomando en cuenta que en ese momento Quito priorizo el desarrollo urbano de la ciudad, dotándolo de infraestructura básica, en desmedro de la calidad del espacio público, ya que este se limitó a cumplir con la función de satisfacer en parte las actividades deportivas y un tanto recreacionales.

Es aquí cuando el Municipio de Quito da vida al proyecto denominado "Arte para Todos". Este proyecto entra en pleno funcionamiento a inicios de los años 90' Varios artistas logran llegar con su arte a un nivel urbano, experimentando en espacios abiertos de la ciudad en donde se destaca mayoritariamente la escultura para enriquecer el paisaje urbano. El proyecto "Arte para Todos" emerge para hacer de Quito una ciudad más dinámica y amable, la EMOP-Q y la secretaria de parques y jardines promueven

una serie de mejoras urbanas enmarcadas dentro de los términos culturales. El proyecto "Arte para Todos" surge bajo los siguientes objetivos:

- Incorporar el Arte como elemento constitutivo de las áreas públicas de la ciudad.
- Posibilitar el acceso del público al Arte y masificarlo.
- Incentivar a la población a apropiarse del espacio público.
- Romper la rutina de la percepción visual de la ciudad.
- Crear nuevos hábitos visuales del ciudadano.

En los dos últimos años se ha reactivado el campo del arte contemporáneo de la ciudad. Quito cuenta con un Centro de Arte Contemporáneo, que periódicamente presenta muestras de calidad y que además de eso funciona como un centro cultural que se consolida como un espacio de encuentro para la comunidad. A través de otras plataformas como FLACSO Arte Actual, se realizan exposiciones, encuentros de discusión, conferencias, conversatorios, talleres de trabajo, etc. Así también, los últimos años también han sido testigos de la multiplicación de trabajos colectivos que se articulan para la gestión de espacios independientes (No Lugar) y para la realización de Encuentros artísticos internacionales. Al zur-ich en su noveno año sigue siendo una plataforma para la realización de propuestas de arte urbano relacional y de inserción en el espacio público. A pesar de estas iniciativas y emprendimientos indispensables y potentes que se han nombrado, el sector y sus diversas entidades y colectividades viven profundas carencias y están caracterizados por malas prácticas, que han dado lugar a la proliferación y naturalización de una serie de "reglas del juego" donde el creador suele enfrentar permanentemente condiciones de inseguridad laboral, desvalorización profesional y explotación de su trabajo.

Durante el año 2003, la ciudad contó con una amplia agenda cultural impulsada por el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, la misma que estuvo cobijada dentro del marco de la celebración de los 25 años de la declaratoria de Quito, Primer Patrimonio Cultural de la Humanidad. Posteriormente, durante el año 2004, y dentro del marco de la nominación de Quito Capital Iberoamericana de la Cultura, esta agenda cultural creció notablemente llegándose a promocionar mensualmente más de 100 actividades entre propias, realizadas por el Municipio a través de sus diferentes direcciones y empresas, y las actividades ejecutadas por otras instituciones que se sumaron para ser parte de esa agenda cultural de la ciudad.

En este sentido, cabe resaltar la labor de: El Encuentro de Arte Urbano al zur-ich , Arte Actual FLACSO, No Lugar, Galería Iliana Viteri, la selecta , La Naranjilla Mecánica , La Casa de Prácticas Artísticas S1-90, cero inspiración, La Multinacional, Neural Industrias Creativas. Dentro de la institución pública podemos destacar el trabajo del Centro de Arte Contemporáneo de Quito (CAC).

ESPACIO PÚBLICO

"El espacio público se conforma de los sitios de uso comunal (plazas, plazoletas, calles, veredas, ciclo vías, canchas deportivas, espacios verdes, parques, escenarios culturales, entre otros) orientados a satisfacer las necesidades colectivas sobre las individuales y llamado a dar estabilidad entre la propiedad pública y la privada, delimitando las funciones de cada una de estas para garantizar nuestro pleno desarrollo como seres humanos"[13].

[13] QUITO: ¿Es el espacio público cada vez más privado? Xavier León Vega Alexander Naranjo Marquez

El concepto de espacio público es extraordinariamente diverso, pues este puede cumplir diversas funciones en la ciudad a tal punto que en repetidas ocasiones toma posiciones radicales y contradictorias, haciendo del espacio público un lugar de aprendizaje, libertad o control. Esto lo convierte en un lugar político que promueve escenarios políticos, escenarios de conflictos sociales y manifestaciones culturales. Esto es un claro indicador que el espacio público no se restringe únicamente a una plaza o parque, es más bien el espacio que cumple el papel de contenedor de la diversidad social y sus conflictos, donde la comunidad se manifiesta y goza de sus derechos de libertad. Es aquí donde podemos citar los ejemplos de la "Acrópolis, el Ágora o el Foro que operaron como espacios de "poder disciplinario" o de las propuestas de los ejes viales y monumentales de Haussmann en París o las de Musolini en Roma que hicieron del espacio público un mecanismo de "control social". Pero también existen ejemplos que lo entendieron como una "esfera pública" donde la comunidad (burguesía) se enfrenta al Estado, definiéndose como un espacio de libertad"[14].

El espacio público no trata únicamente acerca de los espacios residuales entre lo público y lo privado, entre calles y edificios, tampoco es un espacio vacío ni mucho menos un espacio especializado. El espacio público va mucho más lejos. Se trata de liberarnos de esos conceptos y entenderlo como un espacio propio de la ciudadanía y por lo tanto de su relación con la ciudad, tomando en cuenta su cualidad histórica porque cambia con el tiempo, así como lo hace su articulación funcional con la ciudad. Esto quiere decir que el espacio público puede ir evolucionando de acuerdo a las necesidades del momento o va de acuerdo al contexto urbano de la ciudad en un determinado momento, así podemos citar algunos ejemplos como el de los "tianguis" cumpliendo con una función

[14] Espacio público: Punto de Partida para la Alteridad Fernando Carrión M.

comercial, a continuación puede cumplir con una función política "ágora" y así podríamos citar algunos ejemplos.

La conformación de la ciudad y todos sus componentes no es más que la manifestación cultural de los que la habitan. Desde el punto de vista evolutivo la ciudad ha pasado de ser un sistema simple a ser un sistema complejo tomando todas las características de una relación de mutualismo entre el hombre y su medio ambiente, todo este contexto se lo puede resumir como el producto llamado "cultura y civilización".

"Hay una reacción periódica que se presenta regularmente en la historia de la ciudad y del urbanismo cuando las formas del crecimiento urbano, o la evolución de la ciudad existente da prioridad a la edificación y / o a la vialidad, cuando los espacios se especializan debido a la segregación social o a la zonificación funcional, cuando la ciudad pierde cualidad de autorepresentación, se produce una reacción social y cultural de retorno al espacio público". Es una reacción que a menudo mezcla el ímpetu de recuperación de formas arquitectónicas de épocas pasadas y la modernidad, la mitificación del pasado y una propuesta de síntesis para el futuro, demanda local y valores universales. Aun así es una reacción oportuna y necesaria para evitar el desastre urbano. El siglo XIX ha sido un siglo de destrucción - construcción de la ciudad como espacio público. ¿Hemos hecho la ciudad del siglo XX para poder confrontarnos con los nuevos retos de la ciudad del siglo XXI? Es decir la ciudad dispersa e informacional, más regional que metropolitana, en tensión entre la desestructuración y la poli centralidad, que hoy se hace sobre las ruinas de la ciudad moderna y en las periferias. Frente a la presión de la dispersión, la segregación y la segmentación del área urbana como un magma indefinido es fundamental redefinir los espacios públicos urbanos en las áreas de nuevos crecimientos. Recuperar la dimensión simbólica para

identificar los espacios urbanos como referencias ciudadanas, hacer de los lugares de conexión o nodales un lugar con sentido, un hito cívico, atribuir a las áreas de nueva centralidad características del lugar central, o sea: monumentalidad, multifuncionalidad, intercambio, lugares de encuentro y de expresión. Mantener o hacer viviendas en las áreas con vocación terciaria, no excluir a la industria de las zonas residenciales, limitar y penalizar las operaciones que formalicen ghettos, garantizar la polivalencia, la mezcla y la visibilidad de cada zona de la ciudad. Estas son, a nuestro parecer, algunos de los valores y objetivos que tendrían que orientar las políticas urbanas y sería deseable que los asumieran los agentes sociales y económicos, públicos y privados, de manera que se garantizara el máximo de articulación de los productores de ciudad"[15]

Es importante considerar y tomar profunda conciencia de la carencia de espacios públicos dentro de la ciudad, estos espacios son estrictamente necesario para un normal desenvolvimiento y evolución de las ciudades, ya que dentro de los espacios públicos la población tiene la oportunidad de recrearse, descansar y disfrutar de su tiempo libre, para ello es necesario que estos espacios tengan las condiciones técnicas y funcionales para que se puedan lograr estas actividades.

Ilustración 14 (Los espacios públicos de Quito son una galería de arte permanente)

[15] El espacio público, ciudad y ciudadanía Autores: Jordi Borja – Zaida Muxí Barcelona, 2000.

Otro de los aspectos negativos dentro de este campo es que los espacios públicos dentro de la ciudad cada vez son menores debido a una importante presión inmobiliaria y un avance significativo del parque automotor de la ciudad. Los espacios públicos deben cumplir con la obligatoriedad de ser accesibles para todos los habitantes de la ciudad sin ningún tipo de discriminación ya que en estos como lo mencione anteriormente nos dan la oportunidad de relacionarnos social y culturalmente mejorando así la dinámica de la ciudad. Hoy la ciudad se extiende y promulga una política de espacio público desde la visión de lo privado, en consecuencia los espacios comunitarios como las plazas terminan siendo, por un lado, un gran problema para lógica económica de las empresas inmobiliarias y, por otro lado y con un agravante un mal necesario para cumplir con las normas de desarrollo urbano de Quito, en este caso el cumplimiento con las Ordenanzas Municipales del Distrito Metropolitano de Quito. Es lamentable que los lugares destinados o conformados para la interacción social pasen de ser un espacio estructurante ha a ser un espacio estructurado, residual o marginal y muchas veces, tiende a desaparecer por la pérdida de sus roles o por la sustitución por otros espacios más funcionales y en términos económicos más lucrativos para ciertos sectores de la ciudad actual como la conformación de centros comerciales o clubes sociales amparándose en estos y justificándolos como espacios sociales.

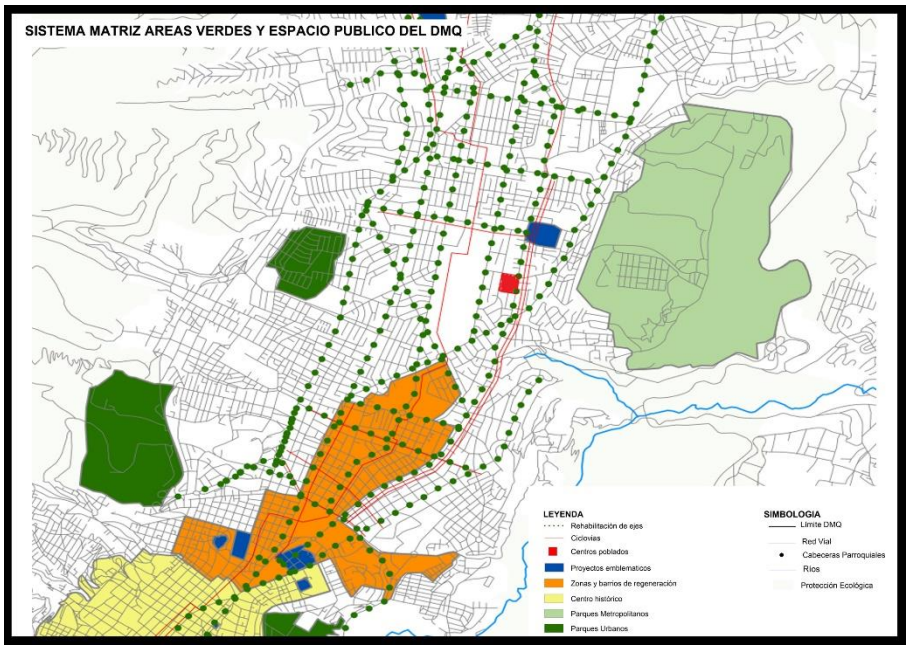


Ilustración 15 Red de espacios públicos y áreas verdes

"La conceptualización del espacio público no ha sido clara ni en el imaginario colectivo, ni en el ámbito institucional. Esta falta de definición conceptual e institucional se traslada al territorio. Así, en el Centro Histórico y en los centros de las parroquias, existen más espacios que cumplen funciones simbólicas y de encuentro, mientras que en las otras zonas del área urbana del DMQ, la mayoría de espacios públicos son aquellos que facilitan la movilidad motorizada. Además, no existen espacios simbólicos que incentiven el encuentro ciudadano"[16].

ANÁLISIS DE LA INFRAESTRUCTURA CULTURAL

En el país la oferta cultural diversa y de buen nivel gratuita o de bajo costo es muy limitada; predomina la cultura de masas globalizada y de mala calidad. En este sentido el Estado puede cumplir un rol en la creación de públicos para expresiones culturales locales, diversas, interculturales.

[16] http://www.quito.gob.ec/documents/Plan_Metropolitano_desarrollo_2012-2022.pdf

Otro problema que afecta al uso de los espacios públicos es el poco conocimiento del patrimonio cultural y natural existente. Los actuales habitantes desconocemos en buena medida la enorme biodiversidad del país así como el valioso legado arqueológico e histórico que nos dejaron los antiguos habitantes. Pese a que en los últimos dos años se han desarrollado esfuerzos muy importantes para salvaguardar los patrimonios, aún el patrimonio cultural en general está deteriorado, la ciudadanía accede poco a él, y hay un amplio desconocimiento antropológico. La memoria, tanto colectiva como individual es frágil, no tiene sostenibilidad. Así mismo el contacto con la naturaleza es escaso y restringido para los habitantes de áreas urbanas.

El nuevo estatuto orgánico por procesos del Ministerio de Cultura publicado en febrero de 2012, contempla dentro de su estructura orgánica a la Subsecretaría de Artes y Creatividad, la cual tiene como misión: formular y proponer las políticas públicas para impulsar y coordinar el desarrollo de estudios culturales, la formación, la promoción y el fortalecimiento de la libre creación y de las diversas prácticas artísticas y manifestaciones culturales y la ampliación de las oportunidades para el cumplimiento de los derechos culturales con la finalidad de contribuir a consolidar el papel simbólico de la cultura en el fortalecimiento de las identidades.[17] Para elaborar el análisis de los diagnósticos situacionales de las direcciones de: Artes escénicas y performance, Artes musicales y sonoras, Artes visuales, y de Artes narrativas y literarias, el Ministerio de Cultura llevó a cabo un proceso de análisis de diversos insumos como por ejemplo los archivos del primer encuentro SUR – SUR, con la finalidad de conocer las situación a nivel regional, las expectativas, las necesidades, las experiencias, los proyectos y las visiones en el campo de la cultura, las artes y las creatividades permitiendo tener una visión fuera de nuestras fronteras. El elemento medular fue el análisis de los

[17] Ministerio de Cultura del Ecuador, *Estatuto Orgánico de Gestión Organizacional por Procesos*. Febrero 2012,Ecuador

diagnósticos situacionales de la subsecretaría de artes y creatividades, en donde se identificaron necesidades y demandas de los diversos sectores de las prácticas artísticas. Un tercer elemento fue analizar la inversión en proyectos destinados hacia las distintas disciplinas artísticas durante el periodo 2008 – 2012, los resultados, conclusiones y recomendaciones se resumen a continuación: En los archivos del primer encuentro SUR – SUR, se rescata información extraída a partir de los análisis, experiencias y necesidades culturales en la región, arrojando datos estadísticos que sugieren la implementación de centros culturales que satisfagan estas necesidades.

En Quito, por ejemplo, hay una insuficiente cobertura de la demanda existente en Artes escénicas y performance, Artes musicales y sonoras, Artes visuales, y de Artes narrativas y literarias. Esta infraestructura cultural tiene la obligación de satisfacer la demanda de 2'239.141 habitantes del Distrito Metropolitano, y abarcar tanto la educación en torno al Arte y la cultura cuanto la formación profesional y difusión de las mismas." [18]

Quito posee una problemática principalmente social, por la falta de interés antes mencionada, de parte de la población, pero también es muy grave la falta de infraestructura para que este arte popular, se pueda seguir desarrollando. La mayoría de espacios en Quito dedicados a la cultura son espacios cerrados, dentro de una propiedad. La dispersión de la información cultural ha impedido la creación temprana de una articulación sostenida y de una mejor respuesta a la demanda del público en varios niveles socioeconómicos y culturales.

La cultura concebida y practicada como producción, distribución y consumo de productos y servicios culturales, puede generar ingresos y empleo. El hecho de que hoy

[18] Archivos del encuentro Sur – Sur (geopolíticas-artes-creatividades), Potencia: Universidad de las Artes / Milton Estévez / Ecuador

en día la producción, circulación y consumo de cine, video, teatro, música, libros y revistas, entre otros, estén intermediados por empresas mercantiles, vuelve complejo el panorama de creación-producción en las ciudades latinoamericanas. Las industrias culturales en el mundo promueven productos diversificados (por género, edad, y clase social) que estandarizan, uniforman e inclinan los patrones culturales de consumo y desvalorizan la cultura local. Así, es común que varias regiones se encuentren articuladas por imaginarios y modelos regionales y globales ligados a la música, literatura, imágenes, estética y personajes que representan estilos y valores ajenos. En el DMQ: el desarrollo de emprendimientos y la industria de la cultural es aún incipiente. La principal limitación reside en el área, en donde la cultura ofrece bajos niveles de ingresos, empleos eventuales e informales. En cuanto a la creación, se evidencia un importante incremento cuantitativo y cualitativo en la oferta cultural, a pesar de que no existe una gran demanda del público que incentive su desarrollo. En gran medida esto se debe al alto consumo de productos culturales extranjeros, a las escasas condiciones y facilidades, tanto en el ámbito público, como en el privado.

No obstante, actualmente se cuenta con un plan emergente para la asignación de recursos que norma ciertos criterios para un adecuado y transparente apoyo a actividades culturales. Existe también la iniciativa de desarrollar e implementar un sistema de indicadores de información y cartografía cultural, que permita la toma de decisiones sobre política cultural y pública. Uno de los problemas con respecto a la distribución de la infraestructura cultural es que existe una desmedida concentración de espacios dedicados a la cultura en el Centro Histórico de Quito, cuya oferta cultural está dedicada en un 62% a la difusión de Arte Histórico Colonial y Arqueológico. Un 15% del equipamiento cultural se reparten entre museos de ciencias y tecnología y ciencias naturales, dejando tan solo un 23% a las Artes escénicas, narrativas y literarias, Artes

visuales, Artes musicales y sonoras. Dentro de este pequeño análisis cabe recalcar que tan solo una cuarta parte de la oferta cultural posee un proyecto de investigación, documentación y conservación.

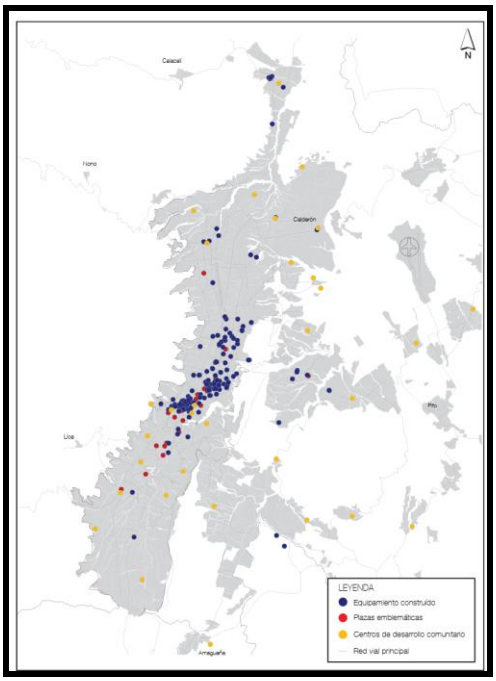


Ilustración 16 Equipamiento cultural dentro del area Metropolitana de Quito

Otro gran problema que gira en torno a la cultura en Quito son las restricciones para el acceso del público a este tipo eventos culturales en espacios públicos de encuentro común son: el costo, las barreras físicas (en el caso de personas discapacitadas), la falta de transporte público eficiente, la falta de seguridad, la existencia de prácticas discriminatorias y la carencia de espacios para grupos específicos. Algunos estudios que se han hecho bajo el modelo de encuestas y sondeos muestran que gran parte de la población no asiste regularmente a actos culturales públicos aduciendo que estos eventos son para personas con un mayor nivel de instrucción educativa o cultural. Entre

otros resultados y uno de los más inquietantes según mi forma de ver es la cantidad de tiempo que la gente le dedica a la televisión en los tiempos libres, en un menor porcentaje dedico su tiempo a actividades física.

INFRAESTRUCTURA CULTURAL EN QUITO

En el país el arte contemporáneo sobrevive gracias a artistas, curadores, gestores y emprendedores culturales que han hecho frente a una desoladora situación de crisis en el sector, generada a partir de la dolarización hace un poco más de una década.

En la siguiente ilustración podemos apreciar la distribución geográfica de la infraestructura cultural en el Distrito Metropolitano de Quito. Es en esta ilustración que podemos apreciar la gran concentración que existe en el Centro histórico de la ciudad, dejando tanto a la parte norte y sur de la ciudad con una carencia importante con respecto a infraestructura para la cultura.

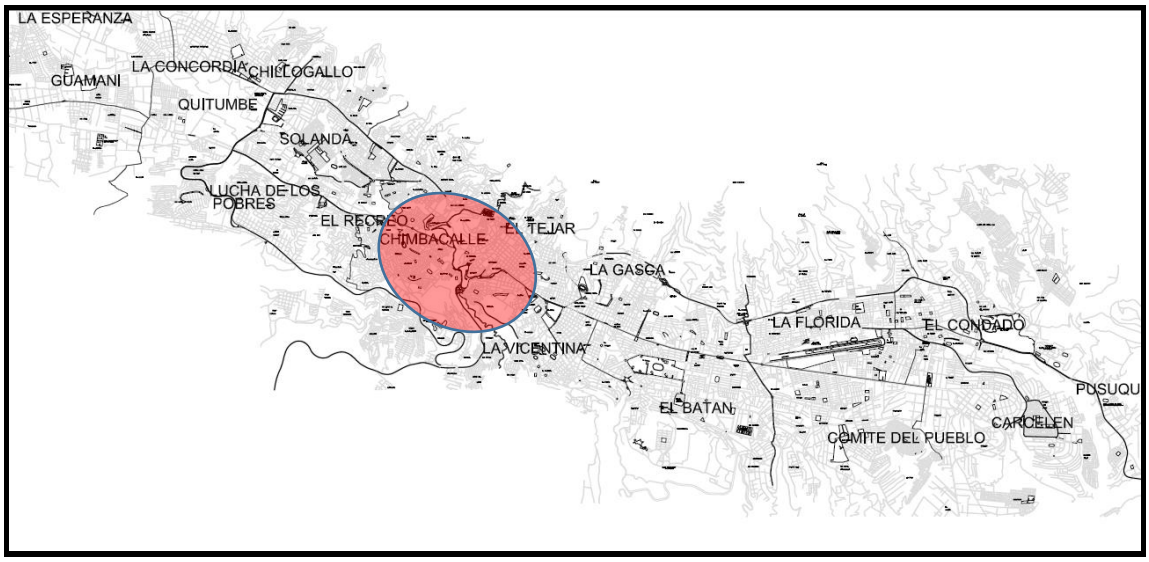


Ilustración 17 Mapa facilitado por el Ministerio de Turismo del Ecuador

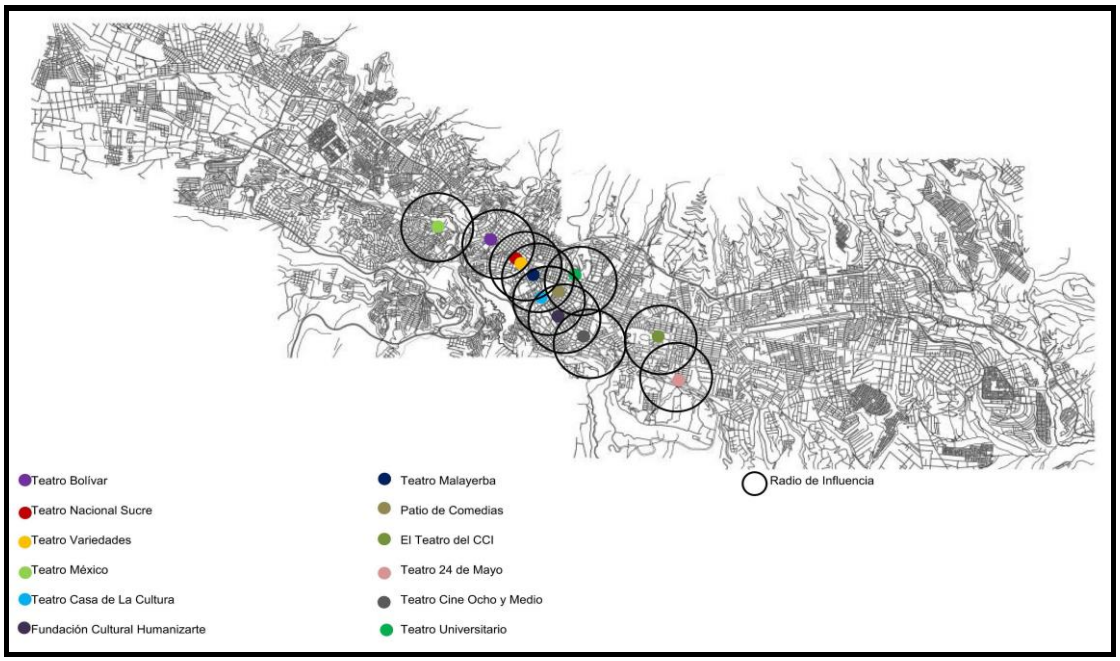


Ilustración 18 Concentración de espacios dedicados a la cultura en el centro de Quito

Entre los lugares más representativos de la conservación y la revalorización de la tradición cultural, se pueden citar los teatros de la Casa de la Cultura, Sucre (en remodelación), Malahierba o el Patio de Comedias, además de los centros culturales Mama Cuchara o Humanizarte que combinan teatro, música y danza. Otros ejemplos son la galería de la Facultad de Artes, lugar de promoción de literatura, poesía y artes plásticas, y varias iglesias del Centro Histórico que ofrecen a menudo conciertos de música clásica y nacional.

Ilustración 19 (Centro de Artes contemporáneas)

(Centro Cultural Mama Cuchara)

Algunos elementos culturales son los únicos en el país en ofrecer tales actos o productos. Como ejemplo, se pueden citar la Casa de la Cultura Ecuatoriana que ofrece numerosos espectáculos de artistas extranjeros, lugares especializados tales como los cafés culturales (Café Libro, Exedra o el Pobre Diablo) en los que se presentan músicos, escritores y poetas, las salas de cine como Ocho y Medio o El Octaedro que proyectan numerosos filmes latinoamericanos y europeos.

La importancia de la cultura en Quito tiene también una dimensión económica. El comercio de obras de arte y de artesanía es particularmente desarrollado ya sea en las galerías de alto nivel (Olga Fish, Kingman, Museo Guayasamín) o en lugares más turísticos y populares como el parque de El Ejido u otros puntos de venta, particularmente numerosos en el barrio La Mariscal. Las salas de espectáculos, de cine, con la reciente creación de modernas salas (Multicines CCI, Cinemark, El Recreo) y la venta de libros en librerías o en los centros de exposición (ferias del libro de la Casa de la Cultura o de la Universidad Católica, etc.) participan igualmente de la economía de la capital ecuatoriana.

Ilustración 20("La Capilla del Hombre" Parque El Ejido Quito Ecuador.JPG)

El Municipio del Distrito Metropolitano de Quito contribuye con el Museo de la Ciudad al desarrollo cultural en el ambiente del Centro Histórico de Quito. El Museo muestra la

historia desde la cotidianidad de los ciudadanos que la han vivido. Aparte de diferentes obras y objetos de exhibición se puede apreciar los testimonios de la vida social cotidiana. Con los permanentes cambios de las exposiciones hay la posibilidad de involucrarse con las actividades realizadas dentro de los históricos murales del Hospital de la Misericordia de Nuestro Señor Jesucristo, hoy con el nombre Hospital San Juan de Dios.

El Museo del Banco Central tiene Salas de Arqueología, de Oro, de Arte Colonial, de Arte de la República y de Arte Contemporáneo, y varias Salas Temporales abiertas con arte ecuatoriano y universal con muestras individuales y colectivas.

Ilustración 21 Museo de la Ciudad

Ilustración 22 Museo del Banco Central del Ecuador

YAKU Parque - Museo del Agua: Sobre los primeros tanques de recolección y purificación de agua de la ciudad (1913), ubicados en el histórico barrio de El Placer, se erige Yaku, Parque-Museo del Agua. La idea surge como una recomendación del proyecto Laderas del Pichincha y de la Corporación de Salud Ambiental "Vida para Quito", en coordinación con la Municipalidad del Distrito Metropolitano de Quito, para la concienciación ciudadana sobre la necesidad de preservar las quebradas del Pichincha y de mejorar la calidad de vida en la ciudad.

Ilustración 23 Ecuador Ecológico | YAKU PARQUE – MUSEO DEL AGUA

El mapa 1, que cubre gran parte del Distrito revela su concentración, sumamente fuerte, en el centro y el centro norte de la ciudad así como la gran pobreza del resto del Distrito en este aspecto.

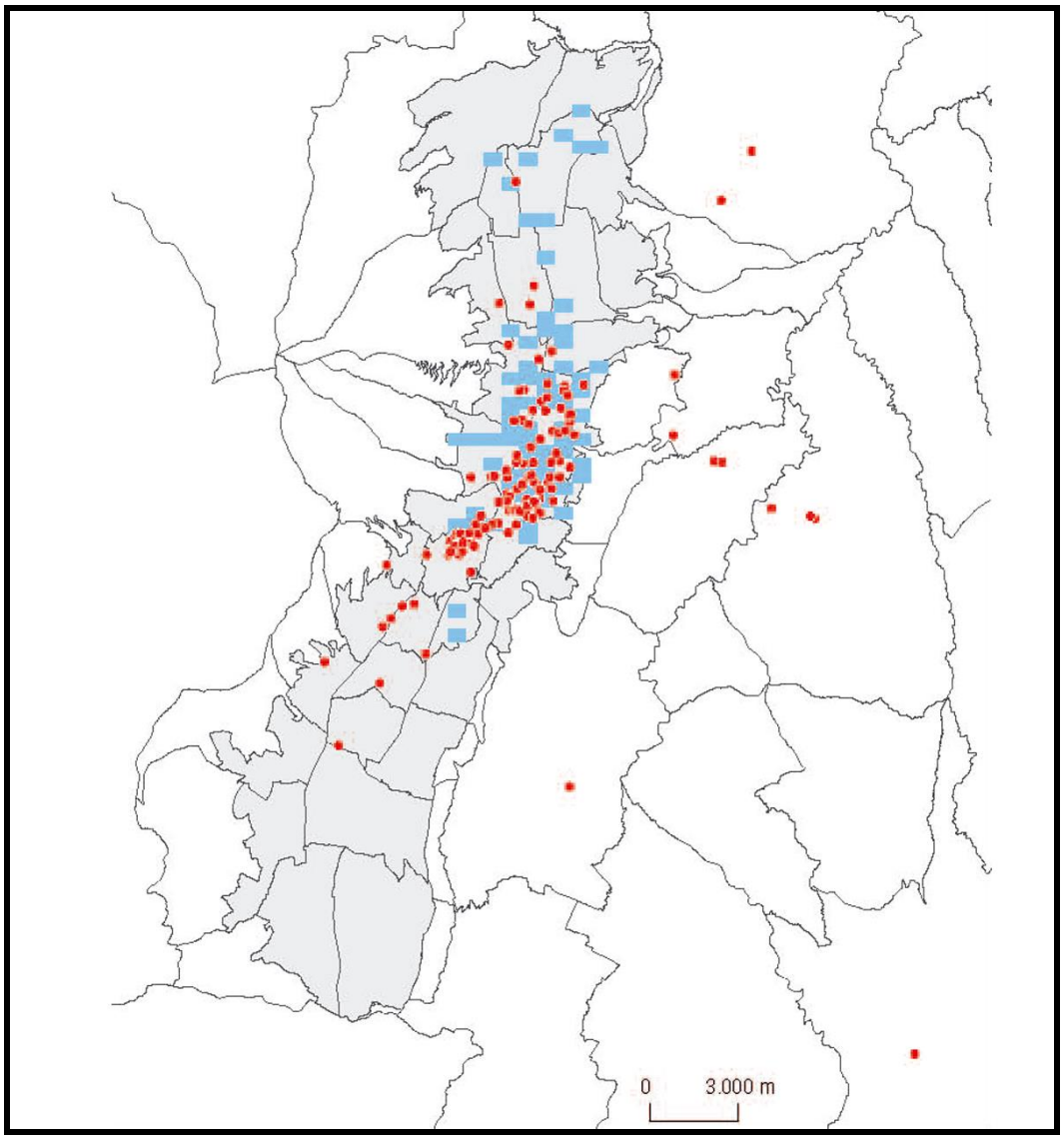


Ilustración 24 Mapa 1 Lugares de producción y oferta de cultura en el DMQ

El mapa2, a mayor escala, se centra en los espacios donde la densidad de lugares de cultura es alta. La mayor concentración se sitúa desde el Centro Histórico

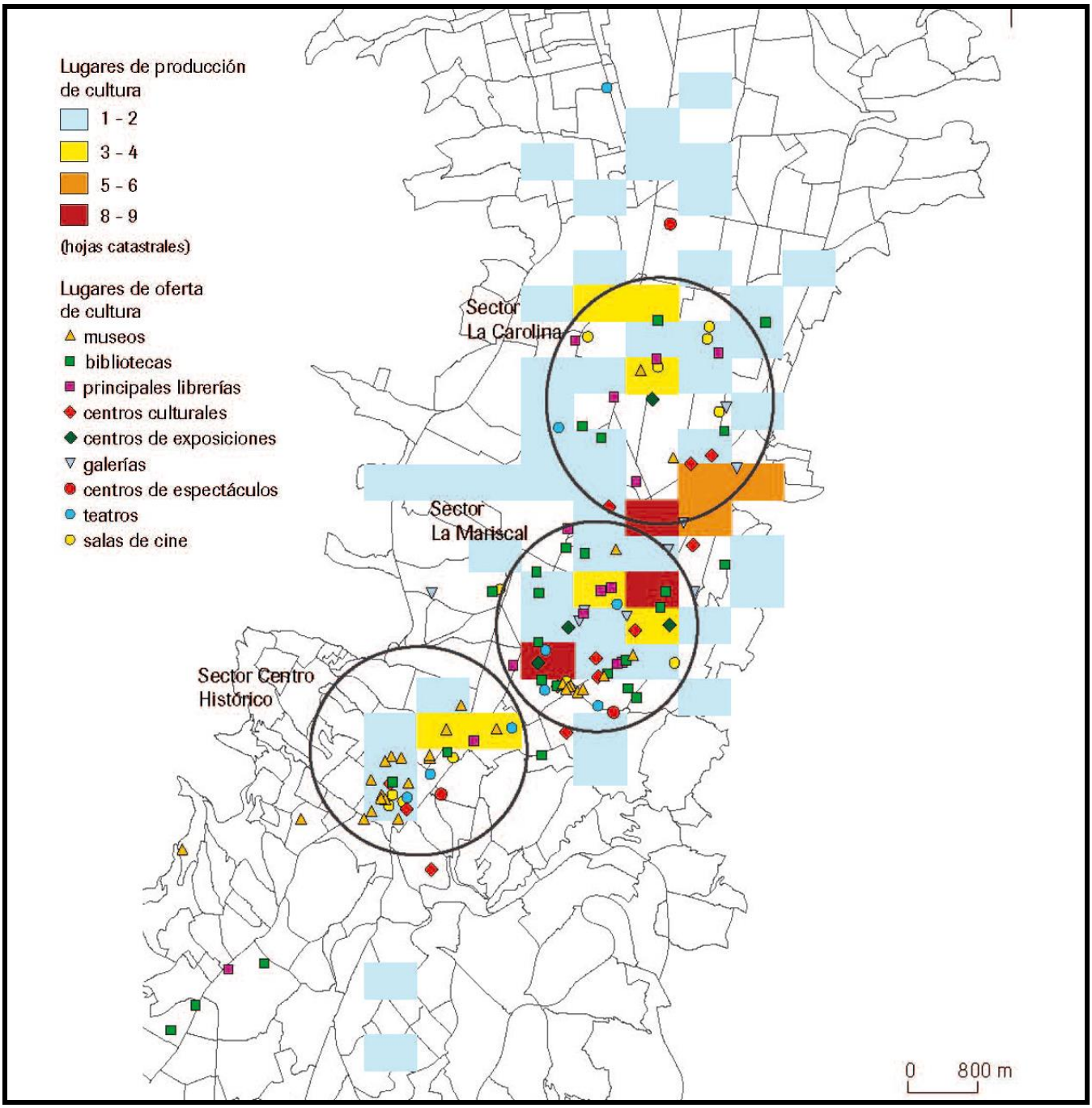


Ilustración 25 Mapa 2 Concentración espacial de la producción y oferta de Cultura en Quito

PROPUESTAS DEL D.M.Q EN TORNO A LA CULTURA

La gestión cultural en Quito tiene el reto de potenciar a todas las culturas para promover e incentivar el fortalecimiento de una identidad Quiteña plural y diversa. En

este contexto, es importante reflexionar sobre los recursos materiales y simbólicos que posibilitan la producción cultural e intercultural de las identidades, como es el estado de los equipamientos culturales, y determinar cuánto de estos están al servicio de ese fin. Tradicionalmente, la cultura ha sido concebida desde una perspectiva ligada a la promoción de las artes y espectáculos, dejando de lado la generación de procesos de construcción cultural e intercultural que potencian la memoria social de los diversos colectivos humanos.

El diagnóstico permite proyectar los siguientes objetivos estratégicos para el período 2012-2022, enmarcados en un objetivo superior: fomentar la identificación, protección, defensa, conservación, restauración, difusión y acrecentamiento del patrimonio cultural intangible y tangible.

- Fortalecer la identidad quiteña y promover la construcción, pertenencia, difusión y diálogo de diversas comunidades culturales, comunas y comunidades ancestrales, como parte del proceso de conformación de las entidades, la convivencia armónica y la reproducción de las memorias históricas e interculturalidad en el Distrito Metropolitano de Quito;
- Articular la gestión cultural de manera incluyente a través del fomento y recuperación de la historia de cada sector y barrio, leyendas, saberes, tradiciones, juegos, música, fiestas religiosas, fiestas ancestrales, etc.;
- Construir, mejorar, rehabilitar y sostener la infraestructura cultural de la ciudad para dar cabida a una amplia y democrática oferta cultural que promueva la diversidad, desarrollo, fortalecimiento y participación activa de las culturas en la vida del Distrito. Para el efecto se promoverá la estructuración de epicentros culturales, según el modelo de ordenamiento territorial, para incentivar la

capacidad creativa, las manifestaciones estéticas y simbólicas de referentes y proximidades generados en el territorio.

En la siguiente tabla tomada del documento del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito "El plan de Desarrollo de Quito 2012-2022" menciona los principales programas, objetivos y metas de tipo culturales.

Programas, objetivos y metas

No. OE	PROGRAMA	OBJETIVOS	METAS AL 2022
12.2.1	Creatividad, memoria y patrimonio	Facilitar el desarrollo de la capacidad creativa y la valoración de la memoria histórica y del patrimonio.	En el Distrito se planifican y ejecutan agendas culturales anuales que recogen todos los elementos de la diversidad, multiculturalidad e identidad quiteña.
			Se incrementa en un 60% el tiempo que los ciudadanos dedican a actividades culturales, a través de una oferta inclusiva y diversa.
			Se promueve la especialización de actores culturales, la comunicación alternativa y comunitaria sobre la diversidad cultural y el sistema de ferias culturales.
12.2.2	Cultura en el espacio público.	Promover el uso del espacio público para el encuentro, diálogo y convivencia intercultural en el Distrito.	Se ha promovido la gestión cultural y solidaria en el espacio público, promoviendo la corresponsabilidad y autogestión.
			Se desarrollan circuitos culturales en el espacio público y se promueven redes culturales.
			Las agendas culturales anuales identifican y definen con claridad, las actividades en el espacio público para el encuentro, el diálogo y la convivencia intercultural.
			Fomento y participación artística y promoción de condiciones para su desarrollo en el espacio público.
			Aumenta en un 75% el acceso equitativo y difusión de la oferta cultural.
	Emprendimientos culturales comunitarios	Fomentar e impulsar las iniciativas de emprendimiento de los colectivos culturales en el Distrito.	Aumenta en un 75% la actividad cultural en espacios públicos, comunas y los barrios.
	Fortalecimiento de la gestión cultural	Fortalecer las capacidades de los actores y gestores culturales del DMQ para definir políticas, planificar, implementar y evaluar la gestión cultural desde una visión regional.	Incrementa en un 60% la producción cultural local.
			Se registra, documenta y socializa el 80% de la historia de las parroquias, barrios y comunas.
			Se desarrolla y fortalece el sistema de gestión cultural.
12.2.3	Equipamientos culturales	Garantizar la desconcentración de equipamientos culturales en el Distrito y promover la creación de nuevos referentes en zonas de la ciudad con carencia de infraestructura cultural.	Están en plena operación 35 centros de desarrollo comunitario.
			Quito cuenta con el Centro cultural más grande del Distrito en Quitumbe.
			Está terminado y en operación el Centro Cultural de Amaguaña.
			Todos los espacios públicos revitalizados en el Distrito albergan actividades culturales permanentes.
			Se garantiza la sostenibilidad administrativa y operativa de las instituciones culturales municipales del DMQ.
12.2.4	Revitalización del Espacio Público y Peatonalización del CHQ	Consolidar el Centro Histórico como espacio de encuentro y convivencia a través de la revitalización del espacio público.	Se ha incrementado en un 35% el área y la superficie de espacios revitalizados en el CHQ.
	Inventario Patrimonial	Mantener y actualizar el inventario patrimonial del Distrito.	Se ha actualizado 100% del inventario patrimonial y se realizan verificaciones y evaluaciones periódicas.
	Recuperación de Edificaciones Patrimoniales	Promover la recuperación de edificaciones patrimoniales por su valor y se han implementado planes integrales de uso.	Se ha incrementado en un 35% el número de edificaciones patrimoniales recuperadas y protegidas y se han implementado planes integrales de uso.
	Programa Arqueológico DMQ	Sostener procesos de investigación e intervención en sitios con valor arqueológico en el Distrito.	Se refuerzan de manera sistemática los procesos de investigación, intervención, mantenimiento, de los sitios arqueológicos del Distrito.

Ilustración 26 El plan de Desarrollo de Quito 2012-2022

ANÁLISIS DE CONTEXTO

DATOS GEOGRÁFICOS.

Quito, es la ciudad capital de la Republica de Ecuador y también de la provincia de Pichincha. Además, es la cabecera del área metropolitana que la forma, conocida como Distrito Metropolitano de Quito. Está ubicada sobre la hoya de Guallabamba en las laderas orientales del estratovolcán activo Pichincha, en la parte occidental de los Andes. Se encuentra aproximadamente en las coordenadas 0°15′0″S 78°35′24″O / -0.25, -78.59 y su altitud promedio es de 2850 msnm. Su población es de 1`639.853 habitantes en el área urbana y de 2'239.191 en todo el Distrito. La ciudad es el centro político de la República, alberga los principales organismos gubernamentales, culturales, financieros al ser el hogar de la mayoría de bancos de la Nación. Fue la primera ciudad declarada, junto a Cracovia en Polonia, como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la Unesco, el 18 de septiembre de 1978. En 2008, Quito fue nombrada sede de la Unión de Naciones Suramericanas (Unasur).

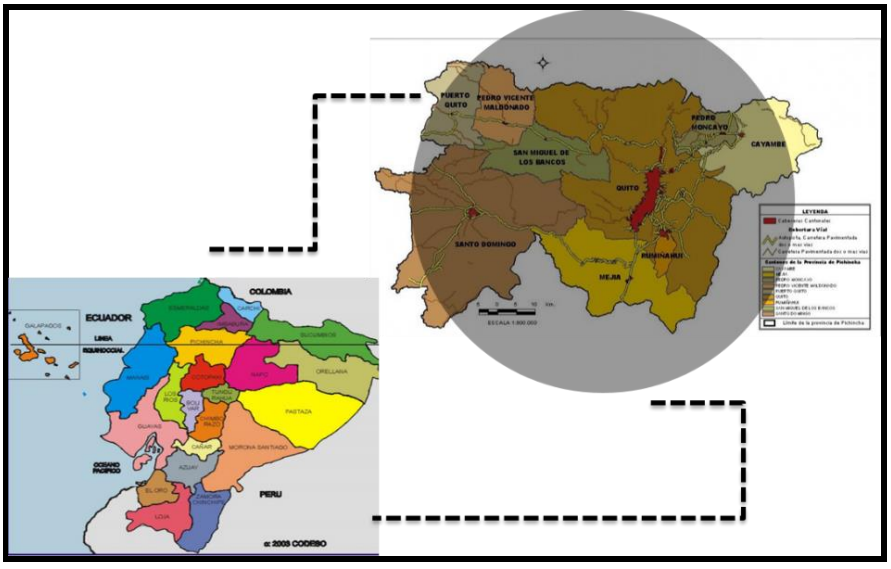


Ilustración 27 Ubicacion geografica de Quito-Pichincha

La ciudad de Quito se encuentra ubicada principalmente sobre una meseta en las faldas orientales del estratovolcán activo Pichincha, en la Cordillera Occidental de los Andes

septentrionales de Ecuador. Esta meseta está delimitada por el volcán Casitagua por el norte, la falla geológica EC-31 (conocida como Falla de Quito-Ilumbisi o Falla de Quito) por el este, las faldas orientales del Pichincha por el oeste y por el Volcán Atacazo por el sur. Aproximadamente tiene 50 km de longitud en dirección sur-norte y 4 km de ancho de este a oeste.

El Distrito tiene 65 parroquias, 33 rurales y 32 urbanas; las primeras tienen sus propias características, formas de asentamiento más bien dispersas con actividades productivas ligadas a los sectores primarios y secundarios. Las parroquias urbanas, por su parte, presentan también diferencias en relación a la consolidación, tipologías de servicios, conectividad y equipamientos.

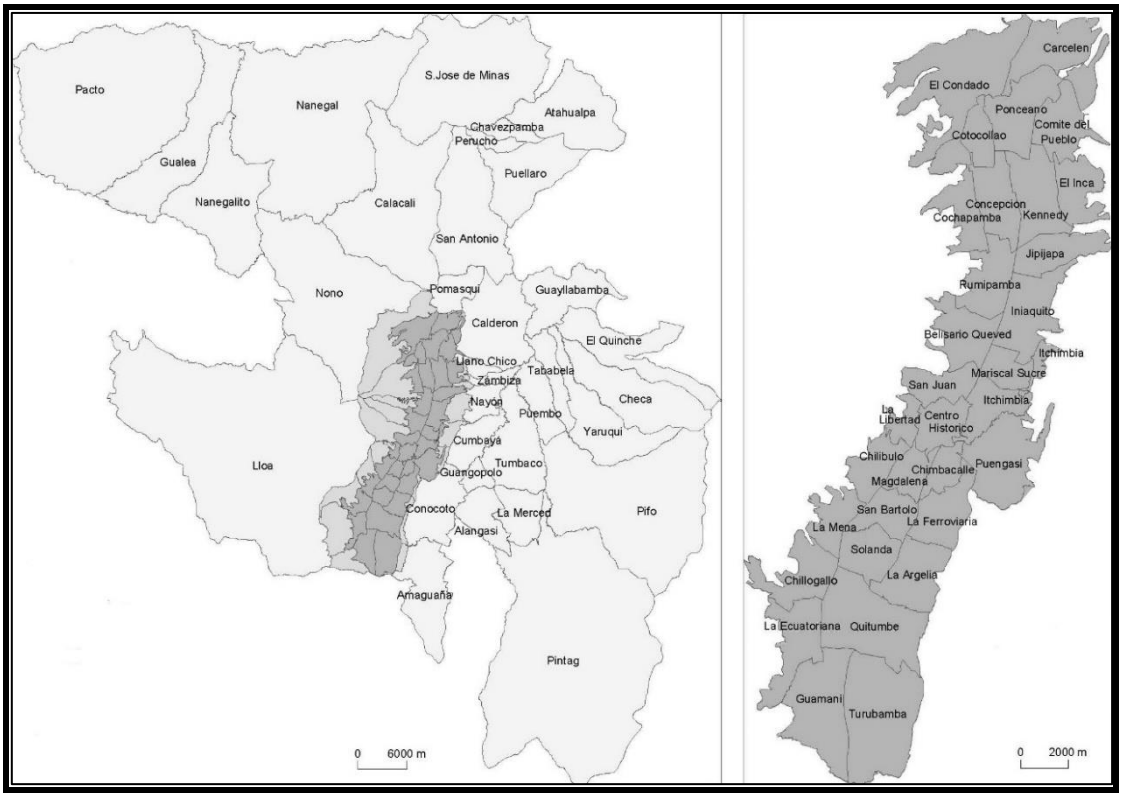


Ilustración 28 commons.wikimedia.org / File:Mapa de Parroquias de Quito.

PERFILES CLIMÁTICOS, MORFOLÓGICO Y AMBIENTALES.

El mapa muestra una clasificación de las pendientes en el área metropolitana de Quito. Se pueden notar pendientes muy suaves (entre 0 y 5%) en el estrecho valle donde se localiza la ciudad de Quito y los valles del este (Valle de los Chillos, Tumbaco, Cumbayá, Puembo, Tababela entre otros). Las pendientes más fuertes se localizan hacia el oeste en el macizo del volcán Pichincha, en el cerro Ilaló, así como en los encañonados del río Chiche.

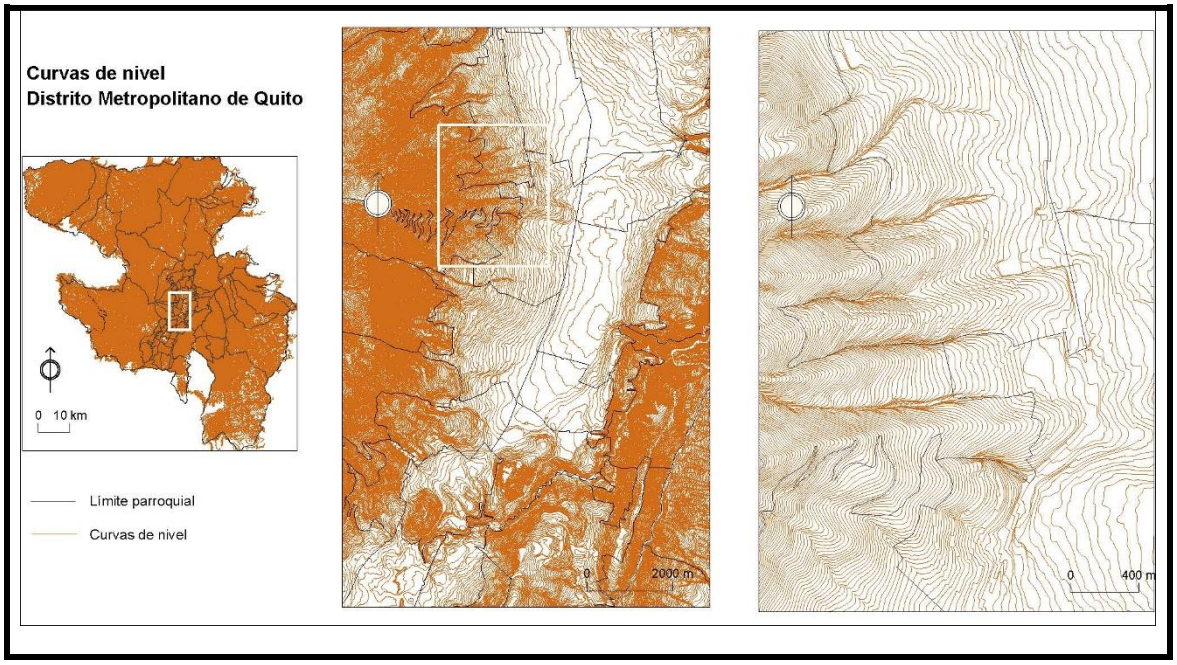


Ilustración 29 Curvas de nivel del D.M.Q. Fuente: D.M.P.T - I.R.D - I.G.M

El territorio del Distrito Metropolitano de Quito presenta, de manera general, un relieve irregular y una particular ubicación ecuatorial que lo definen como un territorio heterogéneo y diverso, con grandes potencialidades, especialmente desde la perspectiva productiva y turística. El territorio distrital abarca una diversidad importante de recursos naturales, pisos climáticos y ecosistemas. Las variaciones de altura y pluviosidad generan por lo menos 15 tipos de clima, que fluctúan desde el clima frio, que presenta temperaturas menores a los 4 grados centígrados, hasta el clima tropical lluvioso, característico de los bosques del noroccidente, con una temperatura promedio anual de

22 grados centígrados. La ubicación ecuatorial influye para que el DMQ tenga las mismas horas de día y de noche, sin variación, durante todo el año. Las dos estaciones – una seca, de junio a septiembre, y otra lluviosa, de octubre a mayo, estas marcan e inciden en los regímenes agrícolas del territorio y establecen formas de relación específicas entre la geografía y la población. Las condiciones antes descritas son las propicias para generar biodiversidad y el DMQ sobresale como un territorio altamente biodiverso.

En torno al medio ambiente y a la salud del ecosistema urbano, se ha analizado la situación ambiental dentro del Distrito Metropolitano de Quito, y las presiones que enfrenta para establecer las prioridades de gestión ambiental y las decisiones respecto a las proyecciones hacia el año 2020, con el objetivo de "convertir a Quito en un modelo de distrito sustentable, que revierta los impactos ambientales generados por el actual modelo de desarrollo insostenible que afectan la eficiencia y competitividad y profundizan la exclusión social"[19].

En la percepción de sus habitantes, la contaminación ambiental es uno de los tres problemas más importantes y de consideración del DMQ, detrás de la seguridad y la movilidad. Según la Secretaría de Ambiente, la contaminación del aire es percibida por 85% de la ciudadanía como el principal problema ambiental del DMQ. De acuerdo a información de la Red Metropolitana de Calidad de Aire, está vinculado al uso de combustibles fósiles y a su mala calidad. Las emisiones vehiculares representan el 66% del total de los contaminantes primarios (CO, SO2, NOx, PM10, PM2.5, COVNM, NH3. CORPAIRE 2007). Esta situación se agrava por el incremento del parque automotor (7,4% anual) y la preferencia de la población por el transporte privado.

[19] Secretaría de Ambiente. Centro de Gestión del Conocimiento e Información Ambiental (2009). Mapa de cobertura vegetal. Quito.

Factores naturales como la altura, topografía, localización geográfica y actividad volcánica del DMQ, aumentan la vulnerabilidad en cuanto a contaminación atmosférica.

Por otro lado tenemos también que la generación de basura junto con un deficiente sistema de recolección, tratamiento y reciclaje, se ha transformado también en un grave problema para el ecosistema urbano de la ciudad. A diario, Quito genera aproximadamente 1.800 toneladas de basura (0,8kg/día por persona), que son recolectadas por la Empresa Pública Metropolitana de Aseo.

POBLACIÓN.

Por primera vez en la historia, desde el año 2009 la población urbana del mundo supera a la población rural, alcanzando cifras que bordean el 50.5% entre quienes viven en las ciudades. Ecuador no es la excepción. Según el Censo de población del 2010, un 59% de ecuatorianos residen en áreas urbanas, lo que significa que ciudades como Quito, Guayaquil y Cuenca, absorben un alto porcentaje del crecimiento poblacional.

Quito es la segunda ciudad más poblada del Ecuador después de Guayaquil, con 2’239.191 de habitantes según el último censo del 2010, estos parámetros se deben a un acelerado crecimiento urbano de la ciudad y por otro lado a causa de la migración interna del país. Según el Censo de Población y Vivienda del 2010, el DMQ tiene casi 400.000 habitantes más que en el 2001. Los 2’239.191 habitantes de Quito representan el 86,9% de la población de la provincia de Pichincha5 y el 15.5% de la población total del país. Se estima que para el año 2022, la población del DMQ será de casi 2,8 millones de habitantes en el DMQ, de los cuales el 68,7% residirá en el área urbana. Los barrios de quito muchas veces cumplen con la función de división política, y en muchos de ellos se asientan las administraciones zonales, las cuales se encargan de la

administración de Quito, estas administraciones se dividen zona Norte, zona centro, zona Sur y los Valles.

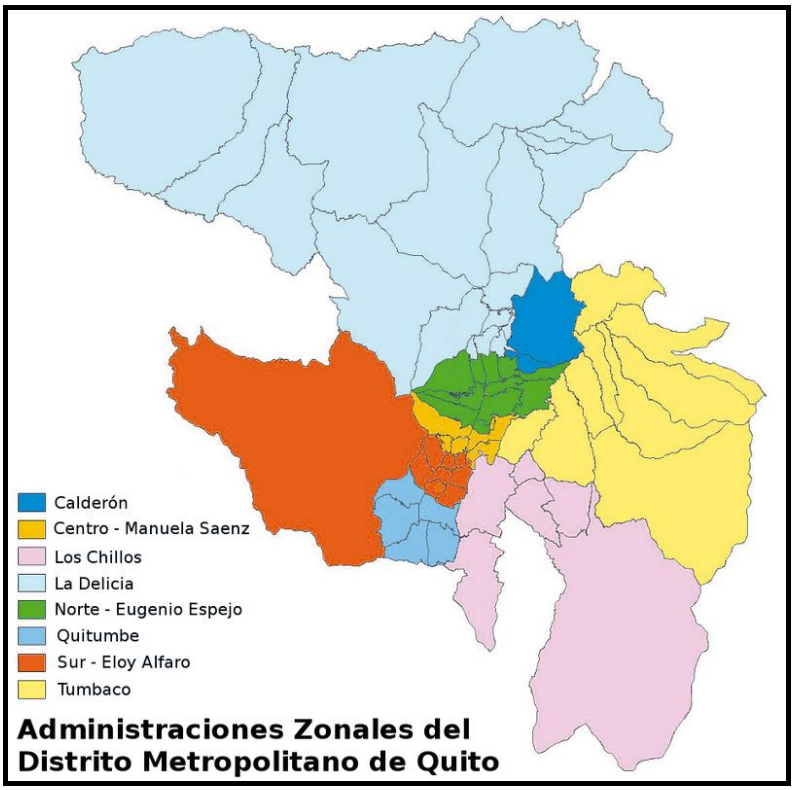


Ilustración 30 Las 8 Administraciones Zonales de Quito DMQ

En la zona norte de la ciudad, la mayoría de las parroquias y dentro de estas los barrios son de son de carácter residencial, es también donde se encuentra ubicado el centro financiero, bancario, sede de muchas empresas multinacionales y embajadas. Las casas matrices de muchos de los principales bancos que operan en Ecuador se encuentran ubicadas en esta parte de la ciudad, así como otras entidades de trascendental importancia como la Bolsa de Valores de Quito, el Banco Central del Ecuador, el Servicio de Rentas Internas, la Superintendencia de Bancos, entre otras. Es en esta zona

donde se ha desarrollado la mayor parte de la infraestructura arquitectónica contemporánea en muchos de los casos obedeciendo a una presión inmobiliaria y comercial, generando un importante desequilibrio en la comercialización del suelo.

Ilustración 31 Plano de la Parroquia de Inaquito

Iñaquito se encuentra circunscrita dentro de la administración zonal Eugenio Espejo, es una de las 32 parroquias urbanas de la ciudad de Quito, ubicada al noroeste de la ciudad. La parroquia, antes llamada Benalcázar; hoy es llamada oficialmente Iñaquito, nombre ancestral de la zona desde tiempos en que era habitada por los Quitus. En la parroquia se encuentran el centro financiero y bancario de la avenida Amazonas, el distrito

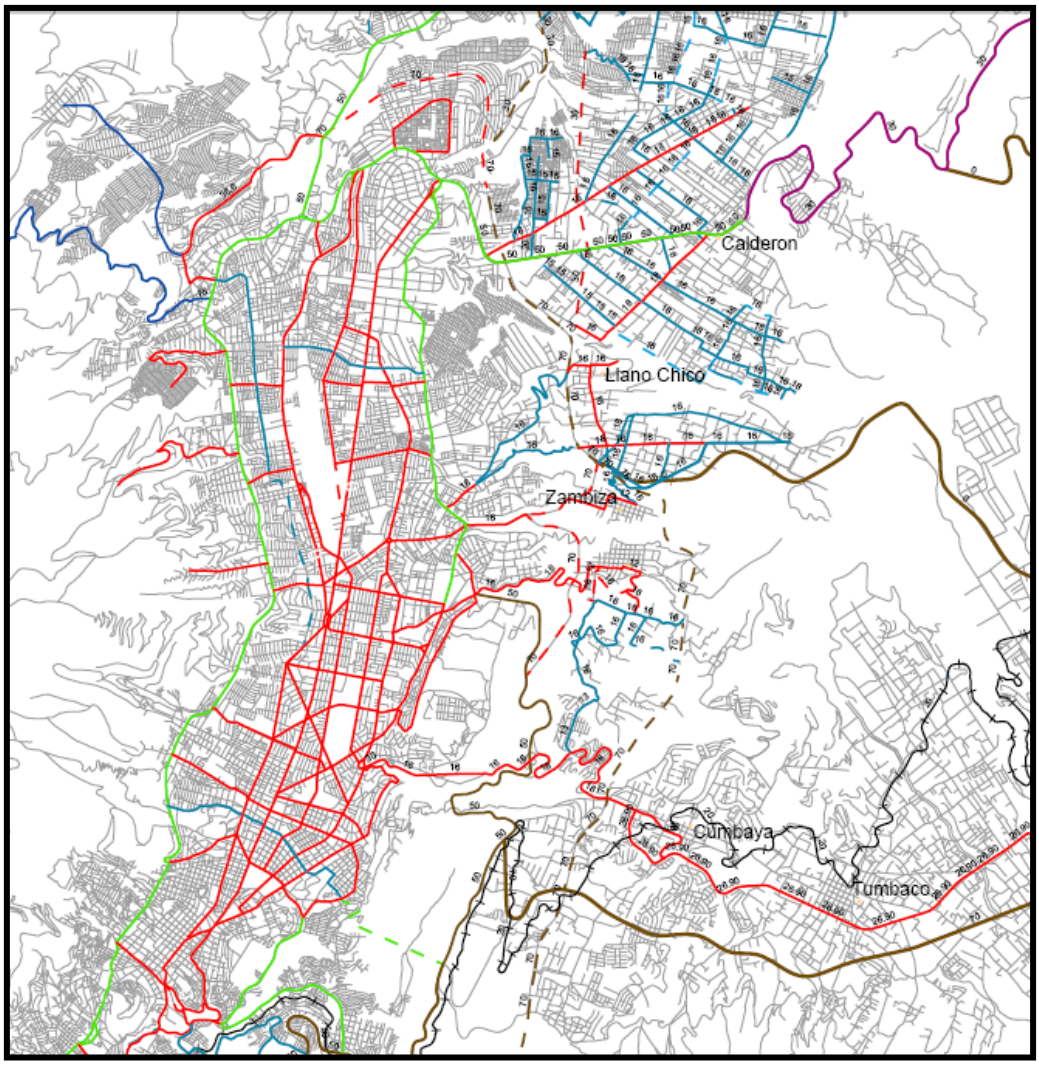
empresarial de la República de El Salvador, varios de los más importantes centros comerciales y de entretenimiento, y el parque La Carolina.

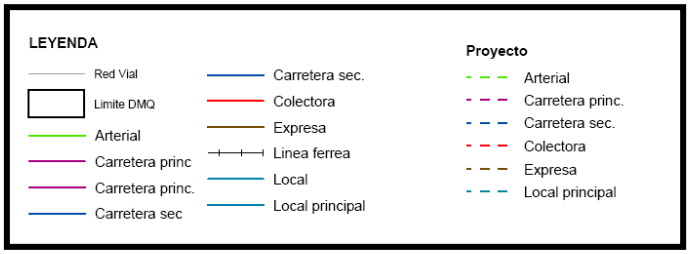
En la siguiente tabla podemos observar los índices y densidades de población e indicadores tomadas del censo del 2010 en la administración zonal Eugenio Espejo. Es evidente la densificación en esta zona debido a un importante desarrollo del sector inmobiliario. La demanda de vivienda para todos los quintiles de la población ha impulsado el crecimiento casi desmedido del mercado inmobiliario, constituyéndose en uno de los más dinámicos de la economía ecuatoriana a partir de 2010.

Parroquia y Barrio-Sector	Superficie (Hectáreas)	Población			Hogares	Viviendas	Densidad poblacional (hab/Ha.)
		Total	Hombre	Mujer			
IÑAQUITO							
ANA LUISA	22,01	1.665	737	928	606	758	75,6
BATAN ALTO	27,56	1.793	794	999	662	828	65,0
BATAN BAJO	33,85	2.456	1.089	1.367	1.070	1.423	72,5
BATAN BAJO	51,74	2.222	1.017	1.205	807	985	42,9
BELLAVISTA	42,60	3.313	1.515	1.798	1.350	1.951	77,8
BELLAVISTA ALTO	28,97	3.125	1.498	1.627	936	1.232	107,9
BENALCAZAR CD	43,94	4.417	2.125	2.292	1.951	2.970	100,5
EL BATAN	57,88	4.126	1.872	2.254	1.569	1.940	71,3
ESTADIO ATAHUALP	40,52	1.998	919	1.079	824	1.186	49,3
GONZALES SUAREZ	59,19	3.541	1.641	1.900	1.440	2.067	59,8
INIAQUITO	38,57	1.827	805	1.022	746	1.000	47,4
JARDINES DEL BAT	14,33	1.398	657	741	507	632	97,5
LA CAROLINA	34,66	1.957	910	1.047	803	1.184	56,5
LA PAZ	55,80	3.065	1.420	1.645	1.295	1.751	54,9
LA PRADERA	53,30	1.257	580	677	497	717	23,6
LA REPUBLICA	64,78	3.526	1.585	1.941	1.271	1.616	54,4
P.LA CAROLINA	77,61	136	76	60	66	107	1,8
PROTEC.BELLAVIST	800,17	1.000	524	476	290	361	1,2

Ilustración 32 Censo de Población y Vivienda 2010, INEC

MOVILIDAD.





El crecimiento de la mancha urbana de manera horizontal, el modelo de ocupación del suelo dirigido hacia los valles de la ciudad, la dispersión de las entidades públicas y privadas, una infraestructura urbana difusa, los servicios urbanos, que siguen concentrados en el hipercentro han provocado que la movilidad dentro del Distrito

Metropolitano de Quito se haya convertido en un problema grave que la ciudad tiene que lidiar. Este fenómeno expansivo está asociado con la pérdida de densidad residencial en las áreas más consolidadas y servidas de la ciudad. Este crecimiento ha generado también un proceso de conurbación con los cantones vecinos -Mejía y Rumiñahui-, así como un proceso de urbanización de las parroquias rurales que circundan la ciudad y que actualmente están en proceso de consolidación. Según un estudio realizado por la Corpaire en el año 2007 los desplazamientos en vehículos motorizados pasaron de 0,91 a 1,35 viajes/día/persona, esto en el periodo comprendido entre 1970-1998. Actualmente se estima que ese que el número de desplazamientos son de 1,66 V/D/P. Debido a un deficiente sistema de transporte público urbano sumado a una innecesaria cultura y dependencia del transporte privado.

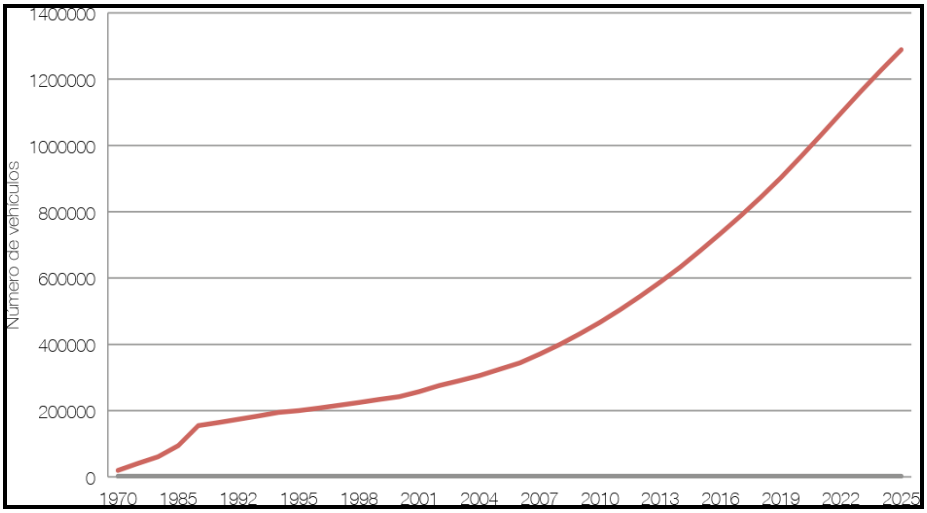


Ilustración 33 EVOLUCIÓN DEL PARQUE VEHICULAR EN EL DMQ

"En cuanto a los motivos de los viajes en días laborables, la investigación de Metro Madrid, señala que el principal motivo son estudios (32,5%), seguido por trabajo (31,1%) y asuntos personales (24,3%). En rangos menores se encuentran compras (4,4%), visitas médicas (3,1%), ocio/deporte (1,6%), acompañamiento a alguien (1,5%)

y otros (1,4%). Es decir, los desplazamientos por causa obligada (estudio y trabajo), representan casi los dos tercios del total"[20].

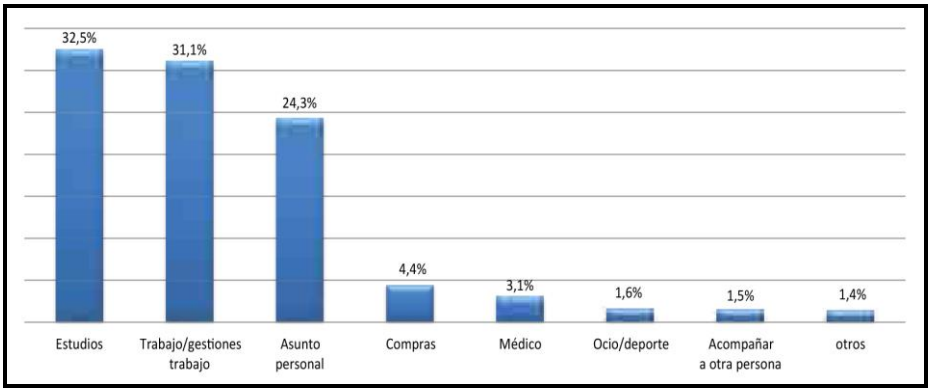


Ilustración 34 MOTIVOS PRIORITARIOS DE VIAJE DE LAS PERSONAS EN QUITO

La mencionada Encuesta de Movilidad también permite cuantificar los lujos en función de las nueve zonas estudiadas. Según los datos, los flujos más importantes se muestran en la presentación gráfica. En resumen, la mayor cantidad de viajes en Quito se generan en la macro zona Quitumbe y Sur urbano (33,10%), seguido de la zona Norte (31,91%), Centro (15,09%), La Delicia urbano y Calderón (7,62%), Tumbaco y Aeropuerto (4,27%) y Los Chillos (3,80%).

Según proyecciones oficiales (MDMQ, 2009:38-39), si las tendencias de la evolución del parque automotor y las condiciones que regulan la operación de la movilidad se mantienen, la red vial pasaría a situaciones de saturación. En otras palabras, se generarían porcentajes alarmantes de flujos vehiculares con estancamientos prolongados y muy bajas velocidades de circulación.

[20] Plan Metropolitano de Desarrollo 2012-2022 pag: 58-59

Ilustración 35 Sistema vial de la pieza Urbana

En torno al análisis de movilidad dentro de la pieza urbana escogida el problema de flujos es cada vez más complejo, dada la concentración de oficinas, equipamientos públicos y privado ha causado un gran conflicto vehicular. Estos conflictos se desarrollan dentro de los nodos generados por el sistema vial de la ciudad, se tiene grandes conflictos en las intersecciones de la Av. Portugal con la Av. 6 de Diciembre, República del Salvador, Av. Shyris. Otro gran problema es la situación del parqueo público del sector, si bien es cierto el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito implemento el sistema de zona azul con el propósito de regular el espacio y los tiempos de parqueo, y tomando en cuenta el crecimiento del parque automotor de la ciudad, no se ha tenido un buen resultado en lo que a parqueo público respecta.

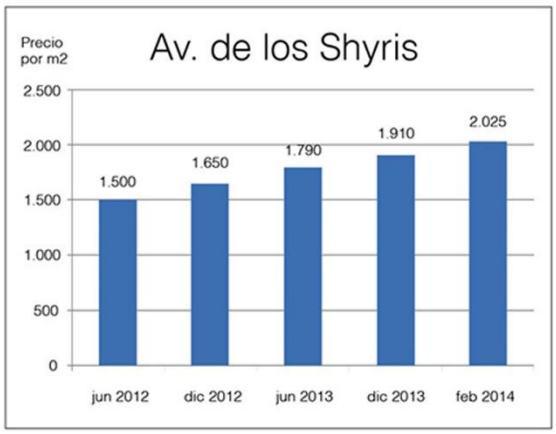
Adicionalmente, tal incremento de la motorización acarrea otros tres efectos negativos contra la calidad de vida de la población de Quito. El primero tiene que ver con el mal uso del espacio público que, paulatinamente, ha convertido al hipercentro en un inmenso estacionamiento de autos livianos, y por otro lado está la polución del aire de la ciudad.

Ilustración 36 Vias, Nodos y transporte publico

En cuanto al servicio de transporte tenemos a la EcoVia que corre en sentido Sur-Norte y Norte-Sur sobre la Av. 6 de Diciembre, sobre la Av. Eloy Alfaro, Shyris, Naciones Unidas y Av. Amazonas operan algunas cooperativas de transporte público. Lamentablemente el servicio de transporte público no cumple en su totalidad con las demandas de los usuarios.

USO Y OCUPACIÓN DE SUELO

La parroquia de Iñaquito ha experimentado una fuerte demanda de vivienda para un cierto sector de la población, esto ha impulsado el crecimiento casi desmedido del mercado inmobiliario, constituyéndose en uno de los más dinámicos de la economía ecuatoriana a partir de 2010. La expansión del sector inmobiliario se debe a varios factores. Entre ellos, el fácil acceso a los créditos hipotecarios ofertados por las instituciones financieras privadas y en especial por el BIESS; al desarrollo de nuevos e importantes proyectos inmobiliarios; y al apoyo del Estado para la adquisición de vivienda a los niveles medios bajos, entre otros. En el mercado en general se negocia con diversos tipos de bienes inmuebles: casas, departamentos, oficinas, locales comerciales, terrenos, etc.; para operaciones de compra-venta y de arrendamiento.



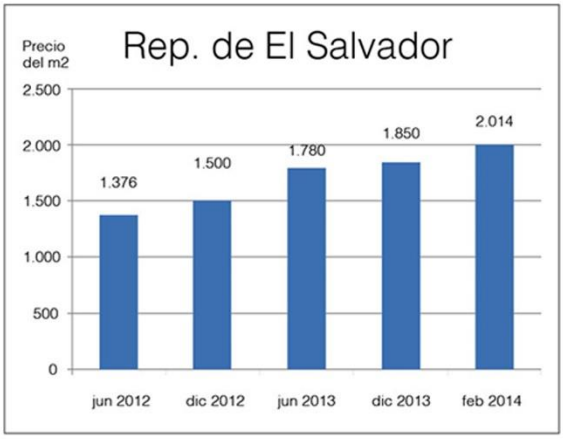


Ilustración 37 Cuadro de precios por m2

Son condiciones propicias para hacer de este sector un corredor terciario, esto quiere decir que el comercio es un ente regulador y decidor dentro de este sector de la ciudad.

En el análisis de contexto se pudo observar que en la mayoría de las edificaciones la planta baja es aprovechada para la renta de locales comerciales, en otros casos se conjugan oficinas y viviendas en la misma edificación, por lo tanto el uso del suelo en la sub-pieza analizada es mixto, vivienda y comercio. Dadas las condiciones de este sector ha crecido de manera descontrolada los precios del suelo, creando un importante desequilibrio entre el espacio público y lo privado.

Ilustración 38 Usos de suelo

En cuanto a la altura de edificación, no se encuentra una regularización por parte de las entidades municipales. Es importante mencionar que la altura de edificación responde estrictamente a un beneficio económico del sector inmobiliario, ya que este regula los precios por metro cuadrado de construcción según la altura del inmueble. Dentro de la pieza urbana objeto de estudio se encontró que las alturas varían desde 1 piso de construcción hasta los 18 pisos, estos últimos regidos por la ley del "ZUAE", esta ley autoriza el incremento de pisos o altura de edificación siempre y cuando el predio cumpla con ciertas características.

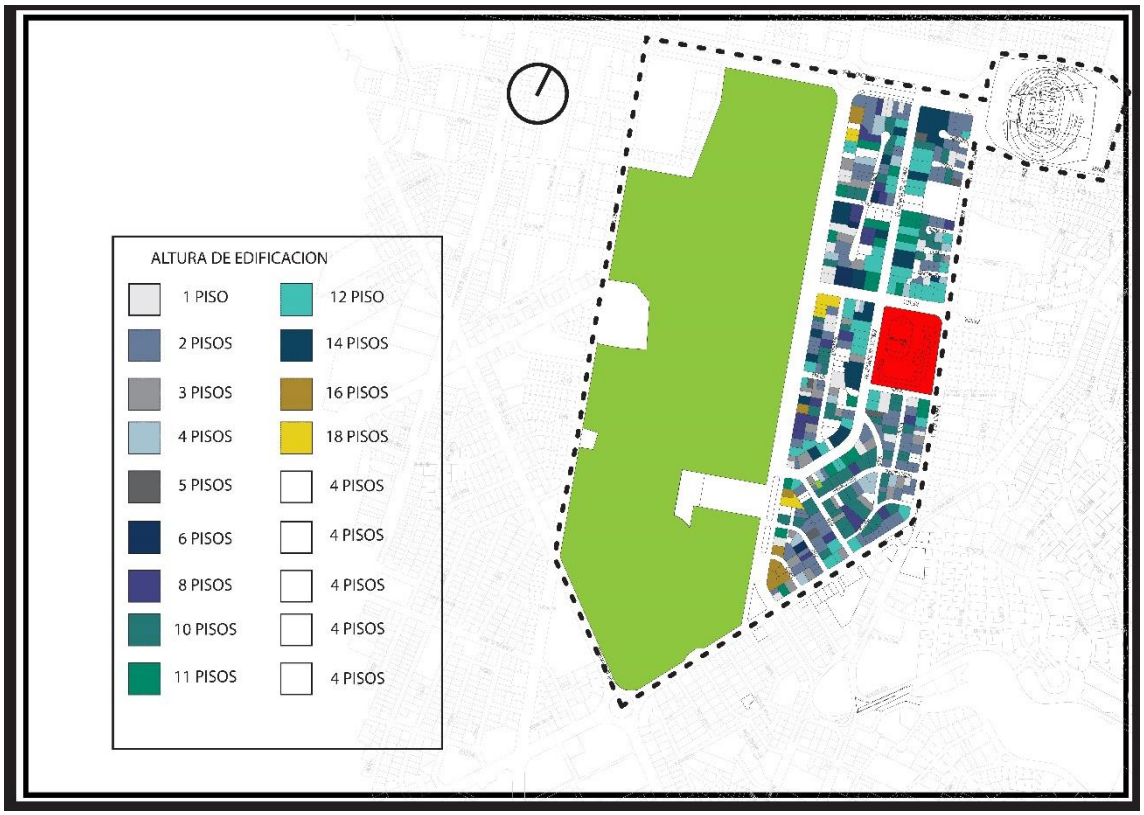


Ilustración 39 Altura de edificación

DOTACIÓN DE INFRAESTRUCTURA

En cuanto a la dotación de infraestructura pública, es claro que al ser una de las 35 parroquias urbanas de quito y al estar 100% consolidada, el sector de Iñaquito cuenta con todos los servicios básicos.

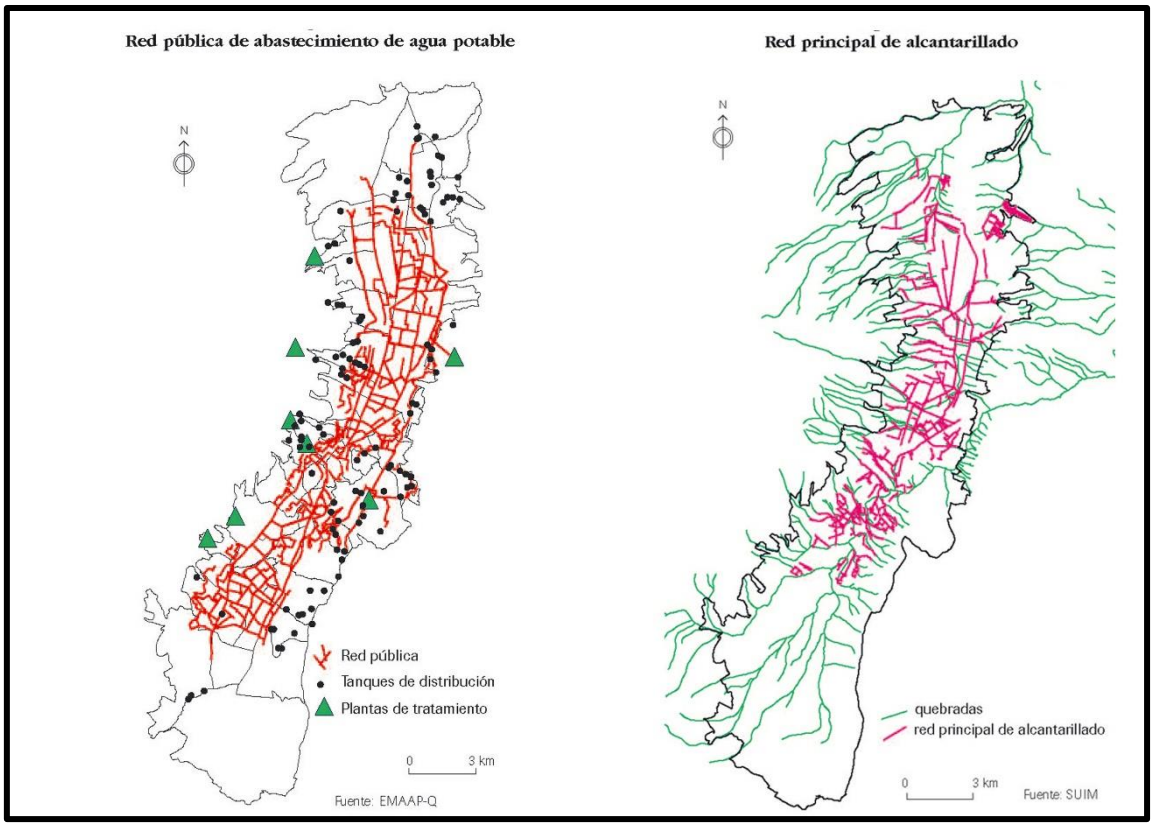


Ilustración 40 Red de alcantarillado y agua potable

En similares condiciones se encuentran las redes de luz eléctrica, telecomunicaciones, teléfono, alumbrado público y redes de internet. Este es uno de los sectores de la ciudad mejor servidos en cuanto a infraestructura se refiere, dada la centralidad del mismo.

PROBLEMÁTICA

- Dificultad de acceso y promoción de eventos culturales.
- Falta de interés y conocimiento.
- Falta de espacios públicos con exhibiciones de arte y cultura.

- La infraestructura se concentra en el centro y de la ciudad dejando a un lado al sur y norte de Quito.
- Reducción del espacio público debido a la presión económica del sector inmobiliario.
- Desequilibrio económico del precio/m2 de suelo, a causa de la demanda de bienes inmuebles en el sector.
- Especulación con el valor del suelo y del m2 de inmueble construido.
- Obstrucción en el normal fuljo de circulación a causa de un deficiente sistema de parqueo público.

JUSTIFICACIÓN

- Articulación del funcionamiento de los espacios en circuitos en torno al Arte y la Cultura que incluyan al sector creativo, las instituciones y la población en general, con esto se podría administra y regular de mejor manera la infraestructura cultural.

- Con un espacio dedicado al Arte y la cultura apostada en una de las parroquias más consolidadas del Distrito Metropolitano de Quito se lograría una mayor atención por parte del público que habita y circunda el sector.
- Generación de espacio público en donde la gente pueda desenvolverse, interactuar y manifestarse en torno al Arte y la Cultura.
- Descentralización de la infraestructura cultural que actualmente se encuentra en mayor número en centro de Quito, dotando así de un espacio dedicado al Arte y la Cultura en el norte de Quito.
- Una vez más creación de espacios públicos que no rindan cuentas a la presión del sector inmobiliario, dejando de lado el negocio de comercialización de bienes inmuebles y dando paso a un espacio que le pertenece a la ciudad por derecho.
- Generación de espacios especializados para satisfacer la demanda de parqueaderos públicos, descongestionando las avenidas que circundan y corren a lo largo y ancho del sector.

CAPITULO II

MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

CONSTRUCTIVO

ARQUITECTURA DE LIMITES DIFUSOS (TOYO ITO)

"Entre la casa corriente y la creación del arquitecto hay una distancia difícil de salvar. ¿Por qué ha aparecido? Este tipo no es nada inusual y puede encontrarse en otros campos de la cultura humana, pero en el caso de la arquitectura reviste una importancia especial debido a su conexión directa con la vida cotidiana. El espacio proyectado por el arquitecto no es resultado del tiempo que uno ha vivido; la casa como morada no se construyó a priori para las cosas que residen en el futuro. Estas revelan los aspectos espaciales del lugar habitable como un concepto lirico codificado. Entre las contradicciones y las relaciones interactivas de estos aspectos surgen nuestras reflexiones sobre el espacio habitable. Las diversidades lingüísticas del espacio habitable están interrelacionadas. La creación del arquitecto aparece en tanto que extrae aquello esencial del concepto de la arquitectura que pasa desapercibido más allá del carácter viviente de la casa. Al combinar el modo en que los demás ven las cosas, se desvelan y se expresan los límites del espacio que un individuo puede visualizar en el presente".[21]

[21] Koji Taki, Ikirareta ie (La casa vivida, 1978), Iwanami Shoten, Tokio, 2001.

Ilustración 41 Casa Shell , Japon 2008 de Kotaro Ide

En este texto Toyo Ito explica las herencias de la arquitectura del movimiento moderno, da su visión sobre una nueva arquitectura relacionada con las nuevas tecnologías y la revolución electrónica y cómo estas a su vez afectan y cambian nuestra realidad. El texto también resulta clave para entender las obras construidas por este arquitecto japonés, como la Mediateca de Sendai. Explicaremos a continuación las relaciones que entiende Toyo Ito con el cuerpo, seguido por una breve explicación de la historia de la arquitectura moderna y por último la arquitectura de límites difusos.

Siempre ha existido una contradicción entre el edificio que surge a partir del lenguaje codificado y la creación del arquitecto construida con un lenguaje lírico (poético, personal y libre). Se podría decir que el "cuerpo como experiencia vivida" (lenguaje codificado) está en contraste con el "otro cuerpo" que se ve ampliada por

la conciencia ampliada por la tecnología y que aspira a la homogeneidad y la transparencia. Nuestro cuerpo a su vez consiste en una extraña inconsistencia, intentamos que nuestro interior no se vea subordinado al cuerpo físico, intentamos escapar de él. Así como en la nueva era existe un deseo por liberarse de los círculos concéntricos de la casa, el pueblo y exiliarse a la ciudad, en busca de la espiritualidad. Por lo tanto un espacio geométrico transparente y homogéneo resulta como el espacio deseable, ya que simboliza el distanciamiento al lugar y la extensión infinita del tiempo y del espacio. Uno de los objetivos de la arquitectura moderna también consiste en lograr independencia respecto a la naturaleza y el entorno.

Ilustración 42 Serpentine Gallery, Londres 2002 - Toyo Ito

En la primera mitad del siglo XX se da a cabo el estilo internacional, la cual resulta ser una arquitectura apropiada para una sociedad industrializada con intenciones de modernizarse rápidamente. Esta arquitectura utiliza elementos prefabricados para

hacer posible la construcción de muchos edificios en un corto plazo. Esta sociedad industrializada sufre un cambio hacia una sociedad de información y consumo. Por tanto se trataba de una sociedad donde los valores simbólicos obtenidos mediante la información predominan sobre los valores inherentes de las cosas, porque son los que fomentan el consumo.

Esta nueva sociedad lleva al fenómeno consumista en la arquitectura, que consiste en paisajes urbanos desvinculados de lo local, con una infinita alineación de edificios sin un contexto. El problema resulta que dentro del mundo consumista la arquitectura no puede ser tratada como un objeto de consumo más, debido a su envergadura (impacto social, ambiental, ideológico, etc.) y su ocupación en el suelo. Además el producir edificios encapsulados creando espacios artificiales homogéneos en su interior aumenta los problemas en y con el mundo exterior. Es importante entender esta unidad encapsulan (edificios cerrados y desvinculados) que utilizan la arquitectura moderna para decorar sus fachadas de símbolos de consumo. Disneylandia es casi un sinónimo de la arquitectura encapsulada de una sociedad de consumo, un símbolo a la arquitectura urbana.

La arquitectura de límites difusos es una arquitectura que no presenta límites marcados entre la naturaleza y los elementos constructivos humanos, este tipo de planteamiento arquitectónico enlaza lo natural con lo mecánico sin una delimitación muy marcada, esto quiere decir que las construcciones no dependen de la naturaleza en su totalidad, pero tampoco se aparta de ella, ya que puede adaptarse a elementos como la luz, el agua y el viento. Por lo tanto la construcción de un edificio no debe interrumpir el curso de la naturaleza creando un espacio aislado, sino todo lo

contrario. Son proyectos que no acaban de tomar una forma definitiva (transparente, homogénea, flotante).

Por último Toyo Ito explica las características que debería tener este nuevo tipo de arquitectura, que es lo que nos ayudará a entender alguna de sus obras.

-Una arquitectura con límites blandos que pueda reaccionar ante el entorno natural: Se basa en la creación de un entorno natural artificial basado en técnicas modernas, ya que la arquitectura no puede depender exclusivamente de la naturaleza, pero tampoco debe apartarse de ella. "Debemos idear un tipo de arquitectura que funcione a modos de sensor, semejante a la piel humana y tan sensible como esta", una arquitectura interactiva entre lo artificial y lo natural.

-Arquitectura que transforma el programa en espacio: la arquitectura de límites difusos debe crear espacios que permitan cambios, las arquitecturas del movimiento moderno presentaban un programa de áreas muy estricto, por lo que dejan de responder a la flexibilidad de la vida actual. En la arquitectura de límites difusos se requieren espacios que puedan añadir lugares de cambio.

-Arquitectura que se esfuerza por alcanzar la transparencia y la homogeneidad: Hacer posibles rasgos especiales del lugar. Malla homogénea que se deforma parcialmente, un espacio donde as personas recobran la sensación de estar realmente vivas.

En conclusión debemos entender que dentro de la arquitectura, la sola generación de escenarios o proyección de espacios arquitectónicos monumentales no es suficiente para satisfacer las necesidades más básicas de una sociedad, la arquitectura hoy más que nunca tiene que dar un paso evolutivo, transformándose en una arquitectura de la gente

y para la gente, es necesario que deje de ser una arquitectura ególatra. La arquitectura de límites difusos debe adaptarse a su entorno natural sin ser dependiente del mismo, debe tener la capacidad de proponer programas flexibles que satisfagan las necesidades contemporáneas de la sociedad y por último, la arquitectura está en la obligación de realzar su entorno inmediato de manera sencilla y humilde, sin confrontar con este.

CONSTRUCCIÓN MACIZA Y CONSTRUCCIÓN LIGERA (KENNET FRAMTON)

Hablar de lo tectónico o lo estereotómico, es hablar sobre dos formas opuestas de aproximación a la arquitectura. El crítico de arquitectura Kennet Frampon hace una distinción a la evolución delas formas arquitectónicas a partir de los análisis de la *earthwork* y la *roofwork*, o también haciendo referencia a los conceptos de la teoría de la arquitectura que nombran a lo estereotómico como construcción maciza y a lo tectónico como construcción ligera.

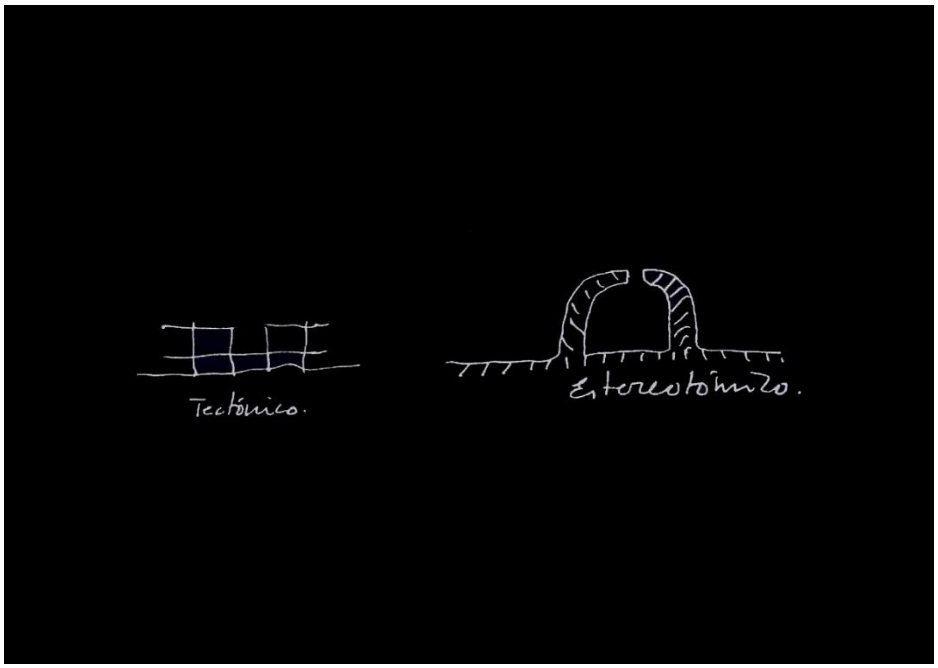


Ilustración 43 Lo tectónico y lo Estereotómico (El muroJesus M. Aparicio Gisado)

- **Earthwork.** Haciendo referencia al earthwork o construcción estereotómica, pertenecen todas las técnicas constructivas basadas en la construcción de muros macizos, construcción en arcilla, barro y adobe, ladrillo y piedra. También están sus formas constructivas como: el arco, el muro, la bóveda y la cúpula. Así lo estereotómico es una forma de pensamiento que incorpora lo universal de la arquitectura, convirtiéndose en protagonista, sobrepasando los límites del paisaje para dar paso a la forma y a la función como parte esencial de la arquitectura.

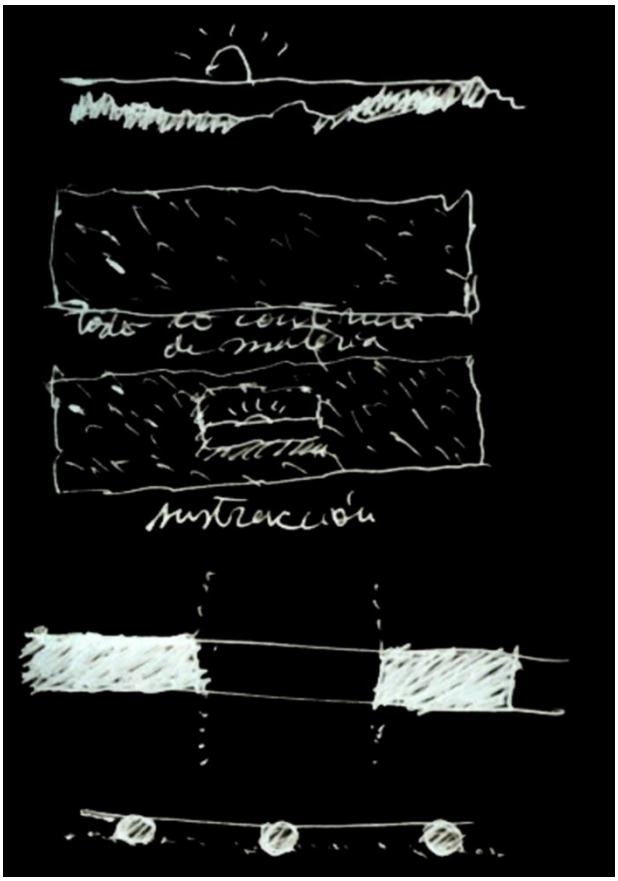


Ilustración 44 Lo Estereotómico; El Muro (Jesus M. Aparicio Gisado)

- **Roofwork.** Construcción ligera o tectónica, comprende a las estructuras de barras y formas livianas sobre el paisaje, espacios conformados por tendidos, trenzados para cubrir áreas específicas y conformar los techados limitando verticalmente los espacios. A esta técnica constructiva pertenecen la construcción en madera, y construcción en acero. Esta técnica constructiva no era algo nuevo, si no que trascendieron de la construcción tradicional para conformar cúpulas esféricas con barras de madera, bastidores curvos y rectos, armaduras sobre puntales, vigas horizontales para la conformación de techados, etc.

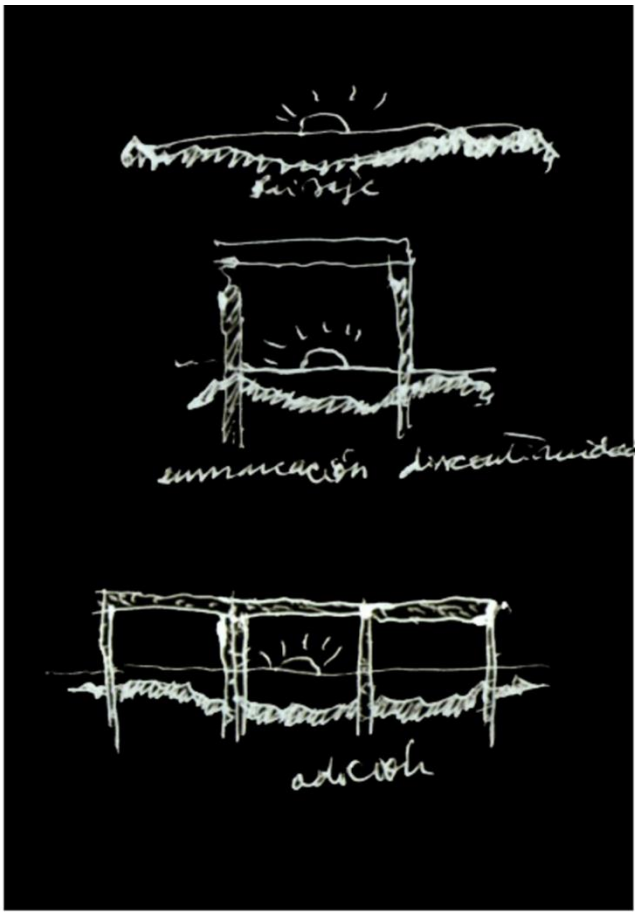


Ilustración 45 Lo Tectónico El Muro (Jesus M. Aparicio Gisado)

- **Construcción Mixta.** Tomando las dos técnicas constructivas, tanto la estereotómica como la tectónica podemos decir que cualquier modo de edificar inevitablemente se deriva de ellos. Dentro del campo de la construcción y la arquitectura contemporánea hoy en día y gracias a las nuevas tecnologías, podemos decir con seguridad que hoy todo es posible y todo está disponible, resultando en una disolución de los límites desde el punto de vista técnico. El aporte y uso de materiales de última tecnología y de componentes complejos sistemas con el aporte de programas de diseño cada vez más avanzados, han

logrado estrechar y eliminar los límites originales entre ambos sistemas constructivos. "Hace ya tiempo que ni la construcción maciza ni la construcción ligera son capaces de dar respuesta a las nuevas exigencias o posibilidades que plantea el mundo contemporáneo; predominan los sistemas de construcción mixta".[22]

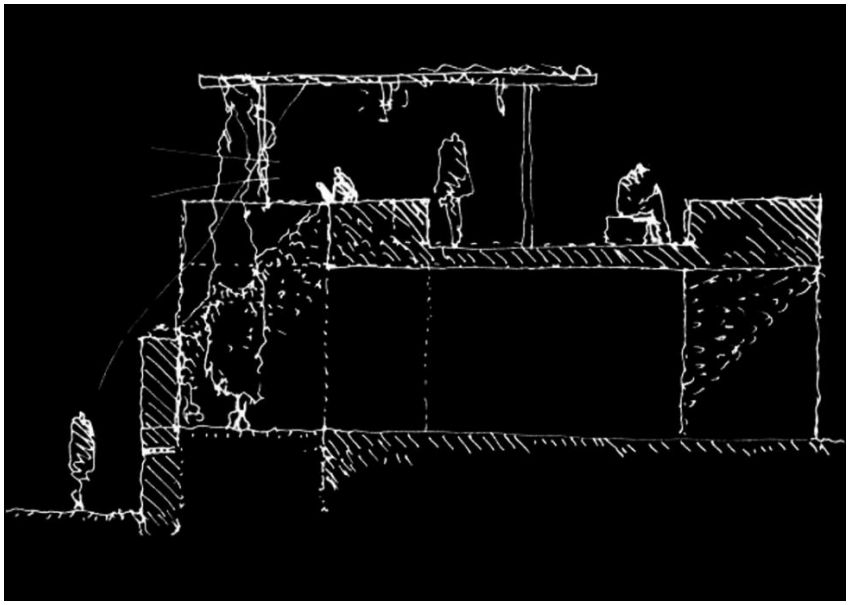


Ilustración 46 Construcción mixta (Jesús Aparicio)

Tomando las dos técnicas constructivas, tanto la estereotómica como la tectónica podemos decir que cualquier modo de edificar inevitablemente se deriva de ellos. Hace ya tiempo que ni la construcción maciza ni la construcción ligera son capaces de dar respuesta a las nuevas exigencias o posibilidades que plantea el mundo contemporáneo; predominan los sistemas de construcción mixtos. Hoy en día gozamos de un avance tecnológico significativo en lo que respecta a las tecnologías de la construcción, fabricación de nuevos materiales, más resistentes y flexibles al mismo tiempo nos permiten proyectar infraestructuras casi tan complejas e intrincadas como el pensamiento mismo de la humanidad.

[22] Construir la arquitectura Del material en bruto al edificio. Un manual Andrea Deplazes

EL CUBO METAFÍSICO (JACQUES HERZOG & PIERRE DE MEURON)

"Todos nuestros proyectos son productos de percepciones proyectadas sobre objetos y por esta razón son tan diferentes unos de otros. Volvemos la cabeza hacia direcciones diferentes y nuestros edificios emergen de diferentes precepciones. Trabajamos por observación de los fenómenos. ¿Pueden ciertos atractivos arquitectónicos –de forma, de materia, o de espacio- ser entendidos como categorías ontológicas en el trabajo de un arquitecto? ¿Significa su presencia la existencia de una ontología más que de una aproximación fenoménica? Por estado ontológico de la materia queremos decir objetos dentro de varios contextos, objetos naturales como los taludes en la base del Himalaya, o artificiales como los tornillos que fijan la puerta de un avión. Su mera presencia física no les da vida. De hecho, ni siquiera existen. Necesitan de un contexto para convertirse en esencias".[23]

[23] Continuidades. Entrevista con H&dM. Alejandro Zaera. El Croquis 60+84. 2000

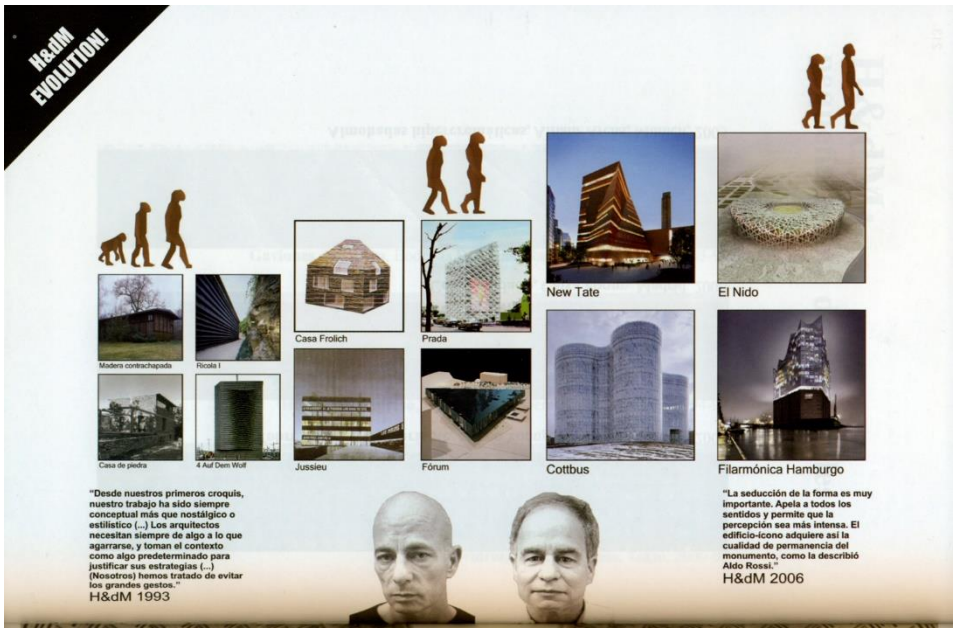


Ilustración 47arquitectura + historia: 12 arquitectos contemp

La arquitectura de Herzog & Pierre de Meuron se origina a partir de un proceso de búsqueda e investigación, y ejecución material de sus obras. Experimentando las técnicas más sublimes de la construcción. La arquitectura de Herzog & Pierre De Meuron con frecuencia ha sido observada y evaluada por la crítica a través de su estética, de los aspectos visuales y constructivos de las obras terminadas. El estudio de este trabajo nos lleva por dos caminos, el primero sería el cubo metafísico, que no es más que la resultante de una estructuración intelectual para hacer referencia a las estrategias que su estudio implemento durante sus primeros 15 años de vida. Dentro de estos primeros años obras como: el Estudio Fotográfico Frei (1982), la Casa de madera contrachapada (1985) o la Fabrica Ricola (1987), pueden describirse como proyectos arquitectónicos destinados a trastornar la presencia gestual, al arte pretencioso de comunicación de la arquitectura predominante de las décadas del 70 y del 80, sin que estas pudieran agruparse en una categoría excluyente. Es en este punto en el que podemos citar la idea fundamental dentro de la arquitectura de H&dM: la arquitectura es materia, y solo a través de la materia se

puede experimentar con la arquitectura. H&M han procedido en su oficio vinculando información de diversas fuentes, ya sea dentro o fuera de la arquitectura; abarcando un espectro muy amplio de las ciencias y la cultura visual del siglo XX, que incluye física, biología, pintura, escultura, land art, arte conceptual, fotografía, cine, etc.

Según Jacques Herzog & Pierre de Meuron, el arquitecto se acerca de manera considerable a la alquimia, manipulando la materia en busca de la transformación de lo vulgar a los estético, al constructor que analiza y busca incesantemente respuesta físicas de su obra, busca la capacidad de presencia para alterar su contexto, la cual es materia de transformación y materia transformada.

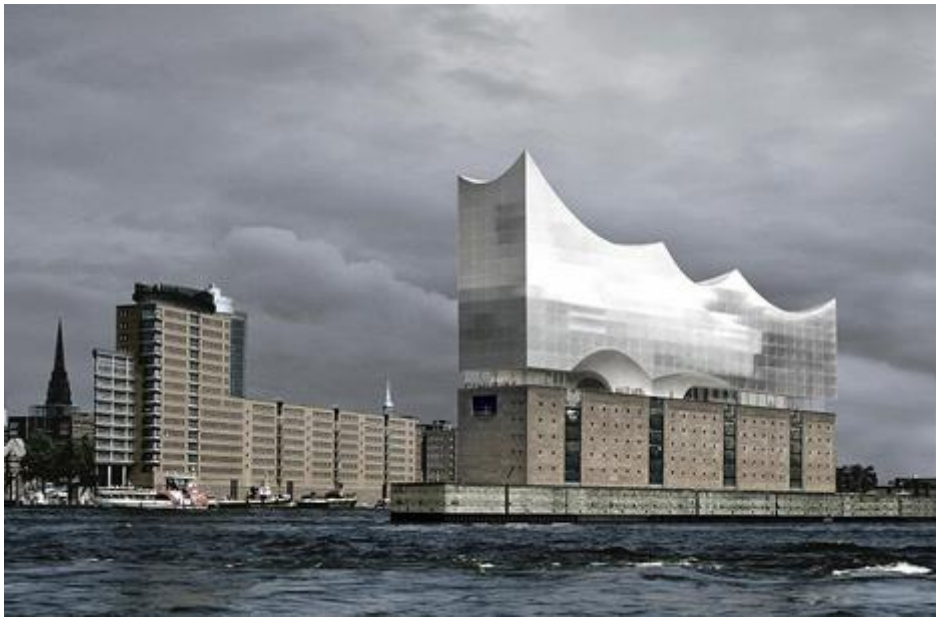


Ilustración 48 Elbphilharmonie concert hall (Hamburg, Alemania)

El segundo camino será el de la vida de las formas en donde nos expresa en su artículo “La geometría oculta de la naturaleza” (1988) Jacques Herzog se refiere a la necesidad de penetrar la superficie aparente de la naturaleza, para de esta forma poder apreciar su configuración y los múltiples sistemas de un orden que hay

debajo: “nuestro interés en el mundo invisible radica en encontrar una forma para develarlo en el mundo visible. Nos referimos a la complejidad de un sistema de relaciones que existe en la naturaleza, nuestro interés se centra en la geometría oculta de la naturaleza, en un principio ‘espiritual’, y no primordialmente en el aspecto externo de la naturaleza”. [24] Dentro del segundo camino se hacen algunas reflexiones en tornos a algunos proyectos de la autoría de H&dM, como por ejemplo está el edificio de oficinas de Marketin para Ricola (1999) y la reformulación del proyecto para la Biblioteca Cottbus (1989-2004) donde entra en escena el cambio de dirección del estudio, dando paso a las proyecciones complejas e icónicas dentro del mundo de la arquitectura tal como se expresan en el Tate Modern de Londres (1999). Esto nos lleva a reflexionar acerca de la materia que envuelve un espacio arquitectónico, la piel de volúmenes metafísicos que ya no son suficientes para satisfacer las demandas cada vez más complejas, ni tampoco las necesidades individuales de orden evolutivo.

En el caso de Tokio H&dM se acercan a una experimentación mucho más radical, involucrando a la estructura como parte de la ornamentación y la elegancia del espacio arquitectónico, este es el caso del Epicentro de Tokio tratándose de un volumen facetado, como si se tratara de una caja recortada. La estructura es envolvente, soporte y componente programático, todo al mismo tiempo, la materia ha sido plegada y desdoblada en los dos sentidos. Estas ideas indican un movimiento orientado hacia una reflexión en torno al significado mismo de la materia, su esencia, y las relaciones que pudieran establecerse con nuestro medio ambiente construido. La continuidad es lo que conecta los procesos naturales, con los culturales.

[24] Herzog & de Meuron: 1983-1993”, Madrid, en El croquis, No.60 (1994)

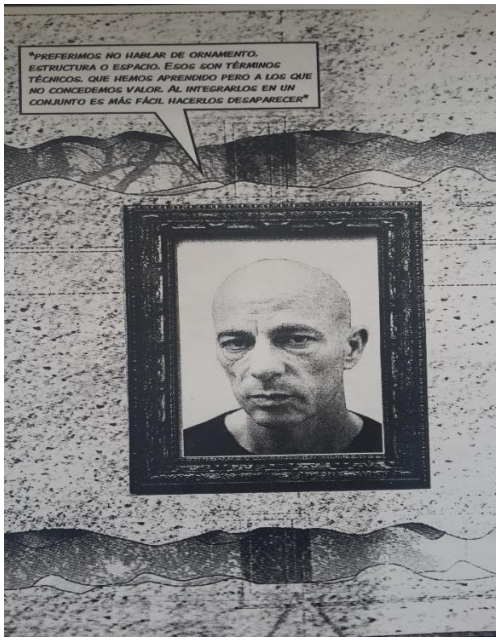


Ilustración 49 12 Arquitectos contemporáneos (Mario Gómez Luque, Arístides Gómez Luque, German Godoy)

La arquitectura es materia, y solo a través de la materia se puede experimentar con la arquitectura. El arquitecto se acerca de madera considerable al alquimista, ya que este tiene la capacidad de manipular y transformar: lugares, formas, espacios, etc. Transformándolos de elementos muchas veces irrelevantes o vulgares a elementos estéticos en armonía con su entorno cultural y espacial evocando la geometría invisible de la naturaleza.

Estas frases y pensamientos son lineamientos a mi parecer básicos en la forma de pensar de un arquitecto, ya que la naturaleza como tal es la mayor diseñadora y constructora del planeta, no es una casualidad que las formas más esenciales, puras e intrincadas de los sistemas naturales sean una guía práctica a la hora de tomar decisiones de diseño, ya que en estas podemos encontrar respuesta y soluciones a muchas de las complejidades en el ámbito de la arquitectura.

SUSTENTABILIDAD Y SOSTENIBILIDAD

Estamos en un momento en el que hablar de sustentabilidad y sostenibilidad se ha convertido en algo habitual, en el que la sociedad está adquiriendo conciencia sobre la necesidad de cuidar el ambiente y ahorrar energía y está adoptando conductas nuevas. Para poder definir estos términos debemos acudir a sus verbos, sustentar y sostener cuyo significado se encuentra en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, según el cual: Si comparamos las definiciones de estos dos términos, al parecer, tienen la misma connotación, sin embargo el verbo sustentar en el vocablo inglés "susteinable" corresponde a una notación dinámica y positiva: To keep going continously, endure, without giving way, lo que significa: Avanzar continuamente, perseverar en el esfuerzo, resistir sin ceder. Es así como la expresión inglesa se refiere a un proceso cuyo ritmo hay que mantener.

De todo lo anterior, se puede interpretar que la palabra "susteinable" ha sido erróneamente traducida al castellano como "sustentable", cuando dicho vocablo en realidad no existe en este último idioma, independientemente de que cada día sea más utilizado. La Arquitectura Sostenible es aquella que garantiza el máximo nivel de bienestar y desarrollo de los ciudadanos y que posibilita, igualmente, un grado de bienestar y de desarrollo en las generaciones venideras así como su máxima integración en los ciclos vitales de la naturaleza.

Los cinco pilares sobre los que se sustenta la arquitectura sostenible son:

• Optimización de los recursos y materiales.

• Disminución de consumo energético y el aumento de la eficiencia energética y uso de energías renovables.

• Disminución de residuos y emisiones.

• Disminución del mantenimiento, explotación y uso de los edificios.

• Aumento de la calidad de vida.

Por otra parte, el término "sostenible" se vincula normalmente con la palabra desarrollo, articulándose como "desarrollo sostenible o perdurable"

DESARROLLO SOSTENIBLE

La Comisión Mundial de Ambiente y Desarrollo (World Comisión on Enviroment and Development) en el documento conocido como Informe Brundtland, Nuestro Futuro Común (1987) define al desarrollo sostenible como aquel "que satisface las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las futuras generaciones de satisfacer sus propias necesidades" Posteriormente, en 1992, se celebró la conferencia en la ONU sobre medio ambiente y desarrollo, la misma que correspondió a la segunda "Cumbre de la Tierra", en Rio de Janeiro, donde se dio origen a la Agenda 21, en la cual, fueron aprobados los Convenios sobre el Cambio Climático, la Diversidad Biológica, la Declaración de Río y la Declaración de

Principios Relativos a los Bosques. Fue en este foro donde se comenzó a dar amplia publicidad al término desarrollo sostenible al público en general y, además se modificó la definición original del Informe Brundtland, la misma que estaba centrada en la preservación del ambiente y el consumo prudente de los recursos naturales no renovables, hacia la idea de los tres círculos que debería conciliarse en una perspectiva de desarrollo sostenible: el progreso económico, la justificación social y la preservación del ambiente. Esta definición puede representarse con el siguiente diagrama en donde se entrelazan las tres dimensiones del desarrollo sostenible: Ecología, economía y sociedad.

En conclusión se puede reflexionar que la reciente toma de conciencia acerca de la vulnerabilidad y la limitación de nuestros recursos naturales han generado una verdadera preocupación y acción por parte de entidades estatales y organizaciones de carácter privado. La sustentabilidad y la sostenibilidad no tratan únicamente de reducir el consumo energético o de buscar nuevas fuentes de producción de energía, sino también de conservar y cuidar a conciencia lo poco que nos queda en materia de recursos no renovables. El sector de la planificación, construcción, arquitectura y todas las actividades que se centran dentro de este campo de acción consumen alrededor del 40% de los recursos energéticos del planeta.

URBANO

CONCEPTO DE FLUJOS (MANUEL CASTELLS)

"Emerge una forma social y espacial: la ciudad informacional. No es la ciudad de las tecnologías de la información profetizada por los futurólogos. Ni es la tecnópolis

totalitaria denunciada por la nostalgia del tiempo pasado. Es la ciudad de nuestra sociedad, como la ciudad industrial fue la forma urbana de la sociedad que estamos dejando. Es una ciudad hecha de nuestro potencial de productividad y de nuestra capacidad de destrucción, de nuestras proezas tecnológicas y de nuestras miserias sociales, de nuestros sueños y de nuestras pesadillas. La ciudad informacional es nuestra circunstancia."[25]

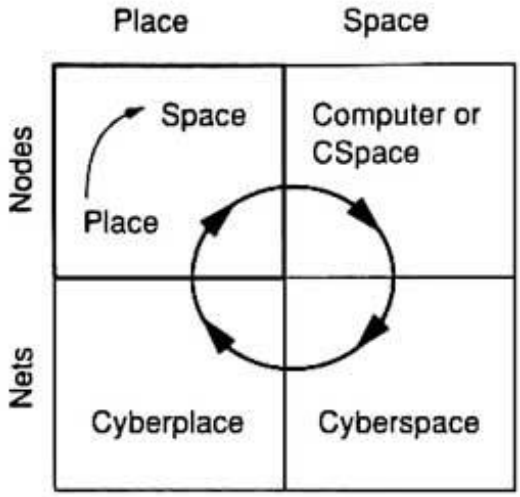


Figure 1.3 Virtual geography
Source: Redrawn from Batty 1997: 341

Ilustración 50 Geografía VIrtual [Dodge y Kitchin]

En esta obra Manuel Castells nos presenta el concepto de flujos y su relación con las cuestiones económico-sociales. Las referencias hacia estas relaciones son numerosas dentro de su obra, el concepto de flujos que propone Castells no está del todo desligado de su crítica al marxismo. Dicha noción sobresale de una contraposición de Castells con los postulados de la teoría cultural del trabajo de dicha tradición

[25] CASTELLS, Manuel. La ciudad informacional. Tecnologías de la información, estructuración económica y el proceso urbano-regional. p. 19.

teórica. A mediados de la década de los 90, el incremento del dominio de los flujos, la identidad de resistencia de la clase trabajadora no es la protagonista. Es en este mismo periodo que el autor llega a sostener que la materialidad de nuestra existencia está conformada de flujos y/o contraflujos basados en una sociedad determinada que representa los valores e intereses de la población que ya no se sostiene sobre la base del trabajo, al contrario se expresa de una manera simbólica, representando así la defensa de las identidades primordiales de sociedades auto identificables. "Si bien se trata de una referencia muy general y relativamente descontextualizada, esta permite insinuar a grandes rasgos la aparición de la noción de flujos, como una forma conceptual concreta de oposición a ciertos elementos de la doctrina marxista que abandona en el año de 1981".[26]

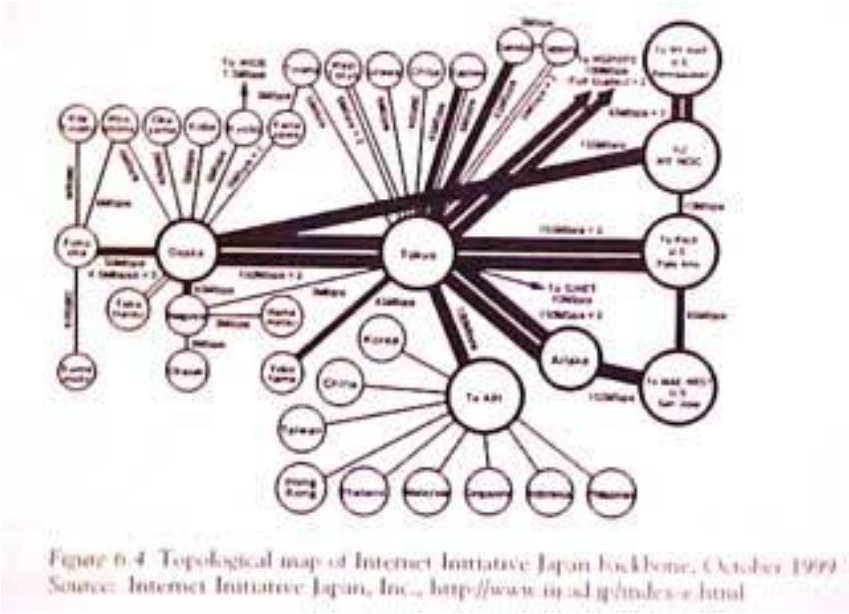


Ilustración 51 Esquema de la red "backbone" de Japón, 1999 [Dodge y Kitchin]

En torno al concepto de flujos entre 1994 y 2004, Manuel Castells ofrece cuatro definiciones diferentes de flujos, siendo las propuestas de 1996 y más adelante la del 2004 las teorías más completas. En un primer acercamiento, en 1994, Castells define a

[26] Introducción general al concepto de flujos de Manuel Castells.

los flujos como la materia en que las sociedades están conformadas. Más adelante pero en el mismo texto de análisis Castells señala de un modo más amplio que la materialidad de nuestra existencia como tal está conformada por flujos y/o resistencia a estos flujos.

No es si no hasta 1996 que el autor en un primer texto llamado La Era de la Información, señala que los flujos no solo se limitan a ser elementos organizativos sociales, sino que son la expresión de los procesos evolutivos que dominan nuestra vida económica, política y simbólica. A partir de entender estos nuevos conceptos, Castells entiende por flujos como las secuencias de intercambios e interacciones determinadas, repetitivas y programables físicamente desconectadas que mantienen los habitantes de una estructuración social, política y económica de una sociedad. Dentro del texto de la Era de la Información, el autor hace nuevamente referencia a los flujos, pero esta vez de un modo indirecto a partir de la definición de los espacios de los flujos, denominados como un círculo de impulsos electromagnético, que unidos forman la base material de los procesos que hemos observado como estrategias cruciales en la conformación de la sociedad Red. Es en esta etapa en donde el autor no realiza cambios significativos dentro de su teoría de flujos, repitiendo en gran medida lo anunciado anteriormente en donde señala y hace referencia a la nueva sociedad en que la base material de todos los procesos están hechos de flujos. “Corrientes de información entre nodos circulando a través de canales de conexión entre nodos”, este fue el último postulado emitido por Castells en el 2004.

LA MATERIALIDAD DE LOS FLUJOS: La opinión de Castells con respecto a la materialidad o a la inmaterialidad de los flujos es variada y contradictoria en algunos casos, es por esto que el autor aborda la materialidad de los flujos considerando dos

aspectos puntuales que son la relación con lo no material y el alcance de dicha materialidad. Por un lado en las postulaciones de Castells de 1994, en la definición de 1996 y en la 1997, el autor define a los flujos como materiales sin lugar a dudas. En esta etapa es cuando Castells reconoce a los flujos como la nueva materialidad de la sociedad y dejan en evidencia que dicha materialidad de los flujos no representan toda la materialidad de la sociedad, al contrario representa la de un espacio social específico.

LOS FLUJOS COMO EXPRESIÓN DOMINANTE: Como se explicó anteriormente, es relevante aclarar que el concepto de flujos no caracteriza a cierta sociedad en conjunto, sino más bien al espacio social domínate. Esto ya es nombrado por Castells en las postulación de 1994, en donde relaciona directamente a los flujos con el polo dominante de la ley y el poder. Castells afirma que los flujos son la expresión de los procesos que dominan nuestra vida económica, política y simbólica y estos forman la base material de los procesos inherentes a la sociedad.

Aquí el autor señala que el poder y la riqueza están organizados en redes en redes globales por donde circula los flujos de información, siendo el poder y la riqueza expresiones dominantes de la sociedad. El hecho de que Castells señale que los flujos son la expresión de los procesos sociales dominantes y no una expresión de los mismos, nos hace suponer que no hay expresiones dominantes en la economía, la política y la cultura que no sean flujos.

Son varios los autores que analizan y desarrollan los conceptos de flujos desde un punto de vista filosófico y desde el punto de vista teórico social, Gilles Deleuze propone que la noción de flujo es fundamental en la economía política moderna, al punto que esta se encuentra como la primera gran teoría de los flujos en la teoría general del empleo y del interés. Para Deleuze desde el punto de vista económico los flujos se les pueden asignar

los valores de las cantidades de bienes de servicios o de moneda que son transmitidos de un polo a otro. Ahora bien para Deleuze el movimiento de los flujos se remite a la idea de que estos fluyen pero también algo los bloquea. De este modo la posición de Castells frente a la de Deleuze expresan igualitariamente movimiento de circulación, pero también incluyen un registro de bloqueo o de límites.

DE LOS LUGARES A LOS FLUJOS.

Castells hace referencia a los conceptos de flujos como piezas claves para el entendimiento de las dinámicas y tendencias de una sociedad, pero también basa sus teorías sobre el espacio dual, esto es, la separación entre lo local y lo global. La oposición entre flujos y lugares o entendiéndolo de otro modo, la oposición entre el espacio de los flujos y el espacio de los lugares.

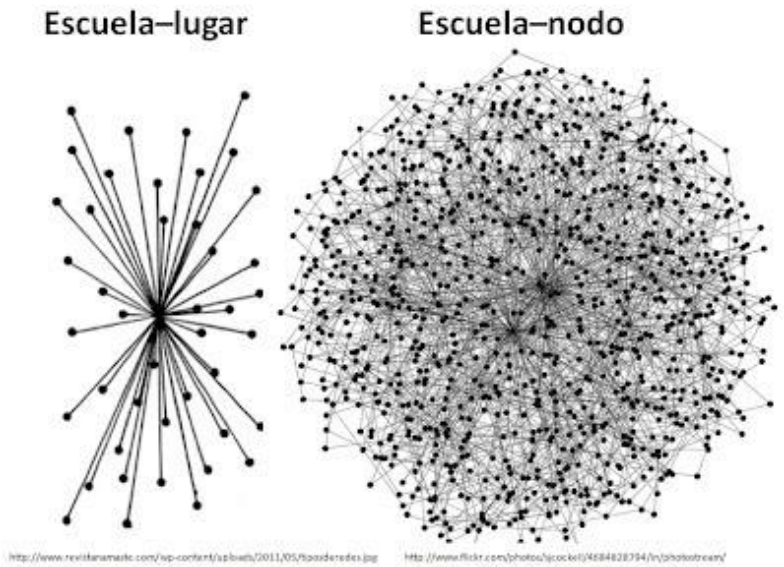


Ilustración 52 De la escuela-lugar a la escuela-nodo

Con respecto a estas teorías Castells hace algunas reflexiones, las cuales no las vuelve a repetir, estas reflexiones afirman que la lógica de las organizaciones de poder, tienen la

intención de transformar los lugares en flujos. Es de estas reflexiones que el autor desarrolla una teoría social: el desplazamiento del espacio de los lugares al espacio de los flujos. Con esto Castells no pretende decir que los lugares se disuelvan, sino que las organizaciones de poder se muevan en una constante y tiendan a mudarse a un espacio no relacionado histórico y socialmente a ningún lugar en particular. Aquí es cuando los grupos de poder se hacen de un papel protagonista dentro de la estructuración y transformación del espacio y la extensión de los flujos, con las transnacionales como actores principales.

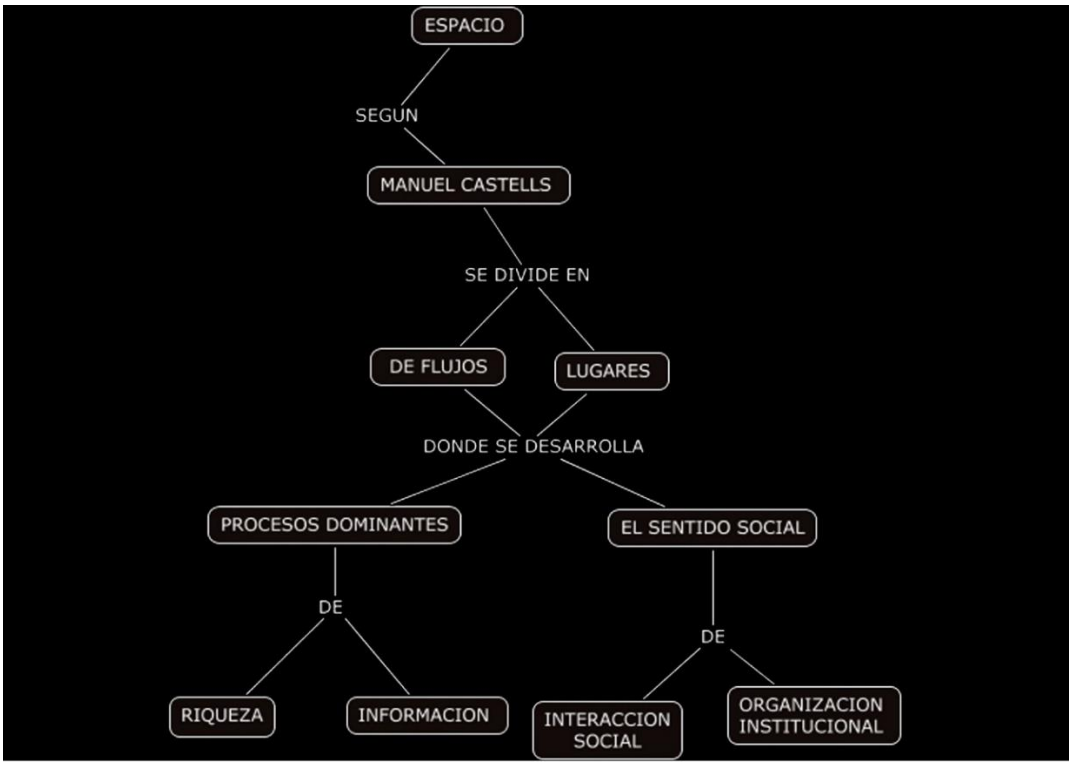


Ilustración 53 ESPACIO CASTELLS

En una amplia perspectiva histórica, la sociedad del flujo representa un cambio cualitativo en la experiencia humana. Si nos referimos a una vieja tradición sociológica según la cual la acción social en su nivel más fundamental puede ser entendida como patrón de relaciones entre Naturaleza y cultura, estamos realmente en una nueva era de la experiencia humana. Nos encontramos en un proceso de transformación estructural

de las sociedades, como consecuencia del impacto de una revolución tecnológica, economía global y cambio cultural. En una amplia perspectiva histórica, la sociedad del flujo representa un cambio cualitativo en la experiencia humana. En donde la sociedad en su nivel más fundamental es capaz de relacionarse con la naturaleza y la cultura, haciendo de esta relación una nueva experiencia humana. Nuevo orden social: sociedad informacional, por la centralidad de los procesos de generación y procesamiento de la información en él. Hoy en día no contamos con una teoría que sea lo suficientemente rigurosa y global al mismo tiempo, para explicar de manera satisfactoria este proceso. A diferencia de la teoría de la sociedad postindustrial aún vigente, se requiere de un razonamiento que muestre la interdependencia de los aspectos sociales, políticos y económicos del nuevo orden.

DIAGRAMAS DE ENERGÍA (JOSEP MARÍA MONTANER)

"La conciencia de la complejidad y la diversidad, de la fragmentación y del caos en el mundo contemporáneo de la cibernética y las tecnologías de la información impulsa a experimentar nuevos sistemas que superen tanto la rigidez de los existentes como la dispersión generada por las creaciones antisistematicas. Todo ello intenta integrarse en una síntesis de diagramas de energía, comunicación y transformación. De hecho, la esencia de los sistemas es la energía; los sistemas son el instrumento para la circulación de la energía. La posibilidad de una arquitectura de diagramas que delimiten tramas para administrar materia y energía pertenecen a nuestra época de incertidumbres marcadas

por la disolución de las experiencias tipomorfologicas, por la crisis de los recursos semánticos y lingüísticos y por la paulatina escasez de recurso".[27]

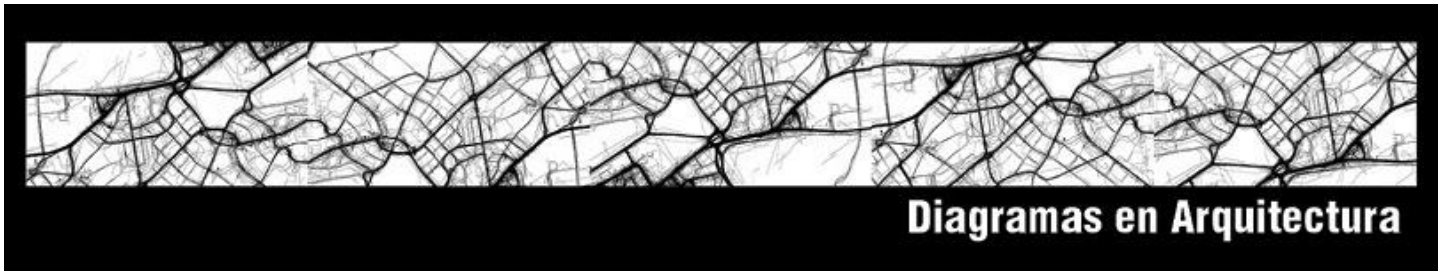


Ilustración 54 diagramas en arquitectura

Dada la creación de nuevos sistemas de generación de arquitectura por parte de la computación y ante la complejidad y la dispersión de la misma, la arquitectura cada vez más recurre a la generación de diagramas, diagramas conceptuales, diagramas que nos ayuda a interpretar y a traducir a formas arquitectónicas convirtiéndolas en procesos. Con estos procesos lo que se busca es generar obras abiertas que integren información, pero que al mismo tiempo sea capaz de rectificarse y evolucionar. Se trata de una arquitectura de diagramas que recupere el vanguardismo de la obra del racionalismo y del movimiento moderno. El contexto de esta arquitectura es la ciudad contemporánea entendida como red territorial, a veces con forma de retícula, a veces con forma de racimos o de fractales, desarrollada siempre como circulación de flujos y de energía. Esta nueva tendencia de generar ciudad se da a raíz de la creciente demanda por la luz artificial y su influencia sobre el modo de habitar la misma.

[27] Sistemas Arquitectónicos Contemporáneos Josep María Montaner

CONDENSADORES.

"El paso básico de esta arquitectura de la energía se ha manifestado en la experimentación de prototipos en los cuales la energía es el dato de partida y la luz es la materia. En estos condensadores de energía predomina la relación con el medio y la conformación de volúmenes como depósito de energía. Los condensadores son objetos proyectados para captar luz y energía, que tienden a desplegarse, desplazarse y a expandirse. La intuición de estos proyectos como embriones de energía se tuvo en varios proyectos de finales de la década de 1980 y principios de 1990, como la inconclusa Slow House (1992)".[28]

En esta etapa el autor hace referencia y nombra algunos proyectos, que en algunos casos quedaron inconclusos, en otros fueron meramente prototipos. Tal es el caso de la Casa Translucida (prototipo de condensador de energía), realizada en la Escuela de Arquitectura de la facultad de Barcelona (1997-2001). Este proyecto estuvo bajo la tutela de Alfons Soldevila. Se trata de una casa desmontable y autoconstruirle donde la formalidad de la casa responde al tiempo y a la luz, y genera intrincados espacios atreves de los translucidos, que van desde la total transparencia hacia los más opacos, y estos se configuran en las múltiples afluencias entre la luz natural y la luz artificial que se proyecta hacia el interior.

El pionero más claro y el cual no podemos dejar de mencionarlo es la "Maison de Verre" en Paris (1928-1932) de Pierre Chareau, emplazado dentro de un patio de

[28] Sistemas Arquitectónicos Contemporáneos Josep María Montaner

manzana Chareau introdujo una nueva vivienda montada sobre una estructura de acero, dejando las plantas libres. La casa tenía que responder a dos funciones distintas, en planta baja se montaba un consultorio de carácter médico y en planta alta resolvía las necesidades particulares de la familia. Esta condición la hiso bastante particular al momento de administrar los flujos de la casa, sobre todo en planta baja

Ilustración 55 Maision de Verre (Pierre Chreau y Bernard Bijboet)

La conciencia de la complejidad y la diversidad, de la fragmentación y del caos en el mundo contemporáneo de la cibernética y las tecnologías de la información impulsa a experimentar nuevos sistemas que superen tanto la rigidez de los existentes como la

dispersión generada por las creaciones antisistematicas. De hecho, la esencia de los sistemas es la energía; los sistemas son el instrumento para la circulación de la energía. La posibilidad de una arquitectura de diagramas que delimiten tramas para administrar materia y energía. El paso básico de esta arquitectura de la energía se ha manifestado en la experimentación de prototipos en los cuales la energía es el dato de partida y la luz es la materia. En estos condensadores de energía predomina la relación con el medio y la conformación de volúmenes como depósito de energía.

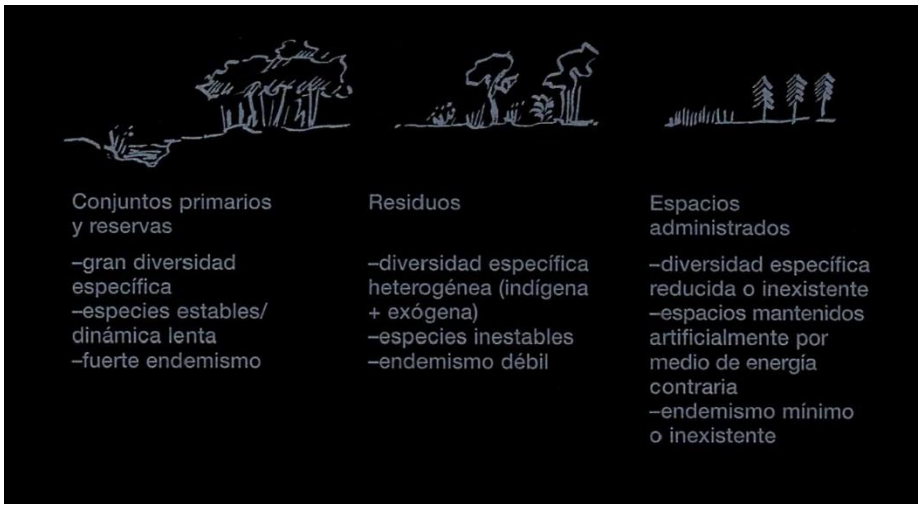
MANIFIESTO DEL TERCER PAISAJE

Gilles Clement desde el punto de vista de las tipificaciones del paisaje recurre a un nuevo estado de los espacios, fuera del primer paisaje como el natural primitivo, y el segundo respecto del medio urbano tradicional; para nombrarlos y hacerlos aparecer como un terreno fértil para la diversidad ecológica. Que casi tan numerosos como los residuos de la agricultura se esparcen por toda el área urbana.

El botánico, ecólogo, jardinero, entomólogo y arquitecto del paisaje, define muy claramente este paisaje como "el conjunto de los espacios residuales, abandonados o improductivos, y como tales, posibles refugios para la diversidad, espacios que se revelan como Tercer Paisaje cuando asumimos la condición de contemplarlos bajo una mirada paisajística; es sólo en este momento que los residuos territoriales pasan a ser fragmentos de un paisaje tercero, insertado en una realidad de dimensión mayor: aquella del Jardín Planetario". Y establece una relación de causa respecto de su ubicación preponderante explicando que: "Está situado en sus márgenes; en las orillas de los bosques, a lo largo de las carreteras y de los ríos, en los rincones mal olvidados de la cultura, allí donde las máquinas no pueden llegar."

Si dejamos de mirar el paisaje como si fuese el objeto de una industria podremos descubrir de repente una gran cantidad de espacios indecisos, desprovistos de función, a los que resulta difícil darles un nombre. Este conjunto no pertenece ni al dominio de la sombra ni al de la luz. Está situado en sus márgenes: en las orillas de los bosques, a lo largo de las carreteras y de los ríos, en los rincones más olvidados de la cultura, allí donde las máquinas no pueden llegar. Cubre superficies de dimensiones modestas, tan dispersas como las esquinas perdidas de un prado. Son unitarios y vastos como las turberas, las landas y ciertos terrenos yermos surgidos de un desprendimiento reciente.

En estas definiciones hay varios temas que son importantes de revelar. Primero que todo el "Jardín Planetario" es una metáfora de Clement para referirse al planeta como un gran espacio donde el hombre debe asumir su papel de "Jardinero", para cuidarlo y administrarlo de la mejor manera consiente desde el ámbito político, económico y social y su universalidad. Relacionada a esta metáfora también está la idea de "Jardín en Movimiento", como la caracterización fenomenológica de un espacio de mucha actividad y sinergia tanto en su generación como en su propio mantenimiento, con espacios interconectados, con intercambios de materia y energía entre sus partes, con relaciones en evolución permanente, etc. que posibilitan la finalidad última, la diversidad.

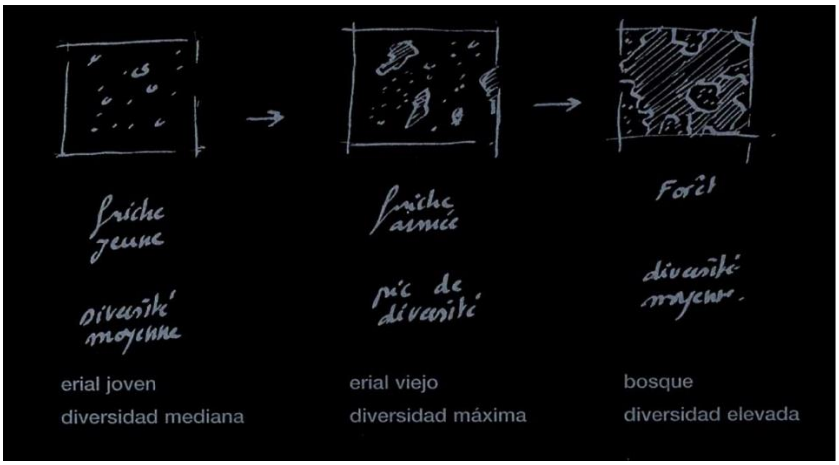


Por un lado se tienen los espacios de reserva natural, que siguen protegidos y que conllevan una diversidad amplia, pero su principal problema es que estas zonas no son amplias ni cercanas a la ciudad. Por otro lado se encuentran los espacios "de naturaleza" dentro de la ciudad, como espacios administrados que conllevan un sistema de poca o nula diversidad combinado con muy poca fertilidad, lo que genera espacios costosos y poco viables. Y por último se hallan los espacios residuales dentro de las urbes y esta nueva posibilidad de generar espacios heterogéneos de "fácil" administración en base a la idea de procesos a largo plazo en esta teoría del "Tercer Paisaje", que asegura que un bosque surgido de un residuo conlleva más diversidad que un parque administrado.

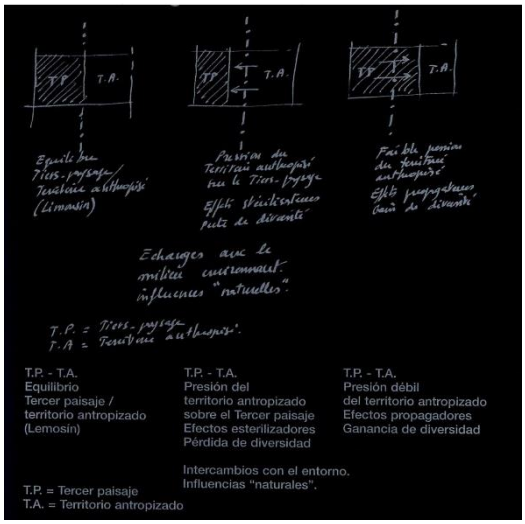
El estatuto no escrito, pero comprobado, del Tercer Paisaje es de orden planetario. El mantenimiento de su existencia no depende de unos sabios, sino de una conciencia colectiva. Retos. Los cataclismos (meteoritos, corrientes volcánicas, guerras) conducen a disminuciones masivas y brutales del número de especies sobre el planeta. Las transformaciones lentas (glaciaciones, tropicalizaciones) conducen a las sustituciones de especies y a disminuciones o incrementos progresivos del número. La amplitud biológica de las especies animales y vegetales no supera la capacidad de ls biomas a los que pertenecen. La especie humana no cumple las reglas de asignación a un bioma que

le sea favorable. La presencia de las prótesis (vestidos, casas, vehículos) incrementa la amplitud biológica natural de la especie humana, y le permite ocupar todo el planeta bajo todas las condiciones de vida. Movilidad.

-Dinámica natural de acceso al climax forestal.



- Dinámica de presiones del territorio antropizado del entorno.

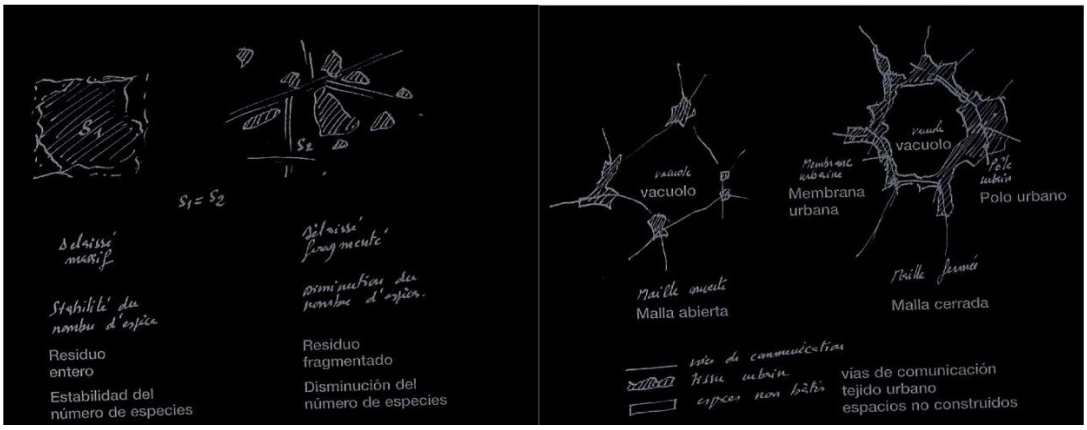


Evolución. El crecimiento de las ciudades y de los ejes de comunicación lleva a un crecimiento en el número de residuos.

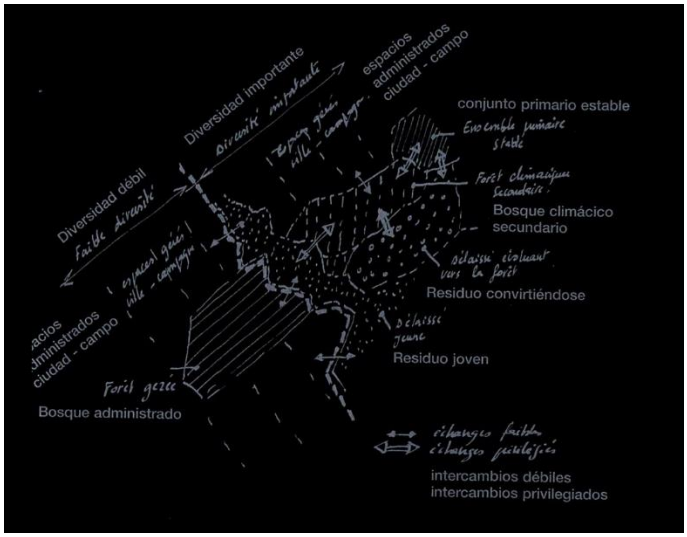
- Residuo entero y fragmentado.

- Malla abierta en las partes más alejadas de las grandes ciudades. Malla cerrada en los accesos a las grandes ciudades.

- La continuidad biológica disminuye con el cierre de las mallas. Toda ruptura en el tejido de mallas puede ser considerada como una posibilidad de comunicación entre las vacuolas.



El Tercer paisaje no tiene escala. Cubre el conjunto de los ecosistemas capaces de garantizar el mantenimiento de una diversidad (un bosque, una orilla, una corteza, una montaña, un peñasco, una nube…tiene un ecosistema). Los instrumentos de apreciación del Tercer paisaje abarca desde el satélite hasta el microscopio. El análisis de los satélites. Ofrece la actividad de biomasa para una determinada región como expresión de un gran número de ecosistemas imbricados. El análisis de los microscopios. Ofrece el enunciado de los seres más simples que viven en el seno del planeta. Representación. Depende de su posibilidad de fijar límites geográficos. Estos límites aparecen en las fronteras entre los residuos y los territorios explotados: Linde bosque / agricultura o ciudad Límite matorral / agricultura o ciudad.



Tiempo Lamarck. Para Lamarck, la vida es un fenómeno natural consistente en un modo peculiar de organización de la materia. En este sentido, considera que los organismos vivos están formados por los mismos elementos y las mismas fuerzas físicas

que componen la materia inanimada; los reinos animal y vegetal sólo difieren, por tanto, del reino mineral por el modo de organización interna de los mismos elementos.

El conjunto de los espacios residuales, abandonados o improductivos, y como tales, posibles refugios para la diversidad, espacios que se revelan como Tercer Paisaje cuando asumimos la condición de contemplarlos bajo una mirada paisajística. "Jardín Planetario" es una metáfora de Clement para referirse al planeta como un gran espacio donde el hombre debe asumir su papel de "Jardinero", para cuidarlo y administrarlo de la mejor manera consiente desde el ámbito político, económico y social y su universalidad. Los espacios residuales dentro de las urbes y esta nueva posibilidad de generar espacios heterogéneos de "fácil" administración en base a la idea de procesos a largo plazo en esta teoría del "Tercer Paisaje".

TEÓRICO FILOSÓFICO

HISTORIA DEL TIEMPO DEL BIG BANG A LOS AGUJEROS NEGROS (STEPHEN HAWKING)

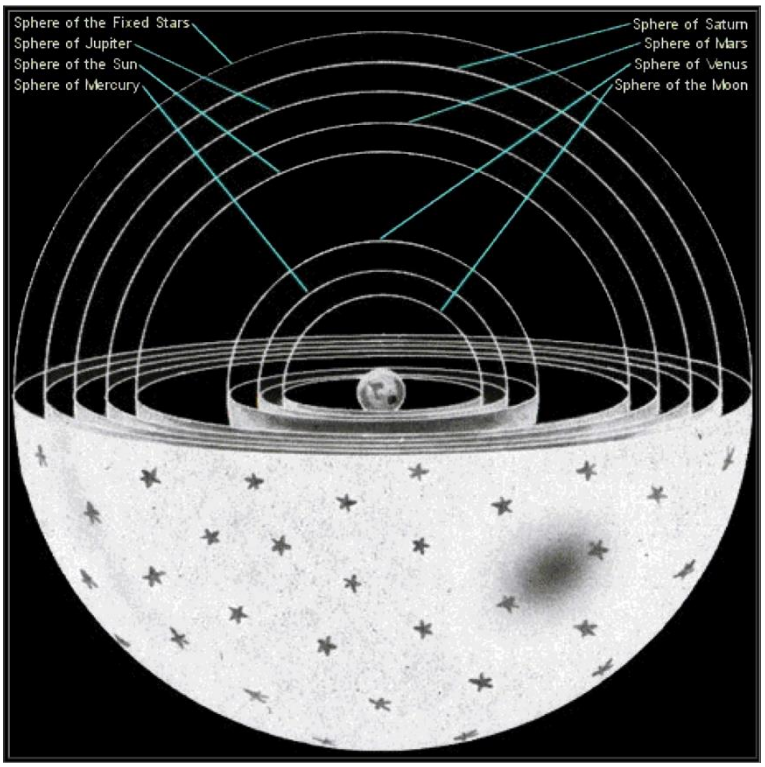
NUESTRA IMAGEN DEL UNIVERSO

Aristóteles, en su libro De los Cielos estableció dos argumentos para creer que la Tierra era redonda: La sombra de la Tierra sobre la luna (en los eclipses lunares) era siempre

redonda y la estrella polar aparecía más baja vista desde el sur que desde regiones más al norte. Aristóteles incluso estimó que la distancia alrededor de la Tierra era de 400.000 estadios (hacia el doble del Ecuador correcto).

Aristóteles creía que la Tierra era estacionaria. Esta idea fue ampliada por Ptolomeo en el siglo II d.C. hasta construir un modelo cosmológico completo. La Tierra permaneció en el centro, rodeada por ocho esferas. La esfera más externa transportaba a las llamadas estrellas fijas.

Nicolás Copérnico, hacia 1514, propuso un modelo más simple. Su idea era que el sol estaba estacionario en el centro y que la Tierra y los planetas se movían en órbitas circulares a su alrededor. Casi un siglo después Kepler y Galileo empezaron a apoyar públicamente la teoría copernicana. En 1609 Galileo empezó a observar el cielo nocturno con un telescopio que acababa de inventar. El planeta Júpiter estaba acompañado por varios pequeños satélites o lunas que giraban a su alrededor. Esto implicaba que no todo tenía que girar directamente alrededor de la Tierra tal como se lo demuestra en la siguiente ilustración.



Johannes Kepler había modificado la teoría de Copérnico, sugiriendo que los planetas no se movían en círculo, sino en elipses. Las predicciones se ajustaban ahora finalmente a las observaciones. Las órbitas elípticas constituían una hipótesis bastante desagradable. Kepler no pudo reconciliarlas con su idea de que los planetas estaban concebidos para girar alrededor del Sol atraídos por fuerzas magnéticas. Hacia 1687 Isaac Newton en Pilosophíae Naturalis Principia Mathemática postuló una ley de la gravitación universal, según la cual cada cuerpo en el universo era atraído por cualquier otro cuerpo con una fuerza que era tanto mayor cuanto más masivos fueran los cuerpos y cuanto más cerca estuvieran el uno del otro. Llegó a ser natural suponer que las estrellas fijas eran objetos como nuestro Sol pero mucho más lejanas.

Newton comprendió que las estrellas deberían atraerse unas a otras; no parecía posible que pudieran permanecer esencialmente en reposo. ¿No llegaría un determinado momento en el que todas ellas se aglutinarían? En 1691 Newton argumentaba que esto

verdaderamente sucedería si solo hubiera un número finito de estrellas; si, por el contrario, hubiera un número infinito de estrellas sobre un espacio infinito, ello no sucedería, porque no habría ningún punto central donde aglutinarse. En un universo infinito, cada punto puede ser considerado como el centro. La aproximación correcta, es considerar primero una situación finita, en la que las estrellas tenderían a aglutinarse. Podemos añadir tantas estrellas como queramos, que a pesar de ello las estrellas originales seguirán juntándose indefinidamente. Esto nos asegura que es imposible tener un modelo estático e infinito del universo, en el que la gravedad sea siempre atractiva.

En el pensamiento anterior al siglo XX nadie había sugerido que el universo se estuviera expandiendo o contrayendo. Por el contrario, se intentó modificar la teoría, suponiendo que la fuerza gravitacional fuese repulsiva a distancias muy grandes. Hoy en día creemos que tal equilibrio sería inestable: si las estrellas en alguna región se acercaran sólo ligeramente unas a otras, una vez que empezaran a aglutinarse, lo seguirían haciendo. Por el contrario, si las estrellas empezaran a separarse tan sólo un poco, el dominio de las fuerzas repulsivas las alejarían indefinidamente.

ESPACIO Y TIEMPO

Aristóteles decía que el estado natural de un cuerpo es estar en reposo. De ello se deducía que un cuerpo pesado debía caer más rápido que uno ligero, porque sufría una atracción mayor hacia la Tierra. La tradición aristotélica también mantenía que se podría deducir todas las leyes que gobiernan el universo por medio del pensamiento puro: no era necesario comprobarlas por medio de la observación. Nadie antes de Galileo se preocupó de ver si los cuerpos con pesos diferentes caían con velocidades diferentes. Galileo comprobó que cada cuerpo aumentaba su velocidad al mismo ritmo, independientemente de su peso.

Las mediciones de Galileo sirvieron de base a Newton. El efecto real de una fuerza era el de cambiar la velocidad del cuerpo, en vez de simplemente ponerlo en movimiento. Siempre que sobre un cuerpo no actuara ninguna fuerza, éste se mantendría moviéndose en una línea recta con la misma velocidad. La aceleración disminuirá cuando aumente la masa (cantidad de materia) del cuerpo. Un cuerpo que tenga doble peso sufrirá una fuerza gravitatoria doble, pero al mismo tiempo tendrá una masa doble. De acuerdo con la segunda ley de Newton, estos dos efectos se cancelarán exactamente y la aceleración será la misma en ambos casos. La falta de un estándar absoluto de reposo significaba que no se podía determinar si dos acontecimientos que ocurrieran en tiempo diferente, habían tenido lugar en la misma posición espacial. Por ejemplo, supongamos que en un tren, una bola de ping-pong está botando, moviéndose verticalmente hacia arriba y hacia abajo y golpeando la mesa dos veces en el mismo lugar con un intervalo de un segundo. Para un observador situado junto a la vía, los dos botes parecerán tener lugar con una separación de unos cuarenta metros, ya que el tren habrá recorrido esa distancia entre los dos botes. Así pues la no existencia de un reposo absoluto, significa que no se puede asociar una posición absoluta del espacio con un suceso. Newton estuvo muy preocupado por esta falta de una posición absoluta, o espacio absoluto, como se le llamaba, porque no concordaba con su idea de un Dios absoluto. Rehusó aceptar la no existencia de un espacio absoluto, a pesar incluso de que estaba implicada por sus propias leyes.

Tanto Aristóteles como Newton creían en el tiempo absoluto. Pensaban que se podía afirmar inequívocamente la posibilidad de medir el intervalo de tiempo entre dos sucesos sin ambigüedad, y que dicho intervalo sería el mismo para todos los que lo midieran. El tiempo estaba totalmente separado y era totalmente independiente del espacio. El hecho de que la luz viaja a una velocidad finita, aunque muy elevada fue

descubierto en 1676 por el astrónomo danés Ole Christensen Roemer. Observó que los tiempos en los que las lunas de Júpiter parecían pasar por detrás de éste no estaban regularmente espaciados.

Una verdadera teoría de la propagación de la luz no surgió hasta 1865 con James Clerk Maxwell. La teoría de Maxwell predecía que tanto las ondas de radio como las luminosas deberían viajar a una velocidad fija determinada. Las ondas de luz debían viajar a través del éter, al igual que las ondas de sonido lo hacen a través del aire. Diferentes observadores que se movieran con relación al éter verían acercarse la luz con velocidades distintas. En 1887, Albert Michelson y Edward Morley compararon la velocidad de la luz en la dirección del movimiento de la tierra, con la velocidad de la luz en la dirección perpendicular a dicho movimiento. Ambas velocidades eran iguales.

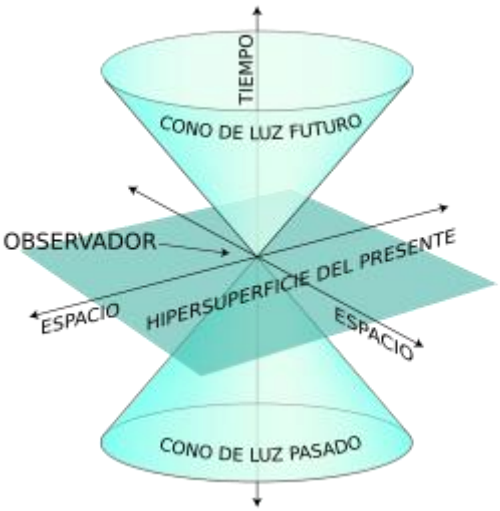


Ilustración 56 Cono de luz

En 1905, Albert Einstein, señaló que la idea del éter era totalmente innecesaria, con tal que se estuviera dispuesto a abandonar la idea de un tiempo absoluto. Una proposición similar fue realizada por un destacado matemático francés, Henri Poincaré.

Las leyes de la ciencia deberían ser las mismas para todos los observadores en movimiento libre; ahora se extendía la idea para incluir también la teoría de Maxwell y la velocidad de la luz. Esta idea tan simple tiene algunas consecuencias extraordinarias. Quizás las más conocidas sean la equivalencia entre masa y energía, y la ley de que ningún objeto puede viajar a una velocidad mayor que la de la luz. Debido a esta equivalencia, la energía que un objeto adquiere debido a su movimiento se añadirá a su masa incrementándola. En otras palabras, cuanto mayor sea la velocidad de un cuerpo, más difícil será aumentar su velocidad. Este efecto sólo es realmente significativo para velocidades cercanas a la de la luz. Sólo la luz, u otras ondas que no posean masa intrínseca pueden moverse a la velocidad de la luz.

En la teoría de Newton, si un pulso de luz es enviado de un lugar a otro, observadores diferentes estarían de acuerdo en el tiempo que duró el viaje (ya que el tiempo es un concepto absoluto), pero no siempre estarían de acuerdo en la distancia recorrida por la luz. Observadores diferentes, medirán por tanto velocidades de la luz diferentes. En relatividad, todos los observadores deben estar de acuerdo lo rápido que viaja la luz. Continuarán, no obstante sin estar de acuerdo en la distancia recorrida por la luz, por lo que ahora también deberán discrepar en el tiempo empleado. Cada observador debe tener su propia medida del tiempo, que es la que registraría un reloj que se mueve junto a él. Y relojes idénticos, moviéndose con observadores diferentes no tendrían por qué coincidir.

Cada observador podría usar un radar con el que medir el tiempo que transcurre hasta recibir el eco. Se dice que el tiempo del suceso es el tiempo medio entre el instante de emisión del pulso y el de recepción del eco. La distancia del suceso es igual a la mitad del tiempo transcurrido en el viaje completo de ida y vuelta, multiplicado por la

velocidad de la luz. Ninguna medida de cualquier observador particular es más correcta que la de cualquier otro, sino que todas son equivalentes, y además están relacionadas entre sí.

Debemos aceptar que el tiempo no está completamente separado e independiente del espacio, sino que por el contrario se combina con él para formar un objeto llamado espacio-tiempo. Un suceso se puede describir en función de cuatro números o coordenadas. Si un pulso de luz es emitido se irá extendiendo como una esfera de luz. De manera similar, la luz, al expandirse desde un suceso dado, forma un cono tridimensional en el espacio-tiempo cuatridimensional.

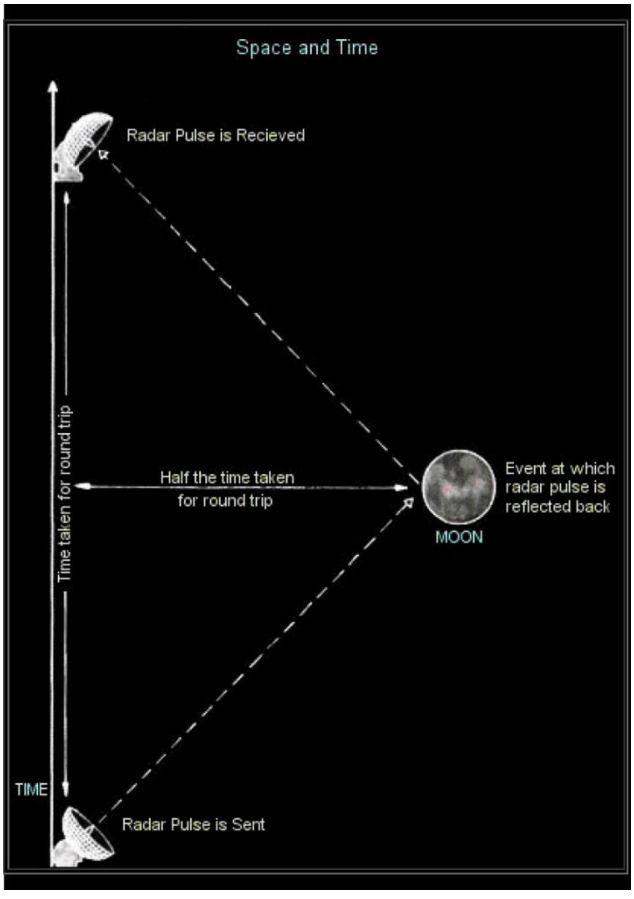
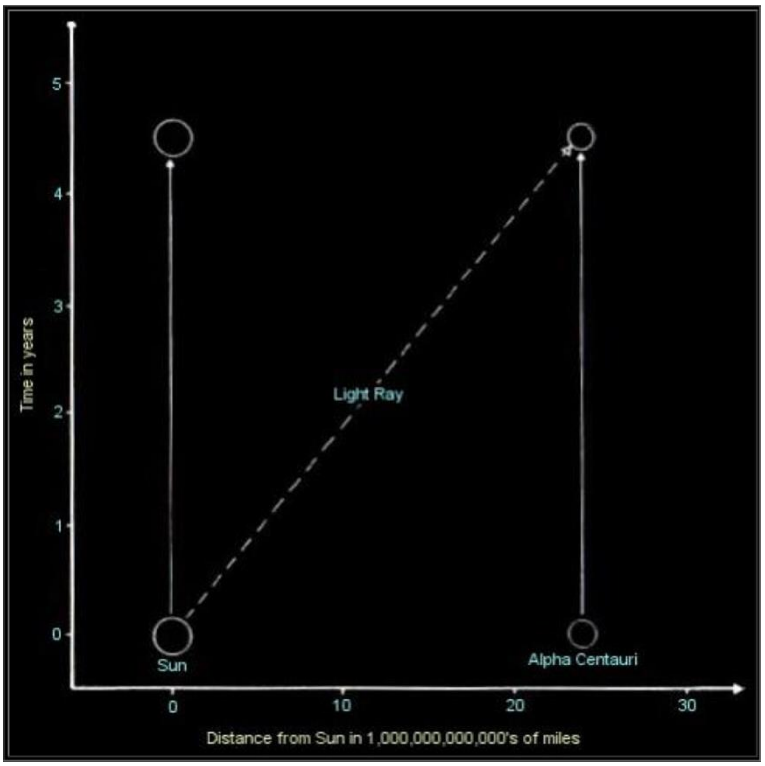


Ilustración 57 El tiempo se mide verticalmente y la distancia desde el observador se mide horizontalmente. El camino del observador a través del espacio y del tiempo corresponde a la línea vertical de la izquierda. Los caminos de los rayos de luz enviados y reflejado

Por ejemplo, en la siguiente figura el tiempo se mide hacia arriba en años y la distancia (proyectada), a lo largo de la línea que va del Sol a Alfa Centauro, se mide horizontalmente en kilómetros. Los caminos del Sol y de Alfa Centauro, a través del espacio-tiempo, se representan por las líneas verticales a la izquierda y a la derecha del diagrama. Un rayo de luz del Sol sigue la línea diagonal y tarda cuatro años en ir del Sol a Alfa Centauro.

Ilustración 58 Medidas del tiempo y el Espacio



Dicho cono se conoce como el cono de luz futuro del suceso. De la misma forma podemos dibujar otro cono, llamado el cono de luz pasado, el cual es el conjunto de sucesos, desde los que un pulso de luz es capaz de alcanzar el suceso dado. Los conos de luz futuro y pasado de un suceso *P* dividen al espacio tiempo en tres regiones:

- El futuro absoluto. Es el conjunto de todos los sucesos que pueden en principio ser afectados por lo que sucede en *P*. Sucesos fuera del cono de luz de *P* no pueden ser alcanzados por señales provenientes de *P*.

- El pasado absoluto de *P*. Conjunto de todos los sucesos cuyas señales pueden alcanzar *P*

- El "resto". Fuera del futuro y del pasado.

Por ejemplo, si el Sol cesara de alumbrar en este mismo instante, ello no afectaría a las cosas de la tierra en el tiempo presente por estar en la región del resto del suceso de

apagarse el Sol. Si se ignoran los efectos gravitatorios, tal y como Eisntein y Poincaré hicieron en 1.905, uno tiene lo que se llama la teoría de la relatividad especial.

Sin embargo, la teoría era inconsistente con la teoría de la gravitación de Newton, que decía que los objetos se atraían mutuamente con una fuerza dependiente de la distancia entre ellos. Los efectos gravitatorios deberían viajar con una velocidad infinita, en vez de con una velocidad igual o menor que la de la luz, como la teoría de la relatividad especial requería. Einstein, en 1.915, propuso lo que hoy en día se conoce como teoría de la relatividad general. Hizo la sugerencia revolucionaria de que la gravedad no es una fuerza como las otras, sino que es una consecuencia de que el espacio-tiempo no sea plano, como previamente se había supuesto: el espacio-tiempo está curvado, o "deformado", por la distribución de masa y energía en él presente. Los cuerpos siguen la trayectoria más parecida a una línea recta en un espacio curvo, es decir, lo que se conoce como una geodésica. En relatividad general, los cuerpos siguen siempre líneas rectas, en el espacio-tiempo cuatridimensional; sin embargo, nos parece que se mueven a lo largo de trayectorias curvadas a lo largo de nuestro espacio tridimensional. (Es como ver la sombra de un avión volando sobre un terreno montañoso. Mercurio sufre los efectos gravitatorios más fuertes, la relatividad general predice que el eje mayor de su elipse debería rotar alrededor del sol a un ritmo de un grado cada 10.000 años. Este

efecto ya había sido observado antes de 1.915 y sirvió como una de las primeras confirmaciones de la teoría de Einstein. La relatividad general predice que la luz debería ser desviada por los campos gravitatorios. La teoría predice que los conos de luz de puntos cercanos al Sol estarán torcidos hacia adentro, debido a la presencia de la masa del Sol. La luz de una estrella distante, al pasar cerca del Sol, será desviada un pequeño ángulo. Es posible observarlo así durante un eclipse solar.

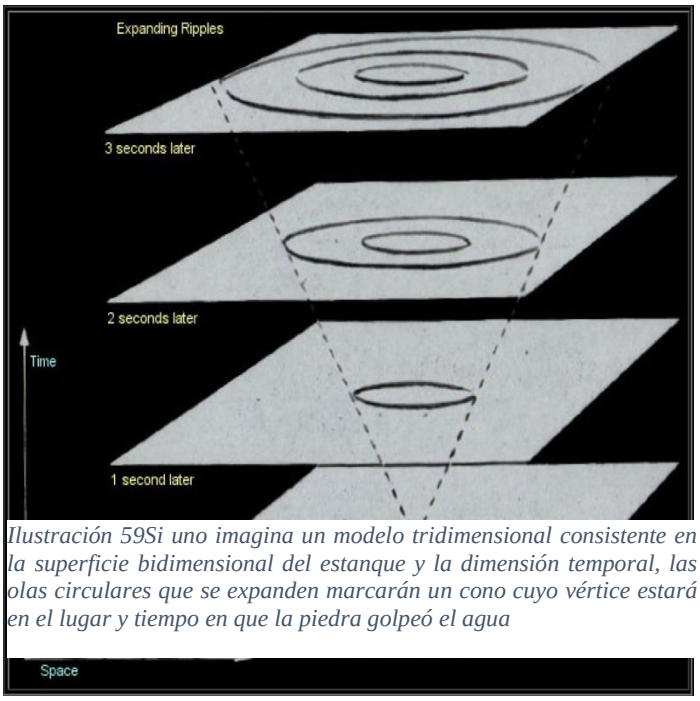


Ilustración 59Si uno imagina un modelo tridimensional consistente en la superficie bidimensional del estanque y la dimensión temporal, las olas circulares que se expanden marcarán un cono cuyo vértice estará en el lugar y tiempo en que la piedra golpeó el agua

Otra predicción de la relatividad general es que el tiempo debería transcurrir más lentamente cerca de un cuerpo de gran masa. Cuando la luz viaja hacia arriba en el campo gravitatorio terrestre, pierde energía, y por lo tanto, su frecuencia disminuye.

A alguien situado arriba le parecería que todo lo que pasara abajo, en la Tierra, transcurriría más lentamente. Esta predicción fue comprobada en 1.962. Antes de 1.915

se pensaba en el espacio y en el tiempo como si se tratara de un marco fijo en el que los acontecimientos tenían lugar, pero que no estaba afectado por lo que en él sucediera. En relatividad general no tiene sentido hablar del espacio y del tiempo fuera de los límites del universo. La idea de un universo esencialmente inalterable, había dado paso al concepto de un universo dinámico, en expansión, que parecía haber comenzado hace cierto tiempo finito, y que podría acabar en un tiempo finito en el futuro. Roger Penrose y yo mostramos cómo la teoría de la relatividad general de Einstein implicaba que el universo debía tener un principio y, posiblemente, un final.

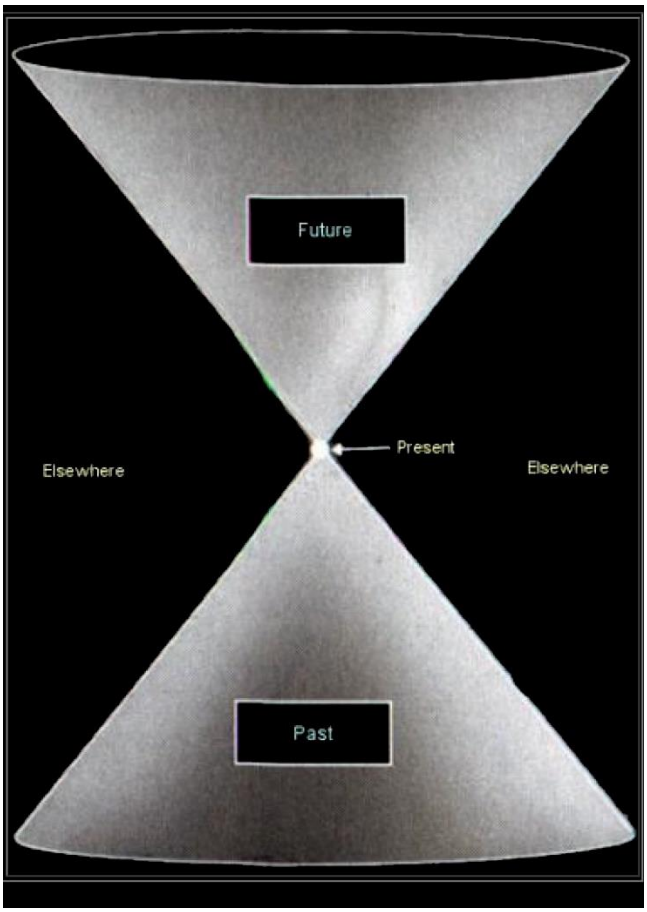


Ilustración 60 conos de luz futuro y pasado de un suceso P

Debemos aceptar que el tiempo no está completamente separado e independiente del espacio, sino que por el contrario se combina con él para formar un objeto llamado espacio-tiempo. Una predicción de la teoría de la relatividad general es que el tiempo debería transcurrir más lentamente cerca de un cuerpo de gran masa. Cuando la luz viaja hacia arriba en el campo gravitatorio terrestre, pierde energía, y por lo tanto, su frecuencia disminuye. El concepto hace notar (metafóricamente) que el tiempo no es lineal y que no avanza en línea recta, sino que el tiempo es una espiral. Este es un concepto filosófico para entender la Historia. La historia se repite, así como la melodía que se repite en instantes diferentes, de formas diferentes, pero en esencia, es la misma. Nuestra vida es la misma, solo que nos manifestamos de forma diferente en tiempos diferentes. La espiral en relación con el tema de la estructura no es nada novedosa en el campo de la arquitectura, dentro de un proyecto arquitectónico se la puede desarrollar según las 3 dimensiones del movimiento: el movimiento espiral del arte y la historia, la trabazón del interior y el exterior y el laberinto del descubrimiento.

FUNCIONAL

ENTRELAZAMIENTOS (STEVEN HOLL)

La fenomenología trata del estudio de las esencias; El entrelazamiento de idea y fenómeno como así lo define, designa este acercamiento fenomenológico que caracteriza su arquitectura. Esta discusión de cómo se produce este entrelazamiento entre lo fenomenológico y lo ideal, genera el camino que produce la articulación de los espacios y las formas. Para Holl la arquitectura tiene la capacidad de resaltar la esencia,

generando una armonía entre la luz y el espacio, estos aspectos hacen que la arquitectura eleve la experiencia de la vida cotidiana.

"La fenomenología es una manera de pensamiento y el ver se convierte en un agente para la concepción de la arquitectura. Mientras la fenomenología restaura la importancia de la experiencia vivida en la filosofía auténtica, depende de la percepción de unas condiciones pre-establecidas. No hay manera de formar un comienzo a-priori. Hacer una arquitectura no-empírica requiere una concepción o idea formativa".[29]

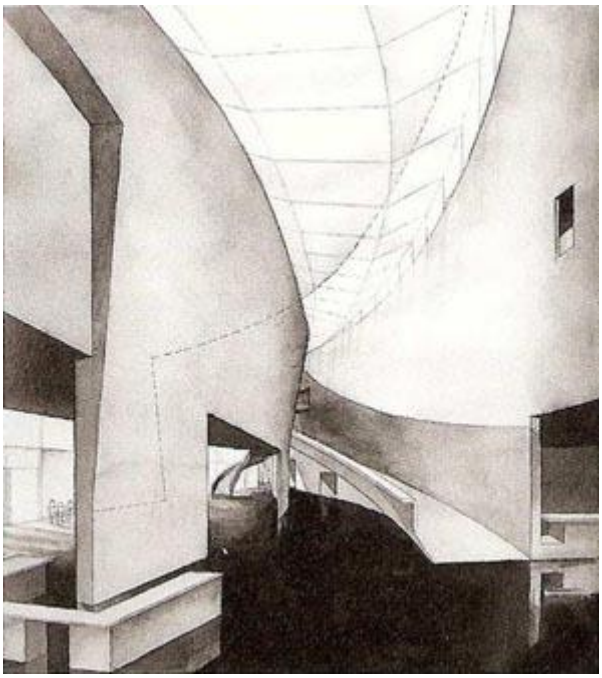


Ilustración 61 Steven Holl, Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki

Así, para Holl, la fenomenología es, principalmente, un sistema filosófico que genera el pensamiento arquitectónico y la articulación de espacios, formas y detalles.

En los últimos tiempos la arquitectura contemporánea ha ido evolucionando a tal punto que tiene la capacidad de expresar el arte inmerso dentro de la arquitectura al mismo

[29] Op. Cit. Steven Holl. 1997

tiempo es humanista, humanismo que entrelaza la experiencias tanto subjetivas como objetivas fusionándolas con el pensamiento interno y externo.
Este pensamiento es una responsabilidad para cada arquitecto, dejar claro la idea de pensamiento y que esta se pueda expresar de manera libre y sin ataduras en cada edificio, en una época en la que el mundo cada vez está más dominado por la imaginería de los medios y estos a su vez por grandes transnacionales y compañías dedicada a la comercialización de la arquitectura.

LA PERCEPCIÓN METAFÓRICA.

David Michael Levin sostiene que la percepción es espontáneamente metafórica. Es en este sentido que la posibilidad de vivir con una visión accesible a los fenómenos concierne a una experiencia metafórica del mundo. Hay que tomar en cuenta que esta percepción difiere en gran parte a la observación científica o al pensamiento racionalista, por eso hoy en día los arquitectos hacen gala del uso de la luz y perciben al vidrio como una materialidad preponderante e higiénica. Esto ha llevado a hacer estudios mucho más profundos en lo que concierne a la sutilezas y las psicología de la luz y sus diferentes calidades luminosas. Junto con la atención en la oscuridad como contraste misterioso de la luz y como resultado final la generación de sombras nos encamina a explicar y entender la metafísica de la luz. La oscuridad nocturna evoca una relación con el misterio y los arquetipos dionisiacos, mientras que la brillante luz diurna es apolínea, exuberante y aparente.

El entendimiento de la metafísica de la luz es un entrelazamiento entre espacios arquitectónicos, materialidades y formas, materialidades como el vidrio en una ventana que refleja haces de luz sobre un muro, generando el fenómeno del vidrio como un material ordinario que refleja y refracta la luz de una manera extraordinaria.

O una luz diáfana que se refleja sobre la superficie de un lago, convirtiéndose en una luz liquida, luz liquida que al paso de una canoa forma un espejo de luz que entra en la profundidad iluminándola de una manera misteriosa formando curvas de luz para después desparecer. Esto no es nada nuevo, desde tiempos remotos se sabe que a la arquitectura no se puede desligar de los fenómenos de la luz, dimensiones espaciales y el tiempo.

Ilustración 62 Percepción y "construcción" estética del mundo Alberto J.L. Carrillo Canán

INTRINCACIONES.

La comunión entre un objeto y el campo de la visión genera un fenómeno intrincado, provocando una interacción particular de la arquitectura. Este fenómeno de interacción intrincado se lo puede observar en la luz reflejada en un muro de piedra, luz casi perpendicular del medio días que se posa sobre piedras sobresalidas proyectando largas sombras sobre el muro. Cuando el sol ilumina las piedras irregulares se realzan de una manera espectacular los tonos anaranjados y marrones.

La arquitectura marca una gran diferencia con respecto al resto de bellas artes como por ejemple en una pintura el espectador puede alejarse, la música y el cine pueden desconectarse, la arquitectura nos envuelve, nos conecta directamente con la materialidad, nos hace interactuar con las texturas, colores, con los reflejos de la luz dentro de un espacio arquitectónico.

La arquitectura tiene la capacidad de transformar los objetos que están en diferentes planos dentro de un espacio, esta capacidad de transformación se da gracias a las calidades subjetivas de la luz y los materiales que constituyen la base de una percepción entrelazada. Un ejemplo claro de percepción entrelazada es la visión que tenemos de varios objetos atreves de una ventana que al paso de un haz de luz que se filtra por el vidrio hace que estos objetos llegan a fundirse en un solo objeto, esta superposición de los objetos es esencial para la creación de un espacio entrelazado.

ESPACIO EN PERSPECTIVA / ESPACIO FLUIDO.

Continuando con esta lógica de espacios entrelazados, la ciudad se nos presenta como una red de perspectivas superpuestas cuando nos desplazamos atreves de ella. El brusco movimiento de muros, edificios y de objetos, unas más cerca y otros más distantes

conforman un paisaje dinámico, visualmente tectónico que se lo conoce como paisaje paraláctico. En el intrincado espacio urbano genera una considerable cantidad de experiencias espontaneas que se entrelazan, los edificios son tanto objetos como visiones que conforman una perspectiva continua.

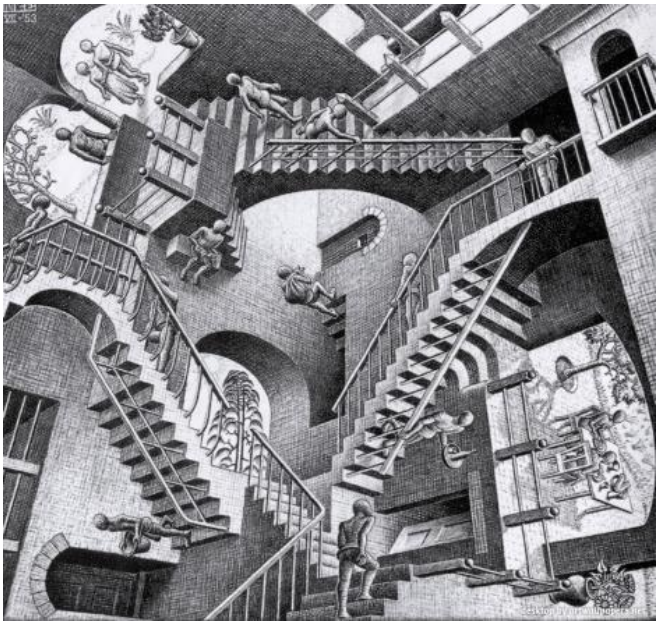


Ilustración 63 Escher relativity

En una gran ciudad el movimiento, el horizonte se torna poroso, filtrando gran cantidad de vivencias y visones como un gran caleidoscopio de colores creando un gran espacio fluido y luminoso. Este es el caso de la ciudad de Nueva York donde los colores, las texturas y las materialidades se funden en un gran espectáculo de sombras y colores y un determinado punto de vista diferente de la profundidad del espacio urbano fluido y luminoso. Las diferentes calidades de luz y de oscuridad afectan de una manera directa la fluidez espacial y visual, pero también afecta al espacio psicológico de la asociación que a veces es rápido y otras veces es lento.

EL TIEMPO ES DURACIÓN.

Con relación al tiempo, existen algunos filósofos que sostienen que no se debe hablar de tiempo, se debe hablar dela duración de cada momento. En arquitectura el tiempo y la percepción se entrelazan a través de la luz y esta con el espacio durante un tiempo determinado. La duración y la percepción del tiempo varía de acuerdo a cada cultura, es por este motivo que al tiempo no se lo puede considerar universal. Antiguamente el tiempo era regido por las deidades de cada civilización y este era cíclico eh infinito, este es el caso de la civilización griega, que en términos litúrgicos el tiempo transcurría en un círculo cerrado, cósmico dominado por sus dioses. Esta particular percepción del tiempo es totalmente opuesta a la percepción del tiempo histórico progresivo occidental, tiempo que está cada vez más reducido debido a la evolución de una cultura sensacionalista, dominada por los medios de información, reduciendo así los periodos de información histórica que con mucha frecuencia son considerados como aburridos y engañosos.

Por otro lado la reversibilidad del tiempo, concepción budista y hoy en día objeto de estudio de la física más reciente, el flujo del tiempo es continuo y fluido, fluidez que permite que cualquier forma se manifieste en el tiempo y sea perecedera. Otra manera de percibir el tiempo en el budismo es la instantaneidad del mismo, esta describe la irrealidad del momento presente que cada vez se convierte en tiempo pasado.

Para la arquitectura todas estas concepciones del tiempo constituyen un reto anticipándose al concepto de duración arquitectónica. Este reto es más recurrente en la cultura occidental, ya que si remplazáramos por la precepción del tiempo oriental, podríamos hablar de duración de la arquitectura. La percepción del tiempo junto con la

experiencia sensorial hace que la arquitectura se abierta y continua, abierta al pasado y al futuro, entrelazándolos como si los dos se abrazaran, el pasado y el futuro.

GRAVEDAD DE LA MASA EN TENSIÓN: LA PIEDRA Y LA PLUMA.

Buckminster Fuller, fue un arquitecto visionario y uno de los primeros en concebir una arquitectura ligera, que se desvincula del peso de la gravedad. Fue Fuller el creador de la ingravidez e inventor de la levedad consciente, en sus diseños, la piedra, la madera y el ladrillo generan un contraste con una estructura ligera. El peso casi irrelevante de la piel elástica, sus cúpulas, estructuras casi tan elásticas como una tela de araña, excluyen lo pesado para dar protagonismo a lo ligero. Por otro lado Calvino reflexiona sobre el mismo tema con dos tendencias opuestas, la primera hace un acercamiento al lenguaje del peso, la densidad y la concreción de los objetos, los cuerpos y las sensaciones, y la otra que habla acerca de la ingravidez de un elemento que se cierne sobre los objetos como una nube o como una leve capa de polvo o incluso como un campo electromagnético. Para Calvino la gravedad y la levedad son dos condiciones totalmente independientes, mientras que en la arquitectura, una de ellas, la gravedad es un elemento inevitable.

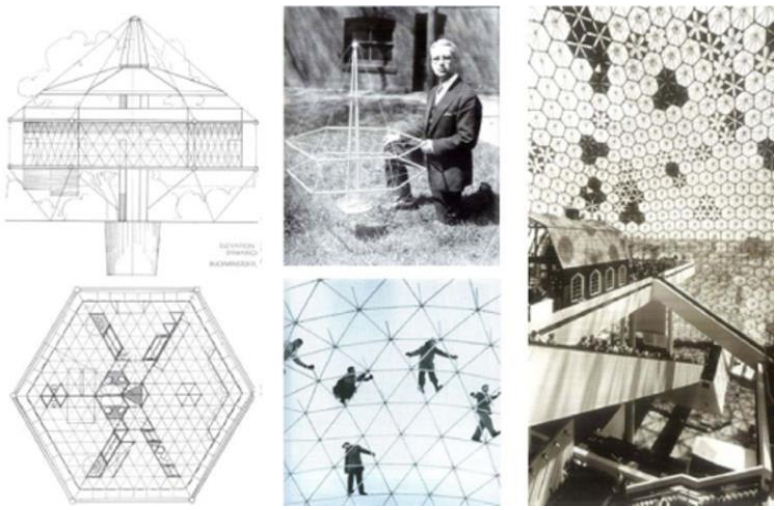


Ilustración 64 El Ecobulevar de Vallecas. BUCKMINSTER FULLER

"La arquitectura fenomenológica necesita tanto de la piedra como de la pluma. La masa y la gravedad afectan directamente nuestra percepción arquitectónica".[30]

Una expresión arquitectónica se vuelve mucho más dinámica, más interesante y dramática cuando la materialidad de la masa, el peso, la torsión, la distorsión, la carga y la tensión cuando el interactuar de la gravedad contrasta con la ligereza de la arquitectura. Al igual que en la música, el contraste se ve reforzado por la separación física de los instrumentos graves y agudos dentro de la interpretación musical. Es así que la materialidad de la música se la percibe atreves de una experiencia temporal auditiva, mientras que la materialidad de la arquitectura se la percibe atreves de la composición de materiales y texturas junto con la conformación estructural del edificio y la experiencia aptica y óptica espacial.

[30] Steven Holl, Entrelazamientos, Pg. 14

IDEA / LIMITE.

La arquitectura va mucho más allá de la geometría, dentro de la concepción arquitectónica se da una relación casi orgánica entre el concepto y la forma. El significado de esta concepción responde y se entrelaza directamente con su entorno y sus fenómenos y su ideología. El entorno, la circunstancia, el programa están conectados e interrelacionados con la idea-fuerza y esta idea es la que impulsa el diseño. Al mismo tiempo que la arquitectura es expresiva, también pude ser y transmitir mapas ontológicos y epistemológicos.

Para responder un cuestionamiento muy común al momento de diseñar, y este cuestionamiento gira en torno a si la idea es brillante, o definir sus fortalezas y debilidades, se tiene que entender que en el concepto intervienen una gran cantidad de elementos complejos. La claridad de un concepto y su conveniencia queda subyugada y limitada a una situación y puede conferir significado a un entorno y un programa. Dada la complejidad al momento de definir un concepto, es estrictamente necesario generar ideas vertebrales y estas deben ser el hilo conductor que conecta las partes dispares y son mecanismos innovadores que pueden ligar elementos arquitectónicos dispares en un entorno y al mismo tiempo ser libres para desarrollarse de modo funcional.

Para Holl, la fenomenología es, principalmente, un sistema filosófico que genera el pensamiento arquitectónico y la articulación de espacios, formas y detalles. Es relevante la manera en que Holl utiliza el agua, la luz y las texturas, como mecanismo de desarrollo sensorial, tratando de lograr una arquitectura sin restricciones cuyo único objetivo es la vivencia atreves de experiencias interactivas con espacios que fluyen en función de un observador que circula en recorridos que se transforman continuamente.

MUSEOS PARA EL SIGLO XXI (JOSEP MARÍA MONTANER)

El objetivo de este libro es el de presentar de manera resumida el panorama y la condición contemporánea de la arquitectura de museos. Entrados ya en el siglo XXI, el texto resalta aquellos prototipos y realizaciones del siglo XX que han traspasado los límites del tiempo y que en el siglo XXI continuarán siendo referencia esencial. Los museos del presente han de contextualizarse dentro del auge que propició la creación, ampliación y transformación de los museos a partir de los años ochenta, cuando se consolidó la cultura posmoderna del ocio y la industria cultural dentro de la sociedad posindustrial. La afluencia masiva de visitantes implicó la necesidad de multiplicar los servicios del museo, como exposiciones temporales y lugares de consumo, y comportó el crecimiento de las áreas dedicadas a dirección, educación y conservación. Los museos contemporáneos han seguido la estela de los prototipos del movimiento moderno y de algunas realizaciones de los años cincuenta, recuperando valores tipológicos de los museos históricos; pero al mismo tiempo han supuesto una completa transformación de su concepción convencional.

Es destacable que la institución museo, a pesar de las continuas crisis que ha sufrido desde su misma fundación, agravadas por las críticas del arte de vanguardia y por las destrucciones de la II Guerra Mundial, ha ido aumentando su papel crucial dentro de las sociedades contemporáneas. Paradójicamente, cada crisis ha terminado por reafirmar el poder del museo como institución de referencia y de síntesis, capaz de evolucionar y ofrecer modelos alternativos, especialmente adecuada para señalar, caracterizar y transmitir los valores y los signos de los tiempos.

Este papel crucial estaba ya en sus inicios como institución moderna. La idea de museo fue clave en la definición de los conceptos de cultura y arte en la sociedad occidental.

Su nacimiento y evolución estuvo totalmente relacionado con el coleccionismo público y privado, y con la definición de los estados modernos. Recuérdese el lugar central en que la Revolución Francesa situó al naciente museo público, o el papel clave representado por el museo a lo largo del siglo XIX en Europa cuando se iban delimitando sus ideologías nacionales. A partir de la Ilustración, en la segunda mitad del siglo XVIII, al mismo tiempo que surgían las disciplinas de la arqueología y de la estética y que se iniciaba la cultura técnica de la restauración de los monumentos, la cultura europea se fue definiendo en relación con la evolución del fenómeno de los museos, que fueron, además, el lugar privilegiado para la formulación de las teorías estéticas. Historiadores como Alois Riegl o Julius von Schlosser, conservadores respectivamente del Museo de Artes Decorativas y del Museo de Bellas Artes, ambos en Viena, o como Nikolaus Pevsner, inicialmente conservador de la Pinacoteca de Dresde, tuvieron una estrecha relación con el coleccionismo, con el estudio de las obras y con los criterios de presentación de las colecciones.

A principios del siglo XX, tal como sucedió en todas las artes, la ruptura promovida por las vanguardias tuvo su reflejo en los espacios del museo, como institución y como espacio del coleccionismo donde presentar el arte moderno. En el manifiesto futurista de 1909, Filippo Marinetti llamó a los museos y bibliotecas "cementerios" y exigió su destrucción; y Jean Cocteau calificó al Louvre como "depósito de cadáveres". De la misma manera que cada disciplina ponía en crisis sus ilusiones y figuraciones, el museo académico como institución debían desaparecer o transformarse completamente. La museofobia de las vanguardias fue un punto de partida clave. Y el reto fue tan grande que, en los primeros años, los arquitectos de las vanguardias casi no proyectaron ni construyeron museos.

Este vacío creado por la búsqueda de una nueva concepción de los espacios del coleccionismo para el arte de las vanguardias se empezó a superar con obras como el Museo de Arte Moderno (MOMA) en Nueva York, que fue fundado en 1929 y que construyó su nueva sede con arquitectura moderna en 1939. Podemos considerar que las ideas modernas de museo se concretaron a finales de los años treinta y principios de los años cuarenta, en cuatro modelos: la idea de museo de crecimiento ilimitado, definido en 1939 por Le Corbusier según una forma rectilínea que se enrosca; el museo para una pequeña población (1942), proyectado por Mies van der Rohe como platónico museo de planta libre; el Museo Guggenheim de Nueva York (1943-1959), creado por Frank Lloyd Wright como forma orgánica y singular generada por su recorrido helicoidal; y la exigencia de Marcel Duchamp de la total disolución del museo, con sus objects trouvés surrealistas y con su propuesta de minúsculo museo portátil, la Boîte en valise (1936-1941), que abrió nuevas vías para las exposiciones y los museos.

En Europa, tras las vanguardias y tras la II Guerra Mundial, la institución museo quedó aletargada, sin grandes cambios. No empezaron a formularse nuevas ideas hasta finales de los años cincuenta, especialmente en Italia y en los países nórdicos. La iniciativa estaba entonces en los museos norteamericanos. Y no fue hasta principios de los años ochenta que las prioridades en el campo de la vivienda, las escuelas y las infraestructuras dejaron paso en los países desarrollados a los edificios dedicados a la cultura; fue cuando empezó a hablarse de una nueva generación de museos. Dentro de la gran cantidad de ejemplos de arquitectura de museos que desde los años ochenta proliferan y que continuamente se renuevan, se da una gran diversidad que sólo es aparente. Si tenemos en cuenta la manera como se articulan las formas arquitectónicas para resolver la creciente complejidad funcional y representativa del museo contemporáneo, se pueden detectar una serie de posiciones. Cada una de ellas despliega

ciertos mecanismos y estrategias formales, tanto si se trata de intervenciones en el patrimonio, edificios de nueva planta en la ciudad o proyectos en el paisaje. Cada opción demuestra una concepción distinta respecto a la organización del espacio interno y a los criterios museográficos de presentación de la colección, a cómo otorgar valor emblemático y simbólico al museo, a la relación con el contexto urbano y con el paisaje, respecto a los materiales y tecnologías. Cada posición es resultado de la evolución de los diversos modelos formales y conceptuales de museo. En la mayoría de los casos, el contenedor arquitectónico se constituye en la primera pieza hermenéutica del museo; además de resolver el programa funcional, su misión primordial es la de expresar el contenido del museo como colección y como edificio cultural y público.

EL MUSEO COMO CAJA

Al mismo tiempo, se sigue manteniendo la idea moderna del museo como contenedor funcional, en el que la flexibilidad y las elevadas prestaciones tecnológicas permiten ir resolviendo todos los problemas y transformaciones. Se trata de los pasos más recientes en la larga evolución del museo, que se inició históricamente como una caja de coleccionismo, que fue concebida especialmente por la arquitectura moderna como contenedor de planta libre.

Los arquitectos vanguardistas propusieron diferentes prototipos entre los que destacan el museo de planta libre que Mies van der Rohe propuso inicialmente con su museo para una pequeña población (1942) y el museo de crecimiento ilimitado (1939), planteado por Le Corbusier, del que es un buen ejemplo el Museo de Arte Occidental en Tokio (1957-1959). Algunos de sus discípulos, como Josep Lluís Sert, continuaron con museos como la Fundació Joan Miró de Barcelona (1972-1975).

El prototipo del museo miesiano encontró su realización más radical en la plurifuncionalidad multiplicada del Museo de Arte de São Paulo (MASP, 1957-1968) de Lina Bo Bardi, en el que predomina una planta totalmente libre, llena de luz natural y con una museografía que presenta las obras libremente, como si flotasen en el aire. En los últimos años se ha pasado de la caja tradicional a la caja electrónica, continuando con la fortuna de la tradición racionalista y abstracta y pasando por la eclosión del edificio masa del que es muestra el Centro Pompidou en París (1972-1977) de Renzo Piano y Richard Rogers. La primera caja electrónica propuesta fue el Centro de Arte y Tecnología de Karlsruhe (1989), de Rem Koolhaas, que, aunque al final no se realizó, seguro que un plazo breve lo veremos construido.

Todos estos ejemplos demuestran la confianza en el hecho de que un contenedor de planta libre, un fuerte soporte tecnológico y la máxima plurifuncionalidad son la mejor respuesta al carácter mutante y complejo del museo.

EL "MUSEO MUSEO"

Tras la eclosión, en las décadas de los sesenta y setenta, de la crítica tipológica, en el mundo de los museos ha predominado lo que podríamos denominar el "museo museo", es decir, aquellas intervenciones en las que el énfasis se pone especialmente en la propia tradición tipológica del museo, en sus estructuras espaciales. Esto es lo que Rafael Moneo llevó a cabo en todas sus obras, como el Museo de Bellas Artes en Houston (1992-2000) y, especialmente, en el Museo de Arte Moderno y de Arquitectura en Estocolmo (1991-1998), proyectado como la culminación de la tradición de la lucerna en la caja iluminada que es el museo y que arranca de museos pioneros como la Dulwich Gallery de John Soane en Londres (1811-1817). En esta obra es evidente la

influencia de Louis Kahn, especialmente en el proyecto del Centro Judío en Trenton (1954-1958). Los discípulos de Moneo también han seguido este camino de resolver el museo desde su propia cultura tipológica y desde el énfasis de la forma de la sala definida por los sistemas formales de iluminación natural, como es el caso del Museo de Bellas Artes de Castellón (1995-2000) de Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla. Ésta también ha sido la propuesta de Aldo Rossi en sus proyectos y obras, como el Centro de Arte Contemporáneo en Vassivières (1987-1991) y el de Historia, en Berlín (1987-1989), no realizado.

EL MUSEO MINIMALISTA

Junto al museo que recrea las formas que han sido esenciales y estructurales del museo a través de su historia, podemos encontrar aquellos que intentan ir más allá del tiempo y buscan la idea arquetípica, la forma esencial del museo: tesoro primitivo, lugar sagrado, excavación arqueológica, pórtico público o espacio de luz intemporal.

Éste es el caso de las obras que buscan formas intemporales, como los museos de Tadao Amdo o la Kunsthaus en Bregenz, Austria (1990-1997), de Peter Zumthor. También es el caso de la investigación llevada a cabo por algunos arquitectos suizos como Herzog y De Meuron en la Galería de Arte de Goetz en Munich (1989-1992) o como Annette Gigon y Mike Guyer con los museos Kirchner en Davos (1989-1992), el de Arte en Winterthur (1993-1995) y Liner en Appenzell (1996-1998).

Los ejemplos más emblemáticos se encuentran en el Museo Brasileño de Escultura (1986-1995) y en la Pinacoteca (1990-1999), ambos en São Paulo, de Paulo Mendes da Rocha. En el primero, Mendes da Rocha recurre a la forma arquitectónica intemporal y

esencial del museo como espacio de lo público, con su pórtico gigante, y como cripta, tesoro o excavación arqueológica, confiriéndole forma enterrada. En el segundo, transforma la tipología inicial simétrica en una longitudinal, estableciendo el contraste entre lo nuevo, preciso, contundente y tecnológico sobre los muros preexistentes. Se trata de una obra realizada en São Paulo con sabor veneciano. En Barcelona tenemos como casos emblemáticos de museos minimalistas la última intervención de Jordi Garcés en el Museu Picasso de la calle Montcada (1999) y la remodelación del Museu Marés realizada por Josep Llinàs (1998). En el primer caso, la ampliación del museo se conforma en dos grandes salas relacionadas por una austera escalera construida completamente con hormigón armado en bruto. Los espacios del Museu Picasso van pasando gradualmente del espacio fraccionado y laberíntico de la primera fase realizada en la década de los sesenta al espacio cualificado y de cuidada estética de la primera intervención de Jordi Garcés y Enric Sòria y también a esta última fase de grandes espacios de concepción y museografía minimalistas. La intervención de Josep Llinàs tiende igualmente a una máxima simplicidad y unificación de los espacios y de la museografía.

En este período posmoderno ha predominado la tendencia al retorno a los centros históricos y a la recuperación de los viejos contenedores, remodelando y ampliando los museos históricos, reutilizando palacios o iglesias para integrarlos a los museos e incorporando fábricas, almacenes, estaciones y otros edificios de la arquitectura industrial y del hierro como contenedores de nuevos museos. En definitiva, todos estos ejemplos y muchos otros que podríamos analizar nos demuestran que el museo actual es totalmente distinto del clásico. Por la forma del museo, que ha variado completamente, pasando a ser más compleja y dispersa, llena de actividades, en el que lo que se expone es una pequeña parte de lo que se conserva y en el que la parte destinada a exposiciones

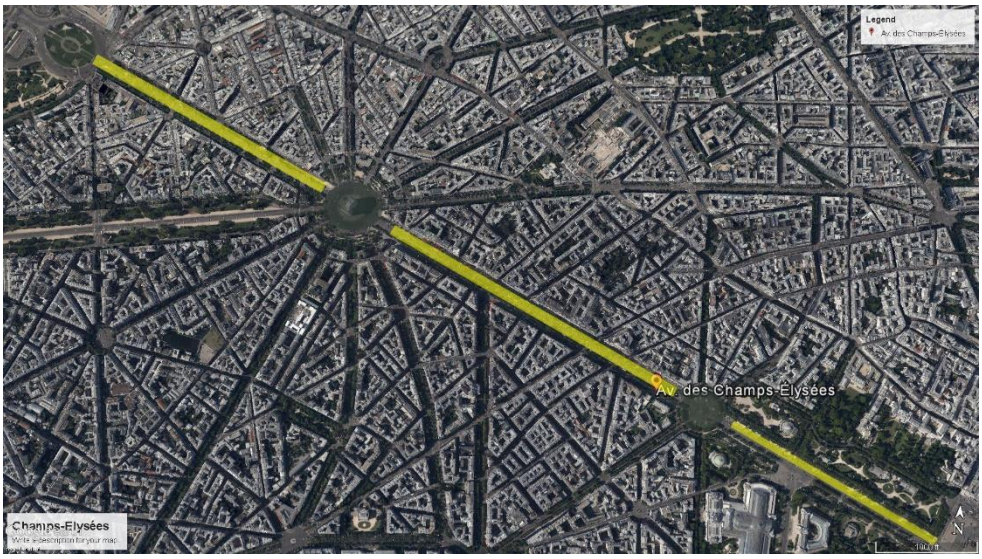
es pequeña en relación a los espacios dedicados a administración, reserva y almacén, restauración y catalogación, sala de conferencias, salas de exposiciones temporales, talleres, bar-cafetería-restaurante y tiendas. Se ha producido una total mutación tipológica de esta institución. Por la relación con el público, el museo ahora es activo, genera nuevas actitudes en el espectador, pide la máxima intervención de los visitantes y sus contenidos se van renovando continuamente; el museo es cada vez más un lugar de influencia social.

CAPITULO III

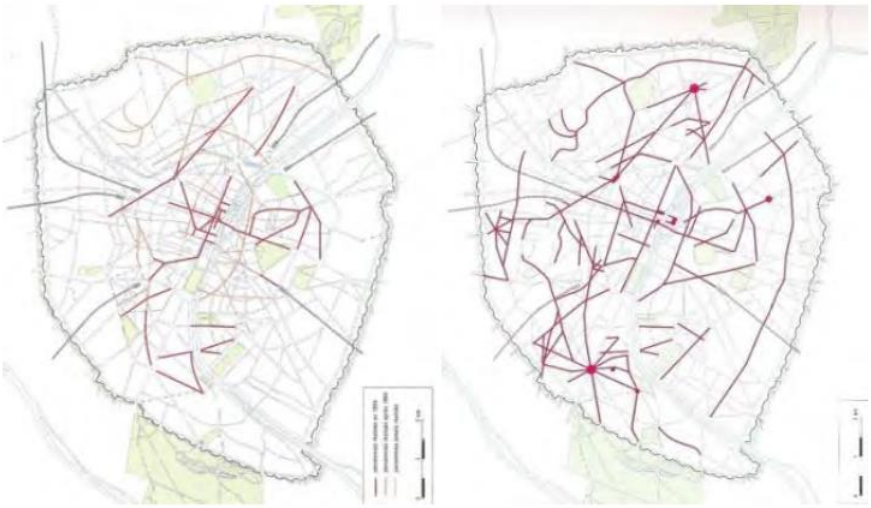
ANÁLISIS DE REFERENTES

RENOVACIÓN DE LOS CAMPOS ELÍSEOS (Bernard Huet, Jean-Michel Wilmotte y Norman Foster)

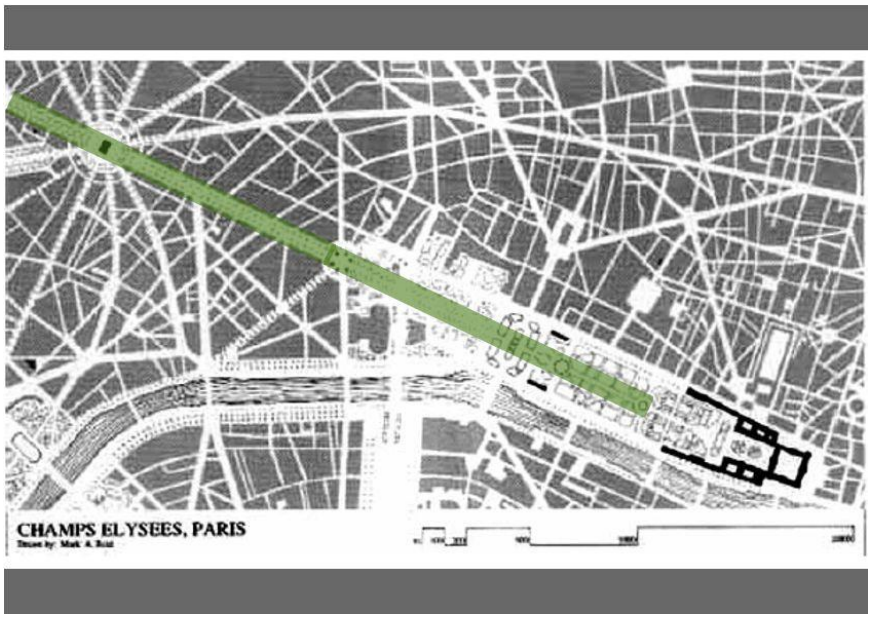
Con una longitud de casi dos kilómetros que comunican el Arco del Triunfo y la Plaza de la Concordia, los Campos Elíseos (Champs-Élysées) componen la arteria más importante de París, además de una de las avenidas más famosas del mundo.



El nombre Campos Elíseos viene de la mitología griega, donde designaba la morada de los muertos reservada a las almas virtuosas, el equivalente del paraíso cristiano. Para acceder a él debían beber en el río Lete, que les haría olvidar su paso por el infierno. La avenida de los Campos Elíseos se creó en 1616 cuando María de Médicis mandó plantar una fila de árboles para ampliar el jardín del Palacio de las Tullerías, continuación del Museo del Louvre. En 1724 se termina su trazado actual desde la plaza de la Concordia y en 1824 se construyen las aceras y se procedió a implantar el alumbrado. En 1838 Jacques Hittorff, se convierte en el arquitecto de la ciudad de París, estando entonces en plena renovación dirigida por el Barón Haussmann, encargándose de una nueva remodelación de la avenida. De esta etapa son características también las fuentes, quioscos, bosquecillos, salones de baile y teatros y también por la construcción de lujosas casas y palacetes monumentales. En 1839: se realizó una renovación de la plaza de la Concordia que incluye el diseño de las fuentes actuales, siguiendo una idea del rey Luis Felipe, haciendo erigir sobre la plaza el obelisco de Luxor. En 1853 se nombra Prefecto de París al Barón de Haussmann (1809- 1891). Decisión que desembocó en una de las reestructuraciones urbanas más importantes de toda la historia de Europa.

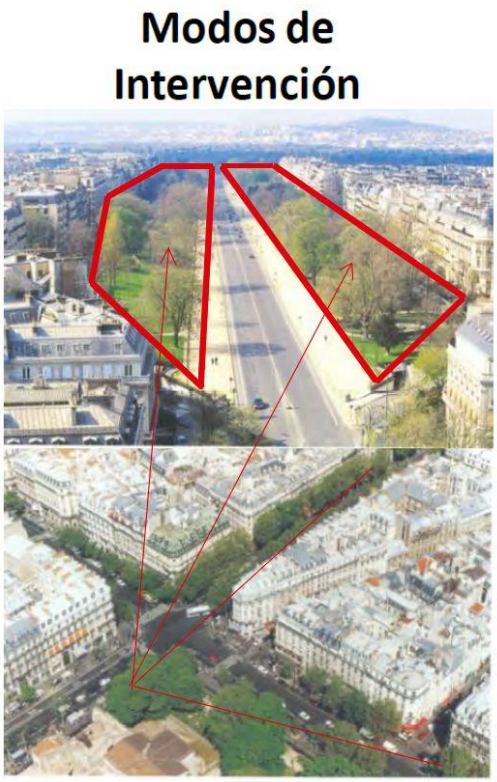


En el siglo XIX con los grandes trabajos del Segundo Imperio, Hittorff y luego Alphand instalaran las fuentes, caminos y luminarias a gas, dando inicio a una nueva fase en la que el paseo pasará a convertirse en lugar preferido para una masa moderna y burguesa. Los Champs Elysées acabaran consolidándose como espacio moderno con la llegada de los grandes hoteles y espectáculos instalados en la avenida a comienzos del siglo XX. En 1994, Bernard Huet llevó adelante las obras de mantenimiento y reacondicionamiento que permitieron lanzar la avenida al futuro. Huet fue el responsable del nuevo ordenamiento del tráfico, de la creación de parkings subterráneos, de las nuevas plantaciones de plátanos y los pavimentos que acabaron reforzando la vocación de paseo de la avenida. El mobiliario urbano es obra de Jean Michel Wilmotte y las paradas de Norman Foster.



Los Campos Elíseos se encuentra en el 8º distrito de París, al noroeste de la ciudad. Se conectan la Place de la Concorde, donde se encuentra elObeliscoy la Plaza Charles de Gaulle (antigua plaza de l'Etoileen la parte superior de la colina de Chaillot), cuyo centro es elarco Triunfo, Su anchura es de setenta metros. Su trazado rectilíneo ofrece una perspectiva a largo nacido el Louvre, en los que alinear la estatua ecuestre de Luis XIV en la corte de Napoleón del Louvre, elArco de Triunfo del Carrousel, el Jardín de las Tullerías, elObelisco, elArco de Triunfo, y más al oeste, en las afueras de París, elArco de La Defense. Este es eleje histórico del oeste de París.

La avenida tiene una gran presencia de comercio de diversos tipos como tiendas de ropa, restaurantes, etc. Esta presencia de comercio trae un dinamismo marcado a la zona, y junto con un marcado eje de conexión vegetal hace de esta avenida un lugar bastante interesante para la ciudad, devolviendo en parte el espacio público propio de una urbe. Las avenidas arboladas, de origen ambiguo, en oposición a la ciudad densificada, a favor de la villa, del parque, de la región.



MUSEO DE QUAI BRANLY (Jean Nouvel)

Ilustración 65Quai Branly Museum (barkitecturemag.com)

En enero de 1999 se llama a concurso internacional para el diseño de lo que hoy es el Museo Quai Branly, esta decisión se toma a partir de una necesidad de distribuir de manera equilibrada el arte primitivo, hasta ese entonces este material estaba concentrado en el Museo del Hombre y el Museo Nacional de Artes de África y Oceanía. A finales de ese mismo año se publican los resultados del concurso internacional, siendo el Arquitecto Jean Nouvel el ganador del concurso.

"Que puedan articular, y en lo posible anidar en una museografía integrada, la presentación estética y la presentación etnográfica. (…) un proyecto a la vez ambicioso en sus objetivos y modesto en su volumen construido que deberá particularmente resolver y con éxito su integración en el tejido urbano."[31]

Estas eran algunas de las bases planteadas al momento del concurso, y donde las condiciones del plan vigente de ocupación de suelo requerían un total de 7500 m2 de

[31] Ibíd. 7. Capítulo "Le concours". Traducción personal por Fernanda Aguirre.

espacio verde interior protegido, además de una altura total no superior a 25 metros. Características como la elevación del proyecto sobre pilotes, la estrategia para responder a la necesidad de parque y la sensibilidad de un solo recorrido museográfico, fueron parte de las razones que le dieron el premio al proyecto escogido.

Ilustración 66Musée du quai Branly`(fr.event1001.com)

LUGAR DE EMPLAZAMIENTO

En la zona donde se emplaza el proyecto tiene un carácter cultural ya afincado, se encuentra frente al Palacio de Tokio, el renovado Museo del Hombre, la Ciudad de la Arquitectura y del Patrimonio y el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Paris, en la otra orilla de río. El Mueso del Quai Branly, ubicado en 37 Quai Branly, 75007 Paris, ocupa el espacio que hasta finales de los ochenta ocupaban unos edificios construidos

después de la segunda guerra mundial y en el que originalmente funcionaba el Ministerio de Finanzas.

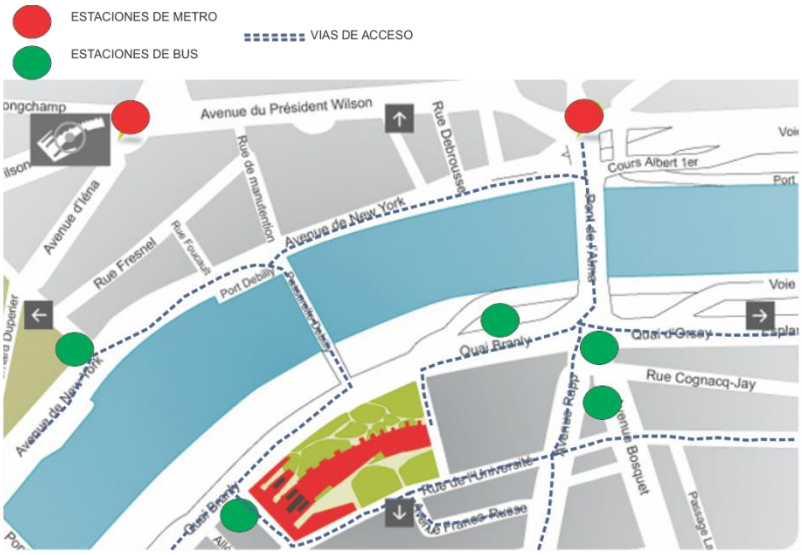


Ilustración 67 http://www.quaibranly.fr/es/musee/visitar-el-museo

En la imagen propuesta se puede ver con claridad la facilidad de los accesos por medio del transporte público, sin mencionar la centralidad del mismo lo que permite utilizar medidas alterna para llegar al museo.

CONCEPTO

"Es un museo edificado alrededor de una colección. Donde todo está hecho para provocar el surgimiento de la emoción causada desde el primer objeto; donde todo fue realizado, a la vez, para protegerlo de la luz y para captar el rayo de sol indispensable para la vibración, para la instalación de las espiritualidades. Es un lugar marcado por los símbolos del bosque, del río, y de las obsesiones de la muerte y el olvido. Es el asilo donde tienen lugar trabajos censurados o despreciados, concebidos recientemente en Australia o en América.

Es un lugar cargado y habitado, en el que dialogan los espíritus ancestrales de los hombres, quienes descubriendo su condición humana, inventaban dioses y creencias. Es un lugar único y extraño. Poético y perturbador. La construcción sólo pudo realizarse rechazando la expresión de nuestras contingencias actuales y occidentales. Fuera estructuras, fluidos, "carpinterías" de fachada, escaleras de emergencia, barandillas, techos falsos, proyectores, zócalos, vidrieras, carteles... Si su función por las circunstancias debe permanecer, que desaparezcan de nuestra vista y de nuestra conciencia, que se borran ante los objetos sagrados para permitir la comunión. Fácil de decir, pero más difícil de hacer...

La arquitectura que surge de esto tiene un carácter inesperado. ¿Es un objeto arcaico? ¿Es la expresión de la regresión? No, todo lo contrario, para llegar a este resultado se recurrió a las técnicas más avanzadas: los vidrios son grandes, muy grandes, muy claros, frecuentemente impresos con fotografías inmensas, los pilares, aleatorios en su posición y altura parecen árboles o tótems... Pero, poco importan los medios... Sólo cuenta el resultado: la materia a veces parece desaparecer, tenemos la impresión de que el museo es un simple refugio sin fachada, en un bosque.

Cuando la desmaterialización se encuentra con la expresión de los signos se vuelve selectiva. Aquí la ilusión acuna a la obra de arte. Queda por inventar la poética de la situación: es un suave desfasaje, el jardín parisino se transforma en un bosque sagrado y el museo se diluye en sus profundidades".[32]

ESTRUCTURA

Gran parte del edificio esta sostenido por 26 pilotes, los cuales alcanzan una altura máxima de 21 m. Características como la elevación del proyecto sobre pilotes, forman

[32] Carta de intención presentada por Jean Nouvel en el Concurso Internacional de Arquitectura (1999)

parte de la estrategia para responder a la necesidad de parque y la sensibilidad de un solo recorrido museográfico.

Estos pilotes sostienen una cubierta metálica de 220m de largo, la cual sirve a su vez de soporte de 30 espacios expositivos a manera de “cajones”. Estos cajones de varios colores forman parte compositiva de la fachada, aportando volumetría y equilibrio.

ESPACIOS Y CIRCULACIÓN

El conjunto del Museo Branly está compuesto por cuatro edificios: el museo propiamente dicho, con cinco niveles que albergan las colecciones, el Branly para los servicios administrativos, el Auvent, de 1.300 metros cuadrados, para la mediateca y las salas de lectura y la Universidad, que comprende talleres y salas de clase, en vidrio y piedra, con techos cubiertos de frescos contemporáneos de pintores aborígenes de Australia. Galerías, jardines y espacios suspendidos para exposiciones temporales complementan una concepción ultramoderna. El edificio diferencia explícitamente los

diferentes usos de los volúmenes construidos y separa la administración y el Museo con lenguajes distintos y materiales simples.

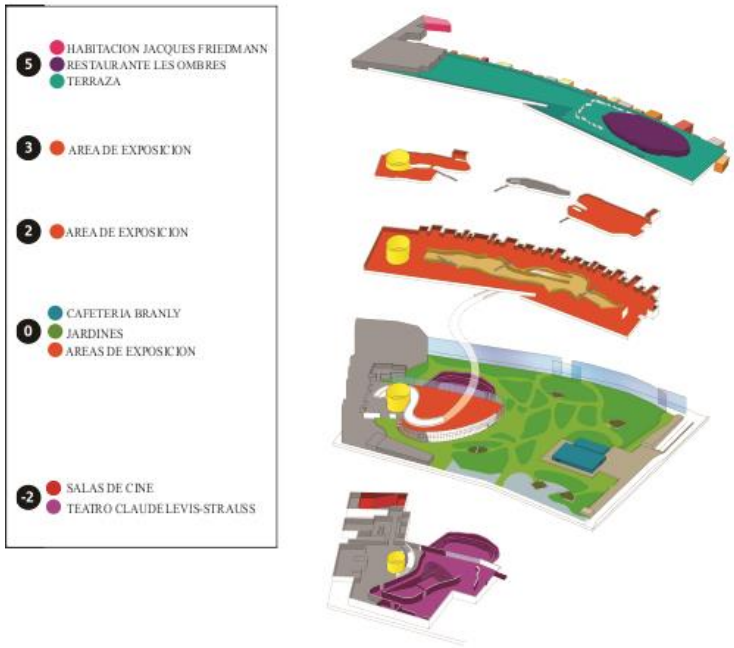


Ilustración 68 R4 por Jean Nouvel. | METALOCUS

Un jardín de 18.000 m2 poblado por millares de especies vegetales fue diseñado por el arquitecto y paisajista Gilles Clément y se despliega a ambos lados del edificio. En ellos hay pequeñas colinas, cascadas, estanques, senderos, y casi 200 árboles.

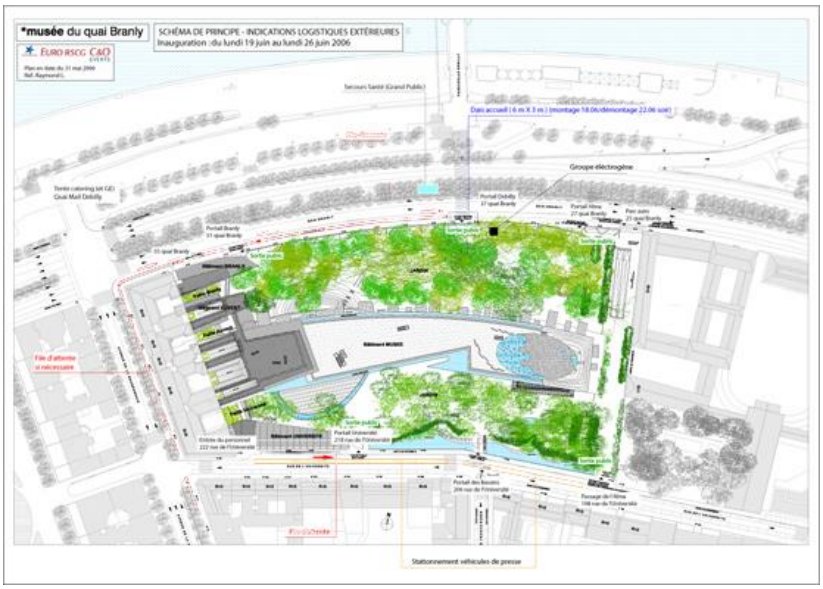
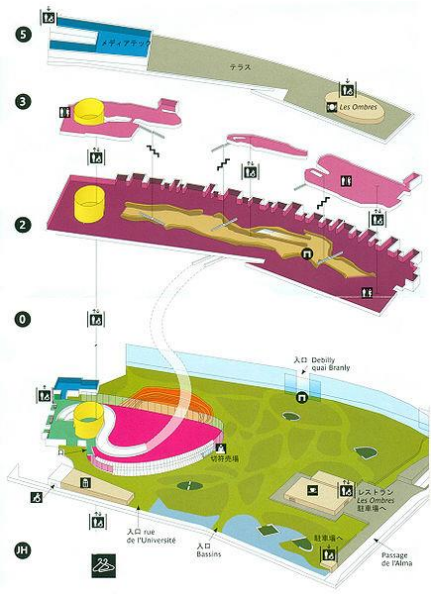


Ilustración 69/images/paris-segi-quai-branly-museum-in-france

Una rampa larga y curva conduce al visitante hacia las salas de exposición. Su composición arquitectónica obliga a realizar un recorrido para poder apreciar sus exposiciones más valiosas en vitrinas, recodos y módulos.



Las más de 20 cajas de diferentes tamaños que sirven como espacios expositivos se ubican sobre el lado norte del edificio. Estas se abren a modo de cuevas para presentar al espectador mundos lejanos, rodeados como toda la galería por un ambiente particular. Son los módulos de colores que destacan en el exterior de la fachada del Quai Branly y que se comprenden mejor desde el interior.

Ilustración 70Musée du quai Branly in Paris (www.detail-online.com)

MUSEO DE ARTE NELSON ATKINS (Steven Holl)

El edificio original del museo Nelson-Atkins es una obra Beaux-Arts de principios de los años 30 diseñado por el estudio local Wight and Wight. El edificio sigue en uso y en perfecto estado de conservación, sin embargo con el inicio del nuevo siglo cada vez más cercano en 1993 la dirección del museo vio la necesidad de considerar una expansión para actualizar la oferta cultural del museo y no quedarse desactualizado.

La expansión del Museo de arte Nelson Atkins combina la arquitectura con el paisaje para generar una arquitectura experimental que se desarrolla por los visitantes, ya que es percibida a través del movimiento de las personas, del espacio y el tiempo. El nuevo edificio debía dar imagen de modernidad a la institución pero siendo consciente del edificio original para conseguir una integración armoniosa entre ambos. El nuevo anexo, denominado Edificio Bloch, contiene el Jardín de las Esculturas existente, transformando todo el terreno del museo en un recinto para la experiencia del visitante. El nuevo anexo se extiende a lo largo del límite oriente del campus y se distingue por cinco lucernarios acristalados, que atraviesan desde el edificio original por el Jardín de Esculturas, para formar nuevos espacios y ángulos de visión.

CONCEPTO

El concepto del nuevo museo se centra en dos ideas, la primera es la de relacionarse con el edificio original por contraste mientras que la segunda consiste en integrar el edificio con el paisaje y las obras del museo, la innovadora fusión de paisaje, arquitectura y arte, fue realizada mediante una estrecha colaboración con curadores del museo y artistas, para lograr una relación dinámica y solidaria entre arte y arquitectura.

Ilustración 71 Museo de Arte Nelson-Atkins/Steven Holl © Andy Ryan

En lugar de intentar mimetizarse con el edificio original la apuesta del estudio de Hall para la nueva ampliación fue la de complementarlo, ofreciendo prácticamente soluciones opuestas a todos los aspectos del diseño. Opaco – Transparente, Pesado – Ligero Delimitado – Sin límites, Circulación impuesta – Circulación libre, Volumen único – Volúmenes dispersos. Estos son algunos de los puntos más relevantes que se tomaron en cuenta para la conclusión del diseño.

El movimiento giratorio entre los lucernarios de captación de luz del nuevo anexo entreteje el nuevo edificio con el paisaje en una dinámica fluida, sobre la base de una relación sensible a su contexto. En lugar de anexar una masa, los nuevos elementos contrastan complementariamente con el clásico original "Templo del Arte" 1933.

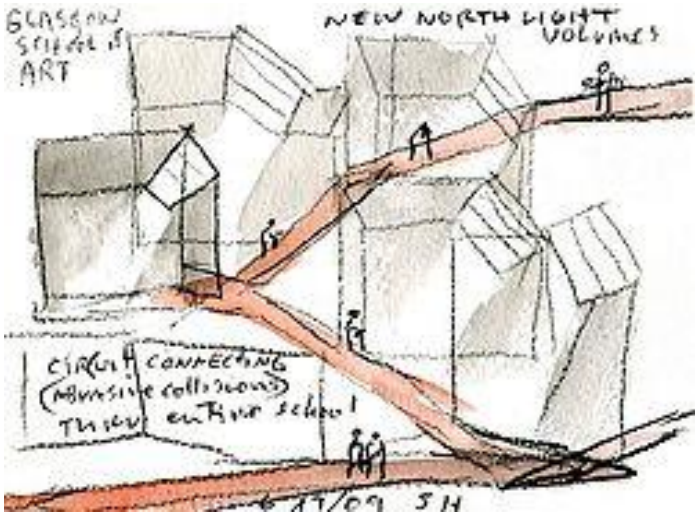
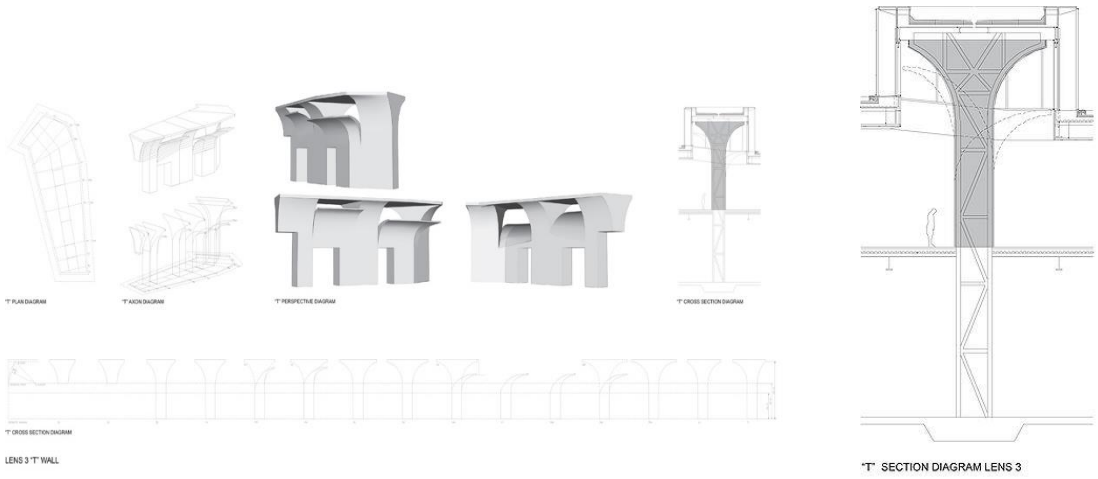


Ilustración 72Museo de Arte Nelson Atkins (Diagramas conceptuales de Stven Holl)

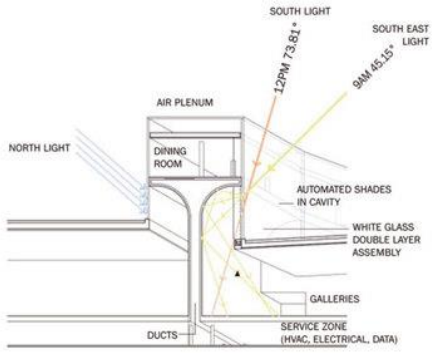
ESTRUCTURA

La estructura del proyecto está directamente ligada al concepto de los lucernarios que emergen por encima del terreno. En primer lugar durante la construcción se excavó el terreno y se aseguró mediante un muro de contención perimetral de hormigón armado. Los forjados son de hormigón armados obre una chapa de acero corrugado que sirve a su vez de encofrado perdido y armadura inferior. A lo largo de centro de cada una de las linternas, y en posición perpendicular al eje Norte-Sur, se levantó una pared desde los cimientos hasta un punto superior al nivel del parque. Esta pared formada a partir de perfiles de acero se amplía en su parte superior creando una pared en forma de “T” que

el propio Holl bautizó como “Breathing T”, ya que no se trata de un elemento puramente estructural sino que sirve a su vez para garantizar la correcta circulación de luz y aire hacia el interior. Las paredes interiores de la T tienen acabados curvos facilitando esta circulación. Es de estas paredes en forma de T desde donde toman soporte los perfiles de acero, forjados y paneles de vidrio que terminan por dar su forma final a las linternas.



El concepto estructural central de los lucernarios es combinado con el concepto de la luz y la distribución del aire: "T Breathing" ilumina las galerías a lo largo de sus curvas inferiores a través del vidrio en suspensión. Las cavidades del doble vidrio de los lucernarios de aire calientan, gracias al sol, el aire en invierno y lo refrescan en el verano.



Breathing T Diagram

ESPACIOS

Desde el exterior las cinco linternas de cristas que emergen subdividen y dan orden al parque de las esculturas, permitiendo crear espacios ajardinados diferenciados al aire libre donde la gente puede pasear, admirar esculturas. Durante el día estos cinco volúmenes aportan luz a los espacios exteriores, mientras que por la noche los papeles se invierten y es la luz interior la que los ilumina creando un punto de referencia en el paisaje.

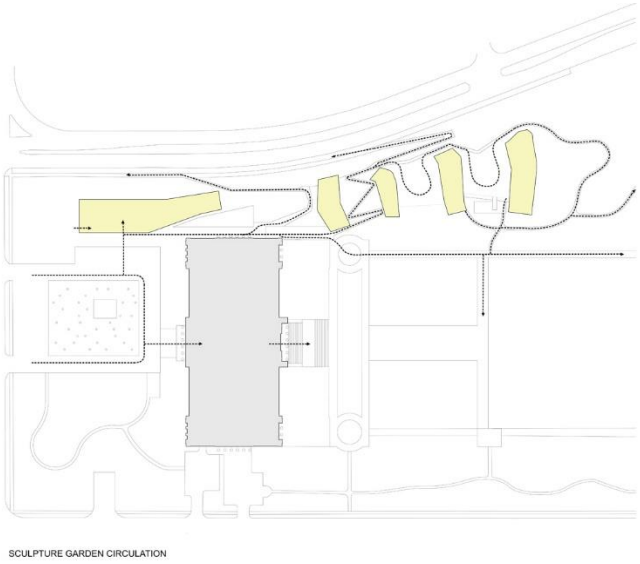


Ilustración 73Galería - Museo de Arte Nelson-Atkins / Steven Holl Architects

El primer nivel, correspondiente a la linterna situada más al norte, alberga los espacios más públicos como el nuevo lobby de entrada, la cafetería, la tienda, la biblioteca y los espacios de apoyo al personal del museo. Este nivel es que da la bienvenida al visitante convirtiéndose en un espacio de transición entre la ciudad y el arte.

A partir de aquí cada nivel va descendiendo en referencia al anterior creando una serie de conexiones visuales entre los espacios que no se encuentran divididos por ningún cerramiento vertical. El techo también desciende junto con los distintos niveles, aunque con una pendiente menor, lo que implica que los techos de los distintos niveles son cada vez más altos a medida que el visitante avanza en su recorrido.

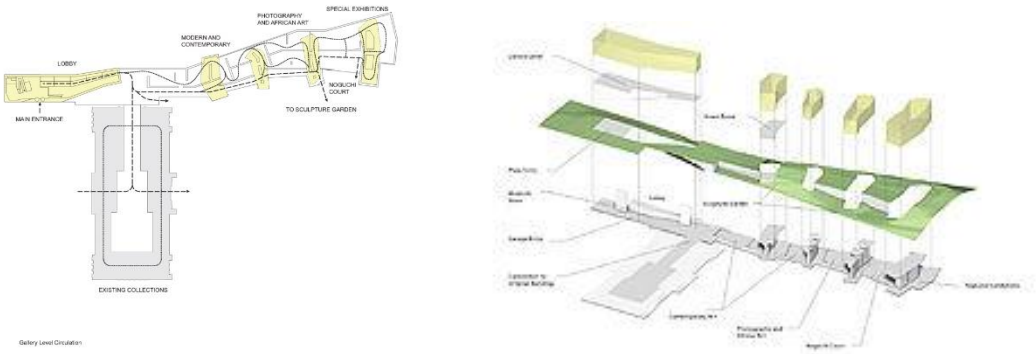


Ilustración 74Galería - Museo de Arte Nelson-Atkins / Steven Holl Architects

La primera de los cinco "lucernarios" forma una entrada luminosa y transparente, con cafetería, biblioteca de arte y librería, invitando al público al Museo y guiando su desplazamiento a través de rampas, hacia las galerías a medida que avanzan hacia el jardín. Desde el vestíbulo, un nuevo eje transversal se conecta a través de amplios espacios del edificio original. Por la noche, el volumen de cristal del vestíbulo iluminado intensamente, ofrece una atractiva transparencia, que atrae visitantes a los eventos y actividades.

Ampliación Museo Victoria & Albert. Londres, 1996-2004. (Daniel Libeskind)

El museo Victoria & Albert de Londres es el museo de diseño y artes decorativas más importante e influyente del mundo. En 1995 se encarga un masterplan revisado a

Pringle & Richards y un año más tarde se decide finalmente ampliar el museo, construyendo un nuevo edificio en el único espacio disponible del solar, en Exhibition Road. Para ello el patronato del museo organiza un concurso internacional restringido, al que se invita a ocho de las figuras más renombradas del panorama arquitectónico: Benson and Forsyth, Norman Foster, Nicholas Grimshaw, Zaha Hadid, Michael Hopkins, Eva Jiricna, Daniel Libeskind y Ian Ritchie, resultando ganadora la propuesta de Daniel Libeskind.

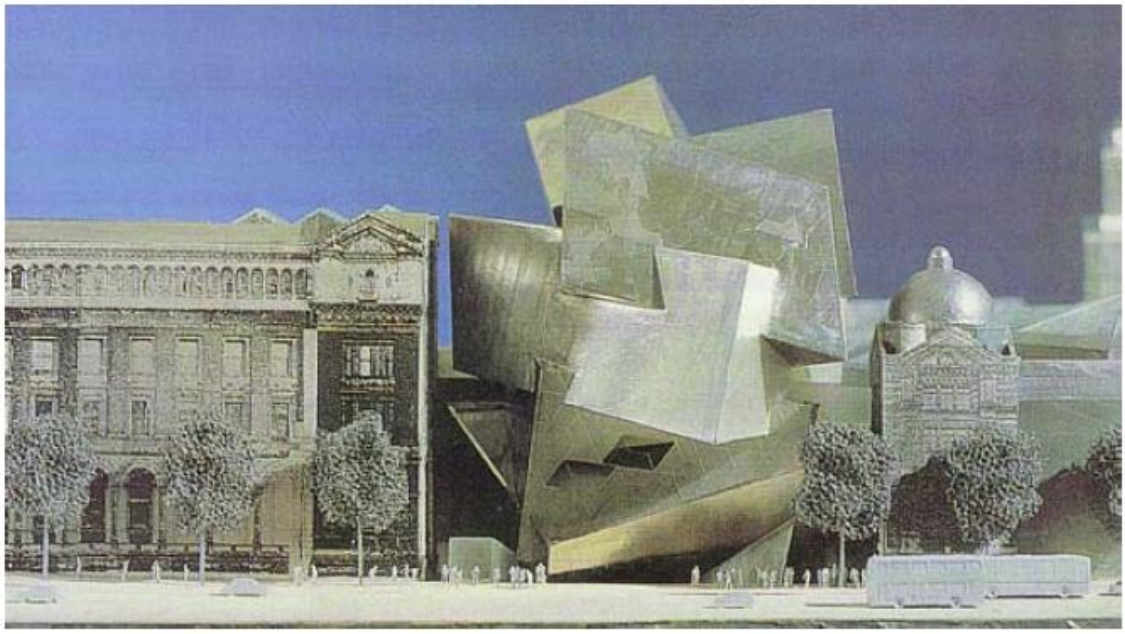


Ilustración 75Ampliación del Victoria & Albert. Maqueta del concurso. (Fernández - Galiano, 1996: 28).

La propuesta de Daniel Libeskind para la ampliación del museo Victoria & Albert de Londres (1996-2004) se basa en la idea de una línea que se quiebra en el espacio formando una espiral como concepto geométrico del edificio.

LUGAR DE EMPLAZAMIENTO

El museo se encuentra en South Kensington, en la esquina definida por Cromwell Road (donde se encuentra actualmente la entrada principal) y Exhibition Road, y ocupa una

superficie total de casi cinco hectáreas. Dentro de este espacio el nuevo edificio ocupa un pequeño solar, en el frente de Exhibition Road.

A pesar de que la superficie de la ampliación constituye un porcentaje muy pequeño de la superficie total del museo (aproximadamente un 4%), se espera que permita organizar las colecciones contemporáneas, que encuentran difícil acomodo en las galerías actuales, y ofrezca una imagen más moderna y abierta del museo. Así, en las bases del concurso se indicaba cómo el nuevo edificio debía ofrecer un nuevo concepto museístico, que permitiera nuevos sistemas de exposición acordes con las colecciones de arte y diseño contemporáneas y promoviera una mayor interacción de los visitantes con el museo.

PROPUESTA ARQUITECTÓNICA

Vemos como en este caso Libeskind rompe con la ortogonalidad entre las piezas, apoyando por las nuevas herramientas que los avances tecnológicos le proporcionan, configurando un icono del movimiento deconstructivista. A partir de este planteamiento conceptual de Libeskind, Arup –la ingeniería al cargo del desarrollo de la estructura- plantea la posibilidad de generar esta geometría a partir de un algoritmo matemático, buscando conferir un mayor rigor conceptual a la libertad de formas deseada por el arquitecto. Por otra parte, este desorden o fractura de la estructura genera una geometría y unos espacios más abiertos y dinámicos, que en determinados casos pueden resultar más acordes con las necesidades funcionales actuales que los rígidos espacios tradicionales.

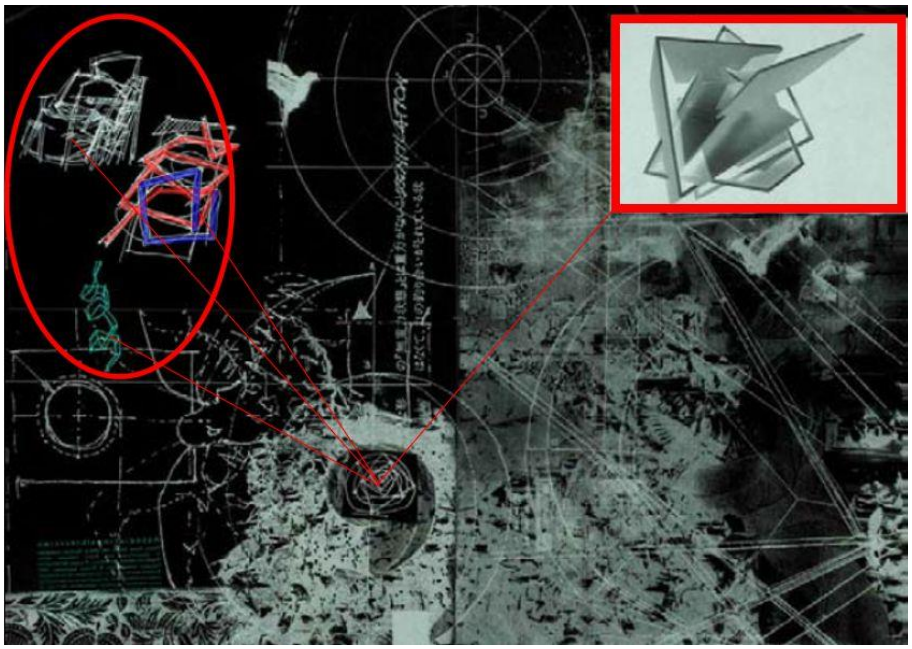


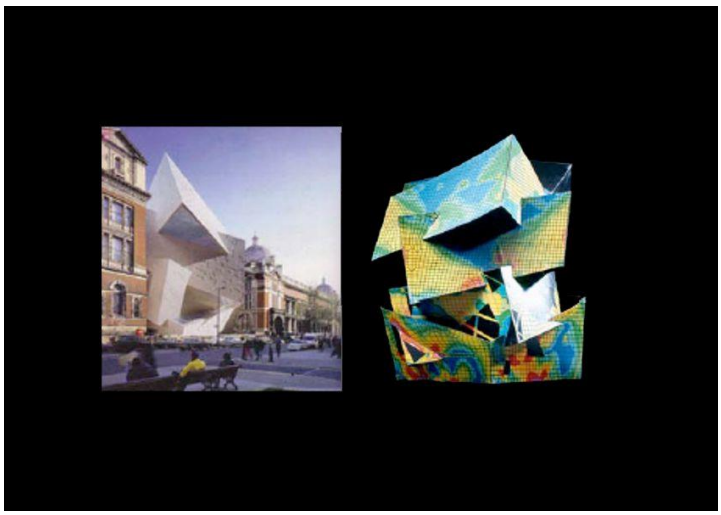
Ilustración 76ESQUEMAS CONCEPTUALES DEL PROYECTO

Esta importancia otorgada a las "líneas" en la arquitectura de Libeskind tiene su origen probablemente en sus primeros dibujos, como los de la serie Micromegas, y queda patente en las láminas y dibujos que acompañan habitualmente sus proyectos, como en

el Victoria & Albert, en cuyas láminas se evidencia la importancia otorgada a la línea quebrada en espiral que define el proyecto.

Otro de los aspectos significativos del proyecto es el tratamiento que Libeskind hace del contexto histórico y arquitectónico en el que se emplaza el proyecto, al entender la historia no como un ente estático que no debe ser alterado en ningún momento, sino con un concepto más abierto y dinámico.

"La historia es una experiencia viva, algo que todo el mundo comparte y donde la gente se involucra con distintos grados de lucidez. Estoy tremendamente interesado en la historia del emplazamiento del Victoria & Albert Museum. ¿Qué podría ser más interesante que la historia de un lugar? Algo que no está ya acabado o disponible, o incluso susceptible de ser comprado por las tres libras que vale un libro sobre Arquitectura Victoriana. Deberíamos de introducir la memoria en el presente. ¿Por qué algo que pertenece al presente no puede ser parte de la historia? ¿Acaso disfrutamos de un punto de vista externo especial que no es tan perturbador como la historia que previamente hemos heredado?"[33]



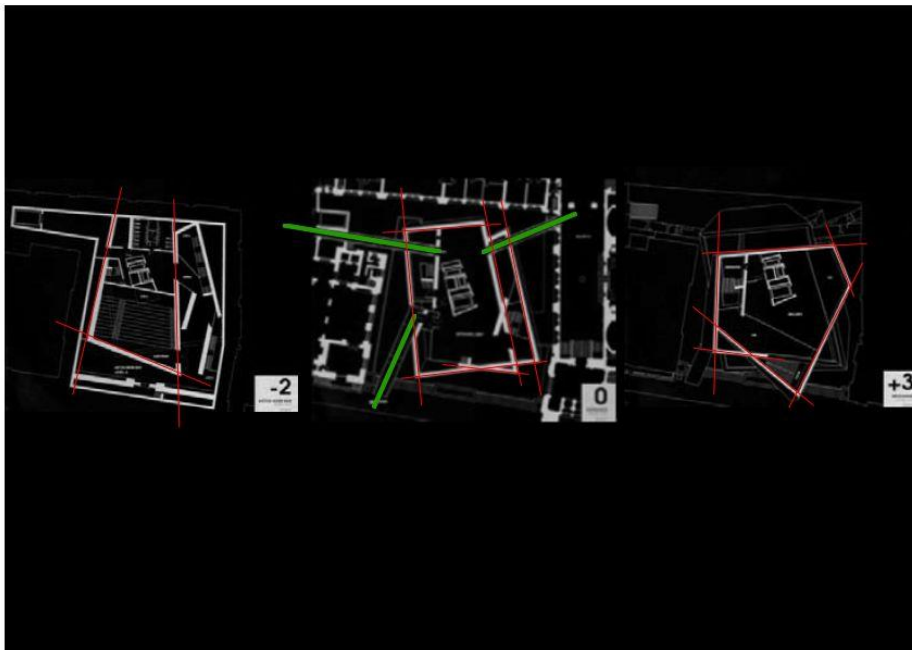
[33] Bates, Donal L. "Una conversación entre líneas con Daniel Libeskind". (Bates, 1996: 20).

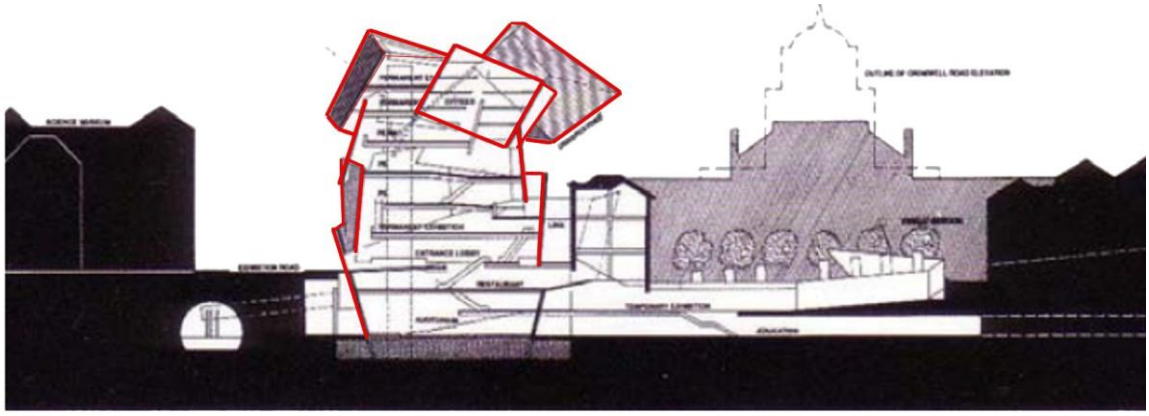
PROGRAMA ARQUITECTÓNICO

Desde un punto de vista programático, el edificio se divide en dos partes bien diferenciadas, en forma y en función. Los niveles superiores, que albergan las nuevas galerías para colecciones permanentes, el centro de orientación y despachos administrativos, presentan una geometría irregular y cambiante. El planteamiento de estos espacios, delimitados por el irregular muro perimetral que hace que todas las plantas sean distintas entre sí, es ofrecer nuevos modos de exposición, huyendo de la lógica cartesiana habitual, en busca de espacios más dinámicos que faciliten una mayor relación con el visitante.

En las plantas inferiores, con una geometría más tranquila, se sitúan la galería de exposiciones temporales, el auditorio y espacios dedicados a instalaciones educativas. La conexión de la ampliación con el edificio existente se realiza a través de seis pasarelas situadas en distintas posiciones y niveles, lo que unido a la geometría

dinámica de los nuevos espacios, permite una disposición flexible y cambiante de las nuevas exposiciones y de su relación con el museo actual.





Cabe mencionar la importancia y el protagonismo que adquiere los revestimientos de los muros de los muros exteriores, el recubierto de la fachada, de un tono blanquecino que se encuentra a medio camino entre los f grises de la piedra Portland y los marfiles del Museo de Historia Natural, se hace eco del importante papel que jugó el azulejo en los orígenes del Victoria & Albert y de la colección del propio museo, llevando las artes decorativas a la fachada del edificio.

Este protagonismo de la fachada con respecto al proyecto en sí, responde directamente a que la estructura del edificio como tal se desenvuelve y soporta el proyecto a través de sus muros exteriores. La estructura se concibe como una fachada estructural quebrada y continua de hormigón armado, en la que apoyan las losas de los forjados sin necesidad de ningún apoyo intermedio, generando plantas libres. Para poder analizar y dimensionar una geometría de esta complejidad se desarrolló un completo modelo de elementos finitos.

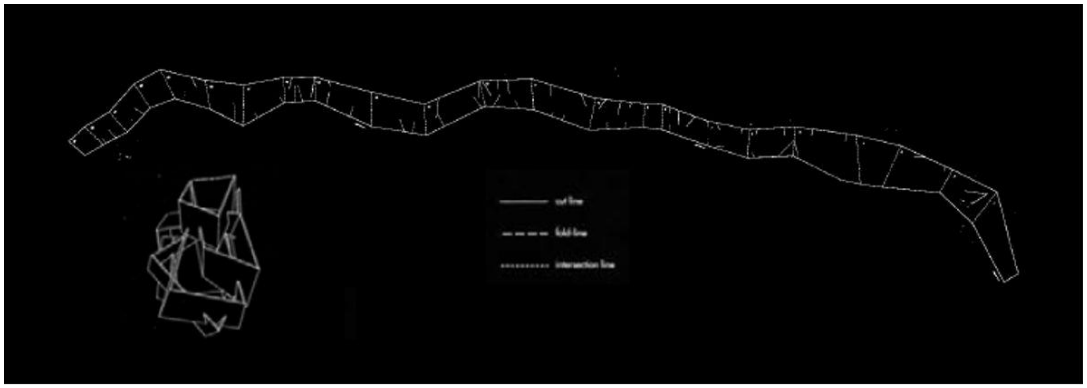


Ilustración 77Disposición de los muros estructurales en continuidad. Espiral desarrollada. (Libeskind, 1997).

Como orden de magnitud, la banda estructural que conforma la fachada de acuerdo con este esquema tiene una longitud total desplegada de 500 m, igual aproximadamente a la longitud de toda la calle Exhibition Road donde se sitúa el edificio.

La propuesta se basa en la idea de una línea que se quiebra en el espacio formando una espiral como concepto geométrico del edificio. En este caso el problema consiste en encontrar una definición geométrica de la espiral tridimensional que debe describir la banda estructural. Para ello Balmond parte del análisis de las espirales clásicas: logarítmicas y arquimédica, que describen órbitas continuas, sin discontinuidades ni saltos. Sin embargo, en el Victoria & Albert se necesita que aparezcan irregularidades en las órbitas descritas, que hagan que la espiral se cruce sobre sí misma, generando puntos de continuidad estructural. El resultado es entonces una espiral no lineal y caótica, cuyo centro es distinto en cada nivel, no dependiente de una referencia global.

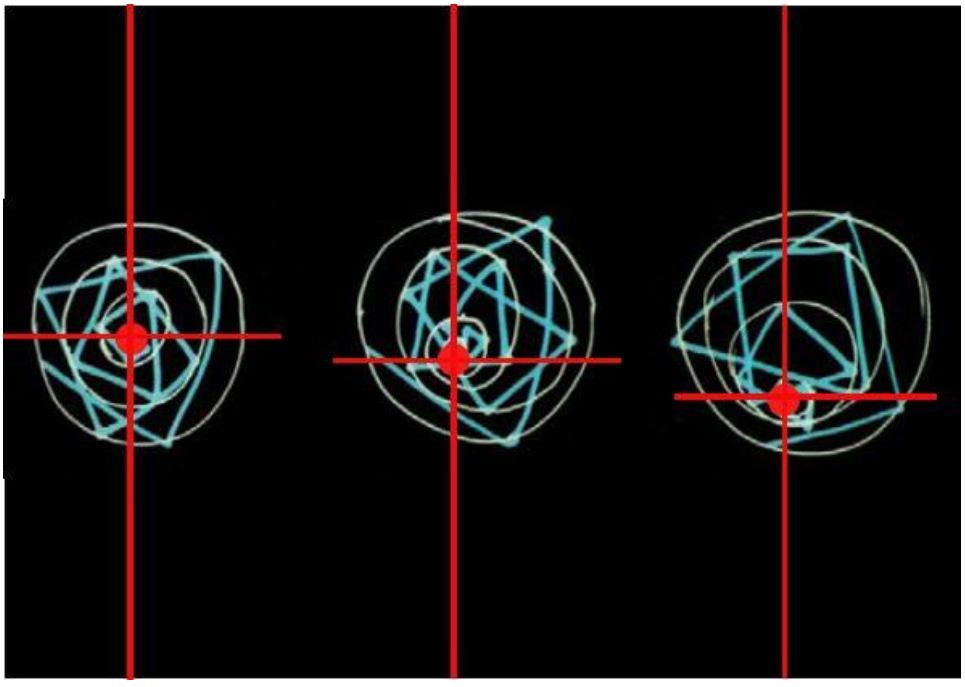


Ilustración 78Espiral caótica. Boceto de Cecil Balmond. (Balmond, 1997b: 91).

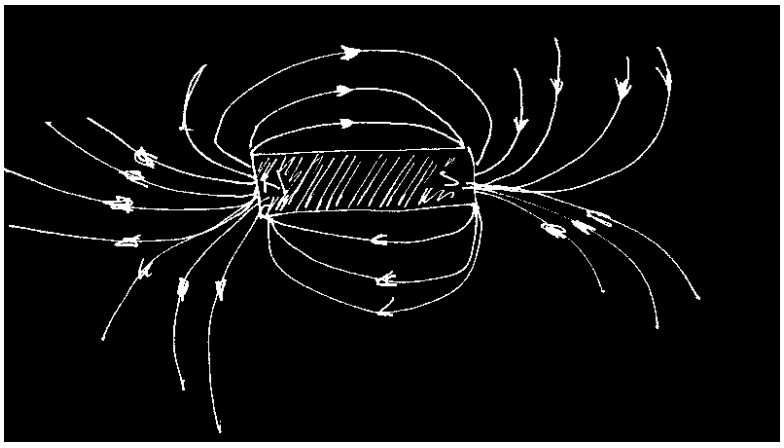
CAPITULO IV

TEORÍAS URBANAS Y ARQUITECTÓNICAS

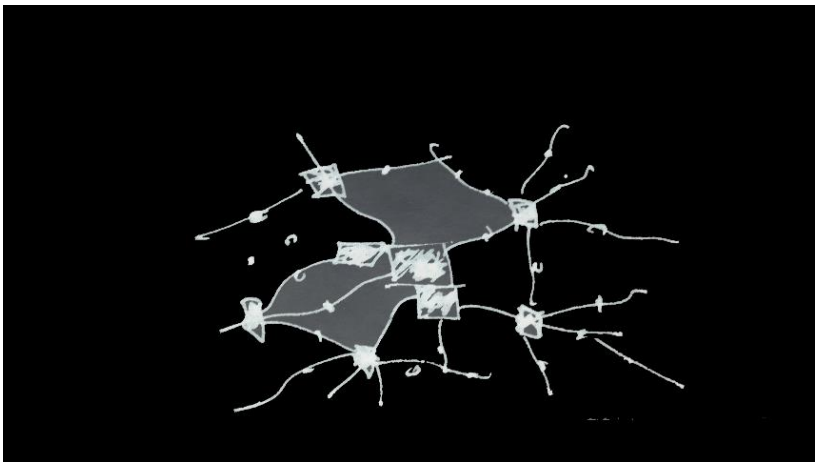
INTRODUCCIÓN DE ALGUNOS TÉRMINOS A UTILIZARSE EN LAS TEORÍAS

FLUJOS DE ENERGÍA.

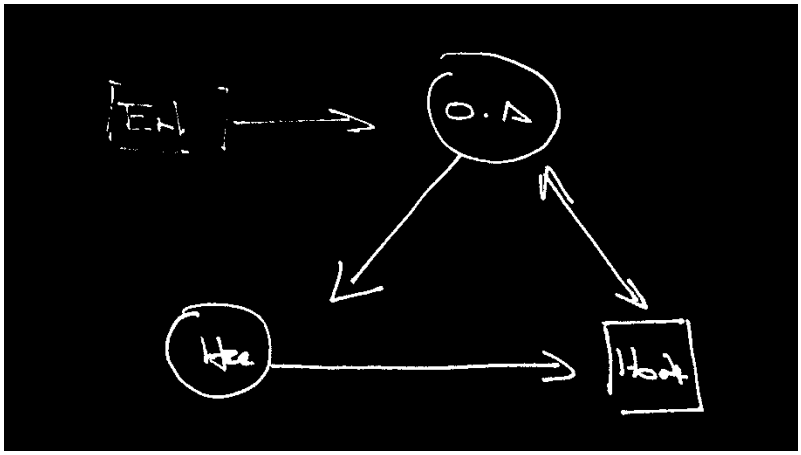
Flujos proviene del latín “fluxus”. Este término designa a un objeto que está en movimiento y tiene la capacidad de propagarse. El concepto de flujo puede aplicarse tanto a modelos físicos y químicos como por ejemplo los fluidos eléctricos o líquidos, alterando los campos magnéticos y sus intensidades.



También se la puede aplicar al campo de la economía, que hace referencia al movimiento de capitales. Se hace referencia también a los flujos sociales de una ciudad o población generando el efecto de migración e inmigración.

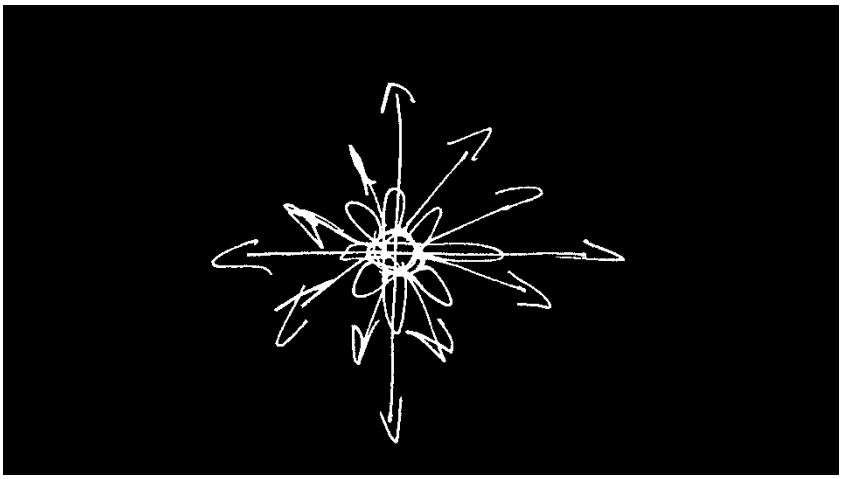


También hay que tomar en cuenta los flujos que se dan a nivel de un ecosistema propiamente dicho. Este flujo tiene su origen desde una fuente de energía, ya sea esta lumínica o calórica, este va desde los organismos autótrofos en dirección a los organismos heterótrofos, sosteniendo así la cadena de productividad y energía.

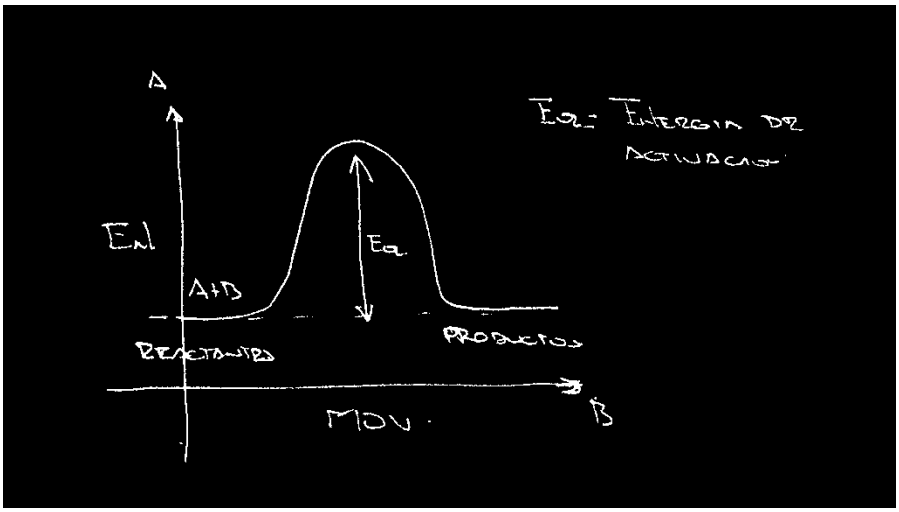


ENERGÍA.

El concepto de energía está estrechamente ligado a la capacidad de generar movimiento o lograr la transformación de algún objeto.



De la misma manera que a los flujos, la energía se la pude ligar a varios aspectos o campos de la vida. En el ámbito económico podemos decir que la energía hace referencia a los recursos naturales y los elementos asociados que permiten la industrialización del mismo.



FLUJOS DE ENERGÍA URBANA.

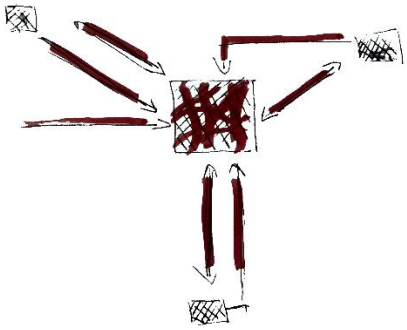
Tomando en cuenta los conceptos anteriormente mencionados y haciendo referencia a las lecturas programadas para el desarrollo del marco teórico conceptual, se pudo

concluir en la concepción de una teoría urbana que será base fundamental para el desarrollo de una propuesta a nivel urbano.

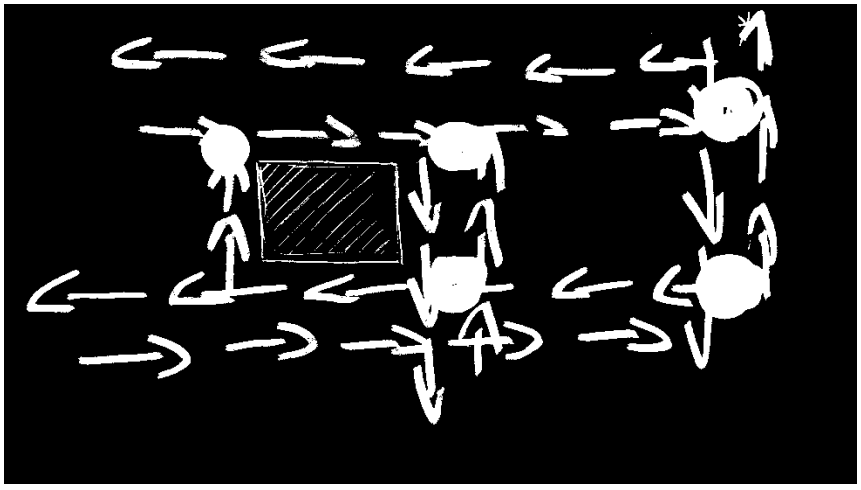
La evolución social, junto con el desarrollo de las tecnologías de la información, ha resultado en la generación de nuevas bases materiales para la interacción de distintos procesos del sistema social. La determinación de estas redes de flujos en las estructuras sociales organiza las posiciones de actores organizaciones e instituciones en la sociedad y su desarrollo económico. Paralelamente se puede decir que la total ausencia dentro de estas redes dominantes conlleva a una estructura irrelevante de la misma. Esto hace referencia a los valores e intereses de una sociedad estructuralmente dominante que se formó a raíz de una sociedad cada vez más desigual manejada pro grupos sociales individuales y estos a su vez siendo los conductores de los flujos de información.

Ya más concretamente dentro de la pieza urbana donde se implantara el proyecto, se puede traducir y reinterpretar los flujos de energía a los que hace referencia Josep María Montaner. A estos flujos o líneas de movimientos se los puede reconocer como la energía dinámica que circula en este espacio específico de ciudad e interactúan directamente con su entorno. Dentro de este espacio o diagrama urbano hay que resaltar algunos problemas o deficiencias del mismo. En primer lugar tenemos un deficiente sistema de parqueos públicos, haciendo de este lugar un espacio en constante conflicto entre automóviles y peatones, también se puede mencionar una falta importante de equipamientos urbanos públicos, una ausencia importante de espacios públicos y por ultimo hay que mencionar el desequilibrio socio-económico dentro de la red urbana, causada primordialmente por un manejo indebido y especulativo del suelo urbano, esto gracias a la presión que ejercen las grandes empresas inmobiliarias que son las que manejan este segmento de mercado. Por otro lado se debe considerar que la expansión

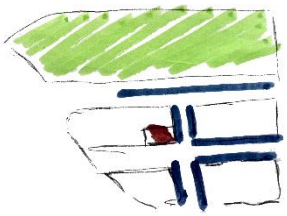
del Distrito Metropolitano de Quito es de manera horizontal, esto quiere decir que se expande hacia los valles, resultando así en la conformación de una ciudad dispersa y confusa en donde los flujos de circulación son cada vez mayores y se den con mayor frecuencia en desmedro de una movilidad deficiente.



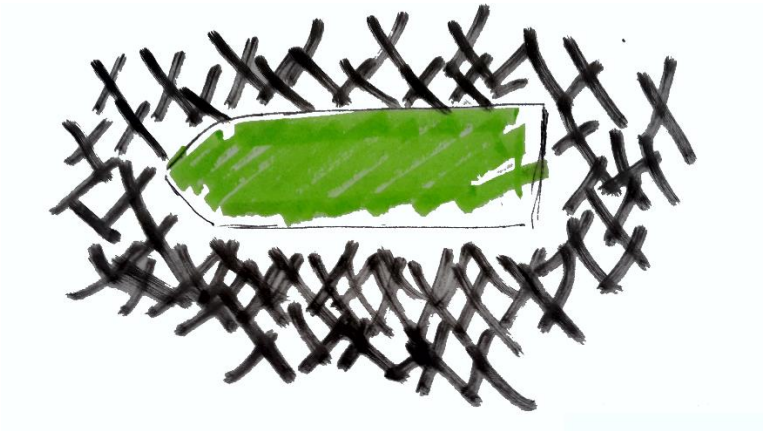
Considerando lo mencionado anteriormente se puede concluir en la aplicación de varios conceptos en una sola teoría urbana. Esta propuesta gira alrededor del concepto de flujos de Manuel Castells, los diagramas de Josep María Montaner y el Manifiesto del Tercer Paisaje de Gilles Clement. En primera instancia y como se mencionó anteriormente los flujos de energía se los puede traducir en líneas de movimiento dinámico, o flujos dinámicos que circulan dentro de esta red urbana, ya sean estos mecánicos, o no mecánicos.



En segundo lugar los diagramas de energía y los condensadores de flujos se traducen directamente a la pieza urbana y como esta interactúa y responde a los conflictos de movilidad y falta de espacios públicos arrebatados por un lado por un deficiente sistema de parqueos públicos y por una parcial o total ausencia de equipamientos urbanos de carácter público.



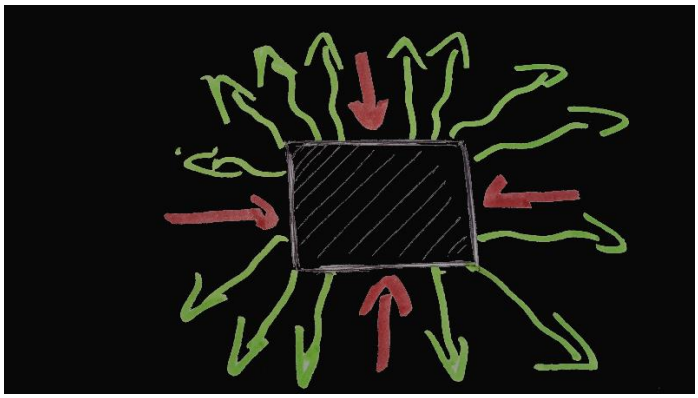
Por ultimo pero no menos importante esta un progresivo deterioro de áreas verdes naturales frente a un agresivo y descontrolado avance del sector inmobiliario, causando con esto una alarmante desconexión de los posibles reductos verdes y su interacción directa con el ecosistema urbano.



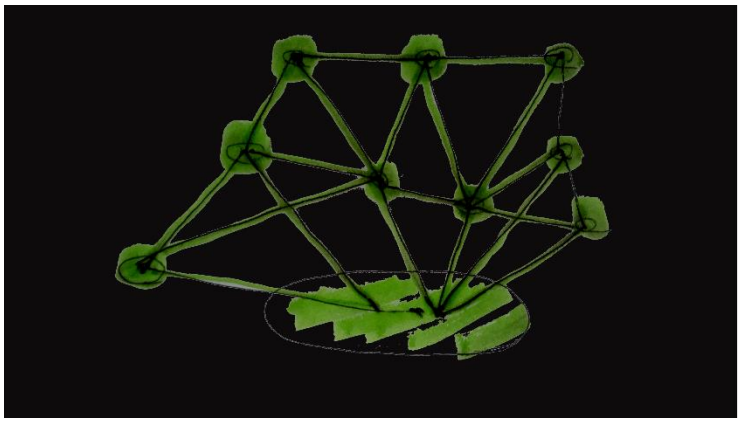
Con todo esto y ya entrando concretamente a lo que sería una aplicación de las teorías urbanas dentro del entorno inmediato al proyecto, se puede dar una solución inmediata a los problemas anteriormente mencionados.

En primer lugar se propondría un aumento de equipamientos urbanos, tomando en cuenta la usencia de equipamientos de salud, educación preescolar principalmente, haciendo usos de edificaciones que se encuentran en estado de deterioro por un evidente abandono del mismo.

En segundo lugar el solucionar los conflictos que generan los movimientos dinámicos de la red urbana, transformando la energía mecánica potencial que genera el automóvil hacia una energía dinámica peatonal, esto se lograría con la liberación inmediata de 616 plazas de estacionamiento público que pertenecen a la zona azul, y proporcionando un sistema eficiente de estacionamientos en subsuelo del lugar de emplazamiento del proyecto, esto a manera de condensador y transformador de energía.



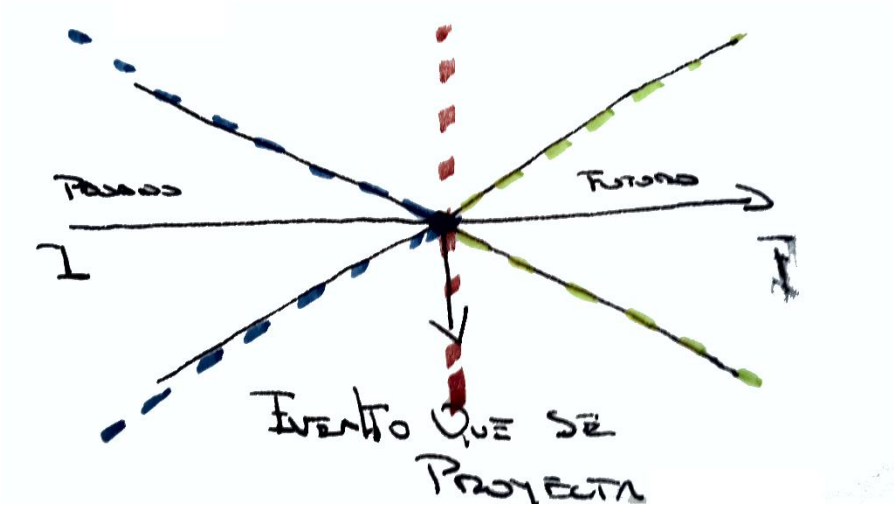
En tercer lugar y haciendo referencia a la proliferación de espacios verdes y una posible reconexión de corredores naturales para lograr una reintroducción de la flora y la fauna endémica de Quito se propondrá que parte de los predios que se encuentran sin edificar se transformen en espacios verdes a manera de puntos de conexión de una red ecológica dentro del espacio urbano a intervenir.



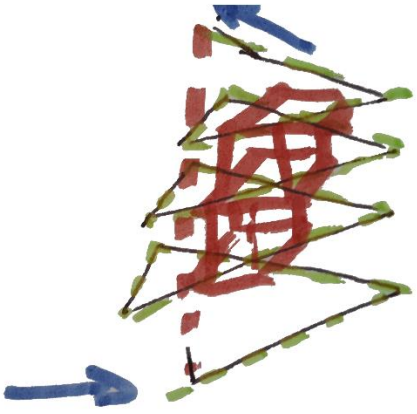
LA EXPERIENCIA SENSORIAL Y LA FENOMENOLOGÍA.

En términos arquitectónicos la fenomenología es una corriente del pensamiento filosófico, y este trata de entender a la arquitectura atreves de la percepción de los objetos o fenómenos subjetivos tales como la conciencia y las experiencias con las percepciones y las emociones. Cabe recalcar que la fenomenología no es una corriente arquitectónica, es más una metodología para analizar y entender los mensajes ocultos de la arquitectura.

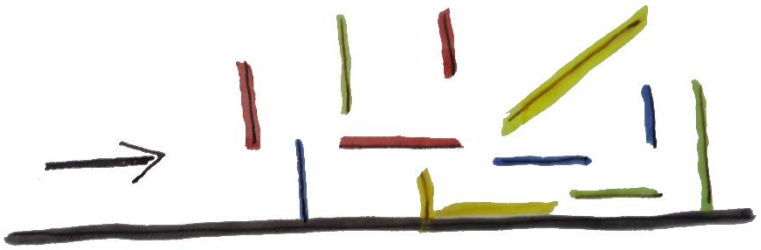
La experiencia sensorial y la fenomenología se la puede aplicar de varias maneras dentro del proyecto arquitectónico. Una de las maneras o caminos a seguir más concretamente para el desarrollo de una propuesta arquitectónica es la representación de la noción del tiempo a través del movimiento. Se la puede entender desde el punto de vista de la historia, de cómo el pasado construye el presente y como este se proyecta hacia el futuro. Todo esto desde la contingencia de una situación actual y de cómo se mantiene una continuidad histórica de los eventos transcurridos.



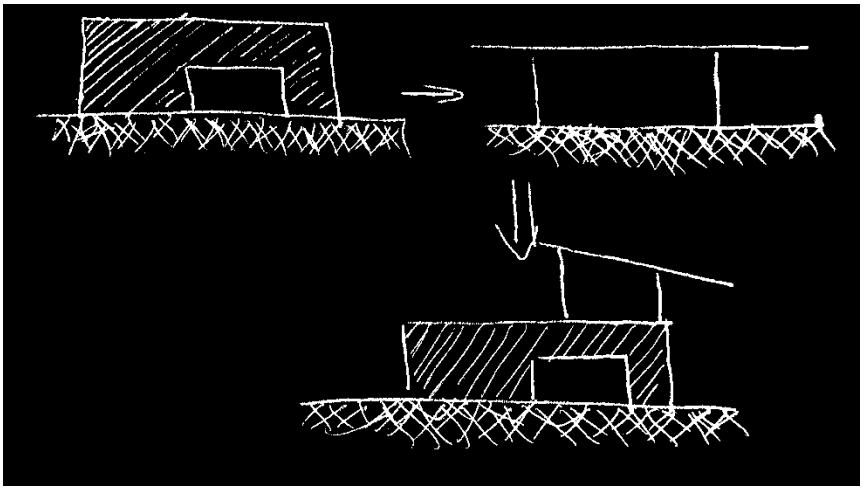
Otra manera de entender el manejo de la noción del tiempo se puede dar a través de la concepción y el manejo de la espiral del tiempo o la espiral de la historia, esta espiral se la puede desarrollar bajo las tres dimensiones del movimiento, y estas dimensiones giran alrededor del movimiento del "Arte y la Historia", el concepto de entrelazamientos de espacios, fluidos y funcionales y el enlace del interior con el exterior. Toda esta concepción de la espiral del tiempo gira alrededor del laberinto del descubrimiento.



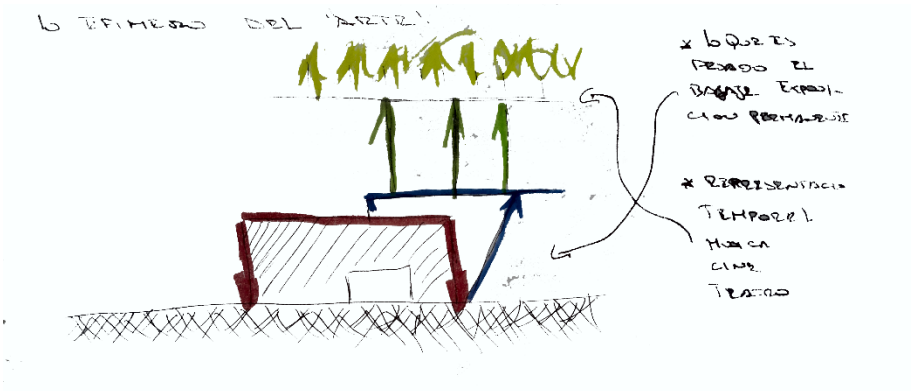
Otra aplicación de la teoría de la fenomenología al proyecto arquitectónico es a través del desarrollo sensorial, utilizando a las texturas y la materialidad del proyecto como mecanismo de desarrollo sensorial. Proponiendo una arquitectura sin restricciones cuyo objetivo principal sea la interacción del usuaria final con la infraestructura.



La continuidad de este mecanismo sensorial se lo puede prolongar sugiriendo un sistema constructivo mixto. Esto desde el punto de vista de los arquetipos arquitectónicos analizados por el crítico Kenneth Frampton, que son el sistema "estereotómico "o construcción maciza y el sistema "tectónico" o construcción ligera.



De esta manera se puede aplicar este sistema constructivo mixto a manera de una constante evolución de lo pesado que en este caso es representado por todo el bagaje cultural de nuestra historia siendo este una exposición permanente, a la liviandad de lo efímero del arte, siendo este las representaciones musicales, fotografía, teatro, etc.



CAPITULO V

EL PROYECTO

PROPUESTA URBANA

Una vez concluida la etapa investigativa del proyecto, junto con los análisis de referente y las teorías urbanas se alcanzaron varias conclusiones para poder llegar a una propuesta de carácter urbano. Estas conclusiones giran en torno a características del tipo social, cultural y económico del sector. Entre las conclusiones más relevantes se puede mencionar la relación entre la vivienda y el comercio, dando como resultado un corredor terciario sobre los ejes viales de la avenida República del Salvador y la avenida Portugal.

En otro resultado que arrojo este análisis fue la evidente carencia de servicios públicos tales como educación pre-escolar, servicios de salud entre otros.

Sumado a todas estas características y carencias antes mencionadas existe en el sector un deficiente sistema de parqueaderos públicos (zona azul) administradas por el Municipio de la ciudad de Quito, el cual genera un importante impacto negativo sobre el sector, resultando en un irregular flujo vehicular y este a su vez causa un gran conflicto al normal flujo peatonal del sector. También se puede mencionar el gran problema de seguridad que este causa en el sector.

Ilustración 79 Elaboración propia

Vías principales mixtas transporte publico vehículos ligeros y de servicio + transporte mecánico no motorizado

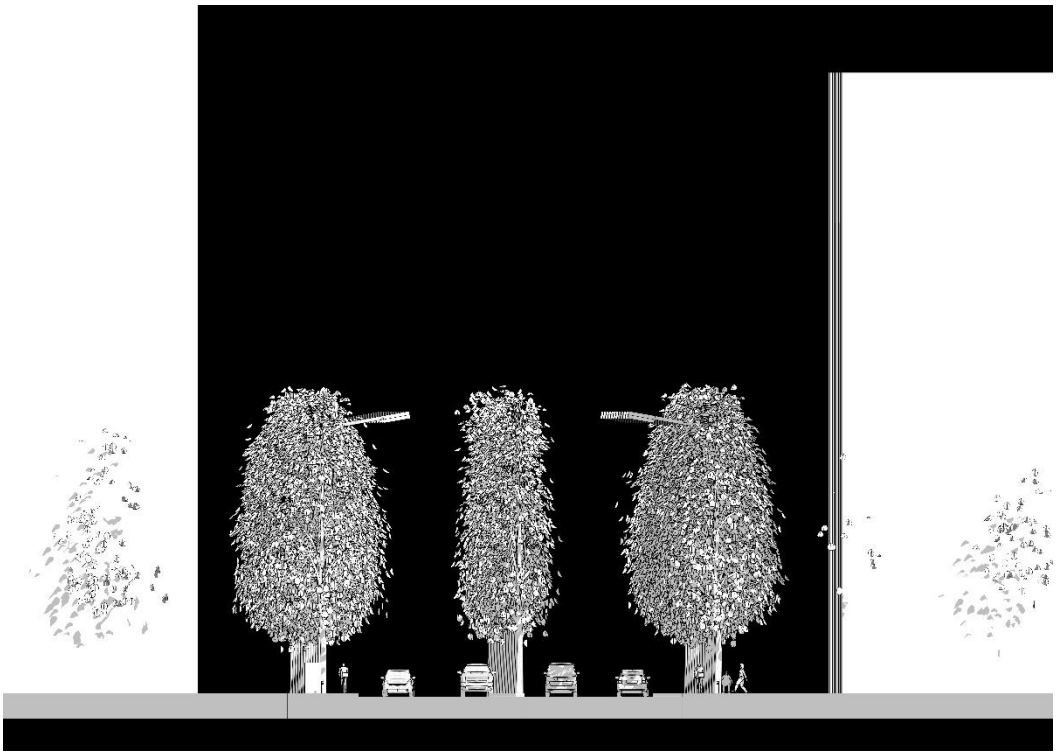


Ilustración 80 Elaboración propia

Áreas de espacio público. Ensanche de aceras y creación de bulevares

Ilustración 81 Elaboración propia

Sistema de estacionamiento público. Dentro de la solución vial, se propone la inmediata eliminación de 168 plazas de estacionamiento público pertenecientes a la zona azul, también se propone la eliminación del parterre central.

Ilustración 82 Elaboración propia

Equipamientos.

Una vez realizado un estudio sobre la pieza urbana se pudo concluir la carencia de centros de educación pre-escolar.

Ilustración 83 Elaboración propia

Sistema de Áreas Verdes.

El sistema de áreas verdes va de la mano junto con la propuesta vial, ya que con la eliminación de la zona azul se plantea el ensanche de las veredas sobre los ejes viales

anteriormente mencionados, con esto se podría proponer la siembra de árboles nativos del distrito sobre dichas veredas.

PROPUESTA ARQUITECTONICA

Para la propuesta arquitectónica se tomaron en cuenta los factores anteriormente mencionados en la propuesta urbana junto con las teorías arquitectónicas resueltas a partir de un análisis de referentes y un programa de necesidades. Esta propuesta arquitectónica gira en torno a la recuperación del espacio público de la ciudad con la aplicación de una plaza pública, museos para la ciudad, biblioteca pública y una serie de talleres y áreas de exposición libre, teatro público y finalmente un auditorio de carácter internacional.

Para llegar a esta propuesta (Complejo Cultural), lo primero que se realizo fue un estudio de flujos, estos lujos fueron determinados por las circulaciones peatonales principalmente y las circulaciones vehiculares.

Una vez concluida esta etapa de análisis y estudio, junto con las características numéricas de la población dentro de la pieza urbana que se estudió, se realizó un programa de necesidades y un programa arquitectónico. Resultando en la proyección de un complejo cultural, el cual se lo detallara en los siguientes esquemas y tablas.

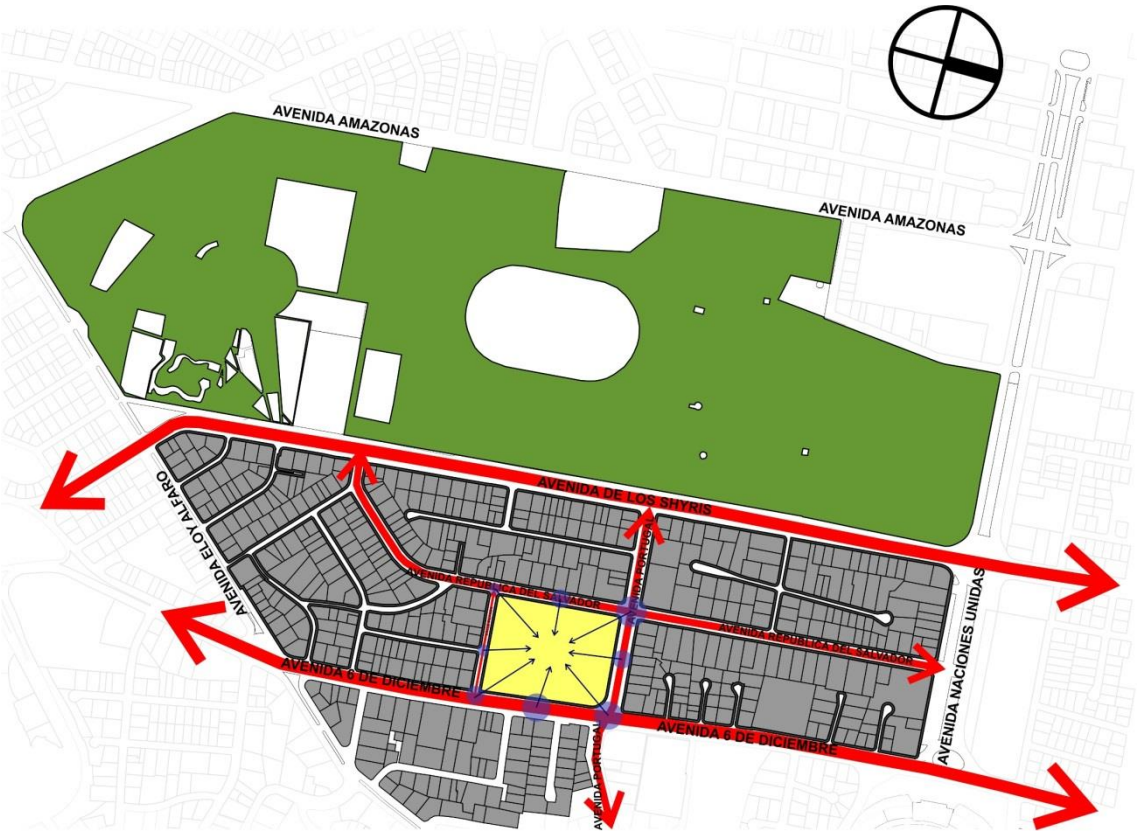


Ilustración 84 Fuente propia

Apropiación del espacio publico

Ilustración 85 Fuente propia

Introducción de vegetación nativa al lugar de emplazamiento

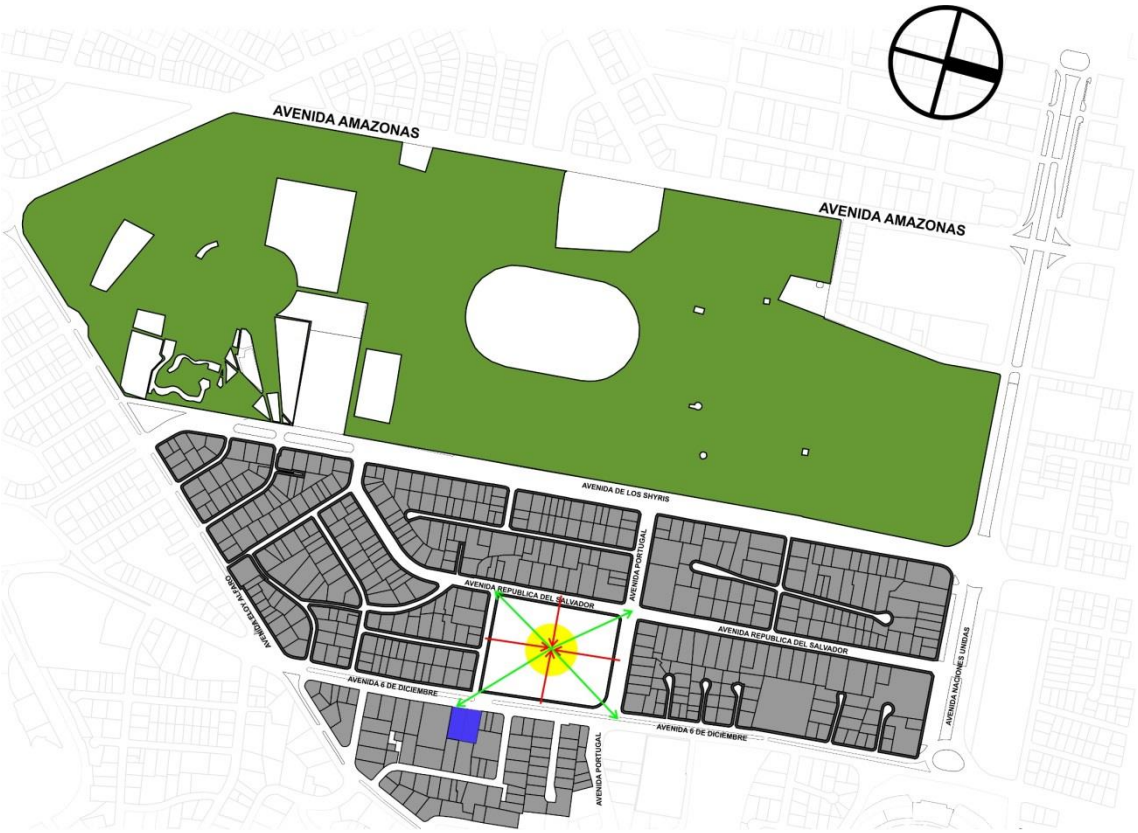


Ilustración 86 fuente propia

Condensador de energía

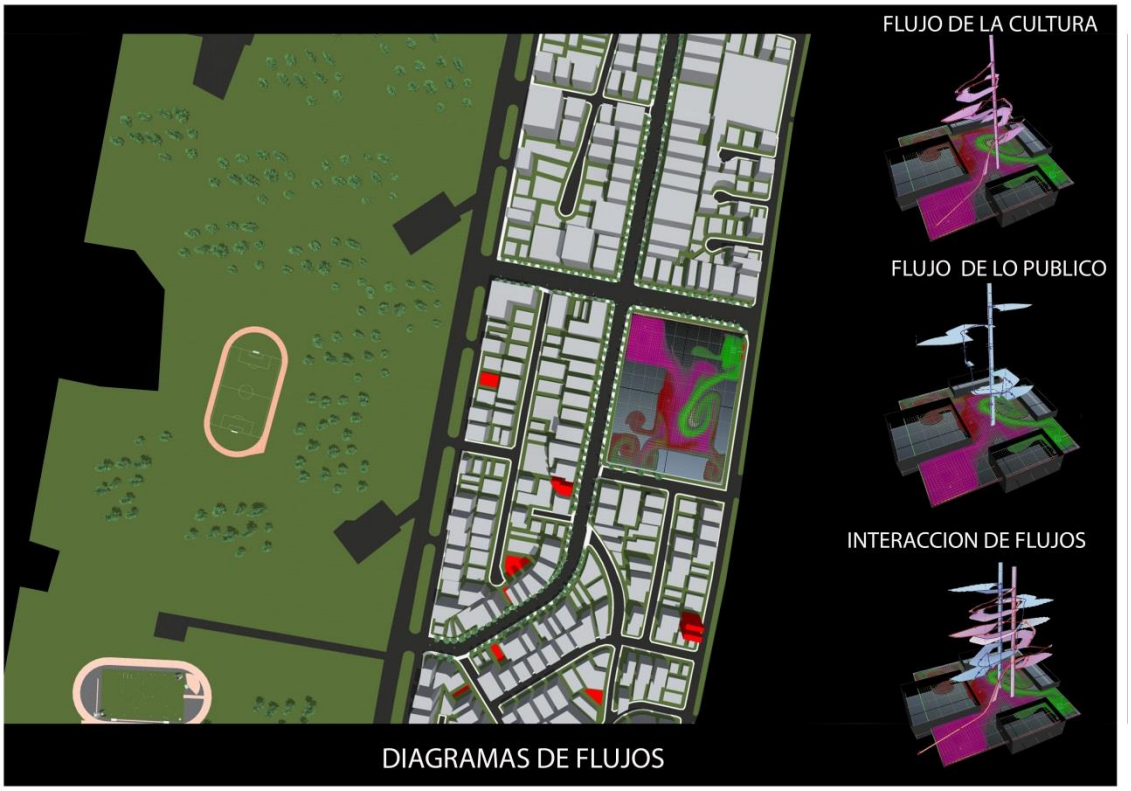


Ilustración 87 Fuente propia

Análisis de flujos.

PROGRAMA ARQUITECTONICO

MUSEO ARQUEOLÓGICO

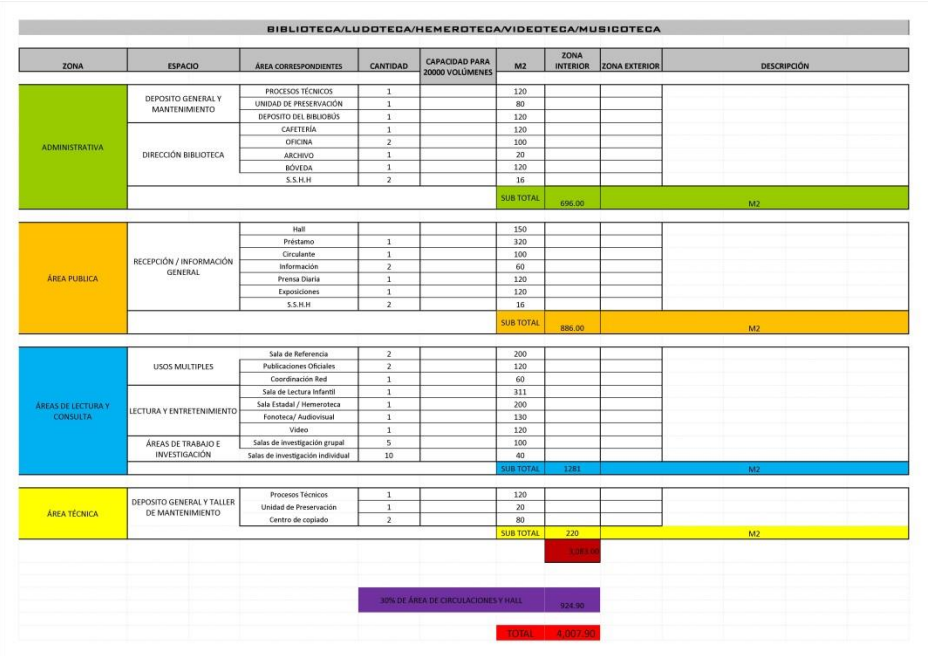
ZONA	ESPACIO	ÁREA CORRESPONDIENTES	CANTIDAD	CAPACIDAD	M2	ZONA INTERIOR	ZONA EXTERIOR	DESCRIPCIÓN
ADMINISTRATIVA	VESTÍBULO	TAQUILLAS	1	8	30			
		OFICINA	2	5	9			
		ARCHIVO	1		5			
		BÓVEDA	1	5	5			
	DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN	OFICINAS	2	8	50			
		S.S.H.H	2	10	16			
		RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN	1	5	104			
					SUB TOTAL	219		M2
ZONA PUBLICA	SALAS DE EXPOSICIÓN TEMPORAL	ÁREAS DE DESCANSO	1	800	600	400	200	
		ÁREA DE EXPOSICIÓN						
		CIRCULACIONES						
	SALAS DE EXPOSICIÓN FIJA	ÁREAS DE DESCANSO	1	800	800	600	200	
		ÁREA DE EXPOSICIÓN						
		CIRCULACIONES						
	SALAS TEMÁTICAS	ÁREAS DE DESCANSO	4	100	125			Serán ambientadas con temas ESPECÍFICOS en donde la interacción será la prioridad y estarán adaptadas para el publico en general.
		ÁREA INTERACTIVA						
		CIRCULACIONES						
	SERVICIO	CAFETERÍA	1	100	120			
		S.S.H.H	2	42	64			
					SUB TOTAL	1709		M2
SERVICIO	LOGÍSTICA	BODEGAS	1		300			
		CUARTO DE ASEO	1					
		DEPOSITO DE BASURA	1					
		CUARTO DE MAQUINAS	1					
					SUB TOTAL	300		M2
						2.228.00		
					30% DE ÁREA DE CIRCULACIONES Y HALL	668.40		
					TOTAL	2.896.40		

Ilustración 88 Museo arqueológico Fuente propia

MUSEO DE ARTE MODERNO

ZONA	ESPACIO	ÁREA CORRESPONDIENTES	CANTIDAD	CAPACIDAD	M2	ZONA INTERIOR	ZONA EXTERIOR	DESCRIPCIÓN
ADMINISTRATIVA	VESTÍBULO	TAQUILLAS	1	8	30			
		OFICINA	2	5	9			
		ARCHIVO	1		5			
		BÓVEDA	1	5	5			
	DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN	OFICINAS	2	8	50			
		S.S.H.H	2	10	16			
		MODULO DE INFORMACIÓN	1	4	20			
					SUB TOTAL	135		M2
ZONA PUBLICA	SALAS DE EXPOSICIÓN TEMPORAL	ÁREAS DE DESCANSO	1	1000	1200	800	400	
		ÁREA DE EXPOSICIÓN						
		CIRCULACIONES						
	SALAS DE EXPOSICIÓN FIJA	ÁREAS DE DESCANSO	1	1000	800	600	200	
		ÁREA DE EXPOSICIÓN						
		CIRCULACIONES						
	SALAS TEMÁTICAS	ÁREAS DE DESCANSO	4	250	400			
		ÁREA INTERACTIVA						
		CIRCULACIONES						
	SERVICIO	CAFETERÍA	1	200	175			
		S.S.H.H	2	42	64			
					SUB TOTAL	2639		M2
SERVICIO	LOGÍSTICA	BODEGAS	1		300			
		CUARTO DE ASEO	1					
		DEPOSITO DE BASURA	1					
		CUARTO DE MAQUINAS	1					
					SUB TOTAL	300		M2
						3.079.00		
					30% DE ÁREA DE CIRCULACIONES Y HALL	922.20		
					TOTAL	3.986.20		

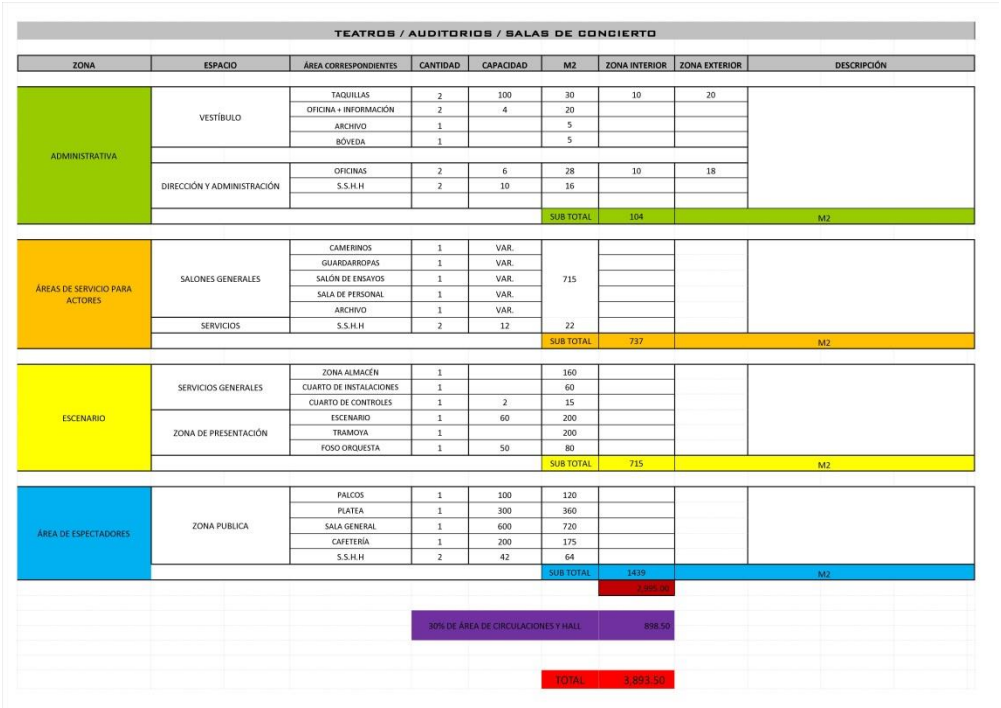
Ilustración 89 Museo de arte Funte Propia



BIBLIOTECA/LUDOTECA/HEMEROTECA/VIDEOTECA/MUSICOTECA

ZONA	ESPACIO	ÁREA CORRESPONDIENTES	CANTIDAD	CAPACIDAD PARA 20000 VOLÚMENES	M2	ZONA INTERIOR	ZONA EXTERIOR	DESCRIPCIÓN
ADMINISTRATIVA	DEPOSITO GENERAL Y MANTENIMIENTO	PROCESOS TÉCNICOS	1		120			
		UNIDAD DE PRESERVACIÓN	1		80			
		DEPOSITO DEL BIBLIOBÚS	1		120			
	DIRECCIÓN BIBLIOTECA	CAFETERÍA	1		120			
		OFICINA	2		100			
		ARCHIVO	1		20			
		BÓVEDA	1		120			
		S.S.H.H	2		16			
					SUB TOTAL	696.00		M2
ÁREA PUBLICA	RECEPCIÓN / INFORMACIÓN GENERAL	Hall			150			
		Préstamo	1		320			
		Circulante	1		100			
		Información	2		60			
		Prensa Diaria	1		120			
		Exposiciones	1		120			
		S.S.H.H	2		16			
					SUB TOTAL	886.00		M2
ÁREAS DE LECTURA Y CONSULTA	USOS MULTIPLES	Sala de Referencia	2		200			
		Publicaciones Oficiales	2		120			
		Coordinación Red	1		60			
	LECTURA Y ENTRETENIMIENTO	Sala de Lectura Infantil	1		311			
		Sala Estadal / Hemeroteca	1		200			
		Fonoteca/ Audiovisual	1		130			
		Video	1		120			
	ÁREAS DE TRABAJO E INVESTIGACIÓN	Salas de investigación grupal	5		100			
		Salas de investigación individual	10		40			
					SUB TOTAL	1281		M2
ÁREA TÉCNICA	DEPOSITO GENERAL Y TALLER DE MANTENIMIENTO	Procesos Técnicos	1		120			
		Unidad de Preservación	1		20			
		Centro de copiado	2		80			
					SUB TOTAL	220		M2
						3,083.00		
					30% DE ÁREA DE CIRCULACIONES Y HALL	924.90		
					TOTAL	4,007.90		

Ilustración 90 Biblioteca Fuente propia



TEATROS / AUDITORIOS / SALAS DE CONCIERTO

ZONA	ESPACIO	ÁREA CORRESPONDIENTES	CANTIDAD	CAPACIDAD	M2	ZONA INTERIOR	ZONA EXTERIOR	DESCRIPCIÓN
ADMINISTRATIVA	VESTÍBULO	TAQUILLAS	2	100	30	10	20	
		OFICINA + INFORMACIÓN	2	4	20			
		ARCHIVO	1		5			
		BÓVEDA	1		5			
	DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN	OFICINAS	2	6	28	10	18	
		S.S.H.H	2	10	16			
					SUB TOTAL	104		M2
ÁREAS DE SERVICIO PARA ACTORES	SALONES GENERALES	CAMERINOS	1	VAR.	715			
		GUARDARROPAS	1	VAR.				
		SALÓN DE ENSAYOS	1	VAR.				
		SALA DE PERSONAL	1	VAR.				
		ARCHIVO	1	VAR.				
	SERVICIOS	S.S.H.H	2	12	22			
					SUB TOTAL	737		M2
ESCENARIO	SERVICIOS GENERALES	ZONA ALMACÉN	1		160			
		CUARTO DE INSTALACIONES	1		60			
		CUARTO DE CONTROLES	1	2	15			
	ZONA DE PRESENTACIÓN	ESCENARIO	1	60	200			
		TRAMOYA	1		200			
		FOSO ORQUESTA	1	50	80			
					SUB TOTAL	715		M2
ÁREA DE ESPECTADORES	ZONA PUBLICA	PALCOS	1	100	120			
		PLATEA	1	300	360			
		SALA GENERAL	1	600	720			
		CAFETERÍA	1	200	175			
		S.S.H.H	2	42	64			
					SUB TOTAL	1439		M2
						2,998.00		
					30% DE ÁREA DE CIRCULACIONES Y HALL	898.50		
					TOTAL	3,893.50		

Ilustración 91 Auditorio Fuente propia

TALLER DE DANZA

ZONA	ESPACIO	ÁREA CORRESPONDIENTES	CANTIDAD	CAPACIDAD	M2	ZONA INTERIOR	ZONA EXTERIOR	DESCRIPCIÓN
ZONA PUBLICA	SALONES DE TALLERES	ÁREA DE TRABAJO	1	100	250			
			1					
		VESTIDORES	1					
		SANITARIOS	2					
		ÁREA DE CONTROL	1					
SERVICIO	LOGÍSTICA	BODEGAS	1					
		CUARTO DE ASEO	1					
		DEPOSITO DE BASURA	1					
		CUARTO DE MAQUINAS	1					
				SUB TOTAL	250.00	M2		
				30% DE ÁREA DE CIRCULACIONES Y HALL		75.00		
					TOTAL	325.00		

Ilustración 92 taller de danza Fuente propia

TALLER DE FOTOGRAFÍA

ZONA	ESPACIO	ÁREA CORRESPONDIENTES	CANTIDAD	CAPACIDAD	M2	ZONA INTERIOR	ZONA EXTERIOR	DESCRIPCIÓN
ZONA PUBLICA	SALONES DE TALLERES	ÁREA DE TRABAJO	1	100	250			
			1					
		CUARTO OSCUROS	1					
		SANITARIOS	2					
		ÁREA DE REVELADO	1					
SERVICIO	LOGÍSTICA	BODEGAS	1					
		CUARTO DE ASEO	1					
		DEPOSITO DE BASURA	1					
		CUARTO DE MAQUINAS	1					
				SUB TOTAL	250.00	M2		
				30% DE ÁREA DE CIRCULACIONES Y HALL		75.00		
					TOTAL	325.00		

Ilustración 93 Taller de fotografía Fuente propia

TALLER DE PINTURA

ZONA	ESPACIO	ÁREA CORRESPONDIENTES	CANTIDAD	CAPACIDAD	M2	ZONA INTERIOR	ZONA EXTERIOR	DESCRIPCIÓN
ZONA PUBLICA	SALONES DE TALLERES	ÁREA DE CUERDAS	1	100	250			
		ÁREA VIENTO	1					
		ÁREA DE PERCUSIÓN	1					
		SANITARIOS	2					
		ÁREA DE CONTROL	1					
SERVICIO	LOGÍSTICA	BODEGAS	1					
		CUARTO DE ASEO	1					
		DEPOSITO DE BASURA	1					
		CUARTO DE MAQUINAS	1					
				SUB TOTAL	250.00	M2		
				30% DE ÁREA DE CIRCULACIONES Y HALL		75.00		
					TOTAL	325.00		

Ilustración 94 Taller de pintura Fuente propia

CONCLUCIONES Y RECOMENDACIONES

Una vez planteada la propuesta urbana junto con el proyecto arquitectónico, se puede concluir en el hecho de la carencia de espacios culturales en el sector centro-norte del Distrito Metropolitano de Quito, junto con esto la recomendación de creación de nuevos espacios y centros para la producción y oferta cultural, la recuperación del espacio público que le pertenece a la ciudad por derecho.

El estado y los municipios están en la obligación, no solo de restaurar y adecuar estos espacios, si n o de proponer nuevos espacios públicos-culturales para poder lograr esta apropiación de dichos espacios.

Bibliografía

- Claudio Malo González, Arte y Cultura Popular, Universidad del Azuay Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares-CIDAP

2006 Azuay-Cuenca

- La escuela de bellas artes en el quito de inicios del siglo XX, investigación ganadora del programa de becas 2012 (Mireya Salgado, Carmen Corbalán de Celis)
- Cultura Urbana (Fernando Carrion)

2010 Qito-Ecuador

- Ciudadanía y espacio público (Jordi Borja, 1998)

1998, Barcelona-España

- Espacio público: punto de partida para la alteridad (Fernando Carrión M.)

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Flacso-Ecuador

- Manifiesto del Tercer Paisaje (Gills Clement)

2004 Paris-Francia

- 12 Arquitectos Contemporáneos (Mariano Gomez Luque, Aristides Gomez Luque, German Godoy)

2011, Buenos Aires-Argentina

- Arquitectura de Limites Difusos (Toyo Ito)

- Pequeño Manual del Proyecto Sostenible (Fraçoise-Helèn Jourda)

- Sistemas arquitectónicos contemporáneos (Josep Maria Montaner)

2008, Barcelona España

- Flujos, Redes e Identidades (Manuel Castells)

1994, Barcelona-España

- Historia del Tiempo (Stephen Hawking)

1992, Conferencia Loeb, Harvard

- Entrelazamientos (Steven Holl)

1989, Anchoring

- Walkscapes (Francesco Careri)

2002, Barcelona-España