

Universidad San Francisco de Quito
Colegio de Arquitectura

Tesis
NA
6690
P66
2001

**Centro de Interpretación y Laboratorios de Arqueología en
Rumicucho**

por

FRANCISCO PONTÓN R.

Tesis Individual de fin de carrera para la obtención del Grado de Arquitectura

62876

USFQ - BIBLIOTECA

QUITO, Marzo del 2001

Resumen

El regionalismo crítico busca el resistir a la homogenización universal a través del surgimiento de una arquitectura de resistencia, propia de una región, de una identidad que se basa en principios básicos como el topos, el clima, la tectónica y la identidad de una región. Por otro lado, la arquitectura de los sentidos, propone una solución basada en las experiencias sensoriales de una arquitectura.

La investigación de nuestro pasado es sin duda alguna una de las premisas fundamentales para lograr una identidad. Es fundamental conocer nuestras raíces para comprender el presente y enfrentar el futuro. La arqueología es la ciencia que sirve a este propósito. La arqueología es la ciencia que se ocupa del estudio de los vestigios del pasado del hombre. Existen dos aspectos que preocupan a esta ciencia: el primero es el hallazgo y posesión de dichos objetos y el segundo es el análisis e interpretación de los mismos.

La región de Rumicucho posee características especiales en lo que se refiere a clima, luz, posición, topografía, paisaje, que permiten potenciar la idea de la conciencia regional de la arquitectura. Topos, luz, clima, tectónica, confluyen en el sitio para poder desarrollar este concepto. Además, son tales las cualidades del lugar que se deben tomar en cuenta los aspectos sensoriales de la arquitectura.

INDICE

1. Introducción, 1
 2. Arquitectura y Regionalismo, 3
 - 2.1. El topos, 4
 - 2.2. La luz y el clima, 5
 - 2.3. La tectónica, 6
 - 2.4. La identidad cultural. Modernidad apropiada, 7
 3. Una arquitectura de los sentidos, 11
 4. Lugar y programa, 14
 - 4.1. Importancia del lugar, 14
 - 4.2. Programa, 17
 - 4.3. Precedentes, 19
 5. Centro de Interpretación y Laboratorios de Arqueología, 23
- Apéndices, 27
- Bibliografía, 38

Capítulo 1

Introducción

América Latina, es de hecho, una unidad geográfica e histórica. Esta unidad incluye diversidad de costumbres y tradiciones, pero con una sola identidad. Históricamente Latinoamérica tiene un importante pasado precolombino en ciertas áreas. Luego de tres siglos de colonia español-portuguesa, que produjo peculiares síntesis culturales, nuestros países se independizaron a principios del siglo XIX, fascinados por los principios iluministas. Sin embargo, nuestra inserción en la modernidad mundial ha sido defectuosa.

Sin embargo, la modernidad a la fuerza, que se ha vivido en nuestros países, ha sido interpretada como una serie de respuestas irrefutables. La modernidad ha sido adoptada en lugar de ser adaptada, no ha tomado en cuenta nuestra realidad, nuestra identidad. Esta mal entendida modernidad nos ha hecho importar las soluciones, sin tener todavía los problemas de la vida moderna. De esta manera el proceso local de creatividad se ha vuelto envuelto en la confusión o ha sido destruido. Se ha planteado una estética de la recepción; como si se tratara de un público absorbemos una modernidad descontextualizada de sus peculiares condiciones.

La modernidad ilustrada importada ha sido epidérmica, no vivida por nuestro sujeto histórico real: una mimesis gestual de modernidades ajenas.¹

El regionalismo crítico busca el resistir a la homogenización universal a través del surgimiento de una arquitectura de resistencia, propia de una región, de una identidad que se basa en principios básicos como el topos, el clima, la tectónica y la

¹Cfr. Cristian Fernandez Cox, "Modernidad apropiada", en Modernidad y Postmodernidad en América Latina, Escala, Bogotá, 1993, p.14.

identidad de una región. Por otro lado, la arquitectura de los sentidos, propone una solución basada en las experiencias sensoriales de una arquitectura.

La investigación de nuestro pasado es sin duda alguna una de las premisas fundamentales para lograr una identidad. Es fundamental conocer nuestras raíces para comprender el presente y enfrentar el futuro. La arqueología es la ciencia que sirve a este propósito. La arqueología es la ciencia que se ocupa del estudio de los vestigios del pasado del hombre. Existen dos aspectos que preocupan a esta ciencia: el primero es el hallazgo y posesión de dichos objetos y el segundo es el análisis e interpretación de los mismos.

La región de Rumicucho posee características especiales en lo que se refiere a clima, luz, posición, topografía, paisaje, que permiten potenciar la idea de la conciencia regional de la arquitectura. Topos, luz, clima, tectónica, confluyen en el sitio para poder desarrollar este concepto. Además, son tales las cualidades del lugar que se deben tomar en cuenta los aspectos sensoriales de la arquitectura.

Capítulo 2

Arquitectura y Regionalismo

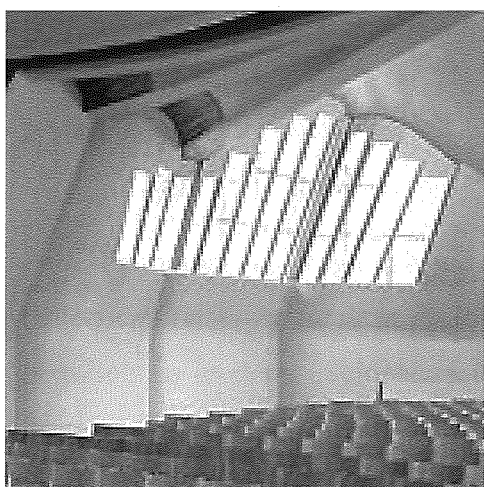


Fig 1. Jorn Hutzon Bagsvaerd Church

La premisa fundamental del Regionalismo Crítico es la de resistir a la homogeneización universal sin apartarse de la modernidad. A partir de una variedad de fuentes literarias y filosóficas Frampton, uno de los principales impulsores de este concepto, argumenta que con la trayectoria actual de la modernización, se producirá una monotonía en el estilo arquitectónico, facilitando así una “suerte de destrucción sutil” de ambas, cultura y arte.

El fenómeno de la universalización ha estado anulando el núcleo creativo de las culturas, aquel núcleo ético y mítico, base desde la cual se interpreta la vida. Para evitarlo, Frampton propone el retorno a los principios irreductibles: el topos, la tectónica, y la luz particular.

Por otro lado, el concepto de Regionalismo Crítico incluye la búsqueda de la identidad cultural a través de la arquitectura. Sin embargo, no se debe confundir con la expresión de lo vernáculo, ya que, aunque se fundamenta en la interacción de clima, cultura, mito y artesanía, va mucho más allá. El término *Regionalismo Crítico*, según propone Frampton, busca la conexión entre la conciencia política de una sociedad y la profesión. Para que esto suceda se necesita la aspiración de lograr

una identidad por parte de la gente, un deseo anticentrista y de logro de una independencia cultural, económica y política².

La tarea de la arquitectura es lograr esta cultura regional que a su vez nutra a la cultura del mundo. “El Regionalismo es un puente que permite el paso de cualquier arquitectura humanista del futuro, aunque se encamine en una dirección completamente diferente”³ El mismo Frampton indica como lograr esta llamada arquitectura de resistencia: “La estrategia del regionalismo es mediar el impacto de la civilización universal con elementos derivados indirectamente de las peculiaridades de un lugar particular”⁴. El filósofo Paul Ricoeur, dejaba implícito que en último término, todo dependerá de la capacidad de una cultura regional para recrear una tradición enraizada y de apropiarse, al mismo tiempo, de influencias extranjeras, tanto en el ámbito de cultura como de civilización.

2.1 El Topos

Para Frampton, el Regionalismo Crítico necesariamente implica una relación dialéctica con la naturaleza en lugar de la relación abstracta que el modernismo permite⁵. La moderna racionalización de la construcción implica el movimiento de tierras para lograr un lugar totalmente plano, perfectamente balanceado, donde se puedan ubicar los bloques de edificios en forma de matriz económica. Surge nuevamente la oposición entre civilización y naturaleza, cultura autóctona. “The bulldozing of an irregular condition of absolute *placelessness*, whereas the terracing of the same site to receive the stepped form of a building is an engagement in the act of *cultivating the site*”⁶. Es así como el Regionalismo Crítico debe asumir un

²Cfr. Kenneth Frampton, “El Regionalismo Crítico: arquitectura moderna e identidad cultural” en Revista A&V, marzo 1985, p.20.

³Alex Tzonis, “The Grid and the Pathway” en *Arquitectura en Grecia*, 15 (Atenas 1981), p.178. Tomado de “Towards a Critical Regionalism” Kenneth Frampton en *The Anti-Aesthetic*, editado por Hal Foster, Bay Press, Seattle, 1991, p.20.

⁴La obra del arquitecto portugués Alvaro Siza, demuestra este principio, partiendo de un enfoque de la forma arquitectónica como collage de Aalto, para luego matizarlo con las normativas extraídas de la obra de los neoracionalistas italianos. Siza basa sus edificios en la configuración de una determinada topografía y en una extraordinaria sensibilidad por los materiales y la artesanía local y, especialmente, por las sutilezas de la luz del lugar.

⁵Cfr. Kenneth Frampton, “Towards a Critical Regionalism” en *The Anti-Aesthetic*, editado por Hal Foster, Bay Press, Seattle, 1991, p.26.

⁶Kenneth Frampton, “Towards a Critical Regionalism” en *The Anti-Aesthetic*, editado por Hal Foster, Bay Press, Seattle, 1991, p.26.

compromiso con el *lugar* antes que con el *espacio*, necesariamente de esta forma se relaciona con el concepto de “construir el sitio” de Botta. La cultura específica de una región, esto es, su historia en un sentido geológico y social, deben estar incluidos en la forma y en la realización del trabajo.

La historia del lugar, su pasado arqueológico y su subsecuente transformación a través del tiempo serán aspectos a considerarse, para lograr descubrir la idiosincrasia del sitio sin caer en el sentimentalismo ni en lo estrictamente vernáculo.

2.2. La luz y el clima

“Para el compositor, la hoja de música es un registro visible de lo que oye. El proyecto de un edificio, del mismo modo, poder leerse como una armonía de espacios iluminados... un espacio arquitectónico debe ser definido por su estructura y por el carácter de su iluminación natural... un espacio debe revelar la evidencia de su formación por el espacio en sí...”⁷

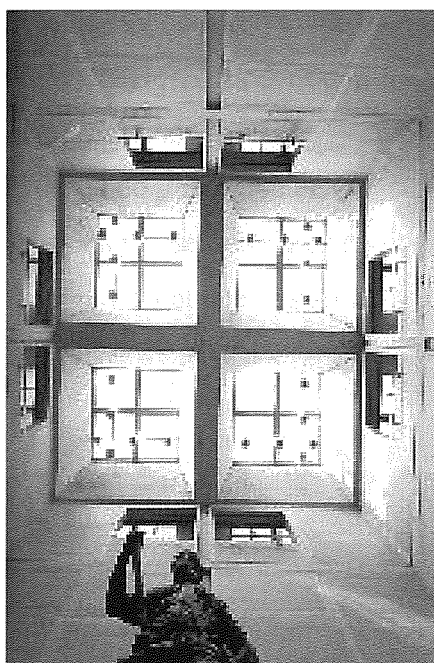


Fig 2. Louis Kahn. Yale Institute

De la misma forma que para la topografía, los principios del Regionalismo Crítico se pueden aplicar a las contingencias del clima y a las condiciones de la luz local. Nuevamente, la modulación sensible y la incorporación de tales factores deberán ser casi por definición, opuestos al uso óptimo de la técnica universal. La fenestración sin duda, tiene la capacidad de expresar las características del lugar en donde el trabajo está situado.

La tecnología actual ha favorecido el uso de luz artificial, sin dejar que el espectro natural de luz local penetre al espacio, lo que ha originado la pérdida del aura espacial. Con el uso de la luz natural y sus variantes condiciones, los volúmenes

⁷Louis Kahn: “Forma y Diseño” Ediciones Nueva Visión, Argentina, 1984, p.17.

iluminados podrán cambiar bajo el impacto del tiempo, durante el día y la noche, o bajo el impacto de la estación o del clima, de la humedad, etc.

Estas condiciones naturales garantizan la conciencia espacial poética, una forma de filtro entre cultura y naturaleza, entre arte y luz⁸. De esta forma las formas de fenestración varían bajo las condicionantes de la luz y del clima donde se encuentren, desde ventanas

grandes y totalmente expuestas en regiones con temperaturas templadas a ventanas mínimas o cubiertas por filtros.

Por otra parte, Frampton interpreta la luz como una articulación de volúmenes. El poder de la luz y su función en la estructura, no es la simple noción de una ventana que permita la entrada de luz. En lugar de esto, la luz se integra en dos aspectos constructivos del edificio, la división del espacio y las formas geométricas.

De la misma forma, la manera como estas aperturas brindan la apropiada ventilación al edificio constituye un elemento que refleja la naturaleza de la cultura local. Nuevamente la modernidad ha impuesto al aire acondicionado como un medio de generación de balance y homogeneización, sin embargo, con su uso se han irrespetado las características y las variantes del clima del lugar específico. La fenestración se debe usar como un medio que ponga en contacto al individuo con el ambiente en el que desarrolla sus actividades, que lo ponga en relación con el clima y sus variantes.

2.3. La tectónica

Sin menospreciar la importancia crítica de la topografía y de la luz local, el principio fundamental de una cultura autonómica radica en la tectónica antes que en la escenografía, "... this autonomy is embodied in the revealed ligaments of the construction and in the way in which the syntactical form of the structure explicitly

⁸Cfr. Kenneth Frampton, "Towards a Critical Regionalism" en The Anti-Aesthetic, editado por Hal Foster, Bay Press, Seattle, 1991, p.27.

resists the action of gravity.”⁹ Es obvio que una estructura enmascarada o encerrada, no expresaría un carácter, no sería auténtica.

Por otro lado, el concepto de tectónica referido a Regionalismo Crítico, no debe confundirse con la técnica pura, ya que significa más que la simple revelación de la estereometría o la expresión del trabajo estructural, aspirando a una categoría estética. La tectónica es el arte constructivo de las juntas, de las uniones no solo de las partes construidas sino también de los objetos.¹⁰ La esencia del concepto fue definida por primera vez por Karl Botticher en su libro “Die Tektonik der Hellenen”

“Tektonik, referred not just to the activity of making the materially requisite construction... but rather to the activity that rises this construction to an art form” Karl Botticher “Die Tektonik der Hellenen” resumido por Standford Anderson en *Oppositions* 21 (Summer 1980), p.83

De esta manera, la forma funcionalmente adecuada debe ser adaptada en su forma construida para dar expresión a su función. “The sense of bearing provided by the entasis of Greek columns became the touchstone of this concept of *Tektonik*”¹¹

La tectónica nos brinda una poderosa herramienta que combina el uso del material, la mano de obra -el trabajo artesanal- y la masa del objeto, para dar como resultado la condensación de toda la estructura. Estamos hablando de la tectónica como un medio de representación poética de la estructura antes que una representación de una fachada.

2.4. La identidad cultural. Modernidad apropiada

La fuerza de la cultura regional reside en su capacidad para condensar el potencial artístico de la región y, al mismo tiempo, reinterpretar las influencias culturales del exterior.

⁹Kenneth Frampton, “Towards a Critical Regionalism” en *The Anti-Aesthetic*, editado por Hal Foster, Bay Press, Seattle, 1991, p.27.

¹⁰ Cfr. Adolf Heinrich Borbein “Tektonik, zur Geschichte eines Begriffs der Archäologie” en *Archiv für Begriffsgeschichte* 26 no 1 (1982), tomado de Kenneth Frampton “Studies in Tectonic Culture”, p. 4.

¹¹Karl Botticher, “Die Tektonik der Hellenen” resumido por Standford Anderson en “Modern Architecture and Industry” en *Oppositions* 21 (Verano 1980), p.83. Tomado de “Towards a Critical Regionalism” Kenneth Frampton en *The Anti-Aesthetic*, editado por Hal Foster, Bay Press, Seattle, 1991, p.27.

Según Cristian Fernández, existen dos modos de ver la modernidad: uno es verla como una serie de respuestas históricas, ya dadas y el otro es considerarla como un conjunto de desafíos históricos pendientes. La primera opción parece válida para culturas que ya han vivenciado una modernidad ilustrada. Esta modernidad, constituye un bloque cerrado inexpugnable, al que solo acceden quienes lo construyeron por dentro. Sin embargo, aunque se debe aprender de la experiencia ajena, nuestra situación es bastante distinta¹².

A diferencia de las culturas del norte, que se modernizaron por la endogénesis de su propia historia, según fórmulas, propias y no copiadas, ya que nadie se había modernizado antes, en nuestro caso, la modernización nos llegó por propagación. Las nuevas ideas liberales, el crecimiento de la eficacia de las técnicas productivas, las nuevas estructuras sociales, el desarrollo de los medios de comunicación, constituyeron un nuevo cuadro de desafíos históricos, que primeramente por demostración y luego por desarrollo interno, condujeron a los desafíos de la modernización. Sin embargo, estos desafíos en latinoamérica están irrealizados. La modernidad como bloque cerrado inexpugnable, no corresponde a nuestra realidad objetiva¹³.

Uno de los errores graves en la construcción de la modernidad de sudamérica, es que esta no se ha basado en fórmulas inferidas de nuestras realidades, sino que ha sido una copia gestual de fórmulas que tuvieron éxito en otras sociedades e historias.

...Los hispanoamericanos en lugar de repensar y reelaborar esa tradición, en lugar de actualizarla y aplicarla a las nuevas circunstancias, prefirieron apropiarse se la filosofía de los franceses, ingleses y norteamericanos... Pero no bastaba con adoptarlas para ser modernos: habría que adaptarlas. La ideología liberal y republicana fue una superposición histórica. No cambió a nuestras sociedades pero si deformó las conciencias...¹⁴

... Desde el siglo XVI nuestra historia, fragmento de la de España, ha sido una apasionada negación de la modernidad naciente: Reforma, Ilustración, todo lo demás. Al principiar el siglo XIX decidimos que seríamos lo que ya eran los Estados Unidos: una nación moderna. El ingreso a la modernidad exigía un sacrificio: el de nosotros

¹²Cfr. Cristian Fernandez Cox, "Modernidad apropiada", en Modernidad y Postmodernidad en América Latina, Escala, Bogotá, 1993, p.11.

¹³ Idem, p.12.

¹⁴Octavio Paz, Sor Juana Ines de la Cruz o Las Trampas de la Fe, Seix Barral, Barcelona, 1982, Tomado de Cristain fernandez Cox.

mismos. Es conocido el resultado de ese sacrificio: todavía no somos modernos, pero desde entonces andamos en busca de nosotros mismos...¹⁵

Nuestros intentos de modernidad han sido gestualidades elitistas basadas en modelos de la modernidad ilustrada, que por culturalmente ajenos han resultado de escasa penetración real en la sociedad, procesos que han sido sufridos o aprovechados, pero no propiamente vividos por nuestro sujeto histórico real.¹⁶ En este punto cabría preguntarse si en verdad los fracasos de la modernidad se deben a una inaptitud de los pueblos sudamericanos ante las instituciones de la modernidad o si acaso estos fracasos se deben a la inaptitud de las instituciones de la modernidad ilustrada ante nuestro sujeto histórico real.

Recién durante los últimos años hemos aprendido a valorar una arquitectura moderna latinoamericana, entre cuyas figuras destacan Barragán, Salmons, Dieste. Enrique Brown, evidenciando las características de esta nueva arquitectura latinoamericana, la califica como la otra arquitectura, ya que a diferencia de la lógica universalizante y más bien rupturista, esta otra, se caracteriza por el respeto al contexto en sentido amplio, la creación de lugares, el uso de tecnologías intermedias, y la innovación a base de lo existente y tradicional. Esta arquitectura otra, busca valores que son la antinomia de los disvalores ilustrados: una modernidad apropiada a nuestra realidad. ... usando todos los refinamientos de la técnica actual, sin ninguna preocupación folclórica y falsamente tradicionalista, pero tampoco copiando técnicas, sino recreándolas... Esta es la manera de ser fieles a la verdadera tradición que es siempre la fuente de todo lo revolucionario, en esto como en todo...¹⁷

Esta modernidad apropiada debe ser *adecuada* a la realidad de que se trate, útil a ella, a su servicio, consistente con ella, armónica con ella. Debe ser *hecha propia*, aprendiendo de las invenciones y experiencias de los que van más adelantados y discriminando a través del digestor crítico de nuestra identidad, y sabiendo adaptar e incorporar armónicamente a nuestra realidad lo que convenga, apropiarlo en el sentido de hacerlo propio.

¹⁵ Octavio Paz, *El ogro filantrópico*, Seix Barral, Barcelona, 1983, Tomado de Cristian fernandez Cox.

¹⁶ Cfr. Cristian Fernandez Cox, "Modernidad apropiada", en *Modernidad y Postmodernidad en América Latina*, Escala, Bogotá, 1993, p.14.

¹⁷ Enrique Browne, *Otra arquitectura en América Latina*, G.Gilli, México, 1988, tomado de Cristian Fernandez Cox.

La modernidad apropiada es una actitud frente al hacer arquitectura: una actitud determinada y común, que de llegar a existir y propagarse puede y debe dar resultados arquitectónicos muy diferentes. La actitud común es en lo fundamental el respeto de cada realidad; y los resultados arquitectónicos de esta misma actitud, son tan diversos y variados como son las distintas realidades geográficas, climáticas, de idiosincrasia, de tradiciones, de ventajas comparativas, de cometidos pragmáticos...¹⁸ Sin embargo, según Fernández, esta modernidad apropiada, no debe ser confundida con un folclorismo populista. La modernidad apropiada debe replantear los problemas y condicionantes de una realidad y momento determinados, y a partir de esta percepción conjunta, proponer la forma arquitectónica. Si esta forma coincide o no con las formas tradicionales, es cuestión de cómo hayan variado o no las circunstancias; pero no hay una voluntad a priori de coincidencia.

¹⁸ Cristian Fernandez Cox, "Modernidad apropiada", en Modernidad y Postmodernidad en América Latina, Escala, Bogotá, 1993, p.20.

Capítulo 3

Una arquitectura de los sentidos

El sabor de una manzana...radica en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta en sí misma; de manera similar...la poesía radica en el encuentro del poema y del lector, no en las líneas y en los símbolos impresos en las páginas de un libro. Lo que es esencial es el acto estético, el estremecimiento, la emoción cercana a lo físico que viene con cada lectura.

(Jorge Luis Borges, Introducción a "Obra Poética")

Steven Holl, contrariamente a Frampton, interpreta los principios fundamentales que conforman una arquitectura de resistencia como principios fenomenológicos, es decir, para Holl, lo básico son los aspectos sensoriales de la arquitectura. "...experience of phenomena-sensations in space and time as distinguished from the perception of objects provides a 'pre-theoretical' ground for architecture. Such perception is 'pre-logical'"¹⁹

La arquitectura de nuestros días ha perdido su carácter sensorial para transformarse en el arte de proyectar una imagen. Al perder su plasticidad y el contacto con el lenguaje del cuerpo, los edificios se han quedado aislados en la dimensión de la visión, se han hecho inmateriales, irreales. La separación de la construcción de las realidades materiales ha desvirtuado la autenticidad del material y de la lógica tectónica. Los materiales naturales, piedra, ladrillo y madera, al contrario que los nuevos materiales, metal, vidrio y materiales sintéticos, son auténticos, nos convencen de la veracidad de la materia, por la huella del tiempo visible en ellos.

¹⁹ Steven Holl, "Local Focus/Global Flow" y "Phenomena and Idea", tomados de Steven Holl Architects Homepage, (<http://walrus.com>)

La civilización ha distanciado a la arquitectura del ser humano, la ha enfriado, ha promovido su desensualización y deserotización²⁰. La tendencia occidental de interpretar el ambiente en perspectiva, supone la supresión de su carácter sensorial y, en consecuencia, el distanciamiento de la experiencia directa del espacio.

Arquitectónicamente el concepto de espacio solo se puede entender por la experiencia que de él tiene el sujeto en el tiempo. Esta percepción espacial es multisensorial. Las cualidades de la materia, del espacio y de la escala son medidas igualmente por ojos, oídos, nariz, piel, lengua esqueleto y músculos.

“One has in mind a whole range of complementary sensory perceptions which are registered by the labile body: the intensity of light, darkness, heat and cold, the feeling of humidity, the aroma of material, the almost palpable presence of masonry as the body senses its own confinement, the momentum of an induced gait and the relative inertia of the body as it traverses the floor, the echoing resonance of our footfall”²¹

La importancia de lo táctil se basa en el hecho que solamente puede comprenderse a través de la propia experiencia del sentir. No puede reducirse a la información o representación o a una simple evocación o simulacro de las presencias visuales. La buena arquitectura debe ofrecer formas y superficies moldeadas para el placer de la vista. Los ojos también tocan. La autenticidad de la experiencia arquitectónica está fundamentada en el lenguaje tectónico de la construcción y en la comprensión del acto constructivo por los sentidos.

La capacidad de lo táctil para tocar un edificio, hace regresar al arquitecto a la poesía de la construcción, a la construcción de edificios en los que el valor tectónico de cada componente se desprenda del material del que está construido. Lo táctil y lo tectónico tienen la capacidad de trascender la mera experiencia de la técnica.

Cada reto en arquitectura es único; cada uno tiene un sitio particular y características peculiares, un programa. Unir todos los aspectos de un proyecto tales como sitio, circunstancias, percepción, idea organizativa, requiere de un concepto director.

Para Holl, el hecho de “construir el sitio” no recae en la simple manipulación física del terreno, sino que se refiere más a lo que significa la percepción de un paisaje circundante y el método mediante el cual se construye. Sin embargo, estos dos conceptos deben estar unidos intrínsecamente a las características locales.

²⁰Cfr. Juhani Pallasmaa, “An Architecture of the Seven Senses” en Questions of Perception: Phenomenology of Architecture, A+U Architecture and Urbanisme, Julio 1994., p.30.

El espíritu perceptivo y la fuerza metafísica de la arquitectura están dados por la cualidad de la luz y de la sombra, formada por los sólidos y vacíos, por las opacidades, transparencias y translúcidos²² La luz natural con su carácter de etérea variación, dirige las intensidades de la arquitectura y de las ciudades. La luz posibilita la experiencia espacial. Una sensibilidad por las sutilezas de la luz de un lugar particular, permite potenciar las características espaciales. Lo que los ojos ven y los sentidos sienten en cuestiones de arquitectura se conforman de acuerdo a las condiciones de luz y sombra.

Las características táctiles de la arquitectura están definidas por el sentido del tacto. Cuando la materialidad de los detalles que conforman un espacio arquitectónico se hacen evidentes, la realidad táctil despierta. Actualmente la tecnología proporciona productos para la arquitectura que tienden a lo sintético, ventanas de vinilo de terminado sintético, cubiertas por un recubrimiento plástico para resistir el agua, pintada de tal forma que de la impresión de ser construida de madera. El sentido del tacto es cancelado con estos métodos industriales de fabricación, así como la textura y la esencia del material y del detalle desplazados.

Para Holl, la atención por el material va más allá de lo táctil y se incorpora a lo telúrico y tectónico. Mientras que Frampton mira el material como un requisito para la manifestación de lo táctil de una región particular, Holl diverge de alguna forma explicando su obsesión por los materiales en términos fenomenológicos, “This intermeshing of material properties and optic phenomena pens a field for exploration. Phenomenal zones likewise open to sound, smell, taste and temperature as well as to material transformation”²³. En cada uno de los proyectos de Holl se pueden identificar la importancia de los materiales y de sus efectos fenomenológicos. Si es que lo táctil se puede identificar con lo fenomenológico, entonces la fenomenología puede servir al regionalismo crítico²⁴.

²¹Kenneth Frampton, “Towards a Critical Regionalism” en *The Anti-Aesthetic*, editado por Hal Foster, Bay Press, Seattle, 1991, p.28.

²²Cfr. Juhani Pallasmaa, “An Architecture of the Seven Senses” en *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*, A+U Architecture and Urbanisme, Julio 1994., p.63.

²³ Steven Holl, “Local Focus/Global Flow” y “Phenomena and Idea”, tomados de Steven Holl Architects Homepage, (<http://walrus.com>)

²⁴ Ibid. op cit.

Capítulo 4

Lugar y Programa

4.1. Importancia del sitio

La zona de Rumicucho presenta características particulares que permiten el desarrollo de una arquitectura de tipo regional. La situación geográfica, las particularidades de topografía, clima, luz, tectónica, y la presencia de una arquitectura vernácula, hacen posible este estudio.

La región de Rumicucho, se ubica en el sector de Puéllaro, al norte de la ciudad de Quito, muy cerca de la línea ecuatorial. Esta región forma un valle alargado, que se origina por dos grupos de elevaciones orientadas paralelamente en sentido norte-sur. En el lado occidental encontramos montañas como el Casitagua (3.515 m), Mandinga (3.287 m), Padre Rumi (3.246 m), y La Marca (3.006 m). Por el lado oriental, las montañas que cierran el valle son las siguientes: Cushinjeros, Loma Velasco, Carcelén, Catequilla (2.632 m), Voladero y Providencia. En general, la topografía del valle se presenta como una gran planicie con una leve inclinación hacia el lado oriental. Este territorio se halla regado por el sistema hidrográfico del río Monjas, que cruza el valle de sur a norte, abriéndose paso a través de un profundo encañonado, el mismo que sobrepasa los 100 m de profundidad en la unión con el río Guayllabamba. La ubicación de la región Rumicucho es estratégica, pues desde algunos puntos, como en este caso la cima del Pucará, se obtiene una vista panorámica bien amplia. Por el norte se divisa el cerro Cotacachi y el nudo de Mojanda, por el oeste los cerros de La Marca, Padre Rumi y Casitagua; por el sur la entrada a Quito y el Pichincha; y por el

este, en primera instancia los cerros Voladero y Providencia, y luego la región de Cochasquí y el nevado Cayambe.

La zona climática está clasificada como Formación Templada Seca, en razón de las siguientes características: bajo nivel de precipitaciones, suelos arenosos, vegetación xerofítica, bajo nivel de humedad relativa y variaciones en la temperatura. En esta zona se forma un microclima que hace que la zona sea desértica. Esta particularidad se origina en la casi ausencia de lluvias en la llanura de Rumicucho, que se debe principalmente a la baja altura de las montañas que rodean este sistema ecológico. Este factor, la alta insolación y la fuerte actividad de los vientos que siguen la ruta del encañonado del río Monjas-Guayllabamba, impiden la condensación de nubes, consecuentemente, no se producen lluvias. En esta zona la nubosidad es baja y la luminosidad del sol elevada, llegando a temperaturas que sobrepasan los 24 grados centígrados. Por la noche, al tratarse de una zona desértica, la tierra se enfría por completo y el suelo se cubre parcialmente de nieblas orográficas que se precipitan en forma de rocío.



Fig 3. Entrono del Valle de Rumicucho

Otro aspecto importante a considerarse es la cualidad de la luz local. Por la presencia del ecuador geográfico, la intensidad de la luz es mayor que en cualquier otra región del mundo.

Al tratarse de una zona desértica, la región de Rumicucho tiene características tectónicas especiales. Estas características particulares deben ser la base para la

arquitectura de resistencia de la que estamos hablando. Uno de los mejores ejemplo del buen uso de la tectónica como filtro de una civilización generalizada, lo tenemos en el Pucará de Rumicucho.

El Pucará de Rumicucho, aunque tiene características arquitectónicas que lo identifican como fortaleza Inca, tampoco puede ser considerado como un monumento clásico de aquel pueblo invasor. En efecto, posee ciertos elementos peculiares, tales como materiales y técnicas de construcción, que lo diferencian completamente de aquellos y que bien pueden señalarse como aportes de la arquitectura vernácula, en beneficio de la totalidad arquitectónica. “La forma, la función estratégica e inclusive la dirección de ingeniería, pudieron y debieron ser fruto de aquella extraordinaria organización socio-política y militar del Sur, mientras que la mano de obra, el trabajo en sí mismo, el material, etc. fueron aprovechados directamente del sitio conquistado.”²⁵

Los materiales usados fueron los tradicionales de nuestros pueblos aborígenes: chaguarqueros, molles, guarangos, soguillas de cabuya y la paja de cerro. La estructura y materiales de la cubierta no debieron diferir de los sistemas actuales utilizados en la construcción de las chozas de los indígenas serranos. En cuanto a los métodos constructivos, hablaremos de la construcción de los muros de piedra. Dos

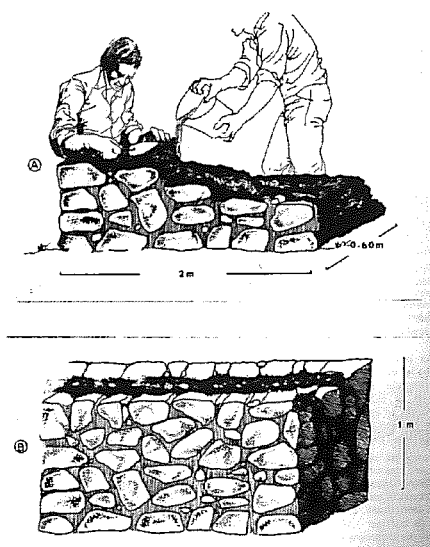


Fig 4. Modo constructivo muros Rumicucho

²⁵Cfr. Almeida, Eduardo, El Pucará de Rumicucho, ed. Banco Central del Ecuador, Quito, 1984, p. 131.

filas paralelas de piedras, de forma y volumen irregulares, son las que definen el cuerpo del muro. La cara más pulida de cada piedra (por efecto natural y no precisamente por el trabajo del hombre) aparece hacia el exterior, originando en los paramentos una cierta homogeneidad. No interesaba por tanto los acabados estéticos en las hiladas, asientos y llagas -cosa imposible de lograr con piedras o aparejos poligonales e incordantes- sino la consistencia y estabilidad de la pared.

En el núcleo interior del muro va una mezcla de cascajo, lapilli, chocoto ceniza volcánica y agua, y en el caso de las grandes murallas de contención, se colocan en el medio varias piedras alargadas para trabar a las externas. En los espacios vacíos de los paramentos, ocasionados por la irregularidad de los aparejos, se rellena con piedras pequeñas y cascajos.

4.2. Programa

RESUMEN PROGRAMA

MUSEO-CENTRO INTERPRETACION	300 visitantes
Vestíbulo	180 m2
Baños	50 m2
Exhibiciones	
Exposiciones Temporales	320 m2
Exposiciones Permanentes	
Museo histórico	330 m2
Museo antropológico	400 m2
Museo arqueológico	1080 m2
Museo astronómico	600 m2
Baños	70 m2
Depositos/Bodegas	890 m2
Total	3920 m2
25% circulación	980 m2
TOTAL CENTRO INTERPRETACION	4900 m2

LABORATORIOS / TALLERES 200 personas

Biblioteca	350 m2
Cafetería 50 pers.	180 m2
3 Aulas 24 pers. c/u	170 m2
1 Sala de conferencias 60 pers.	80 m2
Talleres/laboratorios arqueología	400 m2
Despachos investigadores	160 m2
Baños	150 m2
Deposito/Bodega	100 m2
Total	1590 m2
25% circulación	400 m2

TOTAL LABORATORIOS TALLERES 2000 m2

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

ANFITEATRO 480 personas	500 m2
CAFETERIA 80 personas	370 m2
VENTAS almacen	80 m2
ADMINISTRACION	370 m2
ESTACIONAMIENTOS(120)	3000 m2

TOTAL ACT. COMPLEMENTARIAS 4320 m2

TOTAL 11220 m2

4.3. Precedentes

La Arquitectura del desierto

El desierto nos ofrece posibilidades extraordinarias para el desarrollo de una arquitectura regional. Clima, luz, material, topografía, son especiales y extremas en una región desértica.

A partir de su trabajo en el desierto de Arizona, Wright experimenta un cambio en cuanto a su concepción acerca de los materiales y de la importancia del lugar.

“Creo que no existe nada mas sugestivo para un arquitecto que estas tierras... En este hotel del desierto que Alexander Chandler me había encargado, quería incorporar todo lo mejor que había aprendido sobre arquitectura natural... El edificio debía levantarse en el desierto con materiales provenientes del desierto... cada terraza se apoyaba en la siguiente sobre la pendiente de la montaña”²⁶

“Arizona significa una nueva etapa creadora, una aventura de la imaginación una mayor necesidad de anticonformismo <Aquí en estos espacios inmensos, la simetría cansa rápidamente y destruye la fantasía. Percibía claramente que no debía haber simetría en los distintos edificios construidos en este desierto... La naturaleza de Arizona parece pedir forzosamente una arquitectura ‘propia’, amante del espacio. La línea recta y la superficie horizontal deben triunfar aquí más que en cualquier otro lugar, pero convirtiéndose en líneas quebradas, en esta meseta tan amplia y tan extendida, puesto que en este maravilloso escenario no se percibe ni una sola línea interrumpida>”²⁷

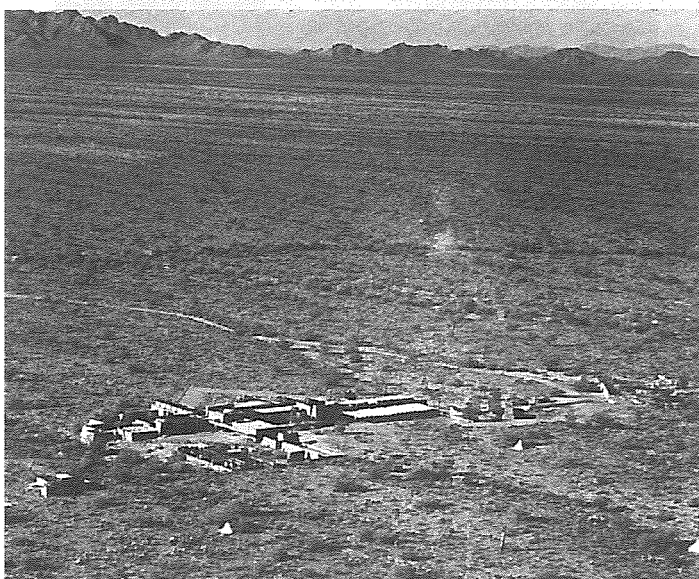
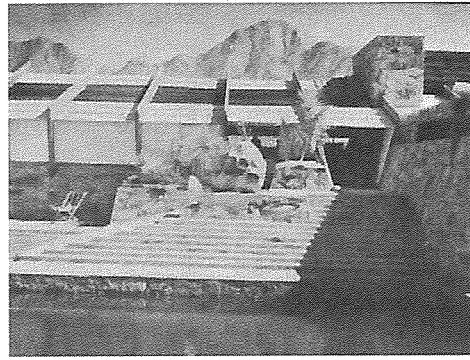
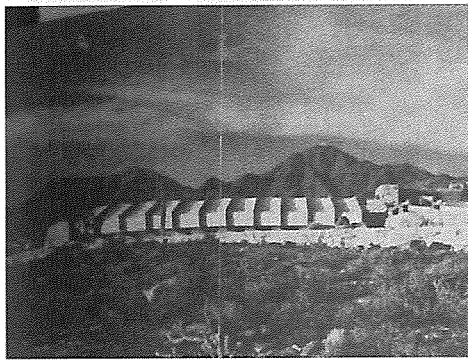
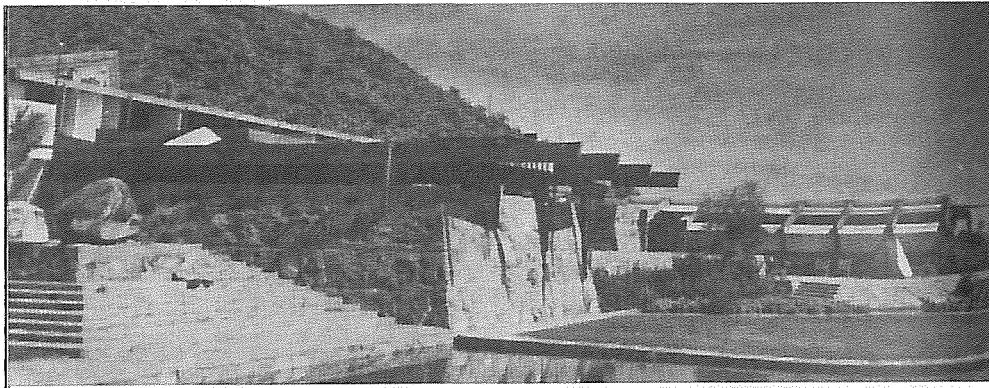


Fig 6. F.L.Wright. Taliesin West.

²⁶ Bruno Zevi, Frank Lloyd Wright, G. Gilli, Barcelona 1985, p.136.

²⁷ Bruno Zevi, Frank Lloyd Wright, G. Gilli, Barcelona 1985, p.136.



VIEW FROM THE EAST

VIEW FROM THE WEST

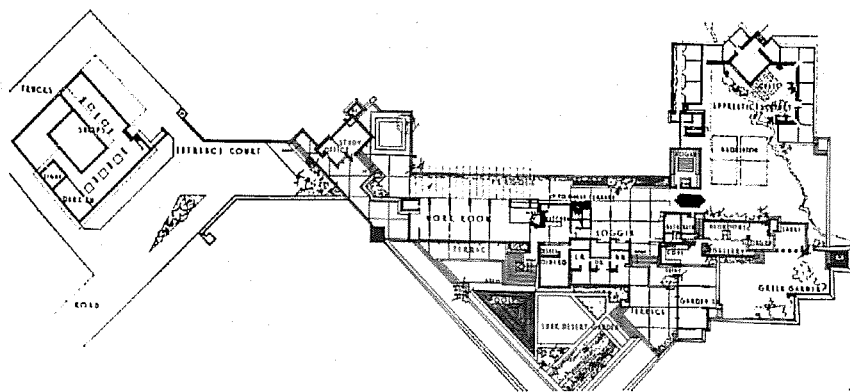


Fig 7. F.L.Wright. Taliesin West.

Pero tal vez la obra más importante de Wright en el desierto es Taliesin West. Aquí Wright emplea la piedra del desierto para la construcción. “Existían allí perfiles simples y característicos en los que uno podía inspirarse, enormes cúmulos de rocas quemadas por el sol, en el mismo lugar, al alcance de todos, preparadas para ser utilizadas”²⁸. La construcción se une al paisaje del desierto totalmente.

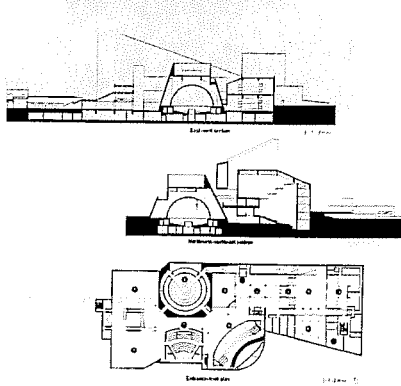
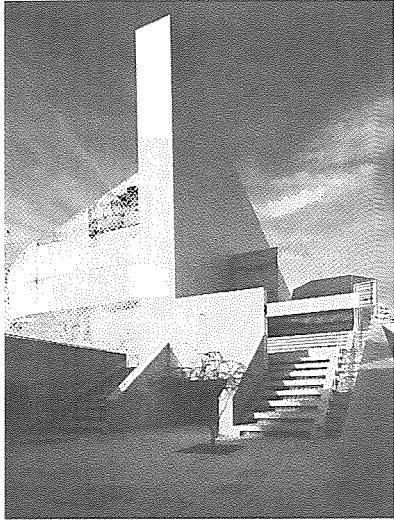


Fig 8. Antoine Predock.

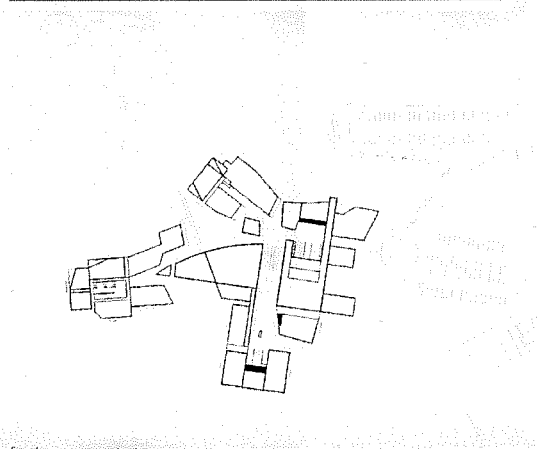
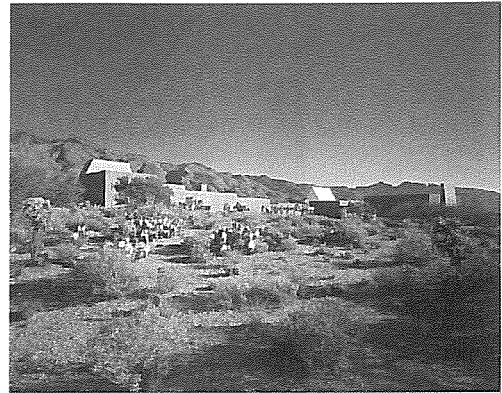


Fig 9. Antoine Predock

²⁸ Bruno Zevi, Frank Lloyd Wright, G. Gilli, Barcelona 1985, p.168.

Al igual que Wright, Antoni Gaudí, tiene cierta fascinación por las condiciones que brinda el desierto. Al igual que Kahn y Wright, Gaudí busca una arquitectura que responda a las culturas y al entorno. Su arquitectura se basa en la búsqueda del *genius loci*, como la respuesta a la cultura local y a sus variaciones regionales de clima y topografía. A su vez al igual que Kahn, busca con su arquitectura los aspectos místicos. Gaudí se guía por sus sentimientos en la búsqueda de la arquitectura verdadera.

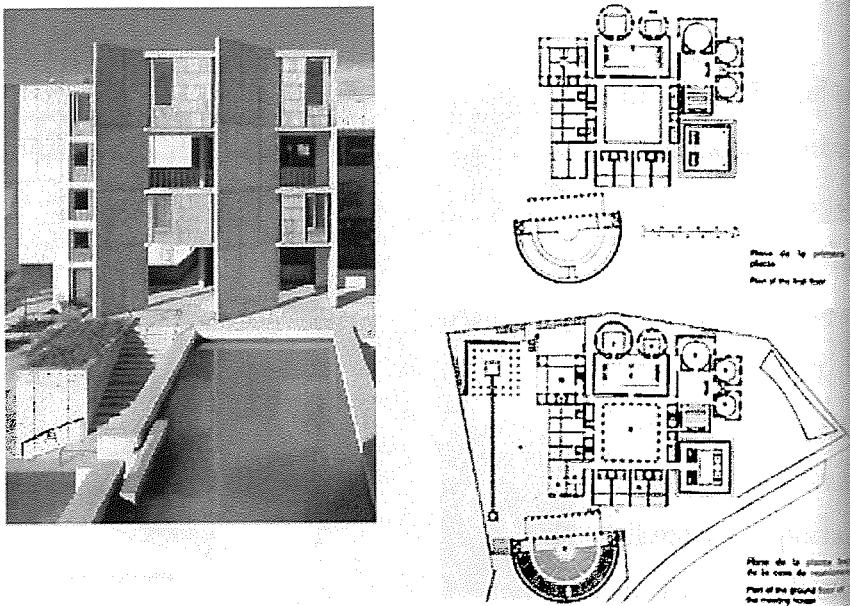
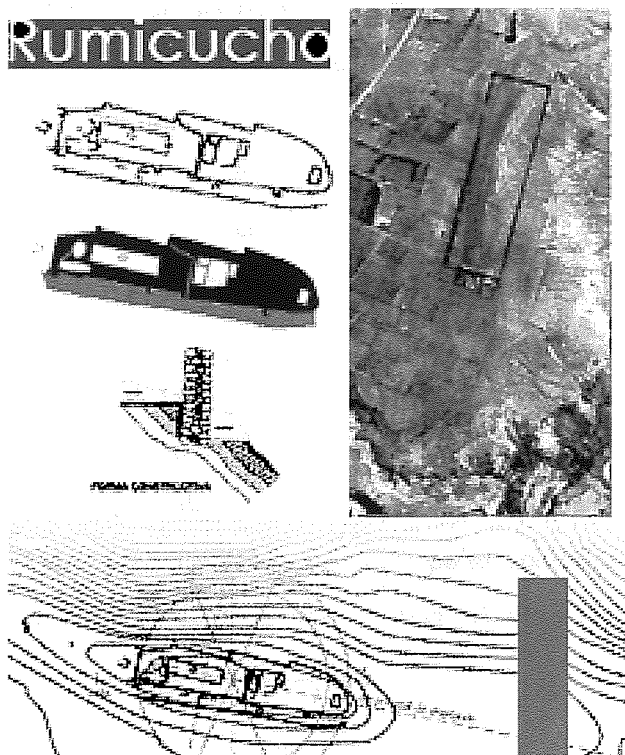


Fig 10. Louis Kahn. Salk Institute

Capítulo 5

Centro de Interpretación y Laboratorios de Arqueología en Rumicucho

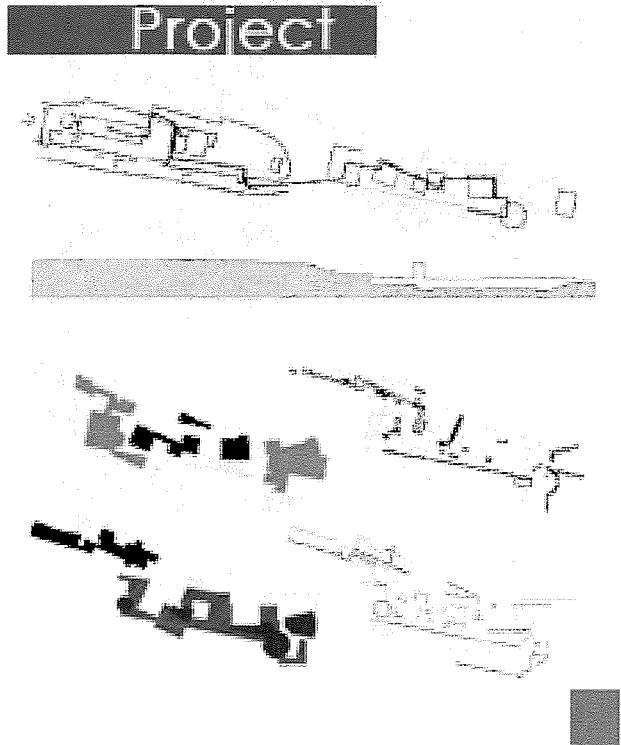


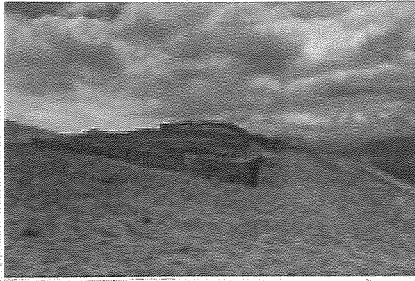
El Pucará de Rumicucho es una construcción Inca que se emplaza en la parte más alta del Valle del mismo nombre. El carácter ritual de esta construcción se da por su sentido ascensional, ya que se transitan los espacios que se han construido en forma de terrazas, desde lo más bajo, el menos importante; hasta el más alto, el más sagrado y reservado. Los muros marcan un recorrido lineal y generan accesos muy controlados a los diferentes espacios.

A su vez, los muros delimitan los espacios principales y secundarios. La forma constructiva es en base a aterrazados y el material utilizado es la piedra del lugar, la “andesita” y argamasa de tierra. La orientación del Pucará y la orientación de algunos elementos particulares, sugieren que esta construcción a la vez que tiene un propósito defensivo y de ritual, también tiene que ver con los astros y en su momento pudo haber servido para observación y determinación de solsticios y equinoccios, el INTIRAYMI y a su vez para la observación de la Luna.

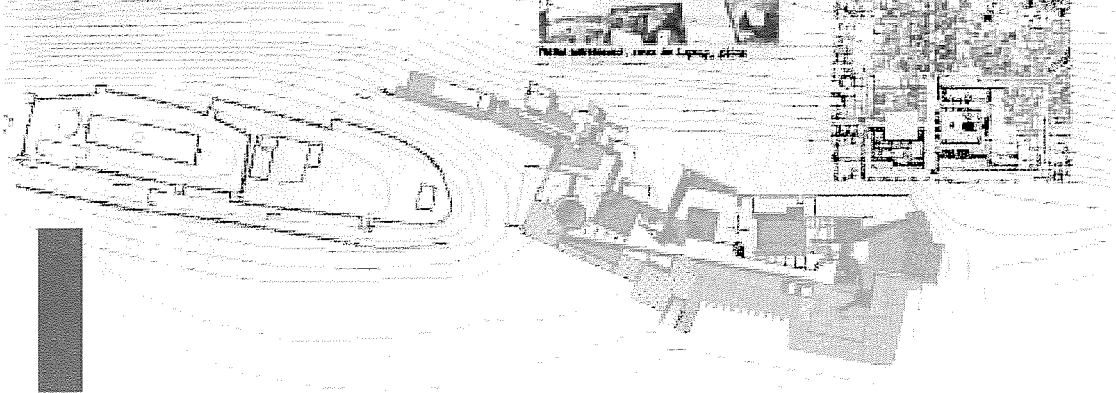
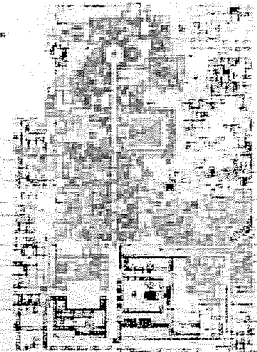
El proyecto pretende reflejar las características del lugar usando un lenguaje contemporáneo. La idea principal del proyecto es la de ser “una extensión” de las ruinas, generando una extensión de este recorrido longitudinal que aparece en el Pucara de Rumicucho. Por otro lado, dada la importancia de la presencia de las ruinas, se optó por un tipo de arquitectura semienterrada, donde son solo algunas plazas excavadas las que animan el recorrido por los diferentes espacios de exhibición bajo tierra.

La estructura se desarrolla básicamente con muros de contención y pocas columnas. La circulación atraviesa las plazas exteriores y los espacios de exhibición permitiendo que el visitante pueda circular de muchas maneras el proyecto. Los espacios principales aparecen ligados a las plazas exteriores excavadas, en donde se desarrollan las dobles alturas y las entradas de luz cenital.

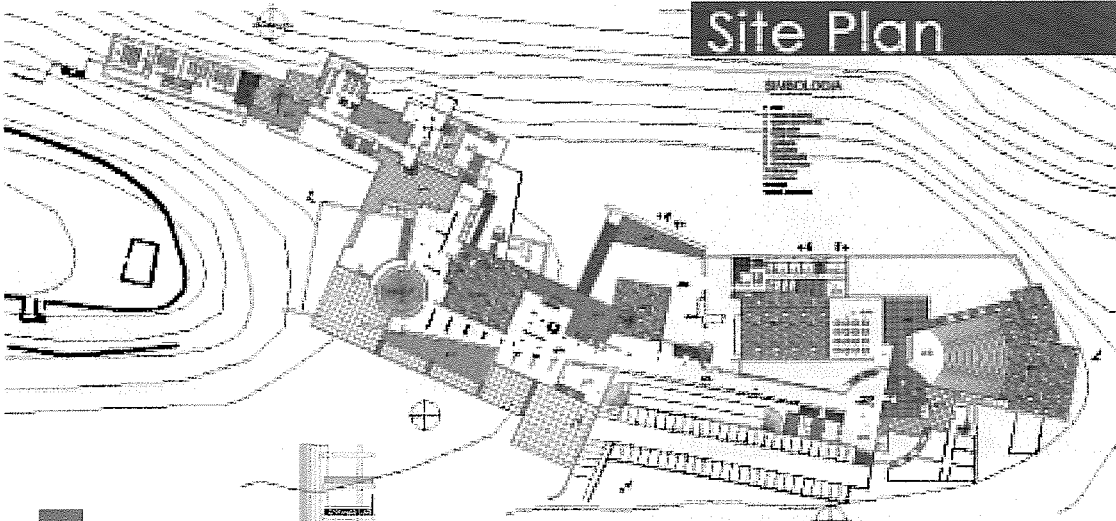




Site Museum



Site Plan



El museo se integra con el terreno y el paisaje.

El museo se integra con el terreno y el paisaje.

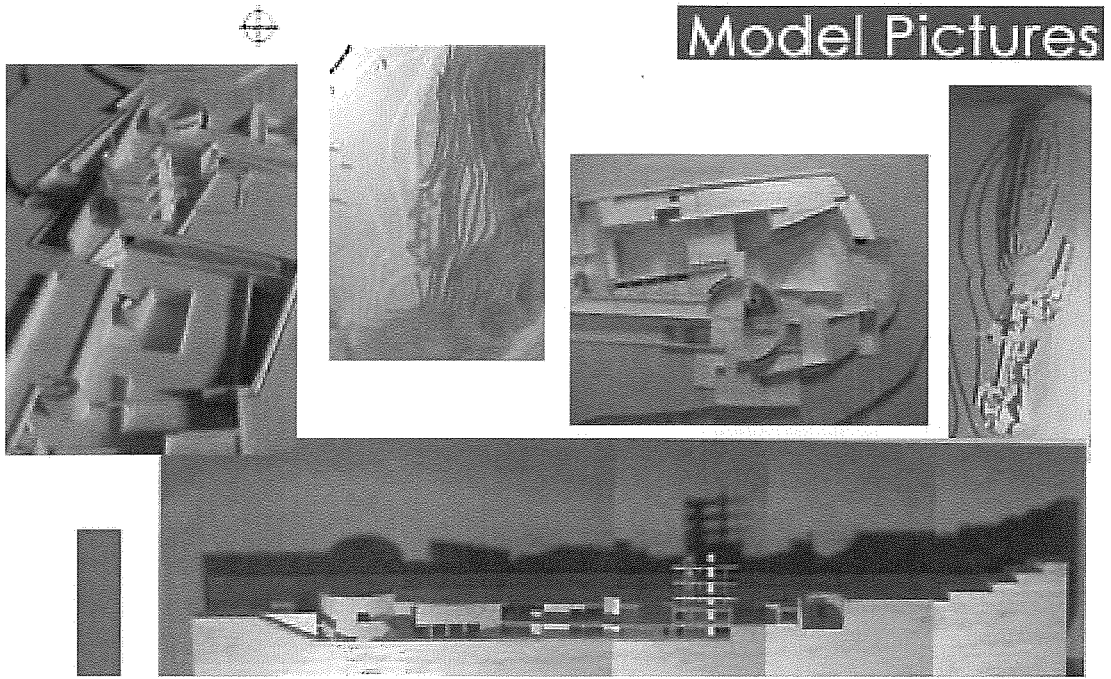
El museo se integra con el terreno y el paisaje.

El museo se integra con el terreno y el paisaje.

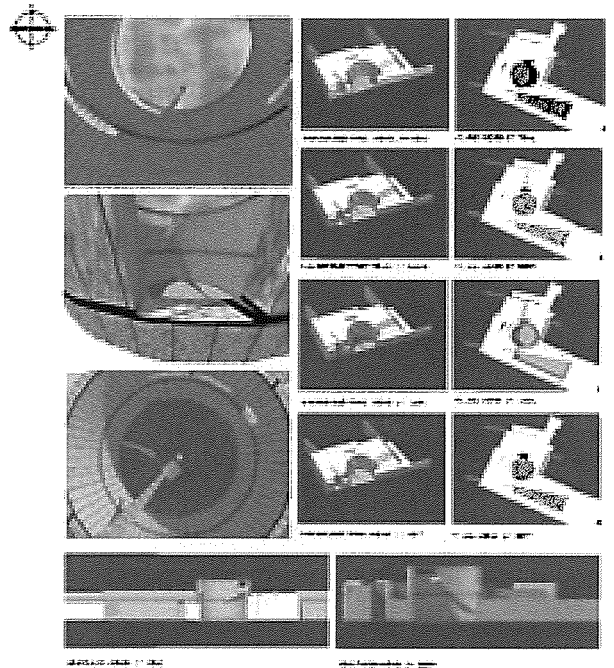
El museo se integra con el terreno y el paisaje.

El museo se integra con el terreno y el paisaje.

El museo se integra con el terreno y el paisaje.



El elemento de remate del museo es un reloj solar. La idea de este elemento es la de resaltar la ubicación del proyecto, que está casi sobre la línea ecuatorial, lo que permite establecer sombras especiales en días especiales del año como son los equinoccios y los solsticios. Además, al tratarse de un centro de interpretación, la idea es que se generen exhibiciones interactivas, en las que los visitantes puedan participar de lo que sucede.



Sundial Analysis

Mediante el reloj solar, se genera un elemento de remate para la exhibición y un elemento de transición hacia las ruinas del Pucara, y a su vez se reconoce la importancia del lugar y se toman en cuenta las tradiciones de adoración al sol y a los astros.

Apéndices

CENTRO DE INTERPRETACION LABORATORIOS DE ARQUEOLOGIA EN RUMICUCUCHO

El regionalismo ofrece bases al análisis e la homogeneización urbana y a través del estudio de una arquitectura de resistencia, propia de una región, de una identidad que se basa en principios básicos como el clima, el clima, la tecnología y la identidad de una región. Por otro lado, la identidad de los territorios, propone una solución basada en las experiencias sensoriales de una arquitectura.

La investigación de nuestro pasado es un desafío que se debe afrontar con la conciencia de que se trata de un patrimonio que debe ser preservado y transmitido a las generaciones futuras. La arqueología es la ciencia que se ocupa del estudio de los vestigios del pasado del hombre. Existen dos aspectos que preocupan a esta ciencia: el primero es el hallazgo y posterior a dicho objeto y el segundo es el análisis e interpretación de los mismos.

La región de Rumicucucho posee características específicas en lo que se refiere a clima, luz, población, topografía, paisaje, que permiten potenciar la base de la conciencia regional de la arquitectura. Topos, luz, clima, tecnología, confluyen en el sitio para poder desarrollar este concepto. Además, son todas las cualidades del lugar que se deben tomar en cuenta los aspectos sensoriales de la arquitectura.

El valle de Rumicucucho se encuentra situado hacia el norte de Quito, muy próximo a la población de San Antonio de Pichincha. El valle se encuentra limitado por una topografía muy marcada; al este y al sur la quebrada del río Hoz y al norte y oeste; la presencia de quebradas y elevaciones, permite vistas impresionantes hacia Cayambe y hacia Quito. Por otro lado esta región es fértil, lo que propone características específicas de diseño climático.

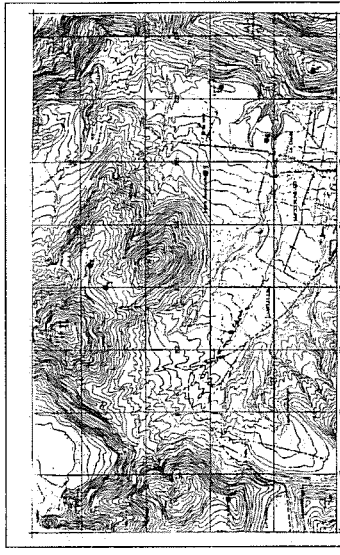
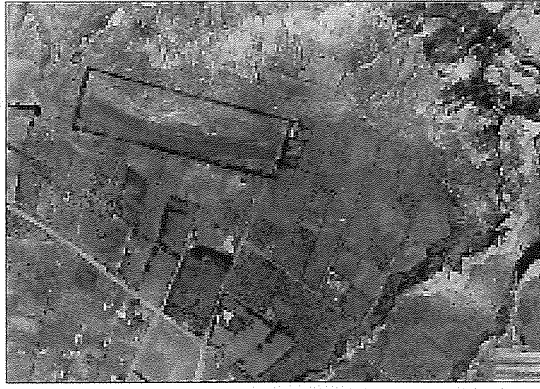
Las observaciones sensoriales fueron para los incas, la base de su cosmología. Por esta razón las perspectivas visuales que se elaboraron y hasta hoy se siguen conservando se refieren a las zonas y a las relaciones. En su momento hacia el norte, las áreas presentaban distintas al lugar donde se ha propuesto primero en el proyecto, luego se refiere a la zona de la ubicación del centro de interpretación (arquitectura) y finalmente se refiere al valle de Rumicucucho. La posición de estas construcciones se basan en una serie de alineamientos que se refieren a los movimientos de las aguas, el asentamiento del río y la zona.

De todas las construcciones, por su posición y por su tamaño, la más importante es el Pucará de Rumicucucho, realizado a base de terrazas y muros de piedra. Este presenta unida al factor del clima según desde el principio el carácter del proyecto, que será subterráneo.

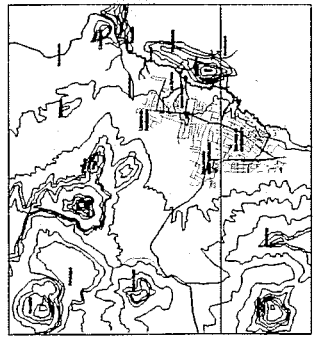
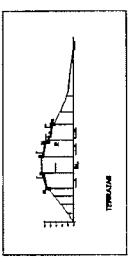
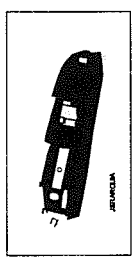
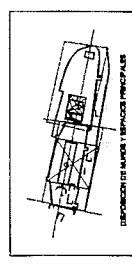
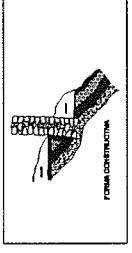
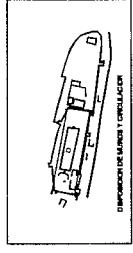
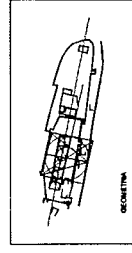
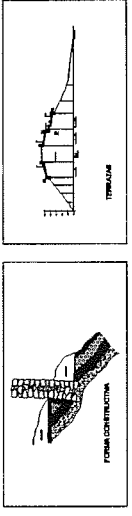
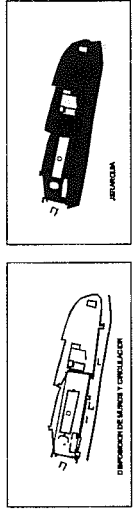
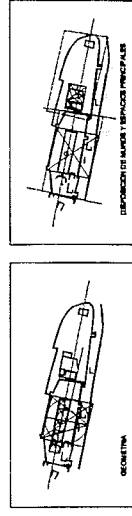
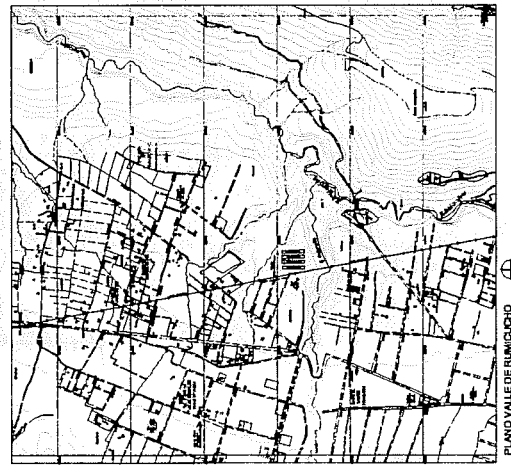
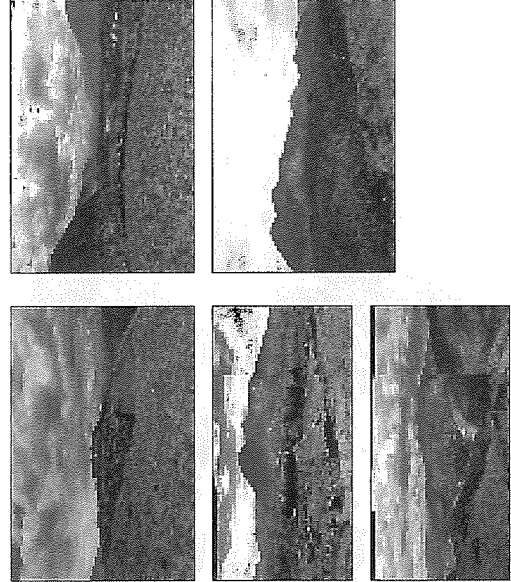
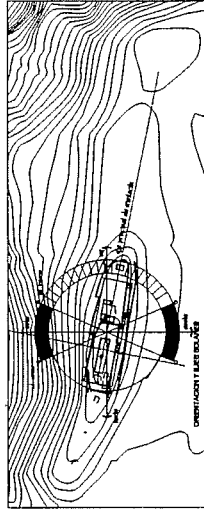
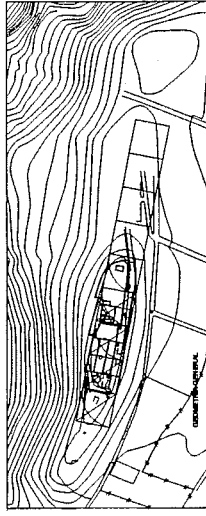
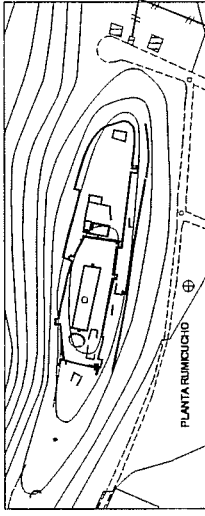
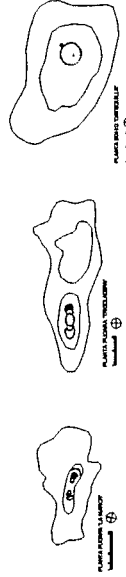
Los ejes de la arquitectura subterránea en el desarrollo son muy variados. El hombre, al buscar el refugio contra el calor y frío en el desierto busca inmediatamente el cobijo bajo la tierra. Esto hace que se realicen excavaciones, muchas veces en forma de plazas, bajo un terreno plano; otras en las laderas. A partir de la plaza excavada se extienden las construcciones hacia otros planes, formando recintos subterráneos.

El recinto ritual, en arquitectura ha sido un tema bastante desarrollado en la historia de la arquitectura. Uno de los ejemplos más claros de este tipo de concepto aparece en el complejo de Teotihuacán, al noreste de México. El feto se inicia con la presencia de "La Ciudadela", que se sitúa al sur. A través de un eje que es formado por "La avenida de la muerte". A lo largo del eje se van desarrollando edificios, uno de los cuales, el de mayor tamaño, es el de la pirámide del Sol, se sitúa hacia el este. Como remate del recorrido está la pirámide de la Luna.

El Pucará de Rumicucucho se sitúa sobre una elevación natural del terreno, en un punto estratégico que domina la vista hacia el valle de Cayambe y hacia Quito. Su construcción de carácter longitudinal está realizada en base a cinco terrazas, que forman un recinto amurado, dando la forma superior al fin del recorrido, se de carácter más sagrado.



UBICACION OTROS PUNTALES DE LA ZONA



PLANO DE UBICACION

PROYECTO: CENTRO DE INTERPRETACION LABORATORIOS DE ARQUEOLOGIA EN RUMICUCUCHO

UNIVERSIDAD
SAN FRANCISCO DE QUITO

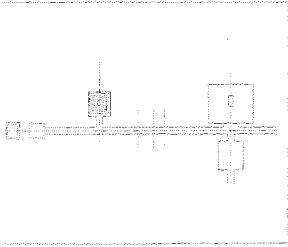
PROYECTO INDIVIDUAL DE FIN DE CARRERA
AUTOR: FRANCISCO PONTON

ESC:IND
FECHA: MAR-2001

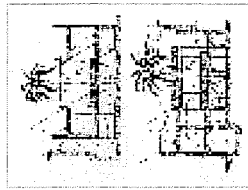
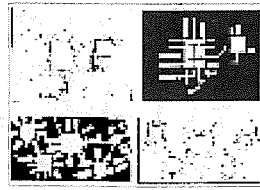
CONTIENE:
MEMORIA



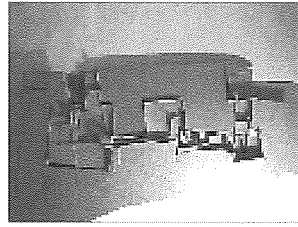
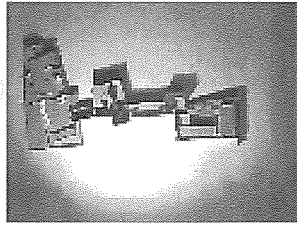
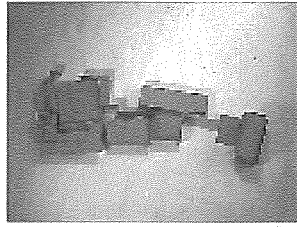
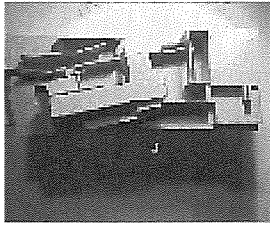
PLANTA GENERAL TERMINACION



ANALISIS



ARQUITECTURA SUBTERRANEA



RESUMEN PROGRAMÁTICO

MUSEO-CENTRO INTERPRETACION	300 Alumnos
Veredaje	190 m ²
Balcoes	50 m ²
Estacionaciones	200 m ²
Estacionaciones Temporales	
Exposiciones Permanentes	330 m ²
Museo histórico	400 m ²
Museo antropológico	100 m ²
Museo arqueológico	600 m ²
Balcoes	70 m ²
Depositos/Almacenes	950 m ²
Total	3920 m ²
25% circulación	980 m ²
TOTAL CENTRO INTERPRETACION	4900 m²

LABORATORIOS / TALLERES: 200 personas

Biblioteca	330 m ²
Almacenes	100 m ²
Almacén 24 horas	170 m ²
1 Sala de conferencias 60 pax	80 m ²
2 Salas de conferencias 60 pax	400 m ²
Salas de conferencias 100 pax	100 m ²
Salas de conferencias 150 pax	150 m ²
Deposito/Almacén	100 m ²
Total	1030 m ²
25% circulación	400 m ²
TOTAL LABORATORIOS TALLERES	2000 m²

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

RESTAURANTE 60 personas	80 m ²
CANTINA 80 personas	300 m ²
VENTAS Estacion	30 m ²
ADMINISTRACION	370 m ²
ESTACIONAMIENTOS 100	3000 m ²
TOTAL	1120 m²

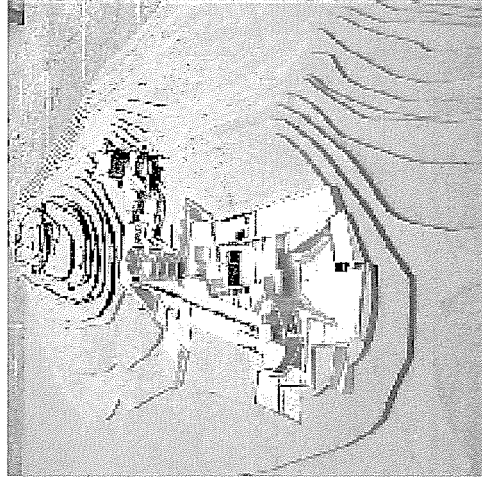
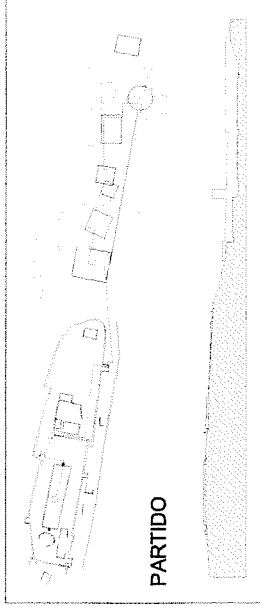
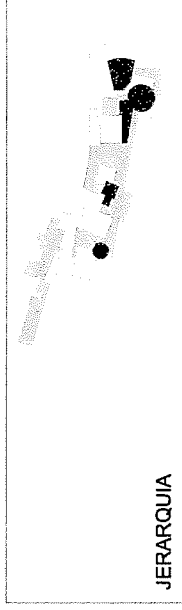


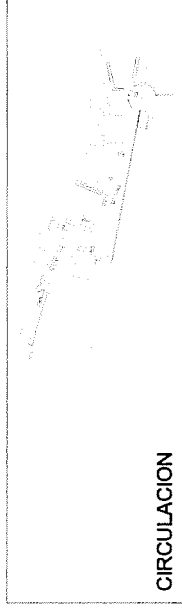
FOTO MAQUETA



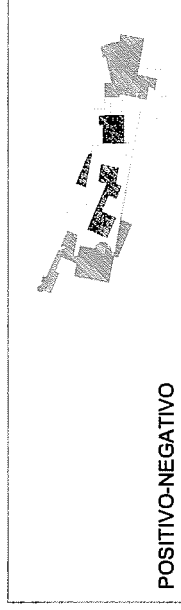
PARTIDO



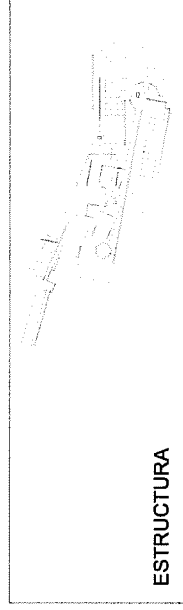
JERARQUIA



CIRCULACION



POSITIVO-NEGATIVO



ESTRUCTURA

'PROYECTO: CENTRO DE INTERPRETACION LABORATORIOS DE ARQUEOLOGIA EN RUMICUCUCHO

UNIVERSIDAD
SAN FRANCISCO DE QUITO

PROYECTO INDIVIDUAL DE FIN DE CARRERA
AUTOR: FRANCISCO PONTON

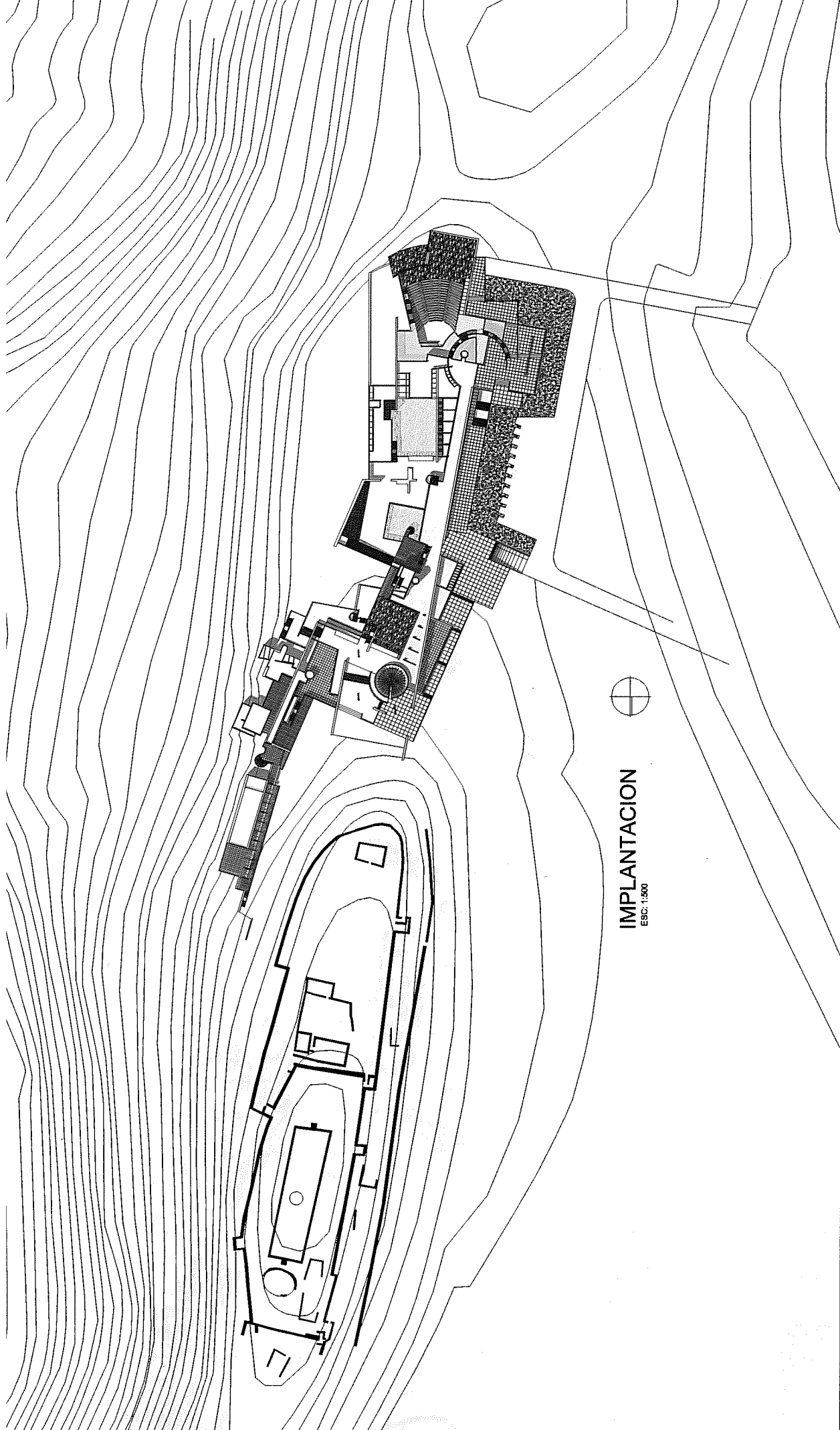
DIRECTOR: ARQ. DIEGO OLEAS

ESC: IND
FECHA: MAR-2001

CONTIENE:

MEMORIA

LAMINA



IMPLANTACION
 ESC: 1:500

PROYECTO: CENTRO DE INTERPRETACION LABORATORIOS DE ARQUEOLOGIA EN RUMICUCHO

LAMINA

UNIVERSIDAD
SAN FRANCISCO DE QUITO

PROYECTO INDIVIDUAL DE FIN DE CARRERA
 AUTOR: FRANCISCO PONTON

DIRECTOR: ARQ. DIEGO OLEAS

ESC: IND

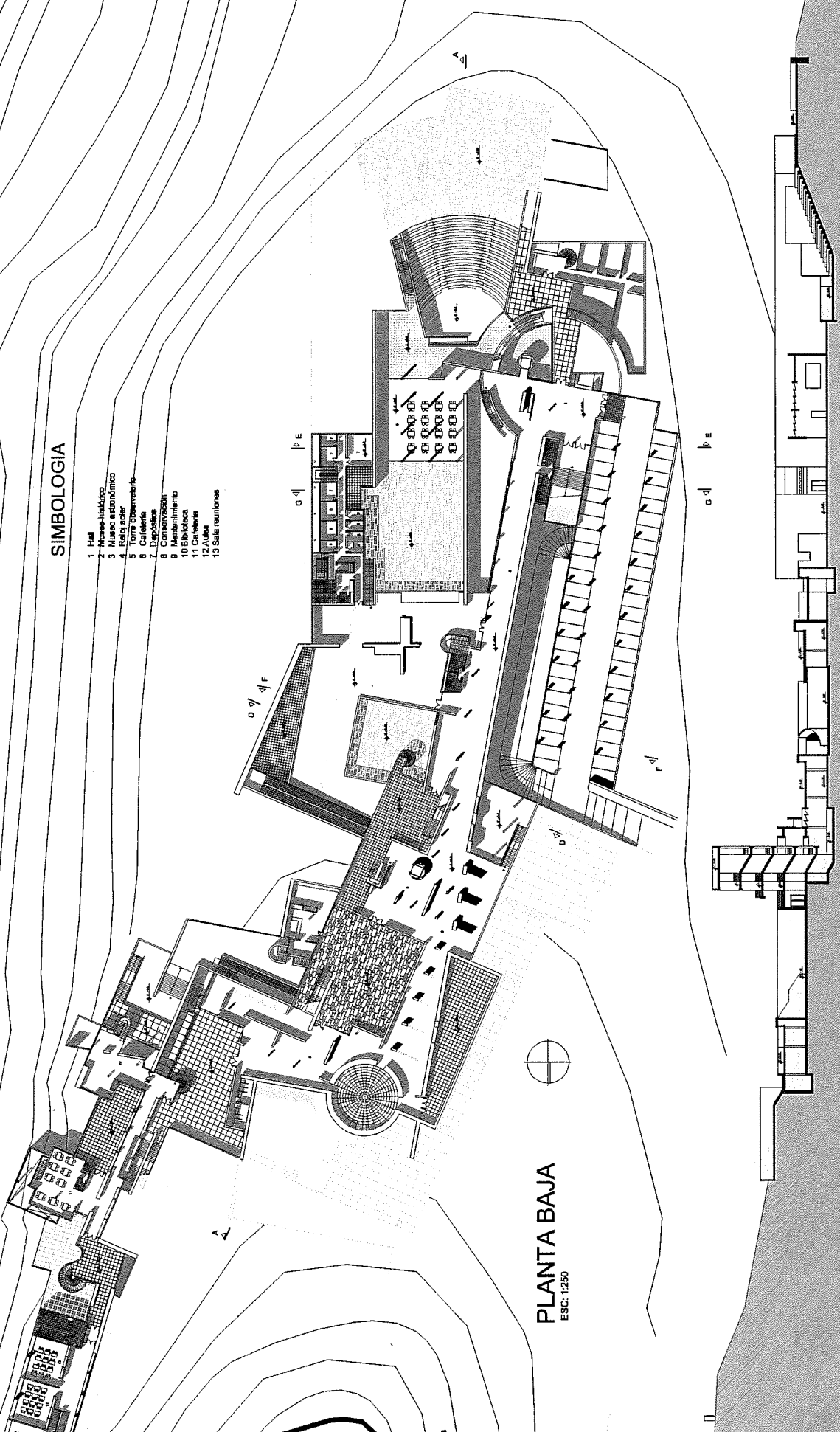
FECHA: MAR-2001

CONTIENE:

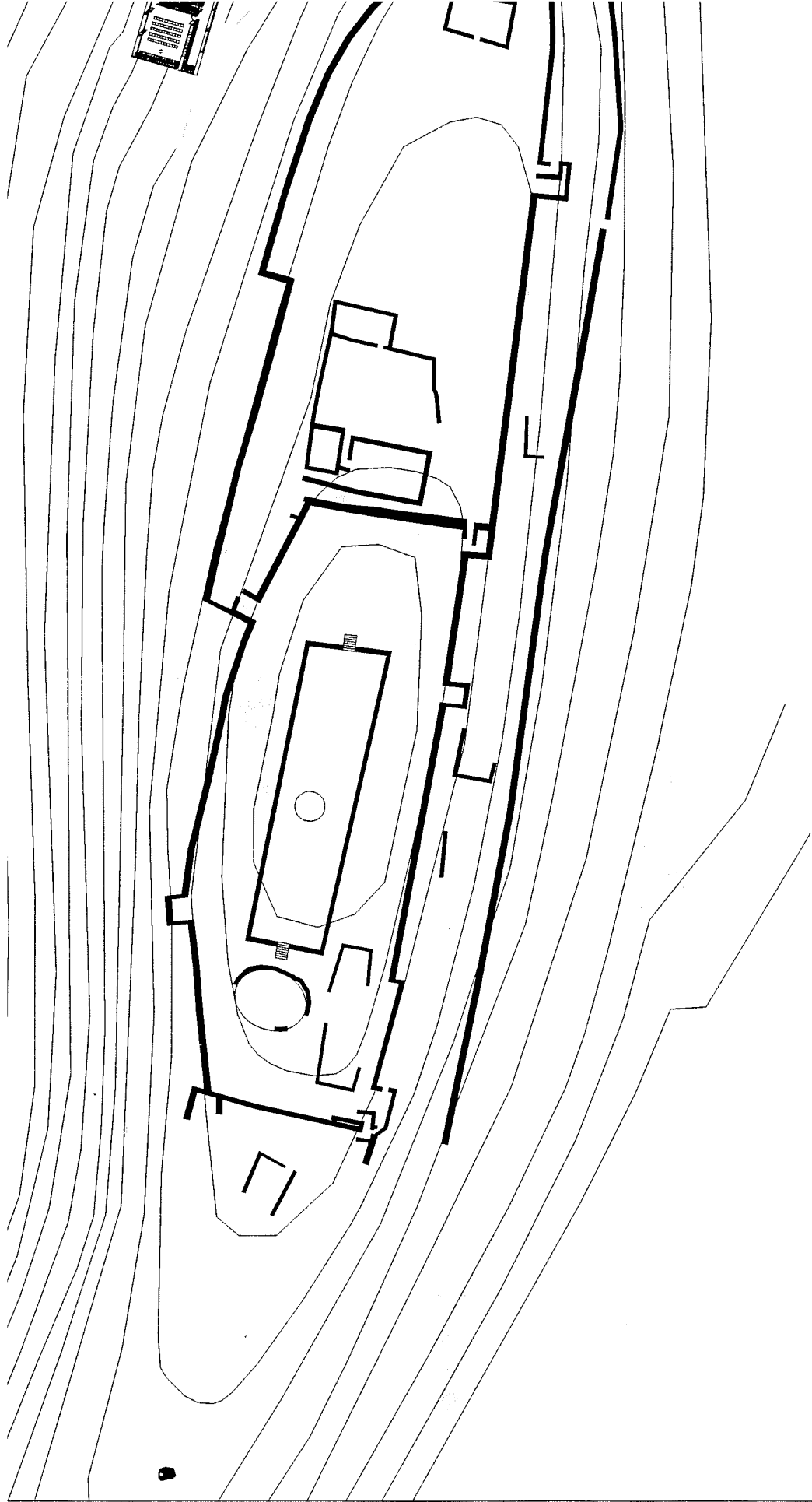
IMPLANTACION

SIMBOLOGIA

- 1. Hall
- 2. Museo histórico
- 3. Museo astronómico
- 4. Sala solar
- 5. Torre observatorio
- 6. Cafetería
- 7. Depósito
- 8. Comedor
- 9. Menaje
- 10. Biblioteca
- 11. Sala de conferencias
- 12. Sala de reuniones
- 13. Sala de reuniones



PLANTA BAJA
ESC. 1:250



CENTRO DE
INTERPRETACION
Y
LABORATORIOS
DE
ARQUEOLOGIA
EN
RUMICUCHO

UNIVERSIDAD
SAN FRANCISCO
DE QUITO

PROYECTO INDIVIDUAL
E FIN DE CARRERA

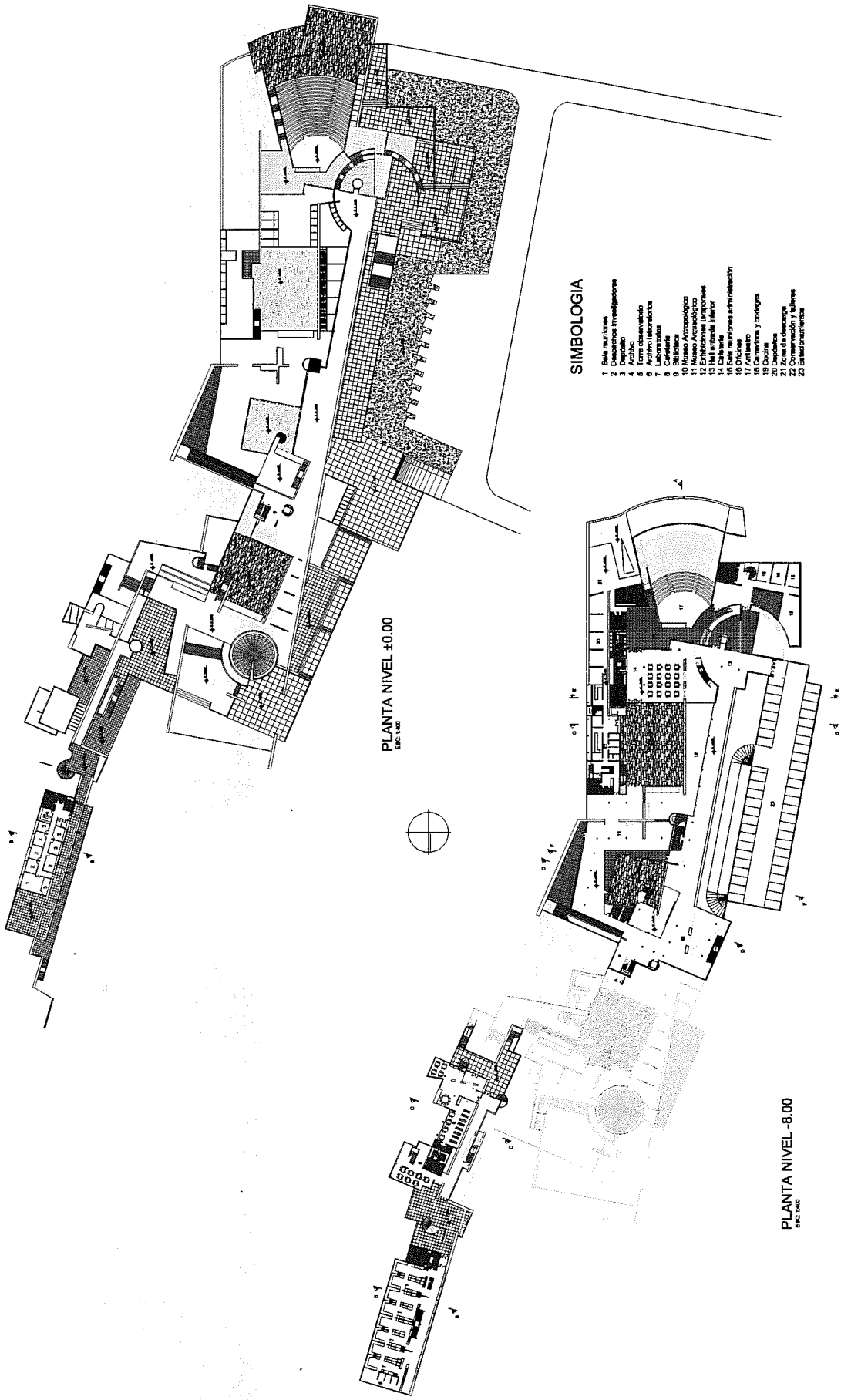
OTOR: FRANCISCO PONTON

RECTOR: ARQ. DIEGO CLEAS

SC:IND FECHA: MAR-2001

ITEME:
PLANTA BAJA
CORTES LONGITUDINAL

NAS



SIMBOLOGIA

- 1 Sala reuniones
- 2 Oficinas Investigaciones
- 3 Dirección
- 4 Archivo
- 5 Torre observatorio
- 6 Sala de conferencias
- 7 Laboratorios
- 8 Cafetería
- 9 Biblioteca
- 10 Museo Arqueológico
- 11 Museo Arqueológico
- 12 Exhibiciones temporales
- 13 Sala de actividades
- 14 Sala de actividades
- 15 Sala de reuniones administración
- 16 Oficinas
- 17 Oficinas
- 18 Oficinas y pasadizos
- 19 Corrales
- 20 Dependencias
- 21 Dependencias
- 22 Comedor y salones
- 23 Estacionamientos

PLANTA NIVEL ±0.00
ESC. 1:400

PLANTA NIVEL -8.00
ESC. 1:400

PROYECTO: CENTRO DE INTERPRETACION LABORATORIOS DE ARQUEOLOGIA EN RUMICUCHO

UNIVERSIDAD
SAN FRANCISCO DE QUITO

PROYECTO INDIVIDUAL DE FIN DE CARRERA

AUTOR: FRANCISCO PONTON

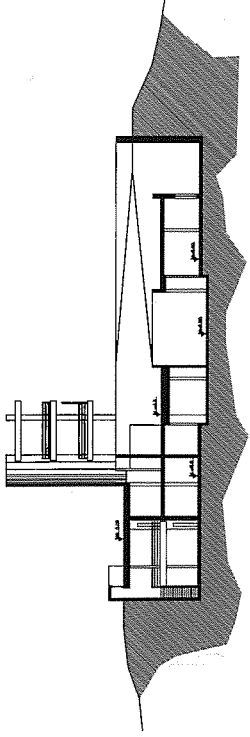
DIRECTOR: ARG. DIEGO OLEAS

ESC:IND

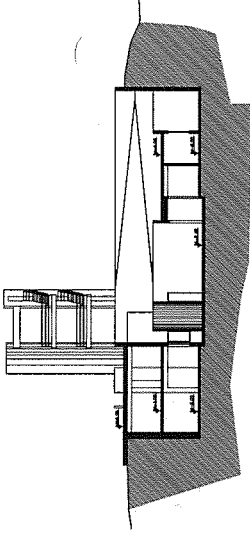
FECHA: MAR-2001

CONTIENE:

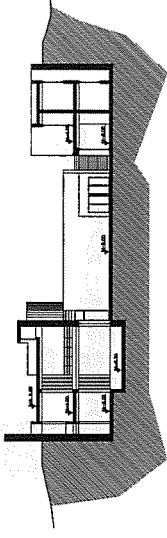
PLANTAS



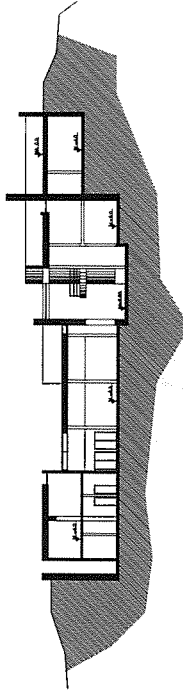
SECCION D - D
E.C. 1:500



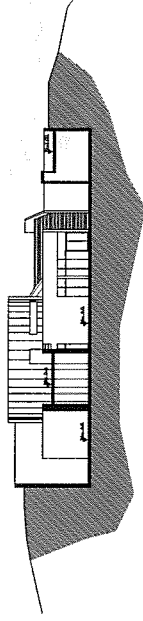
SECCION F - F
E.C. 1:500



SECCION G - G
E.C. 1:500



SECCION E - E
E.C. 1:500



SECCION H - H
E.C. 1:500

PROYECTO: CENTRO DE INTERPRETACION LABORATORIOS DE ARQUEOLOGIA EN RUMICUCHO

UNIVERSIDAD
SAN FRANCISCO DE QUITO

PROYECTO INDIVIDUAL DE FIN DE CARRERA

AUTOR: FRANCISCO PONTON

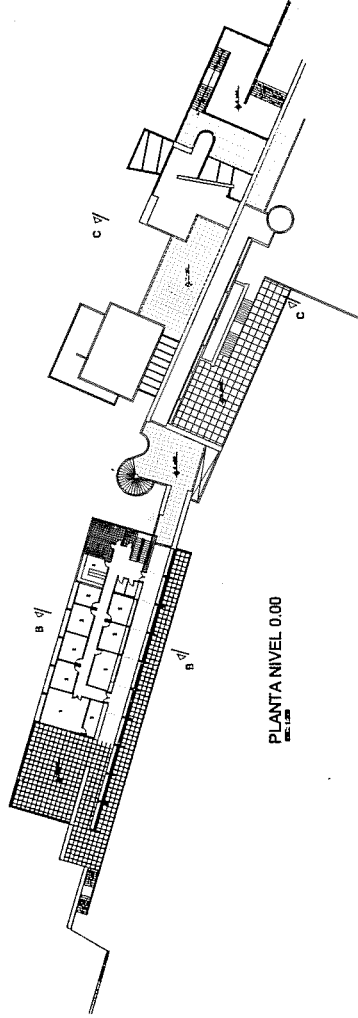
DIRECTOR: ARG. DIEGO OLEAS

ESC:IND

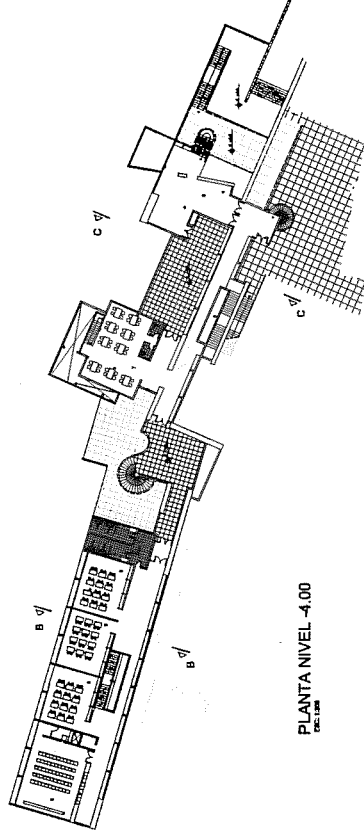
FECHA: MAR-2001

CONTIENE:

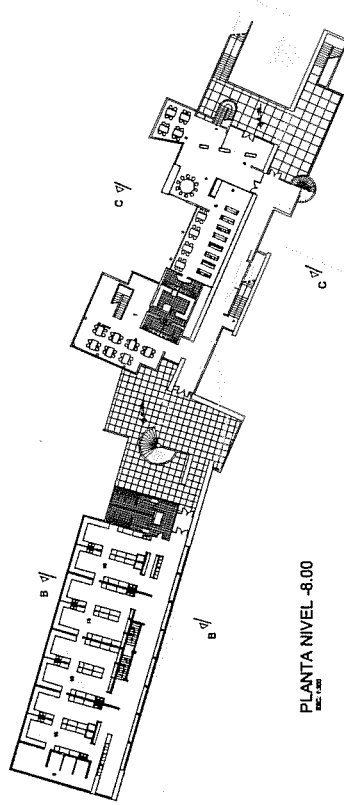
SECCIONES



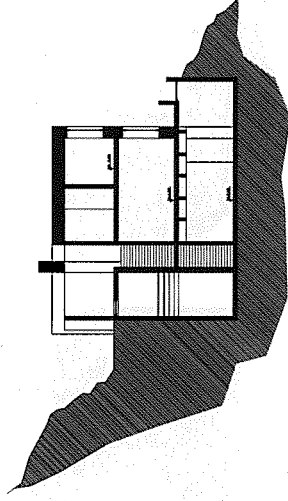
PLANTA NIVEL 0.00
Esc. 1:100



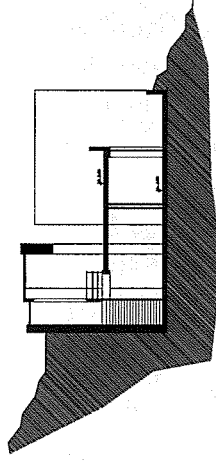
PLANTA NIVEL -4.00
Esc. 1:100



PLANTA NIVEL -8.00
Esc. 1:100



SECCION B - B
Esc. 1:100



SECCION C - C
Esc. 1:100

SIMBOLOGIA

1. Sala de conferencias
2. Laboratorio de investigaciones
3. Oficina
4. Sala de reuniones
5. Sala de conferencias
6. Sala de reuniones
7. Sala de conferencias
8. Oficina
9. Oficina
10. Laboratorio arqueológico

PROYECTO: CENTRO DE INTERPRETACION LABORATORIOS DE ARQUEOLOGIA EN RUMICUCHO

UNIVERSIDAD
SAN FRANCISCO DE QUITO

PROYECTO INDIVIDUAL DE FIN DE CARRERA

AUTOR: FRANCISCO PONTON

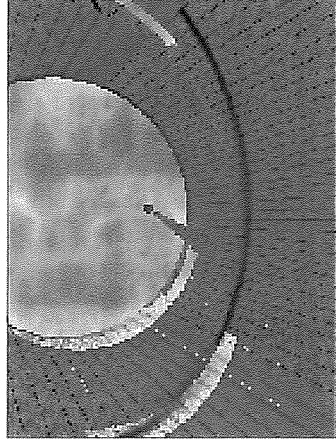
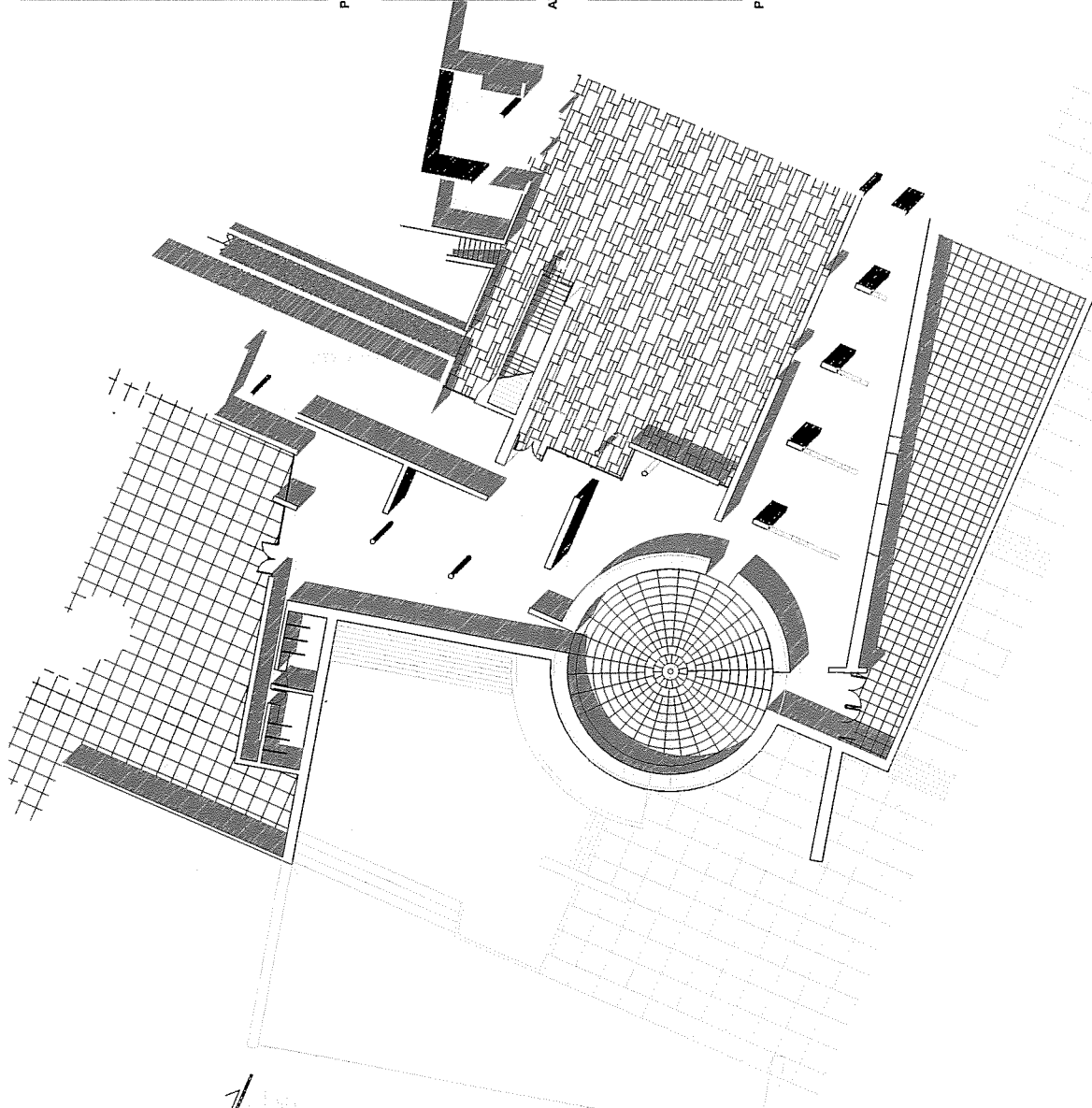
DIRECTOR: ARG. DIEGO OLEAS

ESC:IND

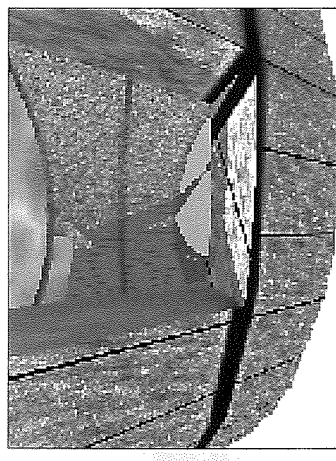
FECHA: MAR-2001

CONTIENE:

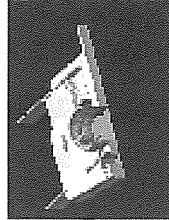
PLANTAS Y CORTES LABORATORIOS



PERSPECTIVA INTERIOR



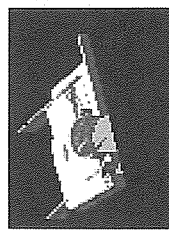
PERSPECTIVA VENTANA



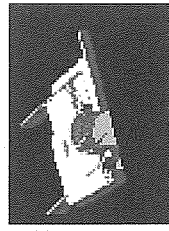
AXONOMETRIA 21 DE DIC



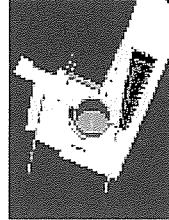
AXONOMETRIA 21 DE JUN



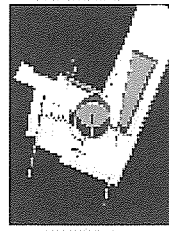
AXONOMETRIA 21 DE MAR



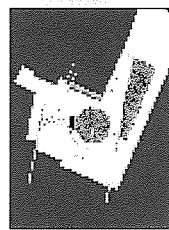
AXONOMETRIA 21 DE SEP



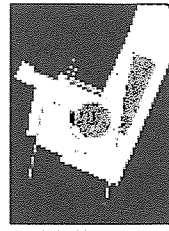
PLANTA 21 DE DIC



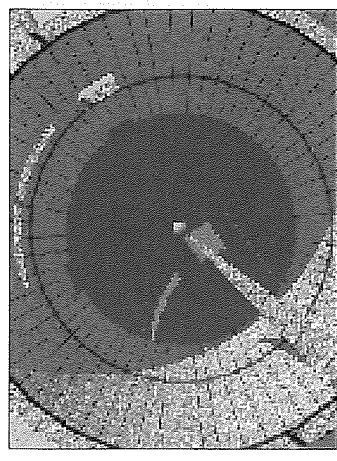
PLANTA 21 DE JUN



PLANTA 21 DE MAR



PLANTA 21 DE SEP



SECCION 21 DE MAR 15:00

SECCION 21 DE DIC 8:00AM

PROYECTO: CENTRO DE INTERPRETACION LABORATORIOS DE ARQUEOLOGIA EN RUMICUCHO

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO	PROYECTO INDIVIDUAL DE FIN DE CARRERA	CONTIENE:	DETALLES
	AUTOR: FRANCISCO PONTON	ESC:IND	
	DIRECTOR: ARG. DIEGO OLEAS	FECHA: MAR-2001	

LAMINA



Bibliografía

Frampton, Kenneth, Studies in Tectonic Culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture, MIT Press, Segunda Edición, Chicago, Illinois, 1995.

Frampton, Kenneth, “Towards a Critical Regionalism: Six points for an Architecture of Resistance”, en The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture, Hal Foster, Bay Press, séptima edición, Seattle, 1991.

Pallasma Juhani, “An Architecture of the Seven Senses” en Questions of Perception: Phenomenology of Architecture, A+U Architecture and Urbanisme, Julio 1994., p.30.

Fernandez, Cristian, y otros, Modernidad y Postmodernidad en América Latina: estado del debate, Escala, Bogotá, 1989.

Frampton, Kenneth, “El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural “ en A&V Arquitectura y Vivienda, marzo 1985.

Holl, Steven, “Local Focus/Global Flow” y “Phenomena and Idea”, tomados de Steven Holl Architects Homepage (<http://walrus.com>)

Kahn, Louis, Forma y Diseño, Ediciones Nueva Visión, Argentina, 1984

Zevi, Bruno, Frank Lloyd Wright, G.Gilli, Bracelona, 1985.

Baker, Geoffrey, Antione Predock, Academy Editions, New York, 1995.

Guirgola, Romaldo, Louis Kahn, G.Gilli, Barcelona, 1989.

Loubes, J.P., Arquitectura Subterránea, G. Gilli, Barcelona, 1985.

Marjusz, S. La arqueoastronomía en las investigaciones de las culturas andinas, ed. Banco Central del Ecuador, Quito, 1992.

Almeida, Eduardo, El Pucará de Rumicucho, ed. Banco Central del Ecuador, Quito , 1994.

FRANCISCO PONTÓN RUBIO

Pasaje "A" N 36-18 y Juan Galindes, Quito, Ecuador

Tel.: (593) 2 247 - 667

e-mail: gponton@interactive.net.ec

PERFIL

Arquitecto, Ingeniero Industrial y Administrador de Construcciones.
Conocimientos en diseño, planeamiento y dirección de la obra arquitectónica.
Conocimientos de CAD: Architrion y Autocad.
Conocimientos acerca de políticas de calidad total, normas ISO 9000,
ISO 9000-2000, formulación y gerencia de proyectos.

DATOS PERSONALES

Fecha de nacimiento Mayo, 8 de 1976

Estado civil Soltero

Nacionalidad Ecuatoriana

C.I. 171087875-0

EDUCACIÓN

Sep. 95 - May. 2001 UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO, ECUADOR
Arquitecto
Ingeniero Industrial

Sep. 98 - May. 99 UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE CATALUNYA, BARCELONA ESP
Cuarto año de arquitectura
Programa de intercambio Universidad San Francisco de Quito

Oct. 88 - Jul. 94 COLEGIO INTISANA, QUITO, ECUADOR
Bachiller Internacional
Bachiller en Ciencias Físico-Matemáticas

EXPERIENCIA

Jul. 99 - Sep. 99. URDESIERRA S.A.
Pasante
Avalúo, revisión y levantamiento de los centros de enseñanza de Fe y Alegría
en las provincias de Pichincha, Tungurahua, Manabí

Dic. 97 – Ene. 98

BANDERAS VELA ARQUITECTOS

Colaboración para el diseño y presentación final del proyecto para el Concurso Casa de la Música (Ganador 3er Premio)

Jul. 97 - Ago. 97

QUBICAL S.A. UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO

Diseño de Anteproyecto para Oficinas del INEFAN en San Cristóbal Galápagos.

**SEMINARIOS Y
CONFERENCIAS**

Nov. 00

Participación en la XII Bienal Panamericana de Arquitectura Quito, Ecuador.

Nov. 96

Participación en la X Bienal Panamericana de Arquitectura Quito, Ecuador.

**CONOCIMIENTOS DE
COMPUTACIÓN**

AutoCad 2000

Architrión VI

ArchiCad 5.0

Microsoft Project 2000

Microsoft Office 2000

Microsoft Visio 2000

SPSS

Adobe Photoshop 5.5

Adobe Illustrator 8.1

Windows 95/98/NT

LENGUAS

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO

(Aprobados todos los niveles de Inglés como segunda lengua)

- Composición y Retórica

- Composición Avanzada

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE QUITO

- Aprobado 8vo. de Inglés

ALLIANCE FRANCAISSE, QUITO, ECUADOR

- 3er nivel de francés

**GRADOS Y
HONORES OBTENIDOS**

May. 2001

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO, ECUADOR

Participación en el Concurso Internacional ARCHIPRIX

Abr. 2001

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO, ECUADOR

Mejor Tesis de Arquitectura

Jul. 94

COLEGIO INTISANA, QUITO, ECUADOR

Abanderado del Pabellón Nacional

REFERENCIAS PERSONALES

Arq. Diego Oleas
DECANO COLEGIO DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO
Cumbayá, Ecuador
(593 2) 894 - 510

José Albán
GERENTE REGIONAL
LA UNIVERSAL S.A.
Quito, Ecuador
(593 2) 433 - 220

mayo de 2001