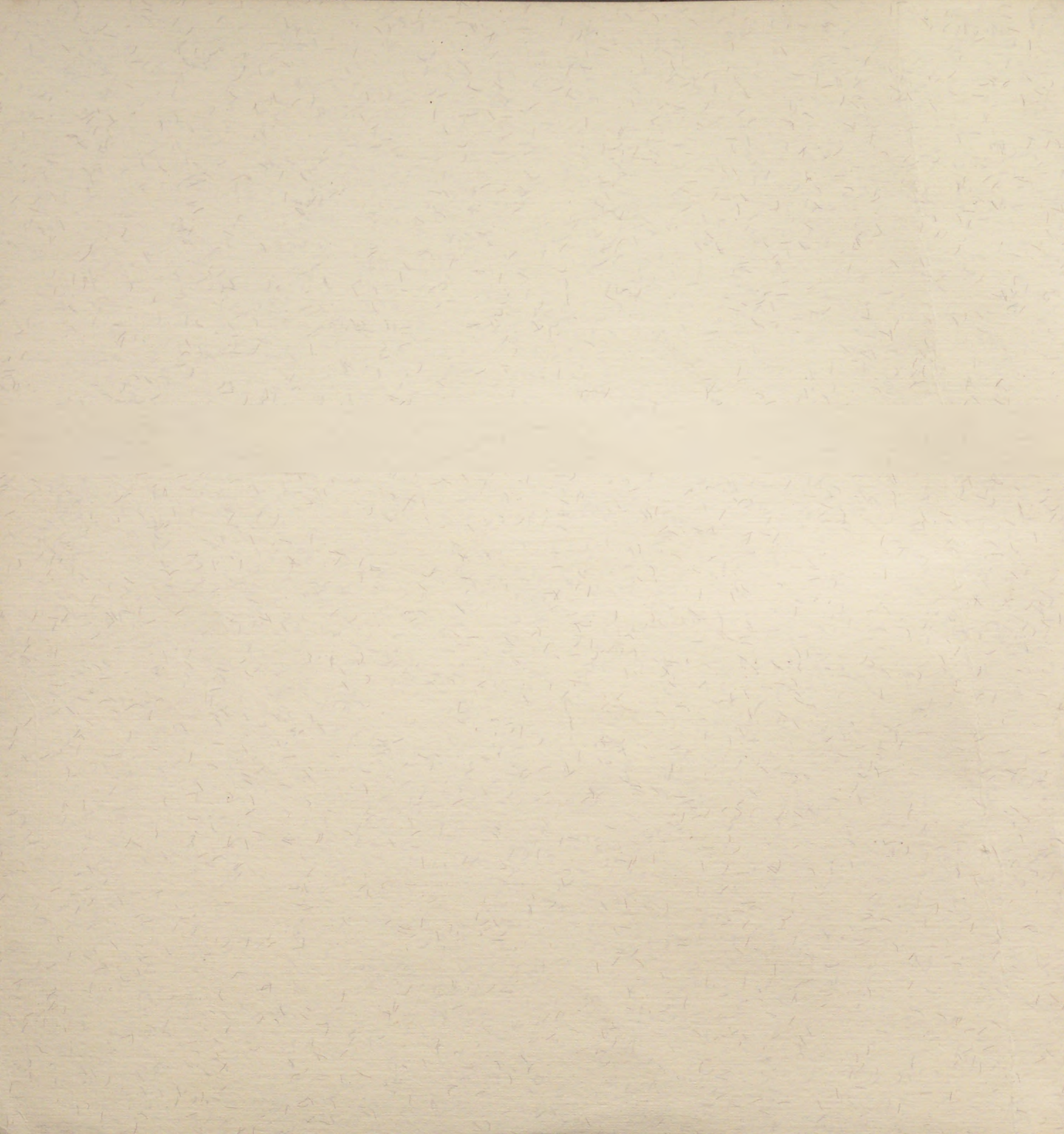


A & S ARQUITECTURA Y SOCIEDAD

14/2001

14

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR





REVISTA FAU ARQUITECTURA Y SOCIEDAD

REVISTA ARQUITECTURA Y SOCIEDAD N.- 14

CONSEJO EDITORIAL

Arq. Rubén Moreira
Arq. Colón Cifuentes

PORTADA

Fotografía
Arq Diego Castro

DISEÑO PORTADA

Arq. Alfredo Córdor

COMPOSICIÓN DE TEXTOS

Martha Rubio Ante

IMPRESIÓN

Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Marco Tumipamba
Juan Guamá

PRESENTACION

INDICE

	Páginas
PRESENTACION	7
LA CIUDAD Y EL ESPACIO PUBLICO	
IDEOLOGÍA DEL ESPACIO PUBLICO	
Arq. Colón Cifuentes	11
HACIA UN REDESCUBRIMIENTO DEL ESPACIO PUBLICO	
Arq. Eduardo Báez	21
BARCELONA: ENTRE EL MODERNISMO DE AYER Y DE HOY	
Arq. Rubén Moreira	41
HISTORIA, TEORIA Y CRITICA	
HISTORIA, TEORIA Y CRITICA	
Arq. Marina Waisman.....	49
LA TEORIA DEL FUNCIONALISMO EN LA ARQUITECTURA	
Edward R. De Zurko	61
DISEÑO	
ELEMENTOS SIMPLES DE LA FORMA	
Arq. Jorge Medrano	75
DISCURSOS	
EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DEL SIGLO XX	
Arq. Rubén Moreira	87
PREMIACION A LOS GALARDONADOS DE LA XII BIENAL DE ARQUITECTURA DE QUITO	
Arq. Fernando Flores	93

MIEMBROS DEL HONORABLE CONSEJO DIRECTIVO

PERIODO 1999-2001

DECANO

Arq. Patricio Aguilar Veintimilla

SUBDECANO

Arq. Manuel Ramírez Castro

REPRESENTANTES DE LOS DOCENTES

Arq. Marcelo Buendía

Arq. Colón Cifuentes

SUPLENTE: Ing. José Segovia

Ing. Armando Proano.

REPRESENTANTES ESTUDIANTILES

Arq. Rubelly Moreno

Arq. Oscar Ortiz

SUPLENTE: Srta. Verónica Mantilla

Sr. Héctor Quisamalín

REPRESENTANTES DE LOS SEÑORES EMPLEADOS Y TRABAJADORES.

Sr. Manuel Molina

Sra. Dolores Sánchez

DIRECTOR DE LA ESC. DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

Arq. Sócrates Ulloa

SUBDIRECTOR DE LA ESC. DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

Ing. Fausto Mejía

PRESIDENTE ASOC. DE PROFESORES

Arq. Jorge Medrano

Arq. César Camacho.

PRESIDENTE ASOC. ESTUDIANTIL

Sr. Juan Carlos Sandoval

Sr. Freddy Mena.

PRESIDENTE (A) ASOC. DE TRABAJADORES Y EMPLEADOS

Sr. Edison Pazmiño

Dra. Martha Ríos

PRESENTACION:

BUSCAMOS LA EXCELENCIA EN LA FORMACIÓN DE NUESTROS ESTUDIANTES, ARMONIZANDO EL SENTIDO DE LIBERTAD CON EL RIGOR CIENTÍFICO, RESALTANDO AL INDIVIDUO DENTRO DE LA SOCIEDAD Y CON UNA SÓLIDA FORMACIÓN DE VALORES.

EN LA FORMACIÓN ACADÉMICA LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA, LA INCORPORACIÓN DE NUEVAS TECNOLOGÍAS Y EN GENERAL LA BÚSQUEDA DE LA VERDAD POR EL DOCENTE, PERMITE AL ESTUDIANTE ACCEDER AL CONOCIMIENTO EN FORMA DIRECTA.

LA FACULTAD TIENE UNA LARGA TRADICIÓN EN LA INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN ACADÉMICA. PARTE DE ESE TRABAJO SE RECOJE EN ESTA REVISTA.

LA PUBLICACIÓN DE LA FAU, ENMARCADA EN EL MÁS AMPLIO PLURALISMO, RIGOR ACADÉMICO, CONSTITUYE UN NUEVO APORTE AL DESARROLLO ACADÉMICO DE LA ARQUITECTURA Y LAS CIENCIAS SOCIALES.

PATRICIO AGUILAR VEINTIMILLA, ARQ.
DECANO

LA IDEOLOGIA DEL ESPACIO PUBLICO

COLON CANTAREY*

Tradicionalmente se ha considerado como espacio público de la ciudad, excepto el templo a los santos, el espacio que comprende plaza, mercado y edificios públicos, es decir, el espacio que los grupos y sectores más importantes de la ciudad y sus intereses y valores se expresan y manifiestan. Este espacio público es el que se refiere al espacio público en el sentido de la ideología.

Los aspectos de una cultura son los valores y principios de la ideología que se manifiestan en el espacio público. La ideología es el conjunto de ideas, creencias, valores y principios que se expresan y manifiestan en el espacio público. La ideología es el conjunto de ideas, creencias, valores y principios que se expresan y manifiestan en el espacio público.

El espacio público es el espacio que se refiere al espacio público en el sentido de la ideología. El espacio público es el espacio que se refiere al espacio público en el sentido de la ideología. El espacio público es el espacio que se refiere al espacio público en el sentido de la ideología.

Los valores que se manifiestan en el espacio público son los valores que se manifiestan en el espacio público. Los valores que se manifiestan en el espacio público son los valores que se manifiestan en el espacio público.



LA IDEOLOGIA DEL ESPACIO PUBLICO

COLÓN CIFUENTES*

Tradicionalmente se han considerado como espacios públicos de la ciudad, aquellos destinados a las actividades de circulación, transporte, recreación y reunión ciudadana, vale decir, el sistema vial, los parques y jardines, mas los de carácter cívico como plazas y plazoletas, especialmente aquellos que han sido parte de la conformación evolutiva de la ciudad.

Los espacios de uso público son las zonas y elementos, de carácter público o privado, destinados a la satisfacción de actividades urbanas colectivas, dotados de grandes potencialidades sociales y culturales, que por su naturaleza se constituyen como elementos ordenadores del espacio urbano o territorio regional.

El espacio público hace parte del equipamiento urbano; sin embargo, por su importancia merece un tratamiento especial. Esta conformado por redes y superficies, que en su conjunto y en su articulación y funcionalidad sirven de soporte a las actividades económicas, sociales y culturales que se desarrollan en el espacio urbano.

"Las redes permiten la movilización de la población y las comunicaciones, las áreas y espacios son nodos donde los

* Profesor de la FAU

contactos sociales, culturales y hasta las manifestaciones políticas toman lugar. De sus numerosas connotaciones deben destacarse la ambiental y la social: un espacio público saludable y con referencias naturales, con un adecuado manejo de las relaciones entre actividades privadas y públicas, individuales y sociales, incide en la calidad de vida de cada persona y del conjunto. Por consiguiente, la vida colectiva de la ciudad toma cuerpo en el espacio público."¹

La articulación entre las dimensiones de orden cultural, social y política es evidente, sobre todo respecto al espacio público: ocupa desde este punto de vista, un lugar privilegiado en el análisis y comprensión de la dinámica urbana e igualmente cumple un rol destacado en la consecución de los objetivos a largo plazo, inmersos en la misión de la política urbana.

Los espacios de mayor concentración han sido históricamente: El Parque de la Independencia o Plaza Grande, la Plaza de San Francisco, la plaza de Santo Domingo y la plaza del Teatro Sucre; luego el parque de La Alameda y el parque de El Ejido, lugares donde ya se disponía de equipamiento recreativo, espacios abiertos y áreas verdes para desarrollar diversas actividades de recreación, deporte, paseos al aire libre, y como en todo tiempo el consumo de las ventas ambulantes, los mismos que se encontrarán dentro de todos los espacios públicos donde exista concentración masiva de gente. Mas tarde, años 60', pudo cristalizarse el parque de La Carolina, previsto dos décadas antes en el plan de Jones Odriozola.

¹ Spreiregen, "Compendio de Arquitectura Urbana": "El nodo es un centro de actividad. De hecho es un hito, pero se distingue de éste en virtud de su función activa. Mientras un hito es un objeto visual distinto, un nodo es un centro de actividad diferente."

Si nos remitimos a la estructura de la ciudad, inclusive hasta las aplicaciones del plan Jones, encontramos que se reconoce una estructura de espacios públicos integrada a la propuesta de planeamiento de la ciudad, así desde el nacimiento de la ciudad la articulación de las plazas principales o mayores constituyeron la estructura de la ciudad, luego con la propuesta de Jones se establece un sistema articulador e integrador de las estructuras componentes de la ciudad. Se puede visualizar esta estructura soportante en la gran área central que va desde el centro histórico hasta el actual centro financiero en el sector urbano de La Carolina.²

Legal

No hay conflicto entre la naturaleza legal de los espacios urbanos como bienes de uso público³ o privado⁴, por cuanto la condición fundamental del ESPACIO PÚBLICO está en el interés colectivo del mismo que no siempre implica su posesión real o su ocupación física efectiva. Por ejemplo, los retiros frontales de las edificaciones privadas o las áreas tributarias de las instalaciones sociales de cualquier tipo, independientemente de la propiedad o tenencia, son parte del espacio público en cuanto aportan a un beneficio colectivo integral.

² Fernando Jurado Noboa, "Plazas y plazuelas de Quito", Ediciones del Banco Central del Ecuador, Quito, 1989

³ Ley de Régimen Municipal, Art. 263

⁴ Reforma a la L.R.M., Art.85, R.O. 315

Social

La caracterización social del espacio público está definida por dos aspectos claramente identificados: el beneficio colectivo que genera y la apropiación que la población ejerce sobre el mismo.⁵

Técnico

Técnicamente no interesa diferenciar los espacios públicos de los equipamientos recreativos o de otro tipo, ni de las áreas ornamentales o de preservación ecológica. Una misma área urbana puede reunir todas esas condiciones a la vez; sólo que cada caso responderá a un análisis técnico específico.

En síntesis, en cuanto a la conceptualización más amplia, interesa la comprensión del espacio público como uno de los sistemas aglomerantes de la estructura urbana; no solamente desde el punto de vista espacial, sino del conjunto de usos y actividades sociales que articula, así como de la imagen y ambiente que genera.

Como producto de esta más amplia conceptualización, se establece la siguiente tipología inicial de elementos urbanos que se consideran en la categoría de espacios públicos:

- ° Areas verdes y de equipamiento comunal, productos de la división del suelo (art.37, ord.3050);
- ° Areas de libre circulación peatonal y vehicular;
- ° Areas para la recreación pública activa y pasiva;

⁵ Raymond Ledrut, "El espacio social de la ciudad", Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1994

- Retiros de las edificaciones hacia las vías (art.28 cuadro nº4 ord.3050), y franjas por derechos de vías (art.102. cuadro nº10, ord.3050);
- Parques, plazas, atrios, portales, zonas verdes y similares
- Elementos y áreas ornamentales: fuentes de agua, parterres, taludes y similares;
- Areas de protección especial para la instalación y mantenimiento de servicios públicos (art.103, ord.3050), de amoblamiento urbano, señalización, como de toda obra de interés público;
- Areas para la conservación de elementos históricos, culturales y artísticos (art.43, ord.3050);
- Areas de preservación ecológica y conservación del paisaje, así como los elementos naturales de la ciudad y de su entorno (art.109, ord.3050);
- Areas para la prevención y protección de la población respecto a cualquier tipo de riesgos; y,
- En general, todas las áreas y ambientes para el uso o el disfrute de la colectividad.

Todos los elementos y áreas que se señalan, comprenden su globalidad ambiental, los entornos inmediatos y las articulaciones que tengan incidencia en la conformación de sistemas o estructuras de espacios.

CONFORMACION Y PRODUCCION DE LOS ESPACIOS PUBLICOS

Los espacios públicos conforman el ambiente más completo para la vida ciudadana, es decir es el hábitat mas global y amplio, que expresa la prolongación del hábitat particular.

"La forma física de los espacios públicos y su vinculación con los otros sistemas de la ciudad constituyen la base de conformación del tejido urbano y del paisaje, mientras que sus características de ocupación y de apropiación social determinan su carácter y su tipología"⁶. Así, hay espacios muy dinámicos y definidos como la plaza Grande o San Francisco; o muy pasivos y amorfos como la avenida Pichincha o el parque de la Basílica, independientemente de la cantidad de personas que los usan.

La gran parte de espacios públicos abiertos, especialmente calles y plazas, han sido siempre ejes e hitos de la vida urbana. Han constituido los escenarios de encuentro de múltiples culturas, la función integradora es fundamental en la valoración del espacio público como componente de la estructura urbana.

Los espacios públicos son tales cuando son contenedores de la vida social en cualesquiera de sus manifestaciones, permitiendo obtener un sinnúmero de referencias de tipo físico cultural y social cuando percibimos comunicación, reunión, juego, uso múltiple, dinámico y vivo en las calles, portales, parques y plazas que funden lo público con lo privado.

El área definida como Centro Histórico, es la que mayor variedad tipológica de espacios públicos posee, y los más

⁶ L.Martin y otros, "La estructura del espacio urbano", Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1985

definidos desde el punto de vista formal, aunque las sustituciones y alteraciones han sido tan importantes que, en algunos casos, han logrado la transformación total del espacio, generalmente en forma negativa (Caso San Blas, la Marín, 24 de Mayo, etc).

En otras zonas no ha habido ni el proceso urbano ni la decisión para dotarlas de un conjunto de espacios públicos agradables y adecuados para la vida en común. Se ha limitado a la calle como espacio público, inclusive en el caso de sectores urbanos con tradición como la Mariscal, concebida en su origen como urbanización de alta categoría, en donde la ausencia de plazas, plazoletas, espacios verdes y otros es evidente, más aún en la actualidad en que presenta deterioro bajo condiciones de presión muy altas por la fuerte sustitución de usos.⁷

Las infraestructuras viales son los elementos esenciales de la producción de movilidad y por lo tanto de espacios públicos. Corresponden al mismo tiempo a un modo de uso del suelo y de repartición espacial de los usuarios. Sin embargo, como todo espacio público, la red vial es una construcción social que siempre está en proceso de producción pues se realiza en función del modo de movilidad para el que se quiere reservar el suelo: una vía peatonal no tendrá las mismas características que un eje de tránsito o una pequeña calle de barrio. Así, cada elemento de la infraestructura se forma en función de un papel a desempeñar en la producción de movilidad urbana.⁸

⁷ Municipio de Quito - Junta de Andalucía, "Quito: Una visión histórica de su Arquitectura", Quito, 1993

⁸ M. M. Weber y otros, "Indagaciones sobre la Estructura Urbana", Editorial Gustavo

Por ello, la producción de la red vial supone también una repartición del uso de ese espacio público entre diversos tipos de usuarios caracterizados por modos diferentes de producción y de acceso a la movilidad: los peatones, los automovilistas, los pasajeros de autobús, los ciclistas, motociclistas, etc. La construcción de las infraestructuras equivale a distribuir el espacio público entre esos diferentes usuarios, para cada uno de los cuales se reserva una parte del espacio: tamaño de aceras, ancho de calzada y espacio reservado al transporte público son, o mas bien deberían ser el reflejo integral de esa repartición.

Por ejemplo el Centro Histórico de Quito constituye uno de esos lugares en donde la distribución de los espacios públicos, expresada en la traza, no refleja las relaciones sociales que actúan en ese sector: los peatones y vendedores ambulantes son visiblemente más numerosos con relación a la superficie que se les concede, las aceras demasiado estrechas, a pesar de los esfuerzos por modificar la asignación del suelo ensanchándolas y reservando calles para las actividades a pie.

A simple vista el respeto a la repartición, materializada en la red vial, entre el territorio de automóviles y buses, actividad comercial y espacio para los peatones, es problemático y conflictivo, y la conquista de pedazos de calle, plazas y portales por parte de cada uno de los protagonistas da lugar a una incesante disputa del espacio urbano.

La evolución de la red vial en Quito es indicativa de la creciente importancia e incluso de la prioridad, atribuida al modo de producción individual de la movilidad. En efecto, desde mediados de los años 70, Quito se ha transformado

debido a la apertura de numerosas vías destinadas a descongestionar la circulación de los vehículos particulares.

Los mayores ejes que se han abierto desde inicios de los años 80 son: los túneles de San Juan, la avenida Occidental, la avenida Oriental, La Nueva Oriental, en el marco de un gran plan de desarrollo de vías periféricas destinadas esencialmente a descongestionar el centro. Además, se han construido numerosos pasos a desnivel e intercambiadores en la ciudad para evitar o disminuir los embotellamientos, más en el Norte que en el Sur (12 de Octubre- Gran Colombia, 10 de Agosto - Eloy Alfaro, 6 de Diciembre, Amazonas, América, Bahía-Vencedores del Pichincha, Maldonado- Panamericana Sur, etc.).

Existen en total aproximadamente 1.272 Km. de red vial en Quito, de los cuales más de 200 km. constituyen ejes principales. Estos están formados generalmente de una calzada doble con parterre central, en el sentido longitudinal de la ciudad⁹ y son más numerosas en la parte norte, mejor equipada.

Han habido grandes lapsos de ausencia de diseño en la ciudad, sobre todo del espacio público, que ha sido casi sólo un producto supeditado a la normativa urbana⁹ que obliga al urbanizador a dejar un porcentaje de la tierra urbanizable en calidad de área verde, sin que responda a un criterio global sobre estas áreas en el conjunto de la ciudad.

La situación determinante del automóvil cambió la apreciación de los espacios públicos. La mayor parte de las inversiones en urbanística se remiten a la apertura y mantenimiento de calles siempre en función de que sean usadas por los autos, el

⁹ Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, "Reglamentación Metropolitana de Quito", Ordenanza 3050,

sistema vial es el que prima por sobre el paisaje y el medio ambiente.¹⁰

Los espacios públicos, las zonas verdes y recreativas de nuestra ciudad se encuentran ligados a la red vial, pero no relacionados entre sí como una estructura concatenada de espacios que permitan la lectura de todo el sistema urbano. Con cierto trabajo se identifican aportes significativos al paisaje o al medio ambiente como el Parque Metropolitano.

Posiblemente no sea apropiado afirmar que en nuestra ciudad existe, en el estricto sentido del concepto, una red de espacios públicos. Sin embargo, se pueden identificar conjuntos o líneas armónicas que permiten una rica percepción urbana, sobre todo en el Area Histórica Central donde se conforma una trama importante que fue la base del funcionamiento de la ciudad originaria. La valoración espacial se limita únicamente al tamaño y frecuencias de uso de los espacios públicos, ej. La Carolina, El Ejido, la Plaza Grande, etc. como entornos individualizados mas que como componentes de una globalidad funcional.

En resumen, no hay una concepción sistémica del espacio urbano que constituya el referente vertebrador de la ciudad o del territorio que posibilite "la re-asignación del uso y ocupación del suelo de la calle, de la plaza, del espacio urbano en general, estableciendo el valor y el rol de cada componente de la red, jerarquizando los elementos principales, los elementos secundarios, los complementarios y sus articulaciones en el sistema, en suma: la referencia necesaria para una lectura clara y un funcionamiento más eficiente del territorio urbano ".¹¹

¹⁰ Peter Calthorpe, "The next American Metropolis", Princeton Architectural Press, New York, 1993

¹¹ July Esteban y Noguera, "Elementos de ordenación urbana"

HACIA UN REDESCUBRIMIENTO DEL ESPACIO PÚBLICO

UNA REFLEXIÓN SOBRE EL ESPACIO PÚBLICO Y EL PATRIMONIO EDIFICADO, EN EL BARRIO LA MARISCAL

EDUARDO BAEZ*

“...no se podría esperar una conversación, pues cada uno está orientado hacia una imagen de televisión....Solo se mueven los dedos, que manipulan unas cajitas con botones y teclas... Habitar sin espacio exterior, vivir sin espacio público es -desde hace algunos años- una visión que parece más amenazadora que poco realista...”

Jörg Kirschenmann, Bremen 1984.

“Vivienda y espacio público”

“Si el espacio público vuelve a ser hoy en día centro de preocupación de los arquitectos y rehabilitadores urbanos, es porque, desde hace mucho tiempo ha sido confundido con un simple espacio de circulación. Hoy se lo re-descubre como mucho más que eso, porque concierne a la vez a la calidad de vida de la ciudad, como a su propia imagen...”

Marie Demanet y Jean-Pierre Majot

“Manual de los espacios Públicos en Bruselas” 1995.

• **Arquitecto**
M. en Rehabilitación Urbana
M. en Conservación del Patrimonio
Profesor de la FAU-UC.

INTRODUCCION

La evolución del urbanismo y el estudio de las ciudades, nos muestran que el tratamiento de los espacios urbanos y públicos, es en realidad una moda de últimos años. En unos casos por pura tendencia snob y en otros por una intención casi con complejo de culpa, de regresar a ver los daños que hemos dejado en las ciudades al pensar únicamente en la arquitectura y la manera de hacer las relaciones diseñando solamente facilidades para el automóvil.

La ciudad de Quito, no es una excepción en estos errores y en una revisión rápida, veremos que la "masa" construida que corresponde a los límites urbanos, es una concentración mayoritaria de edificaciones continuas, con escasos espacios de respiro llamados "parques", donde se amontonan estructuras metálicas de distinta forma, que igualmente toman el nombre de "juegos infantiles". La concepción de los espacios públicos como tales, es un concepto que no ha sido asimilado en su propia acepción, sino como unos espacios residuales que deben dejar las urbanizaciones como cuota de suelo obligadas por una reglamentación, a cambio de la aprobación pertinente. El resultado de esta obligatoriedad, es lo que constatamos hoy con respecto a las áreas abiertas públicas.

Los Municipios a su turno, han dejado de lado la planificación global de la ciudad futura y han ido detrás de las acciones consumadas, para legalizarlas. De este modo el espacio urbano, se lo dejó de lado y es penoso recorrer nuestras calles y avenidas y no encontrar lugares de reposo, de conversación, de aislamiento, de "paz", que proporcione al habitante y sobre todo al peatón, un remanso en el tráfico del tráfico motorizado, un sitio de descanso para las largas caminatas, o un refugio en los numerosos días de lluvia quiteña.

Cuando observamos deslumbrados en otras ciudades las bondades del "desarrollo" en las grandes avenidas o boulevares con anchas aceras, arboladas profusas a cada lado de las vías que aislan el tráfico, la contaminación y el ruido, sentimos un ambiente de protección y reposo, justamente porque lo que percibimos es la sensación que produce un espacio dedicado y estudiado para el peatón. Los llamados "corredores verdes", los parques de contemplación, los jardines o plazas públicas, son -o deberían ser en esencia- ese refugio que tanto ansía el viandante.

La Dirección de Planificación del M.M. de Quito ha querido abordar este tema en varios proyectos que reflexionan en torno de la ciudad construida, la ya existente, para remozarla, darle otra imagen, buscar dentro de ella misma nuevas perspectivas, nuevas caras y nuevos espacios que proporcionen áreas de descanso o de verdor para el habitante de los barrios o que vivan cerca a la grandes avenidas; que la ciudad sea una secuencia de descubrimientos novedosos, distintos, variados y alegres. Que pueda el vecino reencontrarse con su similar para la conversación y la tertulia, que los ancianos se sienten a recibir el sol en una banca de parque, sin el miedo al atropello o a la contaminación avanzada, o los niños cruzar las vías sin temor -porque el conductor entendió que debe respetar al ser humano primero- y jugar en medio de los árboles de su área verde cercana. Se puede calificar como una tarea difícil y casi utópica, pero debemos comenzar ya. Entre los planes iniciados, está el proyecto de "Rehabilitación Urbana de La Mariscal" como propuesta piloto de una intervención nueva que involucra a más de la parte técnica y política, a la comunidad como respaldo de las acciones municipales. No ha sido tarea fácil, se está aprendiendo de esta experiencia y las reflexiones en

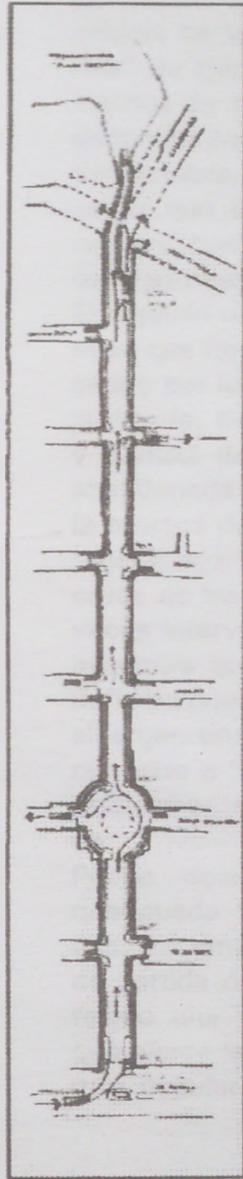
torno a las propuestas del espacio público en ese barrio, intentaremos resumirlas en este artículo

LA MARISCAL: HISTORIA, PATRIMONIO Y ESPACIOS PUBLICOS.

Se ha escrito bastante sobre este barrio que recoge un buen número de edificaciones patrimoniales (207) catalogadas e inventariadas. Su misma condición de nueva centralidad para la ciudad y el desarrollo histórico, muy ligado a los movimientos socio-económicos de Quito, le han concedido una identidad propia, para ser motivo de estudios y análisis urbanos. La D.G.P. puso su atención en él, sobretodo por los niveles de degradación de las actividades comerciales y la creciente expulsión de sus habitantes, motivados por este fenómeno de crecimiento y desarrollo urbanos. Si bien algunos de los establecimientos tradicionales como los hoteles de lujo o restaurantes de buena calidad, las agencias de viaje y pequeños hostales han permanecido allí, para nadie es un secreto que junto a ellos se ubicaron negocios de dudosa reputación como las "salas de masaje" o las discotecas ordinarias, que se convirtieron en sitios de concentración masiva y escándalos callejeros, más que lugares de diversión controlada. Muchas de estas actividades comerciales se instalaron en casas inventariadas, justamente por el entorno de casa similares que le dan al barrio un ambiente bohemio y distinto, por la morfología de sus calles y manzanas, antes tranquilas, hoy convertidas en bulliciosas concentraciones de jóvenes o beodos que exageran su diversión. A esto súmase la inseguridad, la venta de drogas de diverso tipo y el poco control policial.

Si se analizan los espacios públicos en este barrio, vemos que si existen, pero transformados o degradados, como consecuencia de lo anotado anteriormente.

ESTACIONAMIENTO AMAZONAS

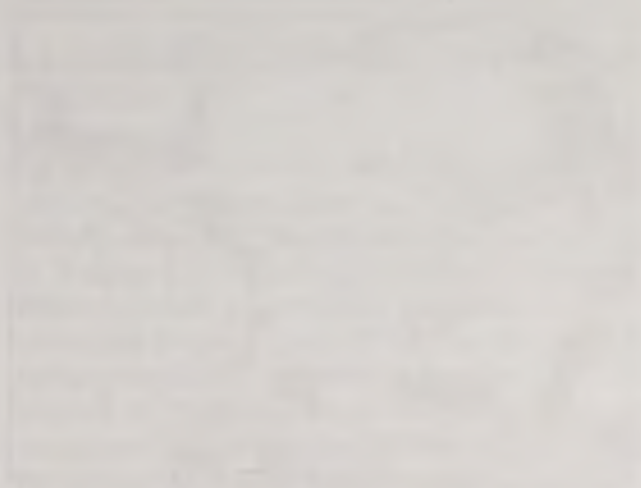


ESTADO ACTUAL

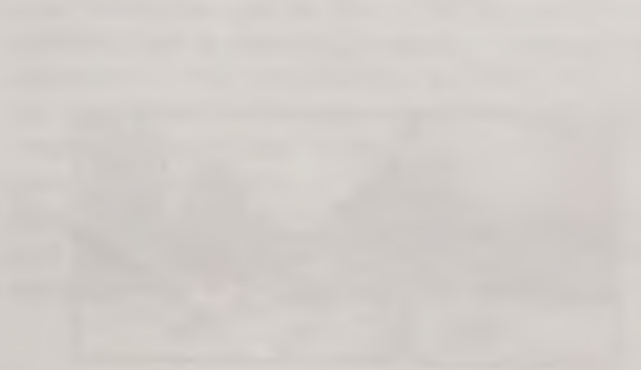
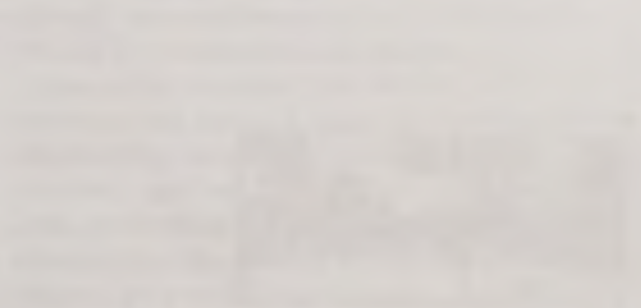


ESTACIONAMIENTO AMAZONAS





Vertical text column on the right side of the page, consisting of several lines of characters that are illegible due to fading.



Así encontramos: el **parque "Julio Andrade"** con montones de basura en sus esquinas, poco iluminado y en la noche refugio de vagos e indeseables, recortado por las "facilidades" de tránsito vehicular, con vieja vegetación y unos elementos de madera como "juegos". El **parque "Miranda"** desconocido con ese nombre, el de las calles Carrión y Nueve de Octubre, recortado por caminos de cemento, con tres calles que le rodean convertidas en disputado estacionamiento, con unos habitúes bebedores junto al monumento de algún ilustre desconocido y vegetación raquítica y vieja. El **espacio residual** en el cruce de la **Av. Amazonas y Veintimilla** que no puede llamarse parque ni plaza, pues está retaceado por los caminos de cemento en todas direcciones, sin jardinería, tiene dos construcciones de cemento para kiosko y control de taxis, sin iluminación y en medio una pileta abandonada convertida en basurero maloliente, que alberga la estatua de "La Patria", interesante escultura que debería tener mejor tratamiento. El espacio llamado "**plaza**" en el cruce de las **calles Reina Victoria y Foch** que ha sido varias veces intervenido, hasta que se colocó en el cruce una rara escultura que recibió múltiples apodos, al cual no se lo ha definido pues en realidad son cuatro espacios residuales, que albergan una estación de revisión del agua potable, un monumento a "Los caídos de Lídice" de la república Checa definitivamente perdido, y unos pedazos de césped mal cuidado.

Puede decirse que finalmente está el **parque de El Ejido**, que puede llevar ese nombre por su tamaño, tradición y uso. Sin embargo de ser colindante y prácticamente el punto de partida del barrio La Mariscal, sus habitantes nunca han tenido una verdadera apropiación de él, por la separación que ejerce la avenida Patria como límite urbano y por su uso más popular, completamente diferente de los habitantes del

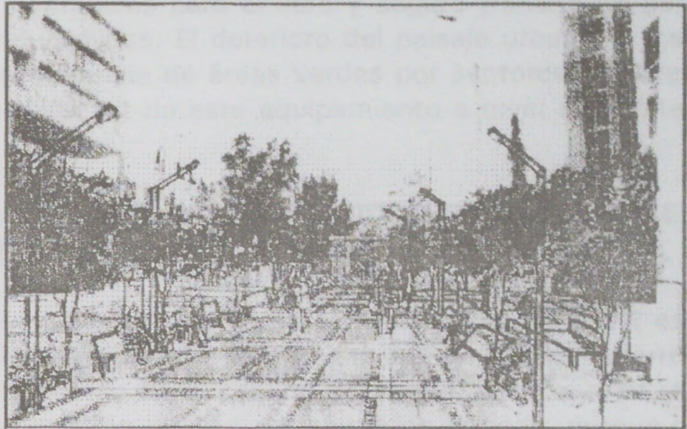
barrio pertenecientes a la rancia aristocracia quiteña de los años cuarenta y cincuenta.

A más de estos parques, están sus avenidas que las debemos incluir entre los espacios públicos: Diez de Agosto, Orellana, Seis de Diciembre, 12 de Octubre, Patria, y Colón que se han transformado en corredores de un tráfico endemoniado, contaminante, antes que paseos de peatones. Sus ejes menores como la 9 de Octubre, Reina Victoria, Juan León Mera, Veintimilla, no se han librado del tráfico incluyendo transporte público que por sus condiciones, transforman cualquier arteria vial en una peligrosa vía por la falta de seguridad y la contaminación.

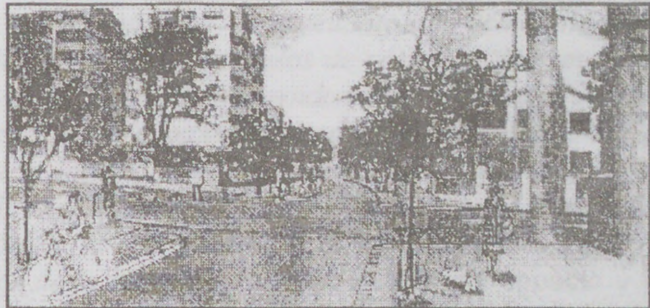
Una mención aparte merece la Av. Amazonas que desde sus inicios se convirtió en un eje importante de encuentro peatonal, paseo comercial y circulación vehicular. Con la intervención de la ampliación de sus aceras, se ayudó enormemente a reforzar la intención peatonal y comercial, aunque el tráfico de vehículos livianos y sobretodo el transporte público agravó la degradación del ambiente, haciéndole de tráfico peatonal obligado aunque no deseado.

Resumiendo, podemos decir que La Mariscal ha sido deficitaria de espacios urbanos estructurados y espacios públicos. Si bien existió anteriormente una atracción de paseo peatonal por sus zonas, siendo las avenidas con comercios y almacenes los elementos predominantes, actualmente hay un deterioro de los espacios públicos y del entorno urbano, Los pocos parques se han degradado y no prestan facilidades de contemplación ni esparcimiento.

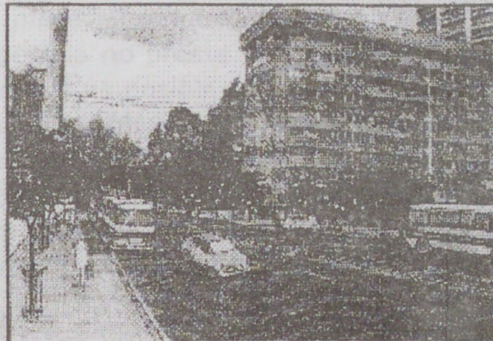
Las aceras están deterioradas, con poca arborización y poca variedad. El paisaje urbano está "contaminado" por la diversidad y el desorden en la rotulación, El espacio público se encuentra obstruido por elementos que se convierten en ba-



REFORMA GEOMETRICA AV. AMAZONAS



PROYECTO PASEO CALLE PLAZA



PEATONIZACION AV. AMAZONAS

rteras arquitectónicas para el libre y seguro tránsito de personas y minusválidos. El deterioro del paisaje urbano es general. La inexistencia de áreas verdes por sectores barriales manifiesta el déficit de este equipamiento a nivel comunitario.

NUESTRA SOCIEDAD Y LA NECESIDAD DE RESTITUIR EL ESPACIO PUBLICO

Nuestra sociedad aún no toma conciencia del valor del espacio publico al contrario de las ciudades de países desarrollados, donde están en el camino de vuelta: ellos buscan redescubrir el espacio público porque ya no lo usan, porque la sociedad consumista ha puesto sus ojos más en el trabajo, el transporte y el consumo en centros comerciales que aglutinan todas las actividades: *"...En cuanto a la economía doméstica y su dependencia de artículos de consumo, entran en casa las ofertas y los precios comparados en los hipermercados. El cliente puede ir de compras sentado en la pantalla. De esta forma resulta innecesario el familiar espacio urbano del centro de la ciudad, incluso para la "aventura de la compra"..La propagación de la radio conllevó otra pérdida más de la función pública de la calle..."* (1) "Disociación del espacio y función social. La ciudad post-industrial" J.Kirschenmann. 1984.

En nuestro medio en cambio, no se ha gozado totalmente de la calle, la plaza, el parque, porque no existe o porque no se lo usa, o porque no presta las condiciones de ser usado como tal. Por qué es posible tener mesas de café en las aceras de Buenos Aires, Madrid, París o Amsterdam y no en Quito? Sino baste revisar cuántos cafés o restaurantes funcionan en las aceras quiteñas? Solo algunos ejemplos marginales son la excepción: Manolo´s en la Amazonas o el Ceviche en la J.L. Mera. Cuántas veces los turistas extranjeros se pre-

guntan porqué no usamos el sol radiante de las mañanas quiteñas. Tal vez la respuesta está ligada a una conducta social que demuestra la poca confianza o seguridad que representa "comer en la calle", o la molestia de vendedores, mendigos, lustrabotas y curiosos que merodean por las mesas de la acera. El último ejemplo de la cafetería "El Tianguéz" de la plaza de San Francisco, que ha tenido que "cer-car" a su clientela por seguridad y confort, dice mucho.

Igual cosa sucede con los parques: antes que ser refugio para el descanso donde se pueda sentar a leer un periódico, dormirar en una banca o simplemente ver pasar a caminantes, deportistas o apurados oficinistas, es un sitio sucio inundado de ventas ambulantes, jugadores de baraja, vagos, futbolistas o volibolistas que con su deporte-negocio, se juegan la vida en cada partido o en la riña posterior, dejando poco espacio para el que busca un sitio de reposo. Y qué decir de las piletas o monumentos, degradados con basura o por ser lavanderías de menesterosos.

Frente al panorama descrito, la propuesta de rehabilitación urbana propone revisar estos espacios, transformarlos, darles nueva vida, compenetrarles con las necesidades de los pocos habitantes que quedan y hacer que los usuarios transitorios (comerciantes, empleados, empresarios, vendedores, turistas y visitantes locales) que son la mayor parte de los hábitos del barrio y que han usufructuado de mejor manera sus instalaciones y localización, se apropien de él, lo mejoren, mantengan y defiendan.

Para ello hace falta trabajar en dos direcciones: en la gestión con la comunidad creando una **conciencia ciudadana** y en la obra física que proporcione una **nueva imagen urbana** a esta parte de la ciudad. Ambos frentes se han atacado, la ges-

ción con apoyo de la Administración Zonal Norte y los planes y proyectos por la DGP.

Se han planteado varias soluciones para cada uno de estos espacios públicos teniendo como principios básicos para la intervención, los siguientes:

- Mejorar de manera general el medio ambiente urbano
- Elevar la calidad de vida de los habitantes, permanentes y transitorios
- Buscar el rescate de las edificaciones patrimoniales como parte del entorno y del espacio urbano
- Crear ambientes propicios para la comunicación, la contemplación y el descanso.
- Trabajar en el tema de la revalorización del barrio, tanto en su imagen como en la apropiación del mismo por parte de los antiguos y nuevos pobladores.

LA IMAGEN URBANA Y EL MEDIO AMBIENTE: COMPLEMENTOS DEL ESPACIO URBANO

Se ha dicho que los espacios públicos son valores en sí mismo, pero también hay que tomar en cuenta su entorno, emplazamiento y condiciones ambientales. En La Mariscal el cumplimiento de este postulado es una necesidad importante: el ruido y la contaminación que se suceden en el barrio por el incremento del tráfico pesado y el aumento de frecuencias, han alterado definitivamente las condiciones del aire respirable. El nuevo proyecto de la "eco-vía" en la Av. Seis de Diciembre busca reducir estos índices de contaminación. La acumulación de basura por el tipo de comercios, muchos de expendio de alimentos, sobretodo nocturnos que

mezclan lo formal con lo informal, es enorme, pese a que el barrio es uno de los mejores servidos por la empresa de recolección de basura que dedica cuatro frecuencias diarias.

Estas actividades han llevado a que se detecten problemas que afectan a los usuarios sobretodo los permanentes:

- Elevado número de vehículos y frecuencias en los ejes de circulación
- Parque automotor obsoleto
- Ventas ambulantes sin control sanitario
- Instalación de elementos extraños, constituyendo barreras arquitectónicas
- Imposibilidad de descanso nocturno por el ruido y la contaminación concentrada en el día
- Deterioro de las condiciones de habitabilidad y de actividades residenciales
- Alto índice de intrusión visual

Estas razones llevaron a plantearse tres objetivos:

- Mejorar los niveles de control y otorgamiento de permisos
- Buscar la disminución paulatina de los índices de contaminación
- Tender a la oxigenación de los espacios públicos existentes y crear nuevas áreas verdes

LOS NUEVOS ESPACIOS PUBLICOS URBANOS

Parques:

La estrategia general para los parques es una revalorización en base a nuevos diseños o rediseños de lo actual, donde prevalezca la plantación de nuevas especies de árboles y se incremente la jardinería. Se buscará dentro de lo posible aislarlos de los ejes vehiculares con arborización y creando

espacios al interior. Si es posible se incluirán elementos de agua para "refrescar" su imagen.

Cabe destacar que la revitalización de estos parques no es posible llevarla a cabo si se mantienen las condiciones actuales donde el cuidado es responsabilidad única del M.M. Se ha visto entonces necesario crear una microempresa de seguridad que tenga un autogerenciamiento de estas áreas, monitoreadas por la Dir. De Parques y Jardines del Municipio. Estas microempresas se encargarán de la vigilancia, el aseo y la seguridad de los visitantes, basadas en el principio de coordinar las acciones técnicas y la gestión.

Avenidas y calles principales:

La intención es crear verdaderos "corredores verdes" en las avenidas principales donde la vegetación con grandes árboles pueda dar un marco a los paseos comerciales. Este elemento se combinará con la renovación de aceras y la inclusión de mobiliario urbano que es totalmente deficitario en el barrio y toda la ciudad.

En otros casos es buscar una adaptación de las vías a las necesidades actuales. Un ejemplo es de las calles J.L.Mera y Reina Victoria que tendrán una **regularización vial** en base a un estudio detallado hecho en la DGP y el proyecto Mariscal.

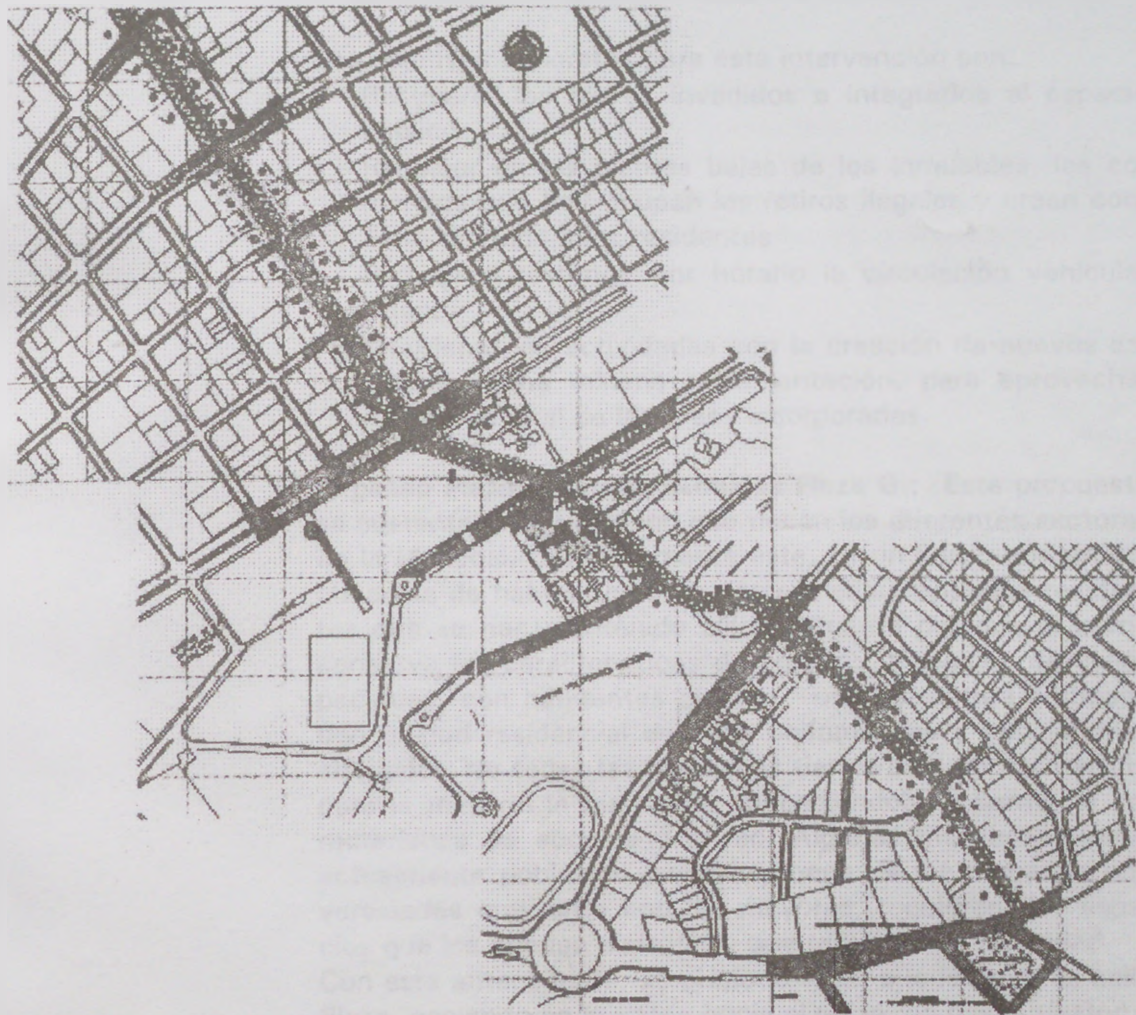
La idea es buscar una unificación de las dimensiones en los anchos de las calles, rescatando la intención de ampliar las aceras para el peatón y mantener las construcciones con retiro que confirman la unidad morfológica del sector. Los objetivos de este proyecto son:

- Rectificar o ratificar las dimensiones de la vías
- Recuperar los retiros y si es posible integrarlos al espacio público
- Regularización de la sección de la calle por tramos, considerando las actividades actuales y la consolidación del tejido urbano
- Reforzamiento de la nueva imagen urbana
- Estructuración de los "corredores verdes" donde haya posibilidad de que se amplíe las dimensiones
- Formulación de un instrumento de control y seguimiento urbanos
- Homogeneización de los tramos y determinación clara del espacio urbano.

Otro caso es el de las calles **Santa María y Reina Victoria**, entre Amazonas y Almagro, Colon y Orellana, que serán sujetas a un proyecto de **recuperación de retiros**, pues se ha detectado que la función y actividades de este sector, han tomado un giro específico que por hoy está siendo incompatible con las actividades residenciales. Esta confrontación no es buena para los dos actores: habitantes y comerciantes y el proyecto de rehabilitación urbana trata de conciliar sus intereses, sin menoscabar los derechos de cada uno.

La intención de esta propuesta se resume en tres grandes líneas de acción:

- Mejorar la imagen urbana
- Permitir el funcionamiento de estos tramos de calles como espacios públicos variados donde se den actividades de encuentro, diálogo, circulación, accesibilidad, residencia, comercio, de acuerdo al rol del sector y la necesaria convivencia.



PLAN GENERAL DE MEJORAMIENTO DE LA CALLE VEINTIMILLA
ENTRE LA CALLE REINA VICTORIA Y AV. LADRON DE GUEVERA
ESC : 1:5000

- Armonizar las actividades residenciales, comerciales y lúdicas, valorando la influencia mutua y modificando el desequilibrio que al momento manifiestan.

Los objetivos concretos para esta intervención son:

- Recuperar los retiros invadidos e integrarlos al espacio público
- Reubicar en las plantas bajas de los inmuebles, los comercios que hoy ocupan los retiros ilegales y crean conflicto de ruido a los residentes
- Reducir o restringir por horario la circulación vehicular liviana
- Reordenar las actividades con la creación de nuevos espacios y una mínima reglamentación, para aprovechamiento general de las áreas incorporadas.

El paseo Plaza y parque Leonidas Plaza G.: Esta propuesta se sustenta en la vocación que tienen los diferentes sectores de la Mariscal. Concretamente éste, es un barrio con predominancia de habitantes de la tercera edad, antiguos residentes que se han mantenido allí justamente por que el barrio conserva las características de antaño: tranquilo, de calles pacíficas, con habitantes propios, una estructura edificada con unidad residencial de casa unifamiliares y con jardines alrededor. No todas las manzanas tienen esta conformación, pero la mayoría la mantiene, concediéndole al barrio la característica de acogida y paseo. Algunas manzanas tienen actualmente población joven, alumnos de las cercanas universidades que junto con los mayores, requieren de espacios que los puedan disfrutar y que refuercen la identidad. Con este antecedente, se propone crear a lo largo de la calle Plaza, naciendo en la Patria hacia el norte, un paseo peatonal y ciclovía, en base a una reforma de aceras, ampliando su dimensión y reduciendo a un carril el vehicular. Serán zonas

de tráfico restringido que se las concibe para priorizar al peatón y dar lugar a que con cierta comodidad, a las horas de descanso o los fines de semana, los mayores puedan pasear solos o con sus mascotas y los jóvenes circulen con sus bicicletas en una zona de poca velocidad y circulación.

Como remate de este paseo, justamente al final de la calle Plaza, se encuentran dos terrenos grandes hace tiempo ocupados por mecánicas: dos lotes de IESS al lado occidental y al oriental un lote particular que asimismo está baldío muchos años. En ellos se propone crear un parque -remate del paseo y la ciclovía- de contemplación, que refrescaría la zona y daría un respiro a la densidad de construcciones. Cabe señalar que junto a estos lotes está edificada la sede de las NN.UU. en el país y en el costado sur el Colegio Manuela Cañizares.

Este es uno de los típicos sectores del barrio que por el desarrollo urbano incontrolado y por la diversidad de las actividades, se fue degradando, ubicándose allí ciertos brotes de prostitución y homosexualismo callejeros. Los alrededores del colegio femenino, los altos muros de cerramiento, la poca iluminación y los grandes lotes vacíos, fueron factores suficientes para deteriorar socialmente la zona. Los habitantes protestaron pero sin resultado y optaron por refugiarse en sus casas.

La propuesta requiere de la concertación de los moradores, de las instituciones (Colegio, NN.UU.) y del Municipio como líder de la transformación. Es un reto de la propuesta de rehabilitación urbana y del rescate de los espacios públicos.

Los objetivos de este proyecto se resumen en:

- Preservar y alentar el rol residencial de la zona
- Desarrollar actividades propias de uso residencial
- Mejorar la imagen urbana.

-El boulevard Veintimilla: Dentro del análisis que se hizo de la ciudad en general y el barrio en particular y por las condiciones típicas de la ciudad lineal, se constató la falta de ejes estructurantes en sentido este-oeste. Si bien hay algunos como las avenidas NN.UU., Atahualpa, Mariana de Jesús, Patria y tal vez la calle Rocafuerte en el centro - sur, estos son ejes viales con mayor o menor intensidad que no proporcionan un paseo al peatón o el espacio público que los habitantes requieren. Se hizo necesario buscar un eje articulador donde prime el paseo peatonal, o las actividades para el ciudadano, combinadas con vegetación y sombra. Por qué no pensar en una avenida arbolada, con anchas aceras, llena de cafés o restaurantes que a la vez que den una nueva imagen a la ciudad, enlacen dos centros educativos de importancia y canalicen adecuadamente el fuerte flujo peatonal que se da por la calle Veintimilla?

La propuesta pues, trata de llenar este vacío, con una secuencia de intervenciones que realcen el eje vial, proporcionen comodidad al peatón, cruce el centro de La Mariscal, dándole esta nueva imagen urbana que tiende a revitalizar la zona con nuevos negocios y diferentes actividades. El boulevard se equipará con mobiliario urbano, bancas, papeleras, paradas de bus, renovación de aceras, incorporación de retiros . Enlazará las dos universidades principales: la Central en la Av.América y Marchena, con un renovado paso a desnivel, revitalizado con el intercambiador de la Plaza Indoamérica y la Universidad Católica en la 12 de Octubre y Veintimilla donde se creará una nueva parada de paso en la "Plaza

del Estudiante”, nuevo espacio público creado en los terrenos de la fábrica Universal (Veintimilla e Isabel La Católica), hoy en proceso de expropiación.

Como remate de este eje vial, se prolongará la calle Veintimilla cruzando los terrenos de la Politécnica con pasos deprimidos para no cortar el Campus Politécnico, y enlazará con la calle Lérica, para conducir el transporte hasta los terrenos detrás del complejo deportivo y con una estación de transferencia llevar a todos los pasajeros hacia las afueras de Quito, por la salida Nueva Oriental. Para completar la idea, se ha propuesto que en el boulevard circulará solamente tráfico liviano y con unas “navetas” panorámicas que transportarán a velocidad moderada, a los pasajeros de Universidad a Universidad y viceversa, completando el circuito-paseo.

-El proyecto emblemático: Semipeatonización de un tramo de la Av. Amazonas, boulevard escultórico y Rotonda de la Circasiana.

Este proyecto es quizá el más significativo dentro de las propuestas de rescate de los espacios públicos del barrio La Mariscal porque reúne la filosofía de la globalidad del proyecto de rehabilitación, concretados en los siguientes objetivos:

- Dotar a la ciudad de un eje peatonal principal que le confiera identidad y categoría urbanas
- Proporcionar al peatón un espacio propio y de calidad, combinando con un paseo comercial y de tertulia
- Crear una nueva perspectiva urbana, revalorizando el arco de la Circasiana
- Vincular el parque de El Ejido con el barrio Mariscal

- Potenciar las actividades económicas que se dan actualmente y estimular el desarrollo de otras compatibles con el peatón.

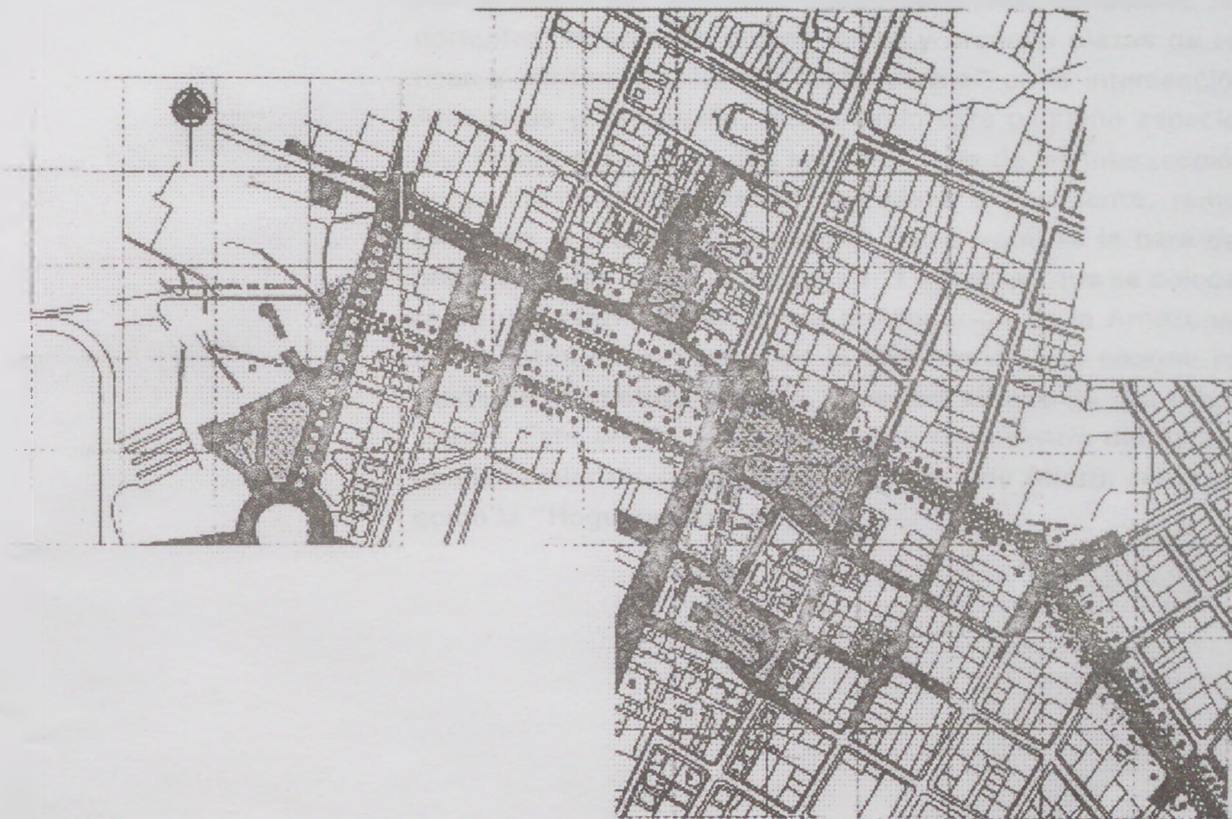
La intención de rescatar el espacio para el peatón, se circunscribe en la visión general que la D.G.P. y el M.M.Q. quieren dar a la ciudad de próximo milenio: es retornar a la reflexión de las palabras iniciales de este artículo buscando una nueva imagen de ciudad digna de vivir, acogedora, que permita el paseo y la tertulia, y que dinamice la economía en base al encuentro cotidiano y la contemplación. Así mismo, que exista un espacio adecuado para revalorizar nuestra identidad en las manifestaciones artísticas de nuestros propios, con sus monumentos, esculturas, piletas y fuentes, nuevos o antiguos, redescubiertos y expuestos dignamente.

La semipeatonización: En los últimos tiempos y fruto de manifestaciones urbanas en otros países, se han alabado y satanizado las conversiones de calles vehiculares a peatonales. Se ha dicho y muchas veces sin comprobación, que las calles peatonizadas mueren, que reducen el comercio, que la falta de accesibilidad vehicular reduce la economía y otras objeciones. Pero si las vemos concretadas en otras ciudades extranjeras, se las justifica con varios argumentos que en la nuestra no se sabe porque no servirían: el disfrute del clima y del escenario urbano; la posibilidad de instalar negocios en las aceras, ordenados, vigilados y controlados; la reducción de tráfico vehicular, solo con acceso de propietarios y arrendatarios de negocios; o la posibilidad de estaciona-

miento en las calles aledañas y no precisamente en los frentes, de los cuales atacamos cada día.

La propuesta para la Avenida Amazonas es volverla peatonal en un primer tramo experimental desde la Patria al sur, hasta la Veintimilla al norte. Esta decisión está enmarcada en estos dos límites viales de importancia que por muchos años han dado una identidad a la avenida y la han consolidado como tramo fuertemente peatonal. Si bien el flujo vehicular es importante, buscamos la coherencia con los planes generales futuros de circulación vial para la ciudad, donde se busca reducir drásticamente la circulación pesada, se multipliquen las vías ecológicas y se fortalezcan moderadamente los otros ejes viales, como en este caso la calle Juan León Mera y la Reina Victoria.

Adicionalmente se propone que los cruces transversales este – oeste, no se supriman y se mantenga circulación moderada para el enlace de vías. Para la accesibilidad de propietarios y usuarios frecuentes o arrendatarios, se concederán visas de paso o adhesivos de identificación. A la par, se definirán sitios de estacionamiento público, que ofrezcan plazas cercanas a la vía peatonizada. Con esta propuesta, únicamente se está restringiendo la circulación vehicular en ese tramo, pues actualmente el estacionamiento no existe, pero se busca transformar a la avenida en un gran paseo emblemático que refuerce la perspectiva de los edificios, se revitalice con cafés y restaurantes y se dote a la ciudad de una zona con identidad y reconocimiento, que hasta hoy no tiene la capital. La complementación necesaria para este diseño, es el encuentro con el boulevard Veintimilla, que en el cruce



PLAN GENERAL DE MEJORAMIENTO DE LA VEINTIMILLA
ENTRE LA UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR Y LA CALLE REINA
VICTORIA
ESC 1 1000

con la Amazonas se volverá de doble vía y revitalizado como se explicó anteriormente.

El boulevard escultórico y rotonda de La Circasiana: Se denominará así este tramo entre Veintimilla y Patria, pues se piensa ubicar allí, al menos cuatro esculturas simbólicas importantes, reforzando cruces viales y creando plazas de reposo y contemplación: la **“Lucha eterna”** en la intersección Amazonas y Veintimilla, rediseñando este pequeño espacio; una **f fuente escultórica** con los personajes de las intersección Jorge Washington, creando otra plaza y finalmente, rematando en el cruce con la avenida Patria –que se la hará deprimida en ese lugar- la fuente de **“La Insidia”** que se colocará en una plaza creada por la prolongación de la Amazonas hasta entrar en el parque de El Ejido donde una enorme rotonda de 45 metros de radio, albergará el arco de **“La Circasiana”**. Este será otro hito que continuará dentro del parque con la revalorización del monumento a Eloy Alfaro, conocido como la **“Hoguera Bárbara”**.

A modo de conclusión: Los intentos de revalorizar el espacio público deben tener un esfuerzo concreto en nuestra ciudad. La propuesta de crear un sistema continuo y consecuente de áreas de esparcimiento y contemplación será posible si mantenemos una política permanente de renovación de lo ya existente. La ciudad es dinámica y busca renovarse cada día. Los técnicos debemos concretar ese anhelo que está subyacente en el diario trajín de los peatones que buscan un respiro en sus tareas cotidianas. La ciudad la componen los ciudadanos y sobretodo el hombre común, el personaje anónimo de la calle, que no posee ni en su barrio ni en su casa, su propio espacio, su propia tranquilidad. Nuestro deber es proporcionarle en la misma ciudad y retribuir con algo, su propio esfuerzo diario en construir cada día la ciudad, su propia ciudad...

JEBA/06/2000.

BARCELONA: ENTRE EL MODERNISMO DE AYER Y DE HOY

RUBEN MOREIRA*

Los romanos, al fundarla como una colonia, en el primer siglo de la era cristiana, la llamaron *Barcino* y de allí proviene su nombre. Barcelona en la antigüedad fue un pequeño puerto del Mediterráneo, en el medioevo alcanzaría una febril actividad mercantil y en los tiempos modernos será reconocida como uno de los más importantes puertos del Mediterráneo, en rivalidad constante con los puertos italianos de enfrente. Esta condición geográfica, al igual que ocurría con otros puertos, le favorecía para el intercambio permanente, no sólo comercial, sino de todos los vientos de la cultura. De allí que no debe extrañarnos que Barcelona haya sido, a través de la historia, importadora y exportadora de múltiples corrientes culturales con el resto de Europa y con otras regiones de ultramar.

Ya a mediados del siglo pasado su antigua trama urbana amurallada de origen medieval, llamado "*Barrio Gótico*", evidenció su primer crecimiento con el "*Plan de Ensanche*", concebido por *Ildefonso Cerdá*, quien imprimió de unas características muy peculiares a la nueva trama ortogonal, con

* Profesor de la FAU, de la cátedra de Diseño Arquitectónico e Historia de la Arquitectura

sus manzanas recortadas en sus esquinas mediante un amplio "chaflán", preocupado por el desplazamiento cómodo de los futuros vehículos; pero, sobre todo, para crear espacios propicios para el peatón principal dinamizador de la vida urbana.

Cuando el Modernismo se instala como un verdadero estilo en Barcelona, a finales del siglo pasado, ya la ciudad tiene casi consolidada su nueva trama urbana, con sus floridos "boulevares" y paseos como las "ramblas" y el paseo de Gracia. Es allí, en ese marco urbano modernista, donde prenderán raíces las obras eclécticas, que representarán a la nueva burguesía barcelonesa y gracias a la cual, talentosos arquitectos como Antonio Gaudí, tendrán la oportunidad de demostrar su genialidad creativa.

No es coincidencial, tampoco, que Barcelona se estaba poniendo culturalmente a la par de otros centros urbanos importantes de Europa, donde estaban en boga movimientos artísticos similares como el "Art Nouveau", que floreció en Bélgica y Francia, a través de las obras de Víctor Horta y Van de Velde y de Hector Huimard, respectivamente; o el "Jugendstil" alemán y checo; o el llamado estilo "Liberty", por los italianos o; en fin, la "Secesión Vienesa" austríaca, donde los talentos de Otto Wagner y Joseph Olbrich imprimieron de un sello característico a la arquitectura de la ciudad de la música. Por esos mismos años también, en Escocia, Charlie Mackintosh, había desconcertado por su gran capacidad creativa en el campo del diseño y sus obras tuvieron gran influencia en el continente.

Eran los años de la "belle époque", cuando la burguesía europea y los intelectuales se regodeaban mediante un arte elitista, un diseño que quería romper con el orden del clasicismo y reemplazarlo por uno más fresco, novedoso, libre y sensual como lo demostraban con el uso de las líneas y for-

BARCELONA: ENTRE EL MODERNISMO DE AYER Y DE HOY

RUBEN MOREIRA*

Los romanos, al fundarla como una colonia, en el primer siglo de la era cristiana, la llamaron Barcino y de allí proviene su nombre. Barcelona en la antigüedad fue un pequeño puerto del Mediterráneo, en el medioevo alcanzaría una febril actividad mercantil y en los tiempos modernos será reconocida como uno de los más importantes puertos del Mediterráneo, en rivalidad constante con los puertos italianos de enfrente. Esta condición geográfica, al igual que ocurría con otros puertos, le favorecía para el intercambio permanente, no sólo comercial, sino de todos los vientos de la cultura. De allí que no debe extrañarnos que Barcelona haya sido, a través de la historia, importadora y exportadora de múltiples corrientes culturales con el resto de Europa y con otras regiones de ultramar.

Ya a mediados del siglo pasado su antigua trama urbana amurallada de origen medieval, llamado "Barrio Gótico", evidenció su primer crecimiento con el "Plan de Ensanche", concebido por Ildefonso Cerdá, quien imprimió de unas características muy peculiares a la nueva trama ortogonal, con

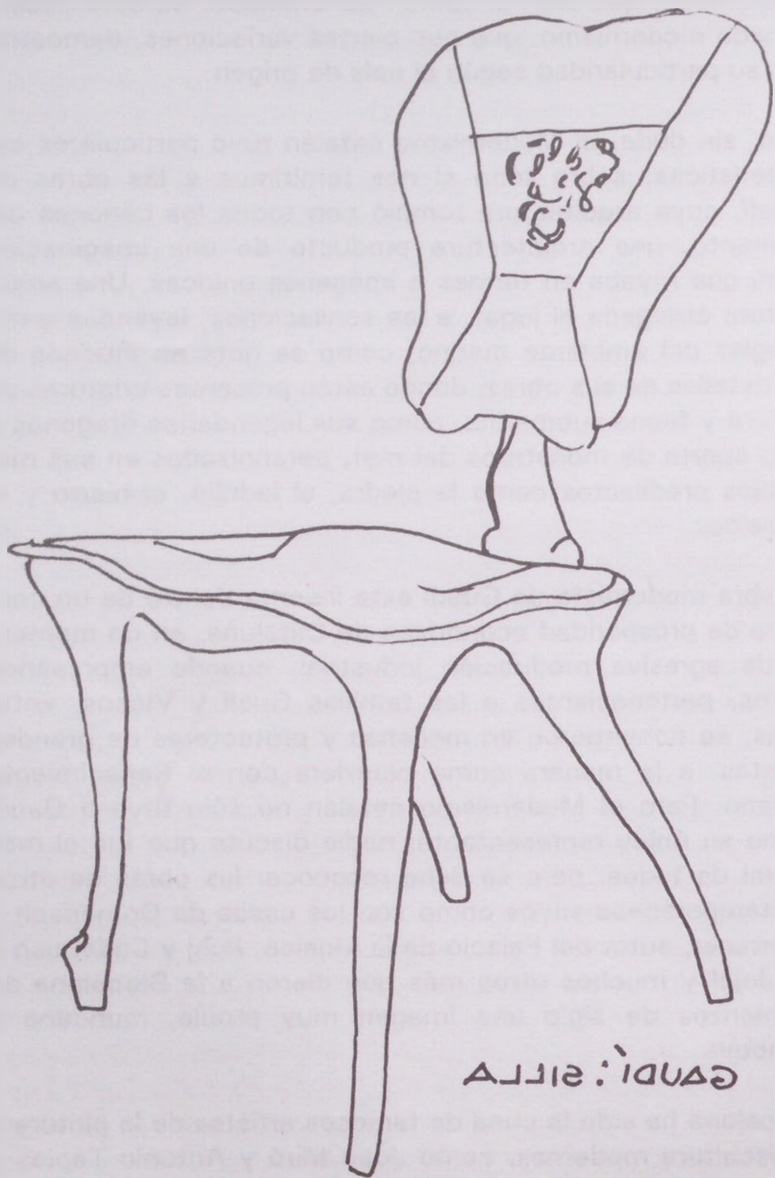
* Profesor de la FAU, de la cátedra de Diseño Arquitectónico e Historia de la Arquitectura

sus manzanas recortadas en sus esquinas mediante un amplio "chaflán", preocupado por el desplazamiento cómodo de los futuros vehículos; pero, sobre todo, para crear espacios propicios para el peatón principal dinamizador de la vida urbana.

Cuando el Modernismo se instala como un verdadero estilo en Barcelona, a finales del siglo pasado, ya la ciudad tiene casi consolidada su nueva trama urbana, con sus floridos "boulevares" y paseos como las "ramblas" y el paseo de Gracia. Es allí, en ese marco urbano modernista, donde prenderán raíces las obras eclécticas, que representarán a la nueva burguesía barcelonesa y gracias a la cual, talentosos arquitectos como Antonio Gaudí, tendrán la oportunidad de demostrar su genialidad creativa.

No es coincidencial, tampoco, que Barcelona se estaba poniendo culturalmente a la par de otros centros urbanos importantes de Europa, donde estaban en boga movimientos artísticos similares como el "Art Nouveau", que floreció en Bélgica y Francia, a través de las obras de Víctor Horta y Van de Velde y de Hector Huimard, respectivamente; o el "Jugendstil" alemán y checo; o el llamado estilo "Liberty", por los italianos o; en fin, la "Secesión Vienesa" austríaca, donde los talentos de Otto Wagner y Joseph Olbrich imprimieron de un sello característico a la arquitectura de la ciudad de la música. Por esos mismos años también, en Escocia, Charlie Mackintosh, había desconcertado por su gran capacidad creativa en el campo del diseño y sus obras tuvieron gran influencia en el continente.

Eran los años de la "belle époque", cuando la burguesía europea y los intelectuales se regodeaban mediante un arte elitista, un diseño que quería romper con el orden del clasicismo y reemplazarlo por uno más fresco, novedoso, libre y sensual como lo demostraban con el uso de las líneas y for-



GANDI: SILLA

mas curvas, que eran el común denominador de este desenfrenado modernismo, que con ciertas variaciones, demostraban su particularidad según el país de origen.

Pero, sin duda, el Modernismo catalán tuvo particulares características, sobre todo si nos remitimos a las obras de Gaudí, cuya arquitectura rompió con todos los cánones del momento, una arquitectura producto de una imaginación febril que rayaba en formas e imágenes oníricas. Una arquitectura arraigada al lugar, a las sensaciones, leyendas y mitologías del ambiente marino, como se nota en muchos de los detalles de sus obras, donde están presentes criaturas de la flora y fauna submarina, como sus legendarios dragones y toda suerte de monstruos del mar, perennizados en sus materiales predilectos como la piedra, el ladrillo, el hierro y el mosaico.

La obra modernista de Gaudí esta inscrita dentro de un contexto de prosperidad económica de Cataluña, en un momento de agresiva producción industrial, cuando empresarios cultos, pertenecientes a las familias Guell y Vicens, entre otras, se convirtieron en mecenas y protectores de grandes artistas, a la manera como ocurriera con el Renacimiento italiano. Pero el Modernismo catalán no sólo tuvo a Gaudí como su único representante; nadie discute que fue el más genial de todos, pero se debe reconocer las obras de otros contemporáneos suyos como son los casos de Domenech y Montaner, autor del Palacio de la Música, Puig y Cadafalch o de Jujol y muchos otros más que dieron a la Barcelona de comienzos de siglo una imagen muy propia, mundana y atractiva.

Barcelona ha sido la cuna de famosos artistas de la pintura y la escultura modernas, como Joan Miró y Antonio Tápies y

vivieron en ella gran parte de su vida y de sus obras esos monstruos de la pintura que fueron el malagueño Pablo Picasso y Salvador Dalí, oriundo de Figueras.

El segundo período modernista de Barcelona va de 1925 a 1965 y coincide con una época de agudos conflictos políticos y económicos que afectarán gravemente a toda España. De un lado la Guerra Civil, con todas sus secuelas de violencia y depresión económica y de otro, la II Guerra Mundial, que también repercutió en la península, pero sobre todo en el país de Cataluña, donde su economía y prosperidad se ha basado secularmente en el trabajo y producción constante del esfuerzo del sector empresarial privado. Sin embargo, esto no fue un obstáculo para que Barcelona sintonice las manifestaciones vanguardistas del llamado movimiento racionalista que tanta fuerza tuviera en el continente europeo, especialmente en Alemania y Francia, mediante las ideas y obras de los maestros de la Bauhaus y del paradigma lecorbusiano.

En España, en general, pero particularmente en Cataluña y en especial en Barcelona, asistiremos a un repertorio valiosísimo de obras enmarcadas en las premisas del funcionalismo, de la limpieza y sinceridad estructural y en el purismo de las formas geométricas. Esta arquitectura, también llamada "cúbica", será testimoniada con una adaptación correcta a las condiciones de clima y de lugar, en otras palabras, al contexto mediterráneo, mediante el uso de detalles como las ventanas apersianadas, y fuertes penumbras, sin caer en folclorismos, como se puede observar en las obras de algunos de los principales exponentes del racionalismo catalán como son Ramón Puig y Gairalt, José Luis Sert, el Grupo "Gatcpac", Ricardo Churruga y Dotres, todos ellos en la década del '30 y el '40'; José Antonio Coderch y Antonio Bonet, en la década del '50 y más adelante, desde finales del '50, Oriol Bohigas, José María Martorell y Xavier Busquets

(autor del Colegio de Arquitectos de Cataluña) y el propio Coderch, que será junto con Sert (autor del Museo de la Fundación Miró), los más claros representantes de esos cuarenta años de arquitectura moderna catalana, período que para muchos ha sido desconocido, como bien dice Artur Más y Gavarró: "así ha sucedido que para mucha gente se produce un gran salto entre las obras que representan la arquitectura culta del Modernismo y el Noucentismo, y los ejemplos de la arquitectura contemporánea más difundida y que, recientemente, han adquirido un mayor prestigio dentro y fuera de nuestras fronteras", en uno de los prefacios del Registro de Arquitectura Moderna de Cataluña, elaborado por el Colegio de Arquitectos de Cataluña, y expuesto con motivo del XIX Congreso de la UIA, 1996.

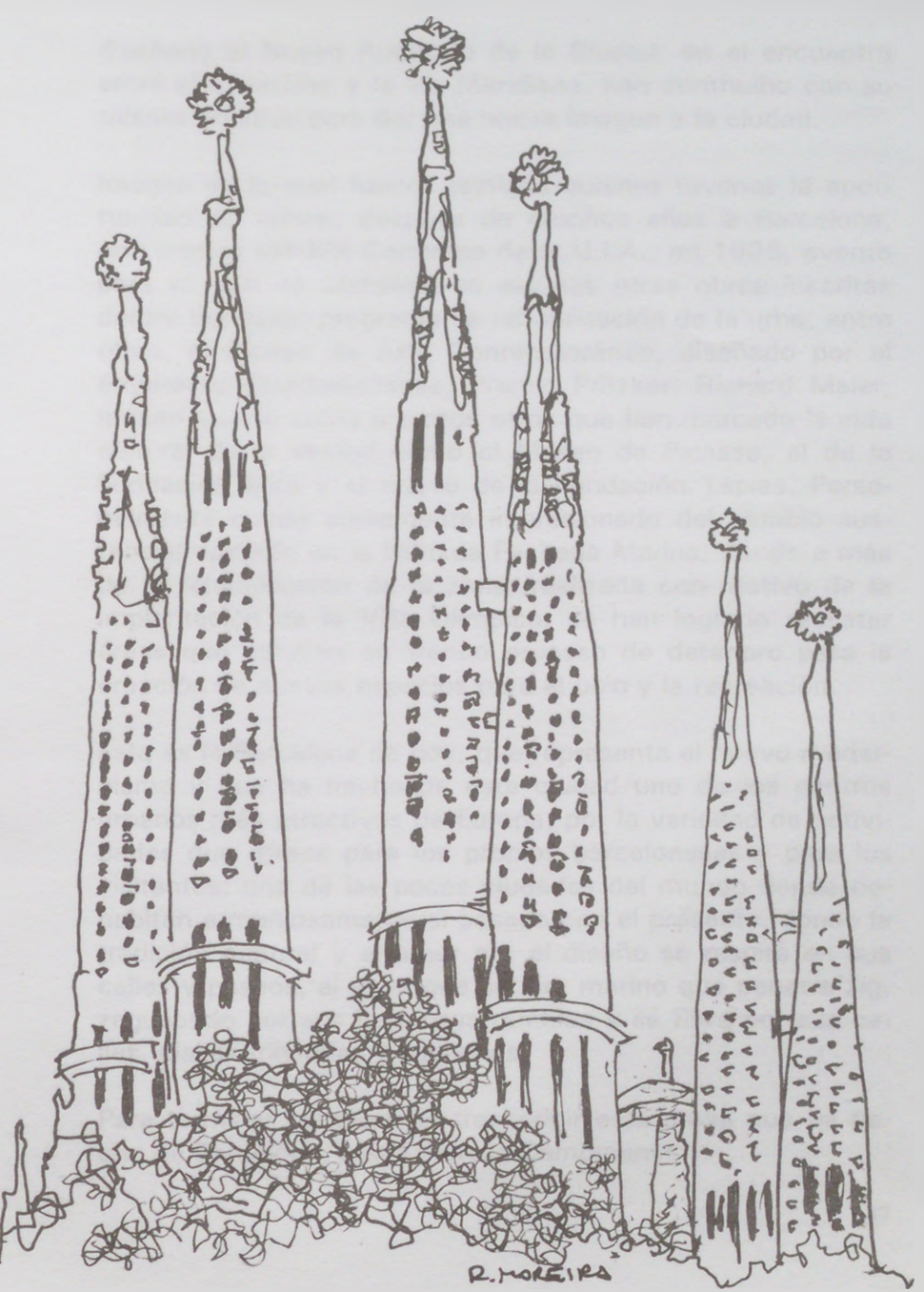
Este período tendrá un gran estímulo por la presencia del Pabellón Alemán en la Feria Internacional de Barcelona, de 1929. Esta obra, diseñada por el arquitecto alemán Mies Van der Rohe, se constituyó en un verdadero paradigma del movimiento moderno, pues en ella se concretan todos aquellos conceptos del movimiento racionalista y, en especial, de las experimentaciones neoplásticas que venían realizando el grupo holandés D' Stijl, representado por Mondrian, Theo van Doesburg y Rietveld; en síntesis la búsqueda de la fluidez del espacio, la sinceridad estructural y la pureza de las formas y los materiales. Este edificio, incomprensiblemente desmontado al poco tiempo, fue reconstruido fielmente, en 1986, en un gran acto de justicia, tanto para su autor, como para la ciudad y la comunidad internacional de los arquitectos.

El tercer modernismo de la arquitectura barcelonesa, corresponde ya al período contemporáneo y está inscrito dentro de las nuevas tendencias de la cultura y del arte que oscilan

entre las llamadas modernidad y posmodernidad; dos discursos, a veces complementarios y a veces antagónicos, pero que han tenido una fuerte influencia en la cultura contemporánea internacional. Aquí también encontramos una coincidencia con la situación estructural que ha venido viviendo Barcelona. Es a partir de finales de la década de los setenta, con el rescate de la democracia en España, cuando en la región de Cataluña se empieza a sentir los síntomas de una recuperación tanto en el sector productivo como en el ámbito de la cultura, luego de varias décadas de estancamiento y violación a su autonomía a las que estuvo sometida, durante la dictadura franquista.

El proceso de recuperación de Barcelona durará cerca de una década y sus resultados estarán a la vista en momentos coyunturales que son parte de la historia reciente de la ciudad, como por ejemplo, al ser designada sede de los Juegos Olímpicos de 1992, que será la culminación de todo un proceso de rehabilitación urbana y arquitectónica, en otras palabras, de modernización de la ciudad, que duró varios años y que gracias a ello, Barcelona pudo contar, no sólo con la renovación de su equipamiento deportivo, turístico y urbanístico, en general; sino también de espacios para la cultura y la recreación.

La arquitectura, en particular, ha sido beneficiada con importantes intervenciones de profesionales catalanes y aportaciones de diseñadores de fama internacional, tales como el japonés Arata Isozaki, autor del Palacio Jordi de Deportes, para el complejo olímpico de Montjuic; Norman Foster, inglés, con su diseño de la torre de comunicaciones, la italiana Gae Aulenti, restauradora del Museo de Arte de Cataluña, la firma del arquitecto chino-americano, I.M. Pei, ha contribuido con la remodelación completa y ampliación del Moll del puerto; en fin los españoles Santiago Calatrava, Ricardo Bofill (nuevo aeropuerto de Barcelona) y Rafael Moneo, quien ha



GAUDÍ: TORRES
DE LA SAGRADA
FAMILIA

R. MOREIRA

diseñado el Nuevo Auditorio de la Ciudad, en el encuentro entre el Ensanche y la vía Meridiana, han contriuido con su talento creativo para dar una nueva imagen a la ciudad.

Imagen de la cual fuimos testigos quienes tuvimos la oportunidad de volver, después de muchos años a Barcelona, con motivo del XIX Congreso de la U.I.A., en 1996, evento para el cual se completaron algunas otras obras inscritas dentro del vasto programa de rehabilitación de la urbe, entre otras, el Museo de Arte Contemporáneo, diseñado por el arquitecto estadounidense, Premio Pritzker, Richard Meier, museo que se suma a tantos otros que han marcado la vida cultural de la ciudad como el Museo de Picasso, el de la Fundación Miró y el nuevo de la Fundación Tàpies. Personalmente quedé sumamente impresionado del cambio sustancial operado en la llamada Fachada Marina, donde a más de la rehabilitación de la zona, realizada con motivo de la implantación de la Villa Olímpica, se han logrado rescatar áreas que estaban en franco proceso de deterioro para la creación de nuevos espacios para el ocio y la recreación.

Esta es la Barcelona de hoy, que representa el nuevo modernismo y que ha hecho de esta ciudad uno de los centros urbanos más atractivos de Europa, por la variedad de actividades que ofrece para los propios barceloneses y para los visitantes; una de las pocas ciudades del mundo donde cohabitan armoniosamente el pasado con el presente, donde la tradición cultural y el amor por el diseño se respira en sus calles y paseos, al igual que su aire marino que penetra zigzagueando por sus hermosas ramblas y se filtra por sus calles, plazas, rincones y zaguanes.

Para terminar permítanme transcribir esta prosa que ha hecho de Barcelona, María Aurelia Campmany:

“Agua de canaletas o Barreja”:

“Quizá no es la más bonita del mundo. Quizá no es la más amable del mundo. A buen seguro no es la más rica, ni la mayor, ni la más vieja, ni la más joven. Pero qué secreto tiene la línea sobre el cielo de poniente, el puerto desgarrado, roto, nunca lo bastante seguro? Qué magia guarda la ciudad vieja que nadie pudo destruir, porque nadie podía permitirse el lujo de derribo y reconstrucción?

Pero así es, como dijo Maragall en su “Oda nova a Barcelona”, enfadado, indignado y entristecido: “No hay modo de zafarse. Quien se deja cautivar por Barcelona, sea o no barcelonés, no se zafará jamás. Tanto si ha bebido el agua de la fuente de Canaletas como si ha aceptado una de las bebidas más peligrosas del mundo, la típica “barreja”: venenoso cóctel hecho de vino dulce y aguardiente. Tanto da, beba lo que beba, deseará volver tantas veces como sea posible”.

Quito, noviembre de 1997

HISTORIA, TEORIA Y CRITICA



HISTORIA, TEORIA, CRITICA

MARINA WAISMAN*

Historia, teoría y crítica son tres modos de reflexionar sobre la arquitectura, íntimamente entrelazados, a menudo confundidos en el pasado, que se diferencian por sus métodos y objetivos y cumplen, además, distintas funciones para el pensamiento y la praxis arquitectónica.

En lo que se refiere a la historia y la crítica, desde Croce y luego con Lionello Venturi¹² se ha hecho clara su indisoluble unidad. Distintas pautas críticas fueron introducidas en el trabajo histórico a través del tiempo, para alejarlo del mito y aproximarlos a una tarea científica: la crítica de las fuentes, los criterios de verosimilitud, la selección por criterios de valor, conducen todos a una forma de aproximación a la materia histórica que es eminentemente crítica, que exige el ejercicio del juicio crítico en cada una de las etapas de la elaboración del material.

Por su parte, una crítica que no atendiera a la condición histórica del objeto arquitectónico analizado, no podría alcanzar su significado, puesto que, como todo hecho cultural, el

* Tomado de el libro "El Interior de la Historia"- Arquitecta, Universidad Nacional de Córdoba

¹² Lionello Venturi, Historia de la crítica de arte, Poseidón, Buenos Aires 1949 p. 11,

hecho arquitectónico está inmerso en la historia y es inexplicable fuera de ella. "Criticar, dice Tafuri¹³, significa recoger la fragancia histórica de los fenómenos".

En cuanto a la teoría, cómo podría realizarse una selección y valoración del material histórico, cómo podrían establecerse pautas críticas, sin el apoyo de una serie de principios, esto es, sin una teoría? Y una teoría, a su vez, de dónde obtiene su sustento sino de la realidad, que es una realidad histórica?

He aquí, pues, someramente planteada la estrecha interdependencia entre historia, teoría y crítica. Intentemos ahora una caracterización más diferenciada.

En cuando a la teoría, la distinción de su naturaleza con respecto a la historia puede definirse del siguiente modo: teoría es un sistema de pensamiento mediante el cual se ordena un conjunto de proposiciones lógicas; historia es una descripción crítica de la sucesión de los hechos arquitectónicos. El historiador, para la selección y elaboración de su materia se basa en una teoría; en todo "relato" histórico pueden descubrirse los elementos de una teoría; pero permanecen implícitos, inarticulados; pues constituyen una hipótesis de trabajo, no una finalidad de la exposición. La teoría, de alguna manera, precede, dirige la investigación histórica. El material utilizado para elaborar el sistema teórico, a su vez, ha sido extraído de la historia. Ahora bien, los "productos" de ambos trabajos son diferentes: el sistema en un caso, la descripción en el otro. Y, por lo mismo, difieren los métodos: para el teórico será la abstracción de conceptos a partir del análisis de los objetos reales; para el historiador será la in-

¹³ Manfredo Tafuri, *Teoría e Historias de la arquitectura*, ed. Lla, Barcelona 1973, p. 11.

investigación, comprensión, valoración e interpretación de objetos reales a partir de conceptos¹⁴

Pero la arquitectura es una actividad concreta y práctica, y cualquier tipo de reflexión que a ella se refiera conservará una relación más o menos directa con la praxis. De ahí que la teoría, definida como sistema de pensamiento, puede asumir la forma de una normativa, esto es, un sistema de leyes o normas que determinan cómo ha de ser la arquitectura, lo que ha sido usual en el pasado, y aún en tiempos recientes en la enseñanza. O bien puede ser una poética, esto es, el enunciado de una concepción, ya no universal, sino particular de un arquitecto o un grupo de arquitectos, la base de su propuesta, su propia definición de la arquitectura tal como pretende practicarla. Puede también la teoría asumir la forma de una filosofía de la arquitectura, esto es, de una concepción generalizadora en busca de principios universalmente válidos, más ligada a la especulación que a la realización.

En todos los casos, como se ha dicho, el material sobre el que se basa la reflexión teórica proviene en última instancia de una realidad fáctica constituida por las creaciones arquitectónicas y los problemas, ideas, temas de análisis que a ellas se refieran. Y esta dependencia con respecto a la historia se unió al moderno rechazo de una normativa para impulsar la concepción de teorías de la arquitectura basadas conceptualmente en la historia, teorías que podríamos denominar historicistas¹⁵.

¹⁴ Raymond Aron, *op. cit.* p. 19

¹⁵ Esta concepción está presente en los trabajos de Bruno Zevi. Como teoría se ha desarrollado específicamente en Enrico Tedeschi, *Teoría de la arquitectura*, Nueva Visión, Buenos Aires (numerossas ediciones)

En cuanto a la crítica y la historia, podría intentarse una distinción, en ambos casos, entre actividad y actitud: esto es, actividad del crítico o del historiador, por una parte; actitud crítica y actitud histórica, por la otra. Como actividad, la del historiador consiste en el estudio de interpretación de la arquitectura del pasado - considerando, por cierto, que el pasado incluye el tiempo más reciente - y su ordenamiento en el tiempo, según distintos criterios, como se ha comentado en el capítulo 1: ya sea el de la narración o el de la aproximación nomológica; ordenamiento que podrá tener diversos protagonistas - los objetos de estudio del historiador¹⁶.

La actividad del crítico consiste en el comentario de la arquitectura del presente, está referida al diario acontecer de la arquitectura: a la identificación de nuevas ideas, a la valoración e interpretación de nuevas obras o propuestas, al descubrimiento de nuevas tendencias. Contribuye, con su reflexión, a la toma de conciencia de situaciones y, en el caso del crítico latinoamericano, cumple un importante papel en la toma de conciencia del significado que el tema examinado pueda tener para nuestra propia cultura o para nuestra praxis profesional.

Sin embargo, en situaciones que escapan al marco profesional existente, puede ocurrir que el papel del crítico, como lo señala Reyner Banham hacia 1968¹⁷, sea simplemente el de observar la realidad, descubrir en ella hechos arquitectónicos interesantes y llamar la atención del espectador sobre ellos, suspendiendo momentáneamente el juicio, hasta tanto sea posible construir nuevos parámetros capaces de develar la estructura significativa de los nuevos fenómenos. Tal es el caso del arte pop o de la arquitectura vernácula, el primero de ellos "descubierto" por el grupo de críticos encabezado

¹⁶ Sobre la selección y formación del objeto de estudio del historiador, véase *La estructura histórica...* op. cit., pp. 29 sqq.

¹⁷ En *sumarios* No. 5, p. 3. marzo de 1977., *Arquitectura y crítica*

por Banham, el segundo consagrado como de alto interés por Bernard Ruofsky en su exposición y posterior libro, apoyados por el Museo de Arte Modern de Nueva York¹⁸. Se llamó, en efecto, la atención sobre estos fenómenos, exaltando valores ignorados o desdeñados hasta entonces. Juicios basados en los valores artísticos o arquitectónicos corrientes no hubieran permitido siquiera incluir estos temas entre los aceptados por la crítica. Por tanto, esa suspensión del juicio puede ser necesaria en cierta etapa del análisis. Podemos imaginarlo que quizás hubiera ocurrido de adoptarse un criterio de ese tipo para el estudio de la arquitectura histórica de América Latina; en lugar de forzar su clasificación en los moldes de la historia europea, podría haberse encontrado a posteriori un sistema de ordenamiento que respetara las cualidades y características del material estudiado. Esto no fue posible, por una parte por el estado de la crítica en las circunstancias históricas en que se produjeron estos estudios, pero también por la gran afinidad que existe entre las arquitecturas europeas y las americanas, lo que cerraba la posibilidad de descubrir las profundas divergencias entre ambas.

Ahora bien la prolongación de esa suspensión del juicio más allá del establecimiento de pautas se vuelve negativa, pues conduce a la aceptación indiscriminada de todo fenómeno examinado. No es ajena a esta situación cierta crítica que, en el temor de equivocarse el juicio acerca de una propuesta presuntamente revolucionaria, tiende a la mera descripción sin arriesgar valoración alguna. Pero CRÍTICA SIN JUICIO DE VALOR NO ES CRÍTICA. La función del crítico es precisamente la de emitir juicios – no, como ya lo señaló Croce, juicios laudatorios o condenatorios, sino interpretativos y

¹⁸ Bernard Rudofsky, *Architecture without architects*, ed. Museum of Modern Arte Nueva York, 1965.

explicativos -, si ha de prestar servicios reales a la comunidad profesional.

Sin embargo, como toda afirmación que se formule en el campo de la cultura, puede ocurrir que ciertos hechos vengán a contradecirla en algún momento histórico. En efecto, en los últimos tiempos ha aparecido la posibilidad de una crítica "autónoma", esto es, una operación crítica que desarrolla su propio discurso quizás a partir de un tema arquitectónico, pero que no pretende analizarlo ni comprenderlo, al menos explícitamente. Como tanta arquitectura "autónoma", este tipo de crítica no desempeña una función precisa en el campo de la praxis arquitectónica -función orientadora o clarificadora -, sino que, cayendo en el autismo, forma parte de ese segmento de la práctica arquitectónica que he llamado del "silencio social"¹⁹ y que se acerca, a mi juicio, a lo que Gianni Vattimo califica como "suicidio de protesta" del artista contemporáneo²⁰.

Hay momentos históricos en los que la función del crítico y la del historiador adquieren singular importancia. En los años recientes, la crisis de modelos producida por la profunda labor de demolición efectuada en la década del 60 con respecto a los ideales de la arquitectura moderna demandó la atención permanente al desarrollo de ideas, a la aparición de nuevas propuestas, que debían ser leídas e interpretadas - y si fuera posible encasilladas o rotuladas - para hacer comprensible el confuso y rápidamente cambiante panorama de la producción arquitectónica. Pero al mismo tiempo, ese violento descreimiento del pasado inmediato requirió de nuevos análisis históricos, de una revisión a fondo de las ideas y realizaciones del Movimiento Moderno, y muy pronto esa necesidad se extendió a otros momentos históricos poco

¹⁹ M. W., "Arquitectura del silencio, arquitecturas de la palabra", en *sumarios* n. 12, *Lo general y lo particular*.

²⁰ Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 53

atendidos, o aún diseñados, hasta el presente, en los cuales se descubrían antecedentes fundamentales para las ideas de comienzos de siglo actual – caso de los arquitectos revolucionarios franceses-, o bien se exhumaban grandes lecciones de arquitectura olvidadas durante años, porque empezaban a responder a inesperadas necesidades del gusto o de la disciplina creativa – caso Palladio, caso Piranesi -, o bien se exploraban métodos repudiados por la arquitectura moderna, que invitaban a reconstruir un camino histórico interrumpido – como las lecciones de la Académie des Beaux Arts-.

Es así como tanto la crítica como la historia han conocido un florecimiento notable, acompañado de un refinamiento de los métodos que permite abordar cuestiones lingüísticas, urbanas, sociológicas, etc.; al tiempo que el auge de las publicaciones – libros y revistas-, de las exposiciones y acontecimientos públicos que contribuyen a la difusión de las ideas arquitectónicas, han producido también en este campo fenómenos de comunicación de masas, con todo lo que ellos comportan de positivo y de negativo. Quizás podría afirmarse que nunca en la historia tanta gente estuvo reflexionando y escribiendo sobre arquitectura y haciendo públicas sus reflexiones. Y esta ola de reflexión que, como se ha dicho, compromete particularmente a la crítica y a la historia, impulsa a una toma general de conciencia, por la cual los arquitectos proyectistas se ven necesitados a su vez a formular sus ideas no sólo mediante diseños sino mediante la palabra, escrita o hablada, que les permita justificar o explicar sus diseños mediante especulaciones teóricas.

Estas tendencias han tenido su correspondiente eco entre nosotros, donde, a las ya mencionadas exigencias de la cultura arquitectónica general, se agrega la toma de conciencia de la propia cultura y de la necesidad de su consolidación. El trabajo histórico, diseñado por los arquitectos practicantes

hasta hace muy pocos años, se ha colocado en el eje de su reflexión y acompaña a la necesidad de la formulación teórica de su pensamiento, a la búsqueda de una orientación.

El cuadro del presente estaría, entonces, reservado al crítico, y el del pasado al historiador (ambos intrínsecamente unidos a la praxis profesional y a las necesidades culturales y profesionales del momento en que vive) Enseguida volveré sobre el tema.

Hasta aquí me he referido a las actividades respectivas del historiador y el crítico, a sus respectivas funciones. En lo que respecta a sus actitudes frente al objeto de estudio, esto es, a sus métodos de trabajo, a sus respectivos enfoques, en una primera aproximación podría afirmarse que la actitud histórica implica la valoración e interpretación del hecho en base a su significado histórico, en tanto que la actitud crítica implica la interpretación del hecho en base a criterios de valor.

El significado histórico deriva de considerar el tema en su contexto histórico, analizándolo en relación al haz de acontecimientos, ideas, orientaciones que se entrecruzaron en el momento de su aparición. De ello surgirá una particular valoración en cuanto a sus posibles aportes, al carácter crítico, transformador o continuador de las tendencias existentes; al modo en que se ha interpretado en la obra el lenguaje, o los aspectos del gusto, o los cánones artísticos vigentes, lo que permitirá discernir valores estéticos o intenciones críticas, por ejemplo; a su productividad, esto es, al grado en que contribuyó a modificar el desarrollo futuro en algunos de sus aspectos; al grado en que contribuyó a modificar el sentido mismo de la historia; pues cada nueva obra, cada nuevo objeto que aparece en la historia es susceptible de producir transformaciones más o menos importantes en el conjunto de la historia, pasado o futuro, pues puede inaugurar nuevos

puntos de vista, nuevos valores, nuevos modos de enfrentar la construcción del entorno, que obliguen a revisar los modos de considerar la arquitectura de todos los tiempos. El grado en que el objeto examinado participe de esta cualidad es una piedra de toque para comprender su papel histórico, para evaluar su "peso" histórico.

Los criterios de valor propios del análisis crítico, por su parte, abarcan todos los aspectos de la producción arquitectónica – estéticos, tecnológicos, funcionales, éticos, etc., etc., - y compete al crítico establecer en cada caso la preeminencia de unos u otros, de acuerdo a su propia escala de valores y al carácter del tema examinado.

Sin embargo, ambos métodos resultan imprescindibles en la práctica: el crítico, si desea alcanzar el significado de la obra que estudia, no puede detenerse en una mera evaluación; necesita considerar su objeto de estudio en el contexto histórico y definir así el papel que puede desempeñar en él; no de otro modo podrá "identificar nuevas ideas, descubrir nuevas tendencias, valorar nuevas propuestas, contribuir a la toma de conciencia del significado que el tema examinado pueda tener para la propia cultura", como indicaba al referirme a sus funciones.

El historiador, por su parte, no puede prescindir de los criterios de valor, que aparecen ya desde el momento en que construye su objeto de estudio, al proceder a la selección de aquellos elementos que considera relevantes según una determinada valoración. No hay forma de "diseñar" un objeto histórico si no se parte de criterios de valor. Pues, por qué se elige, para formar un objeto histórico, esta o aquella obra, este o aquel autor, esta o aquella idea, si no es, en primera

instancia, porque se reconoce en ellos algún valor –ético, estético, tecnológico, urbano, etc., etc.,-

Puede, pues, afirmarse que ambas actividades, la del historiador y la del crítico necesitan de métodos tanto históricos como críticos, o quizás decirse directamente de un método histórico – crítico, que en cada caso se aplicaría a tareas diferentemente delimitadas en el tiempo y a objetivos diferentes.

Sin embargo, estas distinciones se cargan de ambigüedad cuando entramos en el ámbito de la posmodernidad y del historiador de la arquitectura contemporánea. Pues el efecto de “presentificación” de los acontecimientos, la simultaneidad en la percepción del tiempo y el espacio provocada por la explosión informativa, la des-historización del conocimiento –todo es presente-, hacen que la tarea del historiador de la arquitectura contemporánea acabe por confundirse con la del crítico. Ambos deben evaluar lo que ocurre en un universo que se ha tornado unidimensional, un universo que ha perdido su espesor histórico. Ambos producen material directamente relacionado con la praxis profesional sobre la cual sus escritos tienen influencia indudable. Ambos, por fin, dan a sus reflexiones ya la forma de un libro, ya la de un artículo. Es más, muchos libros recientes de grandes historiadores (caso de Joseph Rykwert, por ejemplo) no son sino el resultado de una recopilación de artículos.

Quizá se podría, pues, sentar como hipótesis la coincidencia entre historiador y crítico, entre historia y crítica, no sólo en su metodología sino también en su tarea profesional, al menos en lo que concierne al historiador de la arquitectura contemporánea. Puede incluso hablarse de coincidencia de objetivos, puesto que en cada caso, al aplicar su propio sistema de valores, el autor está intentando orientar a la opinión profesional en una determinada dirección.

Nuevamente se cierra el círculo si consideramos que la valoración y el análisis que efectúan tanto en historiador como el crítico implican una teoría de la arquitectura, una idea de lo que arquitectura es o debe ser, de lo que en arquitectura tiene sentido o carece de él, teoría que es la expresión de una ideología.

Se ha dicho que la teoría puede ser normativa. También la historia puede intentar actuar directamente en la orientación de la praxis; se convierte así en historia operativa²¹, y más allá de la intelección de los fenómenos trata de intervenir, explícita o implícitamente, en su producción. Tal orientación se da al poner en obra ciertas interpretaciones del desarrollo histórico – que pueden llegar a distorsionar o a omitir acontecimientos – que privilegian una línea de acción con la que el historiador está comprometido ideológicamente. Los Pioneros de Pèvsner²² o el Espacio Tiempo de Giedion²³ se cuentan entre los textos que indicaban claramente cual era realmente la arquitectura moderna, y dejaban entender, además, que lo moderno era lo deseable, era la meta a alcanzar. María Luisa Scalvini²⁴ ha mostrado cómo esta primera historiografía de la arquitectura moderna asumió el carácter de una saga, en la que los maestros representaban a los héroes que lograron llevar a buen fin a la arquitectura a través de todas las vicisitudes.

Por su parte, ya Viollet-le-Duc había unido historia y teoría²⁵ convirtiendo a la historia en instrumento de razonamiento

²¹ Manfredo Tafuri, *op.cit.*, p. 255; Bruno Zevi, en sumarios n. 5 p.9

²² Nikolaus Pevsner, *Pioneros del diseño modern*, ed. Infinito, Buenos Aires 1955, primera edición en inglés, 1936.

²³ Siegfried Gidion, *Space Time and Architecture*, primera edición 1940, Quinta ed. Harvard Univ. Press. 1961.

²⁴ María Luisa Scalvini, *op. cit.*

²⁵ Manfredo Tafuri, *op. cit.* p. 188

teórico al extraer principios generales de los datos históricos, y pretender de ese modo proponer una guía para la proyección.

La influencia actual de los medios de difusión hace mucho más efectiva y directa la acción de tales escritos de lo que pudo ser en el pasado, y compromete mucho más, por lo mismo, la actitud ética del historiador y el crítico. Sistema de valores y objetividad son algunos de los problemas que atañen directamente a esta cuestión, problemas sobre los que volveré más adelante.

LA TEORIA DEL FUNCIONALISMO EN LA ARQUITECTURA

INTRODUCCION

A pesar de que el concepto del funcionalismo en la arquitectura despertó el mayor interés en las primeras décadas del siglo XX como consecuencia de las críticas contra el eclecticismo y la ornamentación que hicieron algunos autores, especialmente Adolfo Loor, este tema, sin embargo sigue teniendo vigencia en el marco de la Teoría y la Crítica arquitectónica contemporánea.

La famosa frase de Le Corbusier: "La casa es una máquina para vivir", tan cuestionada en su momento, ha sido hoy rescatada como uno de los conceptos más revolucionarios de la teoría de la arquitectura y hoy cobra mayor interés ante el avance tecnológico de la arquitectura contemporánea.

Por eso a nosotros nos ha parecido de interés reproducir las conclusiones formales que hiciera Edward R. de Zurko, en su libro, ya clásico (la primera edición en español data de 1953) "La Teoría del Funcionalismo en la Arquitectura".

EL FUNCIONALISMO EN LA ARQUITECTURA

PASADO Y FUTURO

EDWARD R. DE ZURKO

Hemos visto ya una gran variedad de interpretaciones funcionalistas y profuncionalistas de la arquitectura, que se extienden a lo largo de un dilatado período y que van desde las concepciones más simples hasta las más amplias, incluyendo la expresión del pensamiento y el sentimiento como funciones legítimas de la arquitectura monumental.

Cuando se lo mira en el contexto histórico, el funcionalismo moderno parece adquirir una nueva dimensión; quizá veamos con mayor claridad sus defectos, pero lo cierto es que podemos apreciar hasta qué punto forma parte de una rica tradición, emparentada con muchos de los más grandes filósofos occidentales. Sería profundamente antihistórico e ilógico concluir que nuestro ensayo ha puesto al descubierto una preocupación filosófica, sostenida e intensa, por la relación existente entre uso y belleza, o siquiera afirmar que la mayoría de los pensadores han coincidido en que existe una vinculación directa y positiva. Hasta los tiempos modernos la idea de utilidad no fue de importancia central para la estética, ni la estética constituyó el núcleo de la filosofía; de modo que las raíces de la moderna estética de la utilidad deben buscarse en la filosofía y la crítica histórica. Algunas de las especulaciones más profundas sobre la relación del uso con la belleza vieron la luz en la antigüedad clásica y medieval en los siglos XVII y XVIII.

El funcionalismo implica un sistema pluralista, no monista, de valores. La crítica funcionalista, observada en perspectiva

histórica, revela una tendencia a estimar la arquitectura histórica preferentemente en función de los valores morales, éticos, sociales y, frecuentemente, metafísicos y últimos, en tanto que al juzgar la arquitectura contemporánea la crítica tiende a subrayar los valores primarios o inmediatos, tales como la economía, la facilidad de circulación, las características sanitarias, la facilidad de mantenimiento y la buena iluminación y ventilación. Pero un rico orden jerárquico de valores primarios y últimos debe guardar una vinculación intrínseca con el concepto genérico de función; además, la línea que separa los valores inmediatos de los últimos no es una barrera infranqueable. Prácticamente todos los valores inmediatos pueden considerarse desde un punto de vista más universal, expandido en su aplicación o sublimado hasta convertirse en un valor último. Lo que comienza como estimación de un medio específico para alcanzar un fin específico e inmediato puede desarrollarse hasta convertirse en una cuestión problemática relativa a los valores humanos en general o, incluso, en un problema de valores últimos.

Nuestro estudio no nos ha mostrado un claro desarrollo semasiológico o una secuencia ordenada de cambios en el significado del funcionalismo, pero, en cambio, el fundamento del funcionalismo ha demostrado tener una historia disciplinada y homogénea.

La forma en que un individuo dado expone sus puntos de vista en defensa de la arquitectura funcional refleja, en gran medida, su visión del mundo. Esto vale especialmente para las tentativas de establecer una relación generalizada entre arquitectura y naturaleza. Los principios extraídos de este aspecto de la analogía orgánica reflejan una o más de estas tres creencias afines: primero, la creencia de que la ley divina rige todas las cosas. Segundo, la de que toda la naturale-

za, desde sus manifestaciones más humildes hasta el universo en su conjunto, es arte, armonía, orden y bien. Tercero, la de que la naturaleza es la fuente, el fin y la prueba de fuego del arte. De este modo, se interpreta que el arte se halla sujeto a las mismas leyes que la naturaleza: se juzga al arte sobre la base de las normas de naturaleza. El conjunto de creencias que impregnó la cosmovisión de los hombres, los movió a respetar la naturaleza, a reconocer la futilidad de negar su ley y a conformarse a la misma en lugar de contrariarla. Este punto de vista prevaleció aproximadamente desde 1700 hasta 1850, si bien ya aparecen algunas críticas anteriores, como las de Alberti y Baco. Aunque considerablemente clásico por su origen, expresa bastante bien la conciencia teológica cristiana. Otra actitud que se desprende de esta concepción de la naturaleza es la admiración por la vida y el arte primitivo, admiración basada en el hecho de que lo primitivo se halla más cerca de la naturaleza que lo altamente civilizado. Ya vimos que muchos autores expresaron su admiración por la belleza funcional de las formas del arte primitivo, o bien sintieron que la arquitectura civilizada debía conservar la sencillez primitiva y la integridad estructural.

La concepción racional del arte es, en gran medida, responsable de la teoría funcionalista. En efecto, ella exigió claridad y simplicidad. El pensamiento racional busca en el arte, como en todas las cosas, un orden y una lógica. La mente racional contempla los objetos familiares de la existencia como exponentes de ideas e ideales. El racionalismo, especialmente el del siglo XVIII, con su fe en los principios, las reglas y el método, abrió las puertas al principio del funcionalismo. Los hombres confiaban en la racionalidad de Dios y tenían fe en la capacidad del hombre para comprender las normas racionales de Dios que gobiernan el universo; de este modo, el crítico de arte podía afirmar con fiabilidad, sin verificación científica, que la forma humana (el gran modelo del arte) era

el ejemplo supremo de la adecuación al fin. La concepción racional del arte indujo, asimismo, a admirar la perfección técnica y física: había una indudable tendencia a identificar la belleza con la perfección. Con el desarrollo de una maquinaria más perfecta, los racionalistas pudieron comparar la perfección artística con la mecánica, convirtiéndose la idea de eficiencia en un criterio arquitectónico.

La concepción moralista del arte tendió a identificar lo bueno y lo verdadero con lo bello. Los problemas de la belleza fueron encarados más de una vez desde un punto de vista racional-moral, como en el caso de Hume y Adam Smith, o desde un punto de vista teológico-moral, como en el de Pugin, Greenough y Ruskin.

Las ideas afines de que la belleza, la perfección o el valor principal de un objeto, tal como un edificio, por ejemplo, dependen de su adecuación al uso a que el hombre lo destina —vale decir, las ideas del funcionalismo— no son producto del pensamiento de una escuela limitada de hombres ni tienen tampoco, en modo alguno, un origen modern. Además, las ideas constitutivas del funcionalismo forman parte de la perenne filosofía de la vida y la arquitectura occidentales cuyas raíces se remontan, por lo menos, a los diálogos socráticos.

El funcionalismo no es producto de una sola filosofía o de un movimiento cultural. Durante el período comprendido entre 1700 y 1850, la revolución industrial, el neoclasicismo, el romanticismo y las ciencias biológicas facilitaron y enriquecieron la expresión de las ideas funcionalistas; pero la teoría arquitectónica funcionalista nunca dependió exclusivamente de ninguno de estos factores. La vitalidad de las ideas del funcionalismo se ve corroborada por el hecho de que se de-

sarrollaron en medios diferentes; así, por ejemplo, tanto se dieron en la filosofía eudemónica griega, como en la teología medieval en el humanismo renacentista, en la ciencia y el escepticismo barroco en el racionalismo del siglo XVIII, en el idealismo, en el... en el convencionalismo romántico del arte y de la naturaleza y en el transcendentalismo del siglo XIX. Las ideas funcionalistas aparecen en los escritos de los campeones de la arquitectura parlante, de los asociacionistas y hasta en la literatura de lo pintoresco. Actualmente, el funcionalismo florece en una edad de tecnología científica y numerosas filosofías antagónicas.

Hemos visto que los defensores de la arquitectura funcional generalmente aplicaron a ésta normas mecánicas, orgánicas y morales; de ese modo, se expresó directamente o, por lo menos, implícitamente, una analogía entre la arquitectura y la máquina, el organismo o el ser moral. Y en consecuencia, se supuso que la arquitectura poseería algunas cualidades específicas de cada uno de ellos. El principal valor de una analogía consiste en transmitir una idea, no en demostrarla. Una analogía puede ser válida en un caso y falsa en otro; por lo tanto, debemos usarla con cuidado. En rigor, la analogía es una especie de descripción abreviada de una cosa. Nos ayuda a concebir ciertas relaciones de otro modo oscuras; la analogía es una herramienta, no una regla; por eso es ilógico utilizar la analogía como criterio para juzgar. A la larga, la validez del funcionalismo quedará determinada, no por la mera analogía, sino por la aceptabilidad general de las cualidades arquitectónicas expuestas en nombre de la analogía.

Con el desarrollo de nuestro moderno vocabulario biológico, los proyectistas y críticos comenzaron a concebir la arquitectura cada vez más sobre la base de la adaptación funcional. Actualmente resulta obvio que ésta, pese al hecho de poseer algunas características en común con los organismos, es algo inerte y, como tal, incapaz de adaptación. La expresión

adaptación funcional debe reservarse, por ende, si ha de tener alguna validez más allá de los límites de la simple analogía, para describir o interpretar el proceso creador y el uso a que se destina la arquitectura, en lugar de utilizarla para definir la arquitectura como producto final.

El ajusta puede ser un simple fragmento de la experiencia, pero la adaptación es un complejo proceso que desafía todo análisis. Si bien la adaptación puede tener lugar dentro de límites circunscritos, produce su impacto y se cristaliza en el medio total. hasta el acto más simple de adaptación de un solo organismo forma parte de un proceso cósmico. En el nivel humano, la adaptación es, en gran medida, un proceso social inteligente más que puramente instintivo o individual. En efecto, aprovechamos nuestra experiencia pasada a través de un proceso activo y creador que considera los resultados de las decisiones presentes en un futuro que, hasta cierto punto, es previsible. El conocimiento de la historia y la preocupación por el futuro son factores de suma importancia para todos aquellos que estén dedicados a las bellas artes, porque éstas constituyen la materialización de los valores perdurables. En esencia, la adaptación funcional es un proceso colectivo sin principio ni fin. Es posible identificar los actos individuales de adaptación, pero éstos suelen ser pasajeros y no se comunican al grupo, en tanto que la forma del individuo depende de lo que el grupo necesita para sobrevivir y prosperar y es modificada por estas exigencias. La mejor adaptación es, entonces, una contribución significativamente creadora al bienestar general, a la vida sana. Dentro de ese término incluimos la necesidad del hombre de educarse e inspirarse, por puro placer, en los momentos de unción contemplativa; e incluimos las necesidades del individuo, de los pequeños grupos, de la cultura, y, por fin, de la humanidad. Vemos, así, que el hombre crea y usa la arquitectura, como

todas las artes y ciencias, en el proceso general de la adaptación que caracteriza la vida humana; pero no existe ningún límite concebible para la potencialidad de la adaptación creadora.

Vimos ya que los conceptos funcionalistas y protofuncionalistas históricos se desarrollaron, en gran medida, a partir de sucesivos intentos de esclarecer y explicar la idea de la belleza relativa. Como se recordará, Platón introdujo la distinción entre la belleza absoluta y la relativa a fin de diferenciar entre la idea divina de la belleza y la belleza inferior de los objetos particulares creados por el hombre, que participan en forma más o menos imperfecta de la idea. Una interpretación de la belleza característica del Renacimiento, fue aquella suerte de belleza absoluta expresada bajo la idea del gusto, esto es, una prerrogativa sutil del caballero suelto, de la cual dependía el discernimiento y apreciación de la belleza. Posteriormente, especialmente entre 1700 y 1850, la cuestión de la belleza absoluta o relativa pasó a ocupar un importante sitio en las obras de críticos y filósofos. Muchas veces se concilió la coexistencia de ambos tipos, aunque el problema de definir a cada una de ellas claramente y de asignarle su debida importancia, siguió siendo objeto de largas polémicas. La belleza absoluta se basaba a veces en reglas puramente formales, en conscientes aritméticos, en configuraciones geométricas o en el je ne sais quio de la emoción o el gusto. la belleza relativa era definida, por lo regular, siguiendo los pasos de Aristóteles, esto es, haciendo frecuente referencia a los conceptos orgánicos, a las ideas de moralidad y a la adecuación al fin.

La vieja controversia sobre la naturaleza absoluta o relativa de la belleza que sacó a luz muchas ideas del funcionalismo tiene sus paralelos modernos en el campo de la psicología. la belleza absoluta y el gusto puro encuentran sus modernas contrapartes psicológicas en el sentimiento estético puro y

en la percepción pura como bases del juicio sobre la belleza. la minoría - aunque no se trata por cierto de una escuela insignificante de psicólogos- sostiene que la percepción es innata o autóctona (absoluta), más que aprendida o derivada (relativa). La teoría hedónica de la psicología interpreta la conducta humana en función de las respuestas de placer-dolor. existe un enfoque hedónico de la estética moderna. Se investigan tonos, colores y formas aislados y se reúnen los datos estadísticos referentes a las respuestas de placer-dolor de grandes números de sujetos observados. Luego se examinan los resultados en busca de correlaciones y pruebas de una preferencia sostenida por determinados tonos, colores y formas. Parece cosa comprobada la uniformidad de las respuestas, lo cual indicaría la naturaleza absoluta de lo que cabría llamar la belleza de los tonos, colores y formas simples. Se han hecho muy pocos experimentos de este tipo estadístico con objetos complejos o de significados ricos; los datos reunidos muestran más que uniformidad, una gran individualidad en las respuestas. La uniformidad de las respuestas estéticas agradables que se ha observado experimentalmente para tonos complejos y significativos parece obedecer a la comparación con la naturaleza y con aquellas desviaciones de ésta que tienen una justificación ética o que cuentan con la aprobación social. Este sería un índice de la naturaleza relativa de la belleza y de la complejidad significativa.

No deseamos asignar demasiada importancia a las comprobaciones de la psicología moderna esquemáticamente reseñadas más arriba; si las hemos mencionado sólo ha sido a manera de aclaración marginal para completar nuestro examen de la adecuación como base de la belleza relativa. Los resultados de la experimentación científica no son, por ahora, definitivos. Excepción hecha de las escuelas de la Gestalt

y frudiana, la psicología moderna no ha prestado mayor atención a la percepción estética. Los problemas de la estética han sido encarados más estadísticamente que desde el punto de vista del proceso. La psicología moderna no ha formulado principios de conducta humana que permiten desarrollar la idea de la percepción estética en su contexto justo y completo.

Es evidente que la adecuación de la forma al fin es uno de los criterios históricos establecidos, no sólo en el campo de la arquitectura sino en todas las artes. Sin embargo, debemos apresurarnos a distinguir entre el diseño para el uso, en el sentido prosaico –esto es, en vista de la utilidad práctica inmediata- y el diseño en el sentido de una forma deliberada y controlada. Todas las artes pueden colaborar con una finalidad común. Sólo los funcionalistas extremos exigen el rechazo absoluto de la pintura y la escultura aplicadas o integradas. Lo innecesario no es forzosamente afuncional, puesto que puede tener valor y finalidad y aumentar la utilidad práctica de un objeto, tornándolo más manejable en forma y uso, o contribuyendo a establecer en la mente de quien lo utiliza las ideas y emociones apropiadas para complementar la función del objeto o facilitar su empleo.

La finalidad, cuando se la concibe como la idea del artista, la sustancia del arte, permite la extensión del funcionalismo como concepto a todas las formas del arte y ofrece posibilidades de aplicación casi ilimitadas. Existen funcionalistas modernos que se oponen a una interpretación tan amplia de la finalidad, porque piensan en función de la arquitectura, de heladeras eléctricas, de lámparas, sillas y demás, e insisten en limitar la finalidad a la satisfacción efectiva e higiénica de las necesidades prácticas más inmediatas del hombre. Esta última idea controla con frecuencia la labor del arquitecto o ingeniero, y todas las decisiones referentes al material y la forma dependen de aquella. Esta forma extrema de funciona-

lismo es una manifestación del principio del diseño con una finalidad. Es negativa en el sentido de que representa lo que queda tras la eliminación de otros valores en el concepto genérico de finalidad, pero es positiva porque supone una nueva insistencia en los valores que parecen caracterizar nuestra época y que más han contribuido a la formación de una base para el desarrollo de un nuevo estilo. Entre la forma extrema del funcionalismo y el principio genérico de finalidad existen muchas desviaciones de mayor o menor grado, múltiples matices de opinión; y el estudio que concluye nos ha servido para definir la medida en que los pensadores que escribieron todo a lo largo de la historia occidental adoptaron y racionalizaron una u otra posición funcionalista. Creemos que el lector estará de acuerdo con nosotros en este punto, sobre todo si tiene en cuenta que, históricamente, las tendencias funcionalistas de los escritos relacionados con la arquitectura muestran una considerable variedad de expresión y profundidad interpretativa.

Hoy día, el funcionalismo está en la atmósfera. Difícilmente para un mes sin que se publique algún artículo en una de las muchas revistas de arquitectura, con observaciones críticas a favor o en contra del funcionalismo. Es probable que una idea tan general y rica como el funcionalismo que permite toda una variedad de interpretaciones individuales, siga por mucho tiempo inspirando a los hombres. Sin duda, habrá muchas personas que nada tengan que ver con ninguna de las ideas que acompañan al funcionalismo; pero lo más corriente es encontrar elementos del funcionalismo en la filosofía de hombres que no quisieran merecer el rótulo de "funcionalistas". Son tantas las implicaciones del funcionalismo, que es imposible hacer de él una cuestión de bandos y trazar una línea definida entre sus defensores y sus detractores. El problema consiste, más bien, en interpretar al funcionalismo

ampliamente, de modo tal que inspire en lugar de atar a sus partidarios, proveyendo una sólida base para expresiones creadoras de valor.

La arquitectura es una de las muchas artes interrelacionadas de la humanidad. Existen muchas clases o categorías de criterios legítimos para la estimación del arte y gran variedad de interpretaciones, puede acoplarse a otros criterios y seguir su marcha con nuevas fuerzas, en lugar de perjudicarse con una innecesaria competencia. El estudio de la historia del funcionalismo nos abre los ojos al hecho de que ello es posible, puesto que ya se ha llevado a cabo, en la medida en que los criterios de la adecuación al fin han guardado relación en una u otra época, con los criterios de la técnica, de la eficiencia mecánica, de la forma orgánica, de la imitación, la moral, el estilo, el carácter, la lógica, la originalidad, la propiedad, el orden, la expresión, la salubridad, la cristalización de la personalidad, el valor social, el simbolismo, la economía, el monumentalismo, la empatía y la religión. El grado de afinidad existente entre la adecuación al fin y los distintos críticos para la valoración del arte que acabamos de mencionar, no ha sido agotado en modo alguno por los tratados históricos o modernos; más aún, es posible que existan ciertos nexos entre el funcionalismo y otros criterios, inadvertidos hasta ahora o apenas débilmente vislumbrados, y que los autores venideros los desarrollen cabalmente.

La simple aceptación del funcionalismo no constituye ninguna garantía. Suministrar, sí, principios de convincente validez, pero no soluciones ya hechas. Todo esto es obvio e inherente a la naturaleza de toda estética. Lo que probablemente sea más importante es, quizá, el hecho de que la aceptación del funcionalismo abre las puertas a un entusiasmo de inestimable valor inspirador, a un inagotable entu-

siasmo por la potencialidad de la tecnología artístico-científica. El funcionalismo es la única teoría estética que acepta francamente el mundo de la tecnología como parte importante del conjunto de la cultura. Actualmente es posible que sea, incluso, la parte de mayor importancia. Puede parecer ingenuo permitir que los pensamientos relacionados con la ingeniería, la mecánica y otros aspectos de la tecnología predominen sobre la arquitectura o cualquier otro arte; pero lo cierto es que todavía no se han expresado, en modo alguno, las implicaciones más profundas de esta relación. Por lo demás, hace falta cierto grado de ingenuidad para hacer las cosas.

La tecnología de la construcción ha progresado, rápidamente, sin que se observe un perfeccionamiento comparable en el diseño arquitectónico. Es probable que la mejor manera de elevar este diseño hasta un nivel de igualdad con la tecnología científica, sea la de aunar esfuerzos con ésta y contribuir a ponerla al servicio de la humanidad.

Frecuentemente se asocia la máquina con lo inhumano y todo el mundo de la tecnología se resiente peligrosamente por esta asociación. El funcionalismo, en el mejor de sus formas, nada tiene que ver con lo brutal o inhumano. Lejos de ello, el tipo correcto de diseño funcionalista no sólo habrá de explotar al máximo la tecnología, sino que habrá de humanizarla. Y quizá sea ésta la mayor necesidad de nuestro tiempo. Los mejores funcionalistas no sólo se inspiran en la tecnología, sino que están decididos a aprovechar todos sus frutos en un gran esfuerzo para que la humanidad sea más

humana. No es tan sólo la tecnología en sí misma la que despierta su entusiasmo, sino la tecnología como expresión del genio y como fuente de múltiples contribuciones potenciales y efectivas al progreso de la humanidad.



DISEÑO

ELEMENTOS SIMPLES DE LA FORMA

UBICACIÓN DEL TEMA

ARQ. JORGE MEDRANO*

Los Elementos simples forman parte de la gran **Estructura de Codificación de la Forma**. Corresponden por su naturaleza a las herramientas con las que el hombre expresa en el orden formal y racional sus ideas y creatividad, sometiéndose ellas de manera dócil a la capacidad con la que se pueda desarrollar la comunicación visual mediante el mejor uso de los diversos conceptos de la Teoría de la Forma contenida en la Estructura.

En la primera parte de este estudio de la Forma es importante referirse a los Elementos Simples que al ser estudiados se encuentra que sorprendentemente guardan un mundo expresivo amplio, variado, infinito y muy rico en matices que metodológicamente aprovechados, considero, motivan el desarrollo de la **capacidad creativa** de aquellos personas que tengan interés por conocerlos, en especial de los estudiantes de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

* Profesor de la FAU-U. Central, de la Cátedra de Diseño Básico

LOS ELEMENTOS SIMPLES DE LA FORMA

Igual que antes del Renacimiento es menester ahora propiciar los mecanismos adecuados, para que aquellas personas interesadas en el estudio de la teoría y representación formal, empiecen por reconocer la realidad inmediata en su verdadera dimensión. Esa realidad que tiene largo, ancho, profundidad y tiempo para entenderlo, para sentirlo y razonarlo, que no es bidimensional, ni plana. Las formas de los objetos tienen diversos planos ubicados en diferentes direcciones verificables por la incidencia de la luz y sombra proyectada sobre ellos. El conocimiento y dominio de sus principios permiten acceder a un análisis visual racional, lo mismo que a la posibilidad de desarrollar y aplicar la capacidad creativa, haciéndose necesario entonces perfeccionar cualidades como la curiosidad, la observación y la sensibilidad.

Con el objeto de poder explicar lo dicho a través de la **comunicación visual** se ha establecido un conjunto de conceptos que constituyen la **Teoría de la Forma** que contempla el uso y la aplicación de sus **elementos simples**, el estudio de los **principios** que rigen en cualquier composición, y el reconocimiento de aquellos elementos cotidianos, universales, que no son otra cosa que las **categorías formales** naturales y artificiales, teniendo como marco las **características sociales** del medio. El conocimiento de esta estructura constituye un **nuevo lenguaje formal** aplicable en la realización y análisis de composiciones en el plano, volumétricas y espaciales de infinito alcance, igual que en el examen de las formas naturales y de aquellas producto de la imaginación del hombre. El estudio y desarrollo de esta estructura constituye el Programa de la **Cátedra de Expresión Plástica** de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central.

Los **Elementos Simples de la forma** son: el **punto**, la **línea**, el **plano**, el **volumen**, el **espacio** y el **color**. Se sustentan en la **Estructura** y se los constata mediante la **luz** y la **Sombra**.

EL PUNTO

El punto es el elemento primario por excelencia. El origen de todo mensaje visual de toda composición. Es la forma simple, la unidad mínima de comunicación visual. Cuando es un perfecto y pequeño círculo encierra en sí un mundo concéntrico con toda la tensión hacia su interior, constituyéndose en un elemento único e independiente.

El punto es un lugar de referencia por si solo o por entrecruzamiento de líneas. No posee dimensiones, pero indica posición. Se lo asume como un círculo pequeño sin ángulos y por lo tanto sin dirección, pero puede ser de forma geométrica e irregular. Cuando tiene forma irregular sus tensiones internas tienden a salir hacia el exterior a relacionarse con el entorno. El punto al irradiar tensiones se transforma en eje y llega a ser círculo. El **triángulo** se forma de la relación entre un punto y una línea y el **cuadrado** de la misma manera encuentra su forma en la relación de tensiones entre dos líneas paralelas que tienen su origen en el punto, determinándose realmente como el elemento gestor de cualquier composición.

LA LINEA

La línea surge de la ruptura de las tensiones contenidas en el punto en aparente reposo, provocada por la dinámica de su movilidad y por lo tanto " la mayor oposición del punto", dice Kandinsky. Es un elemento primario, unidimensional, tiene largo y ancho. Es geométrico: recta o curva, o también orgánica, real o abstracta. La curva es lo opuesto de la recta

y "lleva en sí el germen del plano. A su vez la recta es la negación absoluta del plano" afirma Kandinsky. Siempre denota dirección y posición, contiene tensión. Por su dirección vertical, horizontal, diagonal y curva, la dirección da lugar al reconocimiento de las formas básicas: cuadrado, triángulo, círculo y una forma orgánica cualquiera, cada uno con sus características específicas de representación visual y significación psicológica. Formalmente la línea tiene ancho, aunque muy estrecho, y largo indeterminado. Sus bordes pueden ser paralelos o irregulares lo mismo que sus terminaciones.

EL PLANO.

El plano nace del movimiento conjunto de los puntos contenidos en una línea en dirección lateral a la suya. Las tensiones contenidas en el punto o en la línea al relacionarse, dan lugar al apareamiento del plano. Es un elemento geométrico u orgánico bidimensional primario que tiene largo y ancho, medible, natural y vital. Por la participación de sus elementos en su representación formal, goza de posición y dirección de referencia.

La dirección de las líneas permiten reconocer los planos o superficies básicas: el cuadrado con la línea vertical y la horizontal, el triángulo con la diagonal y el círculo con la línea curva, además de una forma orgánica cualquiera producida por la combinación de aquellas. El Plano es el recurso de todo mensaje visual tanto en el orden formal como en el psicológico. El cuadrado constituye la relación de equilibrio entre el hombre y su entorno natural y el modificado, su bienestar visual y físico; de otro lado el triángulo expresa inestabilidad y rebeldía, está compuesto por líneas que denotan una fuerza provocadora y subversiva; en cambio el cír-

culo denota características de calor, sensualidad, el eterno movimiento, la "síntesis de los mayores antagonismos", ya que combina las fuerzas concéntricas y excéntricas, manteniéndolas en equilibrio.

Existen planos básicos geométricos y orgánicos o de disposición libre. Todas las formas que no se expresen como puntos o líneas, son planos. Un plano puede expresarse a través de puntos y líneas semejantes constituyéndose en la **textura** del plano.

Las variaciones y combinaciones infinitas de las formas básicas conforman el legado creativo del hombre y explican las formas de la naturaleza.

EL VOLUMEN

El volumen es la disposición de varios planos en una misma dirección, que producen un flujo de tensiones visuales que permiten su reconocimiento.

La igual disposición o coincidencia de los contornos de un plano da como resultado un volumen. En este caso estamos frente a un volumen limitado por planos que contienen entre ellos un espacio interior pero de igual manera puede ser un sólido por naturaleza.

Los elementos volumétricos tienen posición y dirección de referencia. Son tridimensionales, pues tienen largo, ancho y profundidad.

La sola disposición geométrica u orgánica de puntos o de

líneas, o de ambas, dan ocasión de percibir volúmenes mediante la intervención de la tensión y del plano virtual.

El juego volumétrico de elementos exige como contraparte la presencia del espacio externo en una composición. Al interior del volumen se logra su modificación a través de juego de planos.

La realidad del mundo que nos rodea es tridimensional. Cobra mayor importancia cuando observamos y comprendemos la dimensionalidad de los objetos cotidianos, y el lugar que ocupan en el espacio. Vistos como volúmenes resultan ser familiares. Sin embargo nos falta percepción sobre ellos porque estamos educados para ver bidimensionalmente.

El volumen obliga a mirar desde diversos puntos de vista, no podemos en una sola vez percibir todo su conjunto. Al girar el objeto o circunvalarle se introduce, la cuarta dimensión: el tiempo. Los volúmenes son elementos escultóricos útiles, generalmente no artísticos obligatoriamente, que exigen de acercamientos, alejamientos y recorridos en busca de su propia realidad tridimensional para que su percepción sea explicada.

Se hace necesario entonces reeducar nuestra percepción de los objetos y naturaleza circundante a fin de que se pueda tener un acercamiento más vital con esas formas y la información que contienen.

Para vencer esta dificultad es indispensable realizar ejercicios simples de composición volumétrica-espacial que permitan acceder al campo tridimensional.

EL ESPACIO

El espacio en términos de Universo es una extensión indefinida, un infinito cósmico que abarca TODO, por lo tanto rebasa nuestro sentido de la proporción, del tamaño y la escala.

El espacio es una extensión superficial limitada, pero también es un "volumen" de aire que rodea a todos los cuerpos, e incluso los penetra. Es una pequeña o grande extensión de terreno o un soporte cualquiera donde nos expresamos formalmente con puntos, líneas, planos y volúmenes que pueden contener espacios.

El espacio corre paralelo al tiempo, es el lugar en donde halla su explicación el hombre frente a la naturaleza y su desarrollo.

La constante dependencia del espacio ha permitido al hombre entenderlo y aprehenderlo. La aprehensión y manejo racional del espacio es lo que llamamos **Arquitectura**.

El simple doblez de un papel da lugar al espacio. Las infinitas formas de hacerlo y el hábito de conseguirlo desarrollan la capacidad creativa de conocimiento del espacio conjugando la forma, el volumen y la luz.

La noción de espacio determina la dimensión tiempo al recorrerlo real o visualmente el entorno natural o cualquier ex-

presión formal. Es necesario desarrollar la noción innata de los conceptos volumen y espacio para comprender el entorno natural y el modificado que nos rodea e imaginativamente aplicar los principios y leyes que las rigen en beneficio material y espiritual del hombre.

El estudio del espacio da ocasión de comprender la importancia de la relación entre los elementos naturales, los artificiales y el hombre. Le Corbusier dijo: "No hay valores absolutos, nada es grande ni chico, ni oscuro o luminoso de por sí, sino por relación con algo vecino".

Para comprender el alcance expresivo de los Elementos Simples en la composición se hace necesario recurrir a los temas siguientes como ilustración de sus posibilidades formales.

LA LUZ

La luz es una forma de energía generada en un foco luminoso en forma de radiaciones y que excitan el sentido de la vista. Tienen mayor o menor intensidad según el poder de la fuente.

La luz se propaga en línea recta pero no atraviesa los cuerpos opacos produciéndose de esta forma en la cara opuesta la sombra.

Podemos reconocer dos tipos de luz: **natural** cuya fuente es el sol y la luna y la **artificial** correspondiente a todas las fuentes creadas por el hombre.

La luz natural se propaga "teóricamente" en línea recta. La luz artificial tiene una propagación radial.

La luz aplicada sobre composiciones tridimensionales desde diferentes sitios o ejerciendo movimiento provoca diferentes manifestaciones visuales o reacciones psicológicas. "Según incidan los rayos luminosos desde un lado u otro del modelo o composición". Los diversos planos de este son iluminados de distinta manera o, lo que es lo mismo, su volumen es expresado en cada ocasión de un modo distinto. El carácter formal de la composición queda así sometido, ante los ojos de un espectador, a una serie de valoraciones de volumen que le otorgan aspectos psicológicos igualmente nuevos. "La luz crea espacios". "La luz hace posible que los espacios se realicen", dice Sacriste en su libro "Charlas para principiantes".

LA SOMBRA

La sombra aparece como consecuencia de la incidencia de la luz dirigida a un objeto. La luz no atraviesa los cuerpos opacos. La parte opuesta se priva de ella, acogiéndose a la sombra.

Se puede diferenciar dos tipos de sombras, la **propia** y la **proyectada**. La primera es privativa de los cuerpos a los que ha llegado la luz, y está en la cara opuesta, y la segunda se refiere a la sombra que es generada por el cuerpo y proyectada sobre su sostén o fondo en el que se halle.

Se puede deducir, por lo expresado que la luz y la sombra se oponen y esta oposición da lugar al contraste. Sin embargo en este juego de la luz y de la sombra se puede encontrar también una compenetración, una "última fusión entre la claridad y la obscuridad", este efecto visual se llama el **claroscuro**.

"En el claroscuro no hay zonas con luz y zonas en sombra separadas en forma tajante. La luz penetra en los mas sombríos rincones y pequeños destellos luminosos avivan las sombras mas oscuras".

LA ESTRUCTURA

Toda composición se fundamenta en una estructura. La composición no es otra cosa que la organización de elementos formales en orden a una necesidad de expresión. Participan en ella los elementos simples. La estructura gobierna la posición de cada elemento en la composición. Puede ser geométrica u orgánica. En una composición orgánica, aún sin haber razonado sobre la estructura, ésta subyace en ella.

La estructura se manifiesta a través de puntos de referencia y líneas que la definen en las composiciones bi y tridimensionales. En una estructura de repetición el espacio queda dividido matemáticamente por líneas que forman módulos con un ritmo estrictamente regular.

A pesar de ser los módulos iguales cada uno es un elemento independiente en sí pero refuerza la expresión formal total. Los módulos pueden tener diversa solución, situación y color en la composición. Su crecimiento puede ser vertical, horizontal o ambos, diagonal, dependiendo de la forma básica que la origine.

Las composiciones bidimensionales en el espacio pasan a ser estructuras de pared que tienen la misma base en el cuadrado, triángulo y círculo. Las formas volumétricas básicas, el cono, el cubo y la esfera que en sí expresan toda la naturaleza, tienen su propia expresión en las estructuras de pared.

El módulo volumétrico espacial conseguido mediante dobles y cortes se llena de espacio y puede multiplicarse hasta límites que permita la naturaleza con la que está hecha.

Toda estructura integra en sí los elementos básicos de la forma y generan en cada movimiento espacios, lugares comunes y distintos.

La incidencia de la luz y la sombra producen diferentes texturas visuales. El aire, el espacio le copa, le abraza y le atraviesa, enseña a ver la tercera dimensión, a percibir el tiempo. El espacio y el volumen adquieren formas mutuamente definidas, precisas.

Las tensiones visuales de los contornos de los planos conforman los volúmenes a través del plano virtual.

La estructura de pared se sujeta al tema de la **coordinación modular** e interdependencia volumétrica en la composición espacial. Su comprensión conduce a la posibilidad de ver el mundo que nos rodea tal cual es, tridimensional y no plano como nos hemos acostumbrado a verlo.

En todo diseño subyace una estructura aún sin haberlo pensado expresamente. Esta gobierna la posición de las formas, impone orden y determina las relaciones internas de los elementos. Está compuesta de líneas estructurales iguales en distancia y disposición con una fuerte sensación de regularidad que guían la organización de la pared, permitiendo la división y subdivisión de planos, volúmenes y espacios geoméricamente dispuestos con ritmo continuo.

Los conceptos descritos tienen como objetivo permitir acceder a la correcta percepción del entorno formal, pues a pesar de que todo lo que se halla alrededor de las personas son objetos determinados por dimensiones: largo, ancho, altura, profundidad y el tiempo para su apreciación y comprensión.

Al parecer el proceso de educación desde su inicio deforma la visión tridimensional de los cuerpos, pues se torna muy difícil expresarlos de otra manera que no sea planos bidimensionales. De ahí que es fundamental reeducar nuestro cerebro mediante el recurso teórico y práctico de percepción y expresión formal acorde con la amplitud expresiva de la naturaleza y de la capacidad creativa del hombre, en el ámbito de la **Teoría de la Forma**.

THE PASTORAL THEOLOGICAL INSTITUTE OF THE CHURCH OF CHRIST

The Pastoral Theological Institute of the Church of Christ is a graduate-level program of study designed to prepare ministers of the Gospel for the challenges of the twenty-first century. The program is rooted in the Bible and the teachings of the Church of Christ, and is designed to provide students with the theological and practical skills necessary for effective ministry. The program is a two-year, full-time study, and is open to students who have completed a bachelor's degree in a related field. The program is designed to be completed in two years, and is open to students who have completed a bachelor's degree in a related field. The program is designed to be completed in two years, and is open to students who have completed a bachelor's degree in a related field.

The program is designed to be completed in two years, and is open to students who have completed a bachelor's degree in a related field. The program is designed to be completed in two years, and is open to students who have completed a bachelor's degree in a related field. The program is designed to be completed in two years, and is open to students who have completed a bachelor's degree in a related field. The program is designed to be completed in two years, and is open to students who have completed a bachelor's degree in a related field.

DISCURSOS

Discursos de la Iglesia de Cristo
Vol. 1, No. 1
1998

EL PATRIMONIO ARQUITECTONICO DEL SIGLO XX*

Para celebrar el Día Internacional de la Arquitectura, la UIA ha establecido como tema central de análisis y discusión El Patrimonio Arquitectónico del S. XX. Esta declaración se fundamenta en el hecho trascendental de que este es el último año del presente siglo y en consecuencia también del milenio y resulta sumamente oportuno y necesario que los arquitectos del mundo hagamos un momento de reflexión, para comentar y realizar un balance sobre el legado que nos deja este siglo en el ámbito de la arquitectura. Tarea, como ustedes pueden comprender ardua y difícil si consideramos que como en ningún otro período de la historia han ocurrido tantos y variados acontecimientos, que no sólo atañen a nuestro quehacer, sino a todas las disciplinas humanísticas, sociales, científicas y culturales.

Sin temor a equivocarnos, no hay duda que los hechos históricos más impresionantes ocurridos en el presente siglo tienen relación con el campo científico y tecnológico y dentro de este último espectro han sido el desarrollo de los medios de comunicación, basados en la cibernética, lo que probablemente más ha sorprendido a la humanidad. En el campo tecnológico la Arquitectura ha sido una de las disciplinas que mayores beneficios ha recibido, a tal punto que podría-

* Discurso pronunciado por el Arq. Rubén Moreira, en el Colegio de Arquitectos por el Día Internacional de la Arquitectura.

mos aseverar que los cambios y nuevos descubrimientos en la técnica de construir han influido en los diferentes enfoques y tendencias en que se ha llegado a clasificar la arquitectura del presente siglo. Cuando el francés Monier, en 1867, descubrió la técnica del hormigón armado, con toda seguridad los contemporáneos de su época no se pudieron imaginar las grandes posibilidades que este descubrimiento daría al desarrollo de la construcción. Algo semejante podríamos decir sobre los descubrimientos en el campo de la metalurgia realizados desde finales del siglo pasado y cuyo desarrollo durante el presente siglo han permitido audaces realizaciones arquitectónicas, como las llevadas a cabo por creadores como Norman Foster, Renzo Piano o Santiago Calatrava.

Pero siendo la arquitectura un oficio complejo, donde participan al unísono otros componentes como el espacio y las formas que los generan, o los cambios de enfoque en el manejo funcional de las actividades, ha sido necesario que el arquitecto vaya cada vez evolucionando en sus conceptos y teorías para poder fundamentar sus diseños y el proceso que ello implica. De allí que es necesario que hagamos un ajustado recuento histórico sobre lo que Benévolo llama "las condiciones de partida" del movimiento moderno, cuando a comienzos del presente siglo una pléyade de artistas y diseñadores se dieron a la incansable tarea de buscar los principios y las leyes de la nueva figuración. Me refiero a todas las experimentaciones realizadas en el campo de las artes plásticas. La revolución marcada por el Cubismo, primero con Cézanne y Braque e impulsada luego por Picasso, fueron sin duda el punto de partida para que los arquitectos europeos profundizaran la investigación en nuevas formulaciones sobre el espacio y el ensamble de las formas. Las contribuciones dadas por el Neoplasticismo holandés, mediante las experimentaciones formales de Mondrian, Theo Van Doesburg y Rietveld, así como las teorías sobre el Purismo difundidas

por Le Corbusier y Ozenfant o las obras del Constructivismo soviético, se unieron a la visión tecnológica de la vanguardia alemana representada por Behrens y Gropius, quienes en la primera década del siglo ya habían realizado edificaciones de tipo industrial como las fábricas AEG y la Fagus.

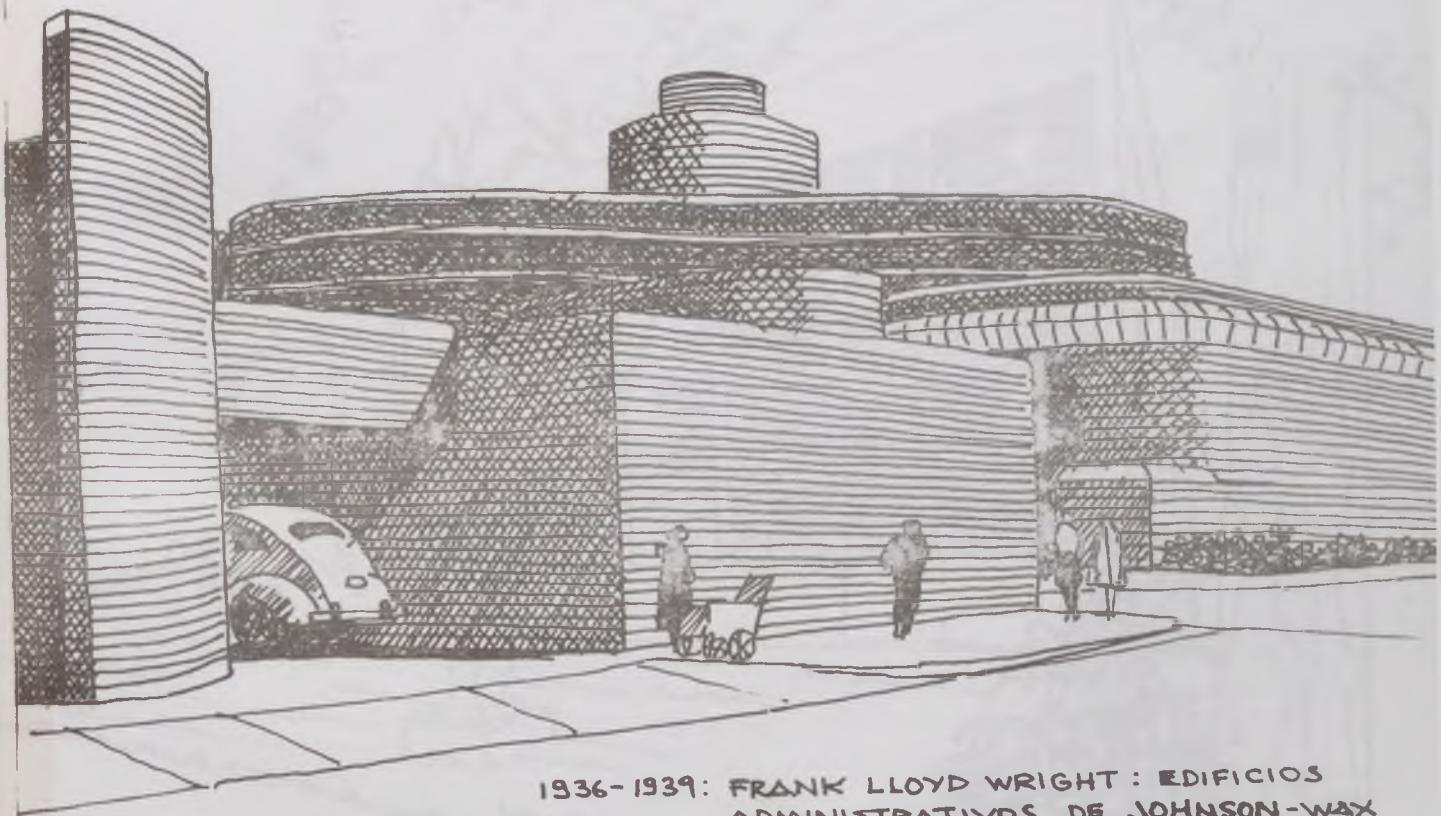
La primera Guerra Mundial no fue un impedimento para que todos estos técnicos y artistas mantuvieran latente su espíritu creador y es así como en los albores de la década del '20 se suceden un conjunto de acontecimientos que van a definir a este período como la década heroica de la arquitectura moderna. Por un lado la Bauhaus de Gropius se erige como la primera escuela de diseño industrial del presente siglo y sus enseñanzas a través de connotados artistas y basadas en la fusión de arte e industria, irradiarán por todo el mundo por mucho tiempo, incluso hasta nuestros días. De otro lado la figura polifacética y controvertida de Le Corbusier, duro crítico del arte tradicional de su época, plasmará sus teorías sobre la nueva arquitectura con sus obras de un decantado geometrismo cúbico, que se convertirán en la base del movimiento racionalista. Fue también la época de innovadoras propuestas urbanísticas, estimuladas por el impresionante crecimiento de las ciudades industriales, que se concretaron en los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna), en los cuales Le Corbusier llevó siempre la batuta.

Pero al otro lado del Atlántico un gran país estaba naciendo, con un nuevo espíritu, el espíritu americano, que para los europeos era sinónimo de democracia, dinamismo, y libertad, sobre todo de empresa, en otras palabras, la tierra prometida y allí, en sus praderas, un gran creador había surgido, Frank Lloyd Wright, que con su perfil de viejo pionero estaba construyendo una arquitectura que para los europeos, en general, era desconocida, una arquitectura que luego Bruno

Zevi, historiador y crítico italiano, la difundirá como Arquitectura Orgánica. De qué otra manera se puede definir la Casa Robie, tempranamente realizada en 1910, su Talisman West, la Casa de la Cascada o la, para algunos, su obra cumbre el Museo Guggenheim, en las que el común denominador fue la búsqueda fluida del espacio; y en sus casas, donde uno no sabe donde termina el interior y donde comienza el exterior.

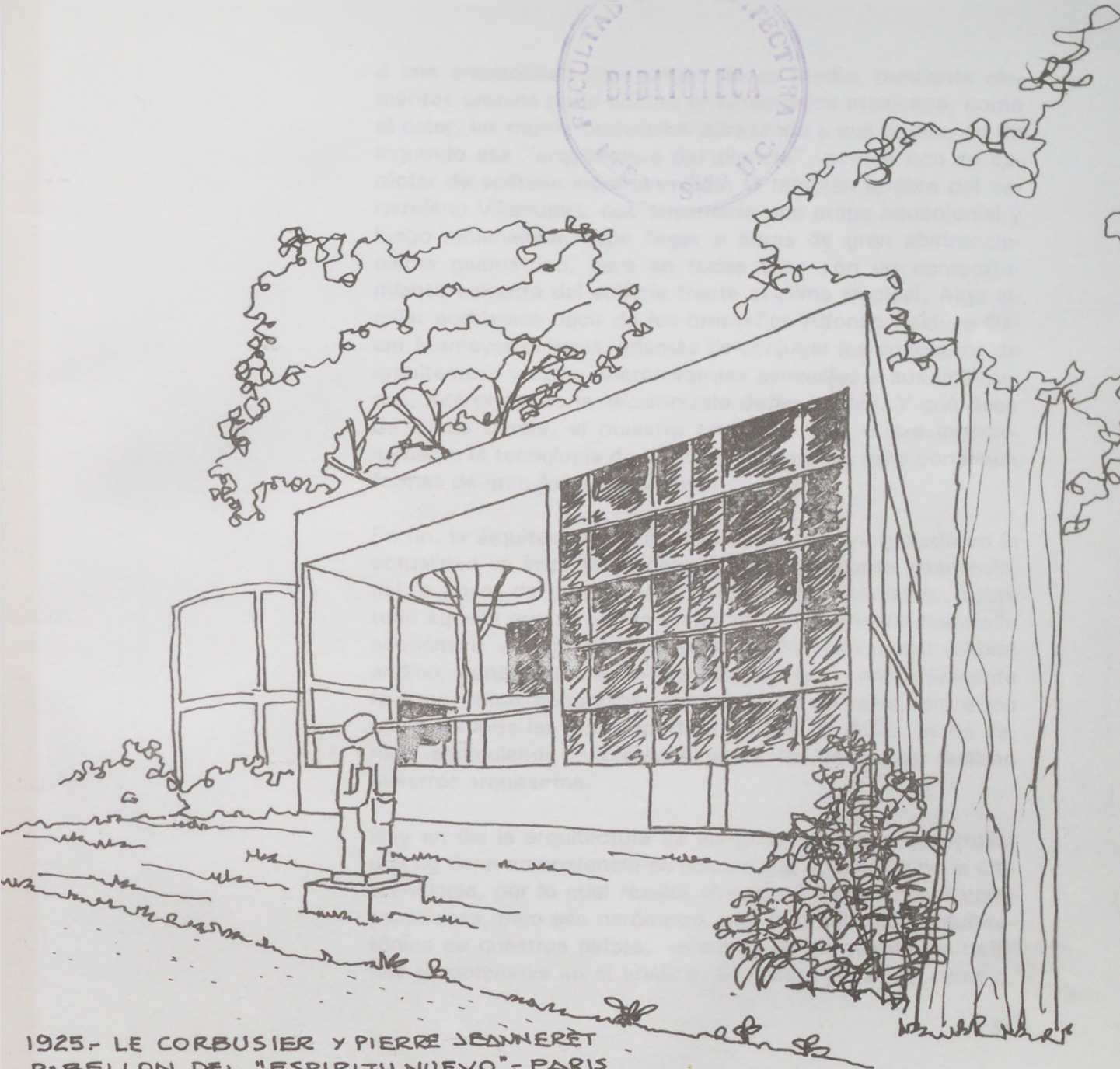
La gran depresión económica norteamericana, la crisis política que vivió Europa durante la década del '30 y el desencadenamiento de la segunda guerra mundial, ciertamente fueron un gran tropiezo para el desarrollo ascendente que tenía el movimiento moderno; pero recuperado el mundo de este holocausto, la arquitectura y el urbanismo mundiales tendrán, sobre todo a partir de la década del '50, un desarrollo impresionante. Otras regiones del mundo se incorporarán a esta carrera. Japón, uno de los países más destrozados durante la guerra, resurgirá como el "ave fénix" y en el campo de la arquitectura asistiremos a un conjunto de autores y obras, que darán un carácter muy propio a su arquitectura. Fue el período de los Kenzo Tange, Kurukawa, Kikutake, que asimilaron el lenguaje lecorbusiano, pero sin perder de vista algunos elementos de su cultura tradicional.

Latinoamericana también se incorpora, aunque un poco desfasada en el tiempo, a la "Arquitectura Internacional". Su problemática social y económica, aún vigente hasta nuestros días, de alguna manera justifican este atraso, pero debemos reconocer de que a pesar de la fuerte influencia cultural que ha tenido nuestra región desde los llamados "países centrales", lo cual no debe ser considerado un pecado, la arquitectura latinoamericana ha dado cada vez más demostraciones de ingenio y creatividad, sin necesidad de llegar a escalas monumentales. Allí está la obra del mexicano Luis Barragán, que supo incorporar los conceptos de la cultura internacional



1936-1939: FRANK LLOYD WRIGHT : EDIFICIOS
ADMINISTRATIVOS DE JOHNSON-WAX
RACINE, WISCONSIN, USA

FACULTAD DE INGENIERIA
BIBLIOTECA
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CAJON



1925- LE CORBUSIER Y PIERRE JEANNERET
PABELLON DEL "ESPIRITU NUEVO"- PARIS

"LA CASA ES UNA MAQUINA PARA VIVIR...."

a una arquitectura muy propia de su medio, mediante elementos propios de la cultura arquitectónica mexicana, como el color, los muros texturados abrazando a sus patios, en fin logrando esa "arquitectura del silencio", acorde con su carácter de solitario incomprendido. O también la obra del venezolano Villanueva, que superando una etapa neocolonial y luego racionalista, supo llegar a obras de gran abstraccionismo geométrico, pero en todas ellas con un comportamiento correcto del edificio frente al clima tropical. Algo similar podríamos decir de los brasileños Alfonso Reidy y Oscar Niemeyer quienes, además de conjugar los conceptos de arquitectura y clima, dieron formas sensuales a sus volúmenes, interpretando la idiosincrasia de su pueblo. Y qué decir de Eladio Dieste, el maestro uruguayo, que utiliza ingeniosamente la tecnología de la cerámica armada, para conseguir formas de gran fuerza expresiva.

En fin, la arquitectura latinoamericana tiene ya ganado en la actualidad un importante espacio en el concierto internacional, a pesar de que ha sido tardíamente reconocida, sobre todo aquella que se realiza en los países de menor desarrollo económico y tecnológico, como son los países del ámbito andino, aunque gracias a los eventos que constantemente realizan como congresos, seminarios y bienales, entre las cuales una de las más importantes es la de Quito, se ha venido estimulando y promocionando la labor que realizan nuestros arquitectos.

Hoy en día la arquitectura de los grandes países desarrollados no tiene competencia en cuanto a la aplicación de la alta tecnología, por lo cual resulta absurdo e injusto hacer comparaciones, bajo ese parámetro, con la producción arquitectónica de nuestros países, mientras no se guarde las debidas proporciones en el análisis. Sí resulta justo, en cambio,

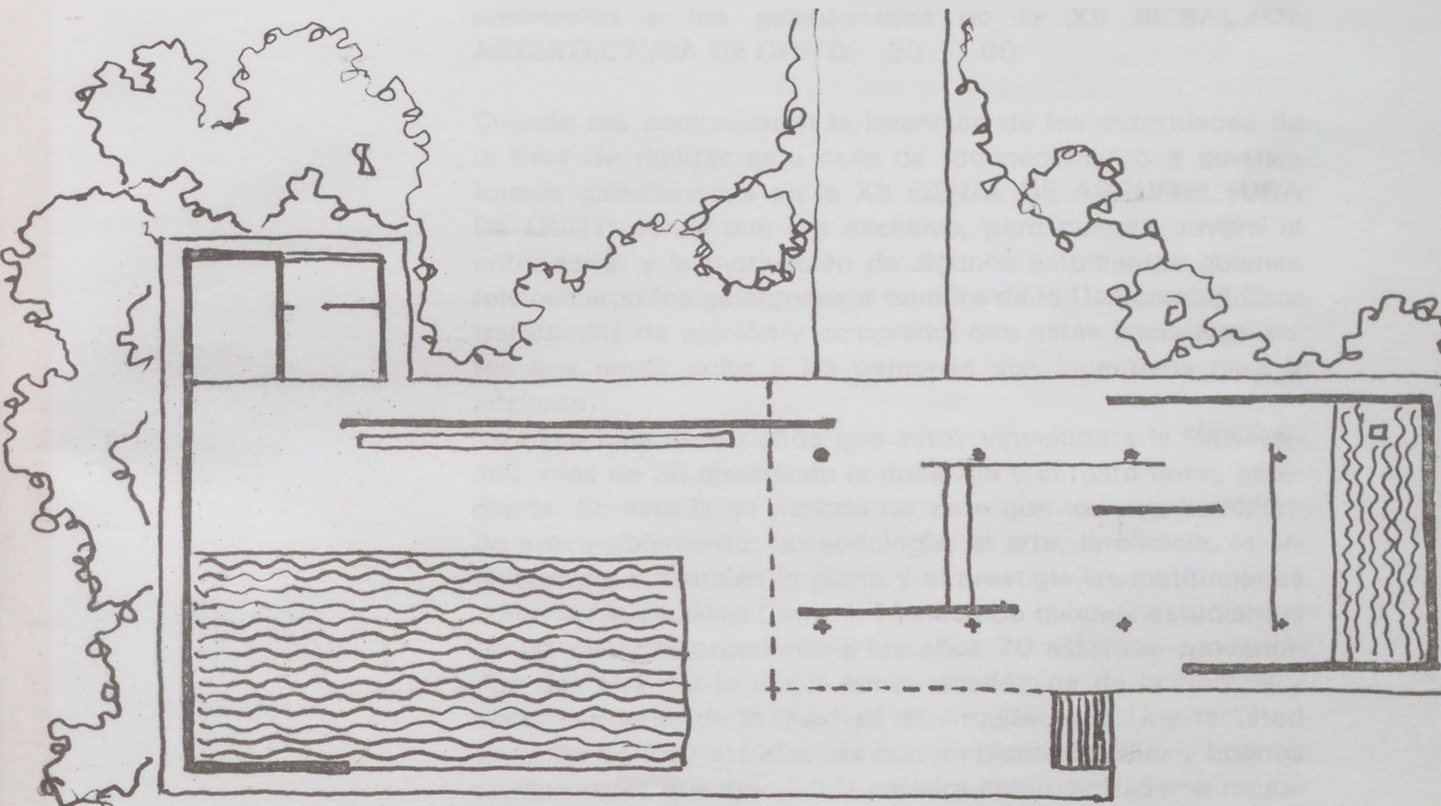
reconocer como válidas aquellas propuestas que, al margen de las magnitudes y de los grandes costos constructivos, sean reconocibles por su aporte al bienestar individual y colectivo y, sobre todo, por su correcta y contemporánea adaptación al lugar. Este concepto, sobre todo en el caso latinoamericano, cobra un total sentido, ante la evidencia de nuestra especial y variada riqueza natural y cultural.

Para finalizar, y consciente de la dificultad que ello implica, quisiera poder definir en qué consiste el verdadero patrimonio arquitectónico del siglo XX. Pienso que no está en una obra o en un autor o en un país en particular. Me parece que el gran mérito de la arquitectura de este siglo que se acaba en pocos días más, está en esa suerte de gran aventura emprendida desde sus inicios, la aventura de luchar por cambiar moldes tradicionales, impuestos por una cultura decadente dirigida a satisfacer los gustos de una burguesía ochocentescas, proclive a rodearse de una ornamentación, propia del eclecticismo nacido de los estilos del pasado, que no supo o no quiso comprender el surgimiento de la sociedad de masas, producto de la revolución industrial.

Esa nueva sociedad, que con el sacrificio de su fuerza física e intelectual impulsaba el nuevo rumbo de la historia y que, con justicia, reclamaba cambios sociales urgentes y en consecuencia mejores ciudades y viviendas, reclamo que sólo podían tener eco en mentes creativas y progresistas, como fueron las de aquellos pioneros, a los que hoy rendimos un merecido homenaje por su contribución al mejoramiento del hábitat universal y regional.

Gracias.

Quito, 7 de Octubre de 1999.



MIES VAN DER ROHE : PABELLON ALEMAN DE BARCELONA (1929)
MINIMALISMO Y PRECEDENTE NEOPLASTICO

Intervención del Arq. Fernando Flores González en el acto de premiación a los galardonados de la XII BIENAL DE ARQUITECTURA DE QUITO 30 11 00

Cuando me comunicaron la intención de las autoridades de la FAU de realizar este acto de reconocimiento a quienes fuimos galardonados en la XII BIENAL DE ARQUITECTURA DE QUITO pensé que era excesivo, pero cuando advertí el entusiasmo y la motivación de algunos estudiantes quienes reivindicaron los galardones a nombre de la Universidad Central cambié de opinión y comprendí que estas iniciativas antes que rendir culto a las personas son incentivos para ir adelante.

Ya hace mas de 40 años que estoy vinculado a la Universidad, mas de 30 ejerciendo la docencia y el resto como estudiante. En este largo período he visto que todo va cambiando irreversiblemente: la tecnología, el arte, la ciencia, la arquitectura, y también la gloria y el prestigio, las instituciones como la Universidad Central. Muchos de quienes estudiamos en las décadas anteriores a los años 70 estamos convencidos que esa fue la mejor época académica de la Central y particularmente de la facultad de Arquitectura. Una facultad pequeña de 200 estudiantes con ambiente familiar y buenos profesionales que ejercían la cátedra como verdaderos maestros. Como no recordar con gratitud imperecedera, a Don Jaime Andrade, Alfredo León, Ramiro Pérez, Nicolás Delga-

do, Agustín Patiño, Luis Isch, Jorge Cazares, Luis Puga, a Jaime Dávalos, Luis Oleas, Osvaldo Muñoz Mariño, Osvaldo de la Torre, Milton Barragán, Osvaldo Viteri, , Mario Arias, Osvaldo y Cesar Arroyo, Carlos Maldonado, Boanerges Navarrete, Juan Almeida y antes a Gatto Sobral, Giovanni Rotta, Sixto Durán , entre otros . Me pertenezco a esa generación educada en la escuela del respeto admiración a sus maestros de quienes heredamos mas que conocimientos la pasión por las cosas bien hechas, la responsabilidad, y el trabajo. Luego en los años 70 con el ingreso masivo nos improvisamos como profesores y se instauró: primero un proceso de incontenible deterioro del orden académico y luego en una lucha política y violenta que no es este el momento oportuno para analizarla, pero que vulneró gravemente la imagen institucional y en particular de la FAU. En aquella época los títulos de la prensa se referían solamente a las malas noticias como: "Secuestran al decano", "estudiantes se toman el edificio", "huelga en de la FAU" etc. A partir de 1995 se fundaron 3 nuevas facultades de arquitectura en las universidades privadas de Quito como consecuencia de lo cual, la formación de los arquitectos dejó de ser un monopolio de la Central y por ello en un próximo futuro el mercado del empleo se volverá más selectivo y preferencial para los más capacitados. Muchos de los maestros formados en la Central encontraron un mejor espacio académico en estas nuevas facultades privadas y la demanda de estudiantes bajó sustancialmente aunque sigue manteniendo la supremacía numeraria por la gratuidad, sin embargo la planta docente no se redujo. En esas circunstancias muchos maestros entendimos que las condiciones habían cambiado y que si no se impulsaba un cambio académico y una verdadera renovación quedaríamos rezagados en la competencia por la excelencia académica en la formación de arquitectos. Fue así como se llevó adelante una reforma del plan de estudios que permitía liberar de la carga excesiva de materias a los estudiantes y reforzar la dedicación a las materias de formación profesional, princi-

palmente a proyectos, historia, teoría, construcciones, estructuras e instalaciones. Finalmente la reforma fue aprobada luego de un largo trajinar, sin embargo su aplicación está aún en proceso. Yo compartí, en ese entonces, la inteligente observación que me hiciera un destacado colega profesor cuando me dijo; ... " **ya está la receta ¿dónde están los cocineros?**..." Desgraciadamente en la reforma no se incluyó un cambio en el sistema de contratación docente indispensable para evitar que la cátedra sea considerada como un empleo inamovible y adoptar algún sistema que permita prescindir de aquellos maestros incumplidos e ineficientes. Es indispensable la renovación de la planta docente, es necesario abrir los espacios académicos a las nuevas tendencias de la arquitectura. En esto hay un problema de doctrina y de racionalidad, el método del aprendizaje de la arquitectura es una relación directa entre el maestro y el estudiante, esto no ha cambiado desde Vitruvio, Bizancio, Miguel Angel, Brunelleschi; Filarete y Bramante hasta las renombradas escuelas de Bellas Artes de París, en cuyos talleres los estudiantes discutían los problemas de la arquitectura mientras hacían los ejercicios y también en los colegios reales de Londres donde se desarrollaban los temas de la arquitectura como arte y como ciencia. Y por supuesto en los EEUU donde se reproducía la disciplina del eclecticismo Francés y del clasicismo Romano. Para quienes hemos sido formados en la escuela del racionalismo, que es el modelo teórico del siglo XX, el paradigma fue la BAUHAUS (la mas importante y central de las escuelas que desarrollaron el **diseño** como un campo mas amplio que el de la arquitectura). En sus talleres trabajaban el profesor y los estudiantes sobre temas reales vinculados con la industria, se trabajaba en equipo con una forma de trabajo totalmente diferente al sistema clásico. En esa escuela no había un sistema de competencia como en los sistemas anteriores, no habían concursos por que era un

taller en el que el equipo conformado por pintores, escultores y arquitectos construían el objeto, esa era otra realidad, sin embargo esa influencia nos llegó, aunque tardíamente a través de las escuelas de arquitectura de Argentina y Uruguay, de las que heredamos el primer plan de estudios y posteriormente la idea del taller. También en los talleres de Wright y Le Corbusier, que fueron convertidos en una especie de curso de posgrado, la enseñanza de la arquitectura así como en cualquiera de los dos sistemas: el clásico y de la Bauhaus se basó en la misma relación maestro- estudiante. En mi opinión las escuelas de arquitectura deben retomar el clásico sistema de competitividad, mas aún en las actuales circunstancias de la globalización, estoy convencido que es el método que mejor se acopla a nuestra realidad. Es necesario despertar en el alumno los deseos de aprender y las ganas de hacer. Para ello es necesario que el estudiante quiera aprender y el profesor tenga algo que enseñar, si el estudiante no quiere aprender o si el profesor no tiene nada que enseñar no tiene sentido mantener abierta la escuela. A los estudiantes que recién ingresan hay que medirles el talento y no los conocimientos que traen y ¿cómo hacerlo? Yo he propuesto que hay que medir su percepción, los arquitectos deben percibir el espacio tridimensionalmente por tanto, el estudiante que entra a arquitectura debe tener ese talento, aunque no sepa mucho hay que admitirle, el resto debe enseñarle la universidad y aunque tengan pocos deseos de aprender como suele ser, hay que motivarlos, solamente motivarlos hasta que adquieran el oficio de aprender, hay que desarrollar en ellos el hábito del trabajo constante y permanente, yo les suelo decir "muchas veces el trabajo supera el talento" y mejor cuando se dan las dos condiciones juntas, trabajo y talento entonces se dan buenos resultados como es el caso de los estudiantes que han sido galardonados en esta BIENAL.

El nuevo y mayor peligro que se enfrenta hoy en la FAU es precisamente **el facilismo** que no es otra cosa que la conse-

cuencia de mediocridad de la enseñanza. Según confiesan los propios estudiantes: "... ¿para que hacerse de problemas inscribiéndose en los talleres mas exigentes si hay otros en los que se pasa mas fácilmente? finalmente es el mismo título."... Y esa es una realidad, el año pasado el taller uno pudo completar su cupo mínimo con aquellos estudiantes que no pudieron inscribirse en otros talleres. Eso sucede cuando los estudiantes no alcanzan a visualizar que no es el título lo que importa sino el capacitarse para ser más competitivos frente a las nuevas formas de vida de la sociedad y que ésta es la mejor etapa de la vida para formarse y prepararse para el futuro.

La BIENAL DE ARQUITECTURA DE QUITO es un buen escenario para ir tomando el pulso de nuestra real situación académica con respecto al resto de facultades de arquitectura del país, fue precisamente para ello que el Arq. Marcelo Bravo presidente de la XI BIENAL se empeñó en instituir el concurso de la "Medalla de Oro" para los mejores estudiantes de arquitectura del país, en esa primera ocasión no logramos ningún galardón, pero en esta segunda competición hemos logrado un honroso segundo lugar. Bien por la Central y por la FAU ya nos hacía falta este incentivo, pero aún es muy poco, queremos todas las medallas para la Central y para lograrlo hay que trabajar con empeño y honradez académica, desde hoy mismo, ese es nuestro compromiso.

A nombre de mis compañeros profesores galardonados en esta XII BIENAL por sus trabajos profesionales Arqs. Jaime Andrade, Aníbal Campaña, Francisco Naranjo, Eduardo Báez, Clímaco Bastidas, Colón Cifuentes y Alfonso Isch y de los miembros de mi equipo profesional: Soledad Dulce y Mauricio Moreno, de Diego Banderas, ex director de escuela. De los estudiantes Diego Alvarez, Pablo Moreira y Ximena Altamirano galardonados con una medalla de oro, a nombre de María Belén Garzón jefe del equipo integrado por Gonzalo

Hoyos y Marlon Cuenca, que logró una mención de honor, le agradecemos al señor decano Arq. Patricio Aguilar, al señor Subdecano Arq. Manuel Ramírez por ser ellos quienes respaldaron irrestrictamente este proceso competitivo y quienes han organizado este acto, al Arq. Osvaldo De la Torre y Milton Barragàn por que su presencia dá lustre a este acto y a nuestros compañeros docentes, estudiantes y empleados y trabajadores que nos han manifestado generosamente su felicitación, a todos nuestra gratitud y nuestro compromiso de permanente superación académica.

Quito, 2000-11-29

FERNANDO FLORES GONZALEZ

Se terminó de imprimir en la Imprenta de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central del Ecuador, en noviembre del 2001, siendo Decano el Arq. Patricio Aguilar Veintimilla. Con un tiraje de 300 ejemplares.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR, QUITO

FECHA DE DEVOLUCION

05
 ARQUITECTURA & SOCIEDAD N°14
 Ej:1

FECHA	PRESTADO A
01-07-05	Alexander Aráuz
01-01-06	EDWIN GUILLO
24-01-06	Oscar Dugue
2008/12/15	ANA RIVERA
11-05-09	CEPEL U. Q. C.
27-05-2009	Verónica Vergara
2010-03-03	CELIBEL TIBAN
11/11/10	Angel RIVERA

05
 ARQUITECTURA & SOCIEDAD N°14 / 2001
 Ej:1

