

1. ARTE -- GALERIAS Y MUSEOS -- ARQUITECTURA -- QUITO (ECUADOR) -- TESIS Y OBRAS ACADÉMICAS

2. CENTROS CULTURALES -- DISEÑOS Y PLANOS -- QUITO (ECUADOR)

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO

"Centro de Arte Contemporáneo en la Plaza Foch"
Una reinterpretación del museo en función del arte local y de la sociedad quiteña hoy

87669

Cristina Vanessa Bueno García

USFQ - P'BLIOTECA

Tesis de grado presentada como requisito para la obtención del título de arquitecto

Quito, Mayo del 2008

Universidad San Francisco de Quito
Colegio de Arquitectura

HOJA DE APROBACIÓN DE TESIS

“Centro Recreativo y Habitacional”
Una aproximación sensorial

Cristina Bueno García

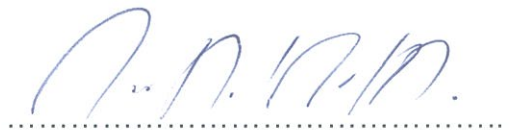
Marcelo Banderas, Arq.
Director de Tesis

Handwritten signature of Marcelo Banderas in black ink, written over a horizontal dotted line.

Claudio Cáceres, Arq.
Miembro del Comité de Tesis

Handwritten signature of Claudio Cáceres in black ink, written over a horizontal dotted line.

José Miguel Mantilla, Arq.
Miembro del Comité de Tesis

Handwritten signature of José Miguel Mantilla in black ink, written over a horizontal dotted line.

Diego Oleas Serrano, Arq.
Decano del Colegio

Handwritten signature of Diego Oleas Serrano in black ink, written over a horizontal dotted line.

Quito, 14 de mayo de 2008

© Derechos de autor
Cristina Vanessa Bueno García
2008

A mis padres y a mi hermano que supieron aguantar y apoyar mis obsesiones arquitectónicas

A Diego E que siempre fue mi fuerza e inspiración

RESUMEN

“¿Puede el espacio ser un instrumento pacífico de transformación social capaz de cambiar la relación entre individuo y sociedad generando un nuevo estilo de vida?”

Bernard Tshumi, *Architecture and Disjunction*.

En Quito, los hábitos culturales de la sociedad rara vez incluyen visitas a museos, lo que reduce toda confrontación con el arte contemporáneo local, en auge en los últimos años. Frente a la estructura cerrada y alejada de la vida diaria de los museos tradicionales, surgen una creciente oferta y demanda de arte informal ligadas al dinamismo de la ciudad y del entretenimiento en el sector La Mariscal.

El Centro de Arte en la Plaza Foch busca, por lo tanto, reflexionar sobre la capacidad subversiva de la arquitectura para propiciar cambios en los hábitos culturales de los quiteños. Para ello, propone un museo que rehúye las tipologías tradicionalmente utilizadas, un programa híbrido que piensa en nuevas realidades de la sociedad y de su producción artística y un emplazamiento inesperado que revela las contradicciones de la ciudad de Quito.

Luego de analizar la evolución del arte y de su comportamiento en el espacio, se establecerá lo que significa el arte contemporáneo hoy. Paralelamente, se estudiará el funcionamiento de los museos en Quito, en contraste con la vida del sector de La Mariscal y de su Plaza Foch. Como resultado de estas dos ramas de estudio se propondrá el proyecto; su aproximación conceptual y su resultado arquitectónico.

INDICE

1. INTRODUCCIÓN
2. TEMA: El espectador del arte: entre ver y ser visto
 - 2.1 La distancia frente al arte: ver y reflexionar
 - 2.1.1 Del ritual a la reflexión
 - 2.1.2 Los espacios de reflexión: los museos tradicionales
 - 2.2 El espectador como receptor del arte: ver y sentir
 - 2.2.1 El lenguaje de las sensaciones
 - 2.2.2 Un mensaje sujeto a interpretación
 - 2.3 El espectador progresivamente envuelto por el arte: ver y participar
 - 2.3.1 Del cuadro al espacio de exposición
 - 2.3.2 Del la exposición al espacio íntimo del espectador
 - 2.3.3 Del museo a la calle
 - 2.3.4 El arte como objeto de consumo
 - 2.3.5 El regreso a un espacio
 - 2.4 El espectador como obra de arte: ver y ser visto
 - 2.4.1 Arte ambiental
 - 2.4.2 La ilusión y la realidad
 - 2.4.3 Instalaciones
 - 2.5 La relación de interacción e intimidad: la significación de ver y ser visto
3. CASO: La desmaterialización del límite entre arte y vida
 - 3.1 Antecedentes: La exposición y demanda de arte en Quito
 - 3.2 Análisis del sector: La Mariscal como un sector de tradición vivo lleno de arte informal
 - 3.2.1 Un sector de entretenimiento por tradición
 - 3.2.2 Arte de la calle accesible versus arte formal inaccesible
 - 3.2.3 Una zona de actividad continua
 - 3.2.4 El lote: única esquina sin vida
 - 3.3 El lote: esquina de la Plaza del Quinde
 - 3.3.1 Ubicación precisa
 - 3.3.2 Ordenanzas
 - 3.4 Precedentes: Museos contemporáneos que acercan el arte, el espectador y la ciudad
 - 3.4.1 Folk Arts Museum, de Tod Williams y Bilie Tsien

- LISTA 3.4.2 Store Front art and Architecture, de Steven Holl Y Vito Acconci
- 3.4.3 Centro Georges Pompidou pour les Arts, Renzo Piano y Richard Rogers
- 3.5 Aspectos técnicos: Los nuevos requerimientos del arte
 - 3.5.1 La luz
 - 3.5.2 Materiales y texturas: la sutileza
 - 3.5.3 Escala y proporciones: no pequeño, no gigante
- 4 Hipótesis: Centro de arte en la mariscal: arte = vida
- 5 Resolución arquitectónica
 - 5.1 Programa: El centro de artes como catalizador entre consumo de la zona y arte
 - 5.2 Diagramas conceptuales
 - 5.2.1 Arte = Vida
 - 5.2.2 Atracción al arte
 - 5.2.3 Pausas en el recorrido
 - 5.3 Implantación
 - 5.4 Plantas
 - 5.5 Cortes
 - 5.6 Fachadas
 - 5.7 Renders
- 6 Bibliografía

LISTA DE FIGURAS

- 2.1.2 Diagrama "El arte: del ritual al museo"
- 2.3.1 Diagrama "El arte invadiendo el espacio de exposición"
- 2.3.2 Diagrama "El arte invadiendo el espacio privado del espectador"
- 2.3.3 Diagrama "El arte: del museo a la ciudad"
- 3.2.1 Diagrama "La Mariscal: de hacienda lejana a barrio de conexión"
- Foto "La Mariscal: 1900"
- Foto "La Mariscal: 1912"
- Foto "La Mariscal: 1950"
- Foto "La Mariscal: 1970"
- 3.2.1 Diagrama "La zonificación de la cultura"
- Foto "Arte en la Calama"
- Foto "Puesto de venta de arte en la calle"
- Diagrama "El museo = la caja cerrada y alejada del peatón"
- 3.2.3 Diagrama "Horario de museo y de centro de exposición informal"
- Diagrama "Flujo de estudiantes"
- Diagrama "Almuerzo, cena de ejecutivos"
- Diagrama "Jóvenes y adultos en entretenimiento"
- Foto "Estudiantes en el día"
- Foto "Jóvenes en la noche"
- 3.2.4 Diagrama "Única esquina sin vida"
- 3.3 Plano "El lote, ampliación"
- 3.4.1 Foto "Folk Art Museum"
- Diagrama "Esquema de planta que se repite"
- Diagrama "Un recorrido inesperado (1)"
- Diagrama "Un recorrido inesperado (2)"
- Diagrama "Un recorrido inesperado (3)"
- Diagrama "Un recorrido inesperado (4)"
- Diagrama "Ritmo de la contemplación"
- Diagrama "El movimiento tridimensional"
- Diagrama "El movimiento bidimensional"

- Diagrama "La entrada de luz (en planta)"
- Diagrama "La entrada de luz (en corte)"
- Diagrama "Permeabilidad a través del muro"
- Diagrama "Permeabilidad a través de los pisos"
- Diagrama "Permeabilidad a través de los pasamanos"
- Diagrama "Permeabilidad en las bases"
- 3.4.2 Foto "Store Front for Art and Architecture"
- Diagrama "Del muro al nuevo muro"
- Diagrama "Relación entre arte y peatón (en planta)"
- Diagrama "Relación entre arte y peatón (en corte)"
- Diagrama "Espacio ambiguo: recuerda a exterior"
- Diagrama "Espacio ambiguo: recuerda a interior"
- Diagrama "Entre arte y arquitectura"
- 3.4.3 Foto "Centro Georges Pompidou"
- Diagrama "Arte afuera- arte adentro"
- Diagrama "La fachada- recorrido"
- 3.5.3 Foto " *Torqued Ellipses* de Richard Serra en el Día: Chelsea, Nueva York"
- 5.3 Implantación
- 5.4 Planta baja
 - Planta 1
 - Planta 2
 - Planta 3
 - Planta 4
 - Planta 5
 - Planta 6
 - Planta 7
 - Planta 8
- 5.5 Corte c-c'
 - Corte f-f'
 - Corte a-a'
 - Corte b-b'
- 5.6 Fachada desde Plaza Foch
 - Fachada desde calle Joaquín Pinto

	Fachada desde calle Reina Victoria
	Fachada desde calle Diego de Almagro
5.7	Renders (8)

1. INTRODUCCIÓN

“Toda obra de arte es un monumento, pero el monumento no es este caso lo que conmemora el pasado sino un bloque de sensaciones presentes que solo a ellas mismas deben su conservación” Gilles Deleuze.

En Quito, el arte es aún visto bajo las connotaciones elitistas y herméticas que supone un monumento del pasado. Es reconocido por su inaccesibilidad, su inutilidad, su glorificación desmedida, en fin, su complejidad innecesaria para la gente común. Esta percepción errada se debe, en gran medida, a que las estructuras e instituciones a la cabeza de esta actividad se rigen por parámetros del siglo pasado. Museos cerrados y dirigidos a un público intelectual muy restringido, curadores con ideas de exposiciones estáticas, y técnicas difundidas antiguas y obsoletas, parecen haber ignorado las transformaciones que ha sufrido el arte en los últimos tiempos.

Frente a este estancamiento de las artes formales en el país, surge un dinamismo y vida en el arte informal. Ferias artesanales frecuentes, danza o teatro en la calle, y performances urbanos, comienzan a adquirir el valor y la naturaleza que el arte contemporáneo tiene en el resto del mundo.

En efecto, como reflejo de una sociedad cambiante, cada vez más regida por los innovadores avances tecnológicos, por los requerimientos del movimiento, comunicación e información inmediata, y por una cultura del consumo, el arte hoy se impone como una actividad de participación en que el espectador/ usuario es fundamental para su sentido y realización. El arte de hoy se filtra en la cotidianidad, se confunde con la vida misma.

Pero entonces, ¿cómo proponer un edificio que albergue el arte sin caer en las mismas equivocaciones? ¿Cómo atraer a un público sin ninguna tradición museística? ¿Cómo desdibujar los límites entre el arte y la vida en nuestro contexto social y cultural?

El cruce de dos realidades: una institución que entienda al arte como entretenimiento, por un lado, y un sector dinámico de arte informal por otro, puede ser la clave para revitalizar esta actividad en nuestra ciudad sin dejar de satisfacer las nuevas necesidades de los actores contemporáneos involucrados.

2 Para ello se analizará la acelerada y reciente evolución del arte contemporáneo que cuestiona el papel del espectador, para luego determinar los factores de dinamismo y vida del sector de La Mariscal como un lugar emblemático del arte y la cultura informal en Quito.

2. TEMA: EL ESPECTADOR DE ARTE: ENTRE VER Y SER VISTO

El arte ha sido siempre representativo de su época. Refleja y testimonia un conglomerado de ideales, un pedestal de valores, e incluso, una percepción particular del tiempo al que la sociedad pertenece (Montaner, 36). Pero, siendo una actividad para ser vista, siempre ha requerido de un espectador, de un individuo otro que el artista, con quien ha mantenido una relación heterogénea que se ha modificado con el curso del tiempo.

Es a propósito de la naturaleza de esta relación, la mayor contribución de los movimientos contemporáneos. En efecto, en el último siglo, la evolución de los movimientos artísticos y las nuevas propuestas de expresión han involucrado al espectador a tal punto que se ha desdibujado la barrera clara entre individuo y objeto, entre artista y arquitecto, entre museo y ciudad, entre arte y vida. El espectador ya no solo ve, sino que también es visto.

Pero, ¿cuales son las consecuencias de esta evolución? La oscilación entre la toma de distancia para reflexionar sobre el arte y el acercamiento para un desempeño participativo ha marcado la historia del arte moldeando los lugares de exposición, el carácter de los museos, y la misma percepción del arte.

2.1 La distancia frente al arte: ver y reflexionar

2.1.1 Del ritual a la reflexión

En tiempos inmemorables, las formas de expresión humanas pasaban a través del ritual en una completa entrega, una participación total. No se pensaba el ritual, se lo practicaba. No se contemplaba el ritual, sino que se lo vivía. Y "toda acción humana, independientemente de su valor ético reflexivo, funcionaba al unísono de la naturaleza" sin mayor reflexión que la necesaria para actuar (Pérez Gómez, 10). Así, los aportes sensoriales del individuo o de la comunidad eran directos: artista, arte e individuo eran uno solo.

Es a partir de la Antigüedad y luego, durante la Edad Media que el hombre se pone a distancia de toda actividad, y comienza a relacionarse de manera alejada a través de la visión. Es este espaciamiento, esta separación entre acto e individuo, lo que permitió, en la sociedad occidental, un desarrollo de la reflexión. Pensar un objeto, significa saber desligarse de él, entenderlo como otro; significa, por lo tanto, abandonar una

actitud participativa en que entorno e individuo sean uno. Este espacio se volvió él mismo objeto de representación artística, despegándose por completo del artista y del espectador.

2.1.2 El espacio de reflexión: los museos tradicionales



Fruto de la capacidad de reflexionar el objeto de arte que se fue adquiriendo con el tiempo, nace el museo en el siglo XIX. Surge como una institución "para la difusión pública del arte" (Montaner, Oliveras, 6). Pero al ser organismos cerrados consagrados a la apreciación de obras y a su reflexión, estaban asociados a la magnificencia y a la propiedad de los poderosos. Se creó por y para una élite cultural, limitando los posibles espectadores y mistificando el arte a un nivel inaccesible.

Pronto, la administración pública moderna pasó a encargarse de la creación y promoción de estos organismos. Sin embargo, ésta asumió el papel de mediador ideológico entre los considerados tesoros del arte y su disfrute y comprensión por parte de los ciudadanos. La naturaleza introvertida, hermética y estática de estos museos no hizo más que consolidarse en una acumulación de cuartos a manera de nichos consagrados para la conservación de estos llamados tesoros, alejando aún más todo intento de participación por parte del espectador.

Dichos espacios chocaban con la naturaleza sensible del arte pues negaban un observador fundamental para el objeto expuesto, el mismo que perdía todo sentido en la ausencia de los ojos de un tercero, de los sentidos de un espectador.

2.2 El espectador como receptor del arte: ver y sentir

2.2.1 El lenguaje de las sensaciones

La obra de arte constituye una vía de diálogo entre el espectador y el artista que parece llevarse a cabo en una dimensión alterna. Este funcionamiento paralelo se debe a que la obra de arte se concibe y se

transmite a través del lenguaje de las sensaciones. Es esta vía de comunicación irracional y casi intangible lo que permite al artista pasar de una idea racional basada en el mundo que lo rodea a una idea estética.

El artista capta una esencia de la realidad que trasciende las apariencias, la deforma sometiéndola a este lenguaje, la materializa en una obra y finalmente la transmite para llegar intelectualmente o emocionalmente al espectador. Produce, así, un devenir sensible es decir una transformación de la realidad objetiva en otra sustancia constituida por sensaciones vivas, que producen una revelación; "el arte no reproduce lo visible sino que vuelve visible" (Klee). Como señala Gilles Deleuze, la obra de arte, una vez concretada, es un bloque de sensaciones, es decir, un compuesto de "perceptos" -percepciones que existen más allá de quien las experimenta- y de afectos -sentimientos que desbordan la fuerza de quien los vive- "que existe en sí".

Es por esto que el diálogo del arte entre creador y espectador no puede realizarse a través de intermediarios sino a través del vehículo vivo de las sensaciones: la obra de arte.

2.2.2 Un mensaje sujeto a la interpretación

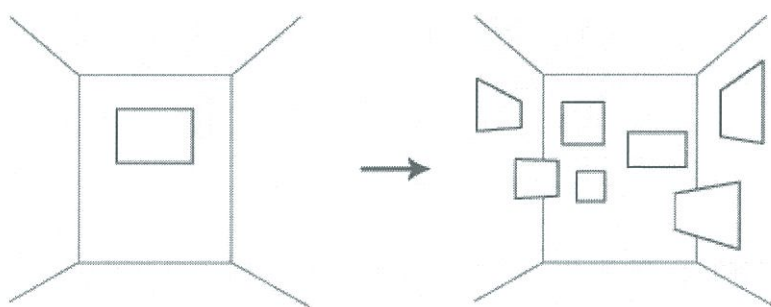
La naturaleza del lenguaje del arte siendo subjetiva implica que el mensaje transmitido y recibido por este medio es mucho más rico que el de cualquier nivel de comunicación tradicional. En efecto, éste no es claro, y se presenta por el contrario como una intencionalidad confusa, ambigua y deformada que, aunque creada por el artista requiere de una observación y de una interpretación por parte del espectador. "Una obra de arte realizada por alguien existe realmente solo si otra persona lo ve. El trabajo es producido tanto por aquel que lo hace como por aquel que mira lo hecho. De esta forma, realizar el esfuerzo de observar un trabajo, es volverse su coautor, contribuir a su existencia" (André Ducret). El resultado no es, por lo tanto, la transmisión de un mensaje preciso sino más bien es la ventana hacia una multiplicidad de perspectivas, de horizontes imaginarios y de estratos de memoria que buscan revelar ciertos aspectos inéditos de la realidad. Para Umberto Eco, la obra de arte es una "obra abierta", posee un sentido equívoco y enigmático que depende de aquel que la observa. En la ambigüedad de la idea transmitida y la multiplicidad de significados posibles, radica el potencial del arte.

Bajo esta perspectiva y teniendo en cuenta que la visión contemplativa del arte había entrado en crisis, surge arte abstracto cuya esencia no radica en ella misma sino en la relación entre su creación y el punto de vista sensitivo del espectador. Este se vuelve un protagonista de la obra abierta que deberá interpretar el mensaje percibiendo los elementos conceptuales y confiriendo protagonismo al artista (Montaner, 65).

El arte se presenta entonces como una suerte de alquimia que revela secretos propios o del entorno, y que se manifiesta a través de emociones. Ya sea un sentimiento de vértigo, una sensación de armonía, un sentido de atracción, de repulsión o de duda, lo que produce una obra a un espectador en particular es único y no puede ni debe ser traducido por terceros. Por el contrario, la obra necesita del espectador para su concretización última en mensaje; "el espectador se vuelve un participante activo de la misma obra" (Schulz-Dornburg, 19).

2.3 El espectador progresivamente envuelto por el arte: ver y participar

2.3.1 Del cuadro al espacio de exposición



Tradicionalmente el arte se clasificó en objetos bidimensionales, cuando hacían parte de la pintura, y objetos tridimensionales, cuando hacían parte de la escultura. Pero cualquiera que fuese la naturaleza del arte, siempre había estado restringida a un espacio limitado de la exhibición. En el caso de la pintura, la obra estaba encerrada dentro de un marco físico, mientras que la escultura estaba contenida por los confines del pedestal a sus pies.

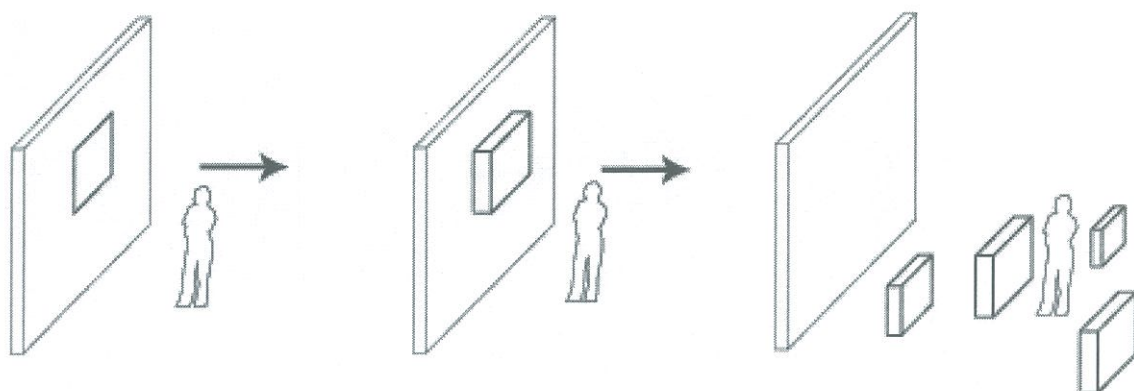
Sin embargo, a inicios del siglo XX, los bordes físicos y simbólicos del arte comenzaron a romperse tanto hacia los costados invadiendo el espacio de exposición, como hacia delante invadiendo el espacio privado del espectador.

En efecto, ya en 1915, en *La última exposición futurista 0: 10*, los cuadros pictóricos de Malevitch parecían explotar de su marco, desprendiéndose de él y dispersándose por las paredes de la sala de exposición.

Al respecto, Umberto Boccioni aseveró: "Proclamemos la absoluta y total abolición de la línea finita y de la estatua cerrada. Abramos la figura y encerremos en ella al ambiente (...)". (Larrañaga, 13). El espacio comienza, así, a ser incorporado en el discurso expositivo reflejando el afán de acercarse cada vez más al espectador e impulsarlo a participar.

Pronto el dadaísmo, que anteponía el caos al resultado, fomentó esta emancipación del arte, proponiendo objetos que flotaban en el escenario, liberados de su memoria, función y materialidad y que buscaban sus propias metáforas y sentidos. El *objet trouvé* y el surrealismo también hicieron gala, en su momento, de desligarse por completo de su entorno inmediato estimulando aún más la participación del público y produciendo un sentido de invasión del espacio real.

2.3.2 Del espacio de exposición hacia el espacio del espectador



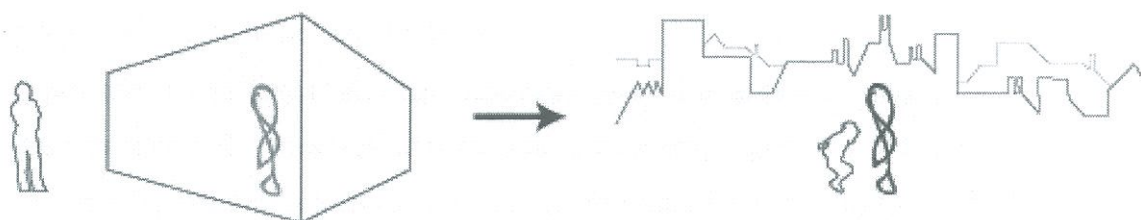
Por otra parte, las pinturas comenzaron a invadir el espacio del espectador. En efecto, por la misma época, Picasso rompía la bidimensionalidad de sus pinturas realizando un collage en su obra *Nature morte à la chaise callée*, en la que en lugar de pintar una rejilla, colocó el material auténtico. En la escultura, Brancusi también decidió desaparecer los pedestales para sus obras, las mismas que comenzaron a apropiarse del espacio del público. De esta forma, el espectáculo deja de darse en un marco sagrado, para entrar en el universo íntimo del espectador.

Esta disolución de los márgenes de la obra de arte hacia el espectador anticipa la acción de otros movimientos artísticos de vanguardia posteriores. Así, luego de la segunda guerra mundial surge el arte de acción cuya esencia radica en el acontecimiento y en la naturaleza violenta de todo proceso (Montaner, 136). Performances, happenings y otras formas de arte en las que el tiempo, el cuerpo del artista, las nuevas tecnologías y el movimiento sobresalen, hoy, por encima del lienzo y se apropian del espacio, buscando, de manera casi agresiva, impactar al espectador e, incluso, incluirlo en la puesta en escena. El performance art, en particular, se manifiesta como un acontecimiento espontáneo en el que el artista crea la pieza con su cuerpo causando un efecto físico, tal como "despertar la conciencia intensa de la vida" que produjo la obra de Chris Burden en la que se hizo disparar frente al público.

La pérdida de límites de estas nuevas propuestas tridimensionales supuso un cambio de comprensión del propio arte. Este comienza a volverse un espacio, del cual inclusive el artista parece ser expulsado, en favor

del observador y de su experiencia. Y al invadir los espacios a su alrededor demanda lugares de exposición “que se recorren, formas que pueden tocarse, objetos con los que nos podemos relacionar de diferentes maneras” (Larrañaga, 13). Pronto, surgen nuevos espacios expositivos en los que se implica al espectador en la representación y en los que se confronta a varios lenguajes, logrando así un acercamiento vertiginoso entre arte y vida.

2.3.3 Del museo a la calle



Progresivamente, el objeto de arte se vuelve un ente vivo que busca liberarse de las estructuras tradicionales y promover un diálogo participativo. Pero, en este proceso de aproximación a la vida misma, el arte se vio obstaculizado por la naturaleza de intermediario que suponía el espacio que lo albergaba: el museo.

Con el fin de relacionarse de manera más directa al espectador, los artistas deciden promover personalmente la gestión del espacio de exposición. Así, ya desde 1923, en la exposición de El Lissitsky de Berlín los artistas marcan el comienzo de una iniciativa total frente a la puesta en escena de las exposiciones, concibiéndolas como grandes obras de arte de lectura global.

Pero, la significación del museo como un lugar de exclusividad inaccesible llevó a pretender una eliminación total del intermediario como contenedor físico. “Convencidos de que el arte había sido hasta entonces demasiado exclusivo y elitista, los artistas empezaron a trabajar en lugares públicos alejados de los límites tradicionalmente más intelectuales y físicos del arte” (Schulz-Dornburg, 8). Nuevos espacios de exposición públicos surgen por toda la esfera de vanguardia de la época, y nacen movimientos como el site-specific o el land art. Dichos movimientos pretendían alcanzar la proximidad última con el espectador relacionándose con su contexto (ciudad o paisaje), su significado y su recepción, simultáneamente. El arte adquirió, así, un valor más informal que atraía al peatón y un carácter de accidente espontáneo en contacto con su entorno. Ejemplo de ello es la *Sinfonía entona silencio*, en la que Yves Klein, conquista un espacio

desconocido en una sala blanca y vacía en donde se servía un cóctel azul a los espectadores convocados para construir una experiencia artística colectiva con el propio artista.

2.3.4 El arte formal como objeto de consumo masivo

La expansión del arte a los confines de la realidad cotidiana de la ciudad insidió directamente en el nacimiento del pop art. Este movimiento admitía la complejidad, la ambigüedad y la pluralidad de la nueva realidad urbana de la época, celebrando la cultura del fragmento, de la comunicación y de las imágenes mediáticas. Los seguidores del pop art fomentaron la hibridación de nuevas formas de arte y mezclaron la baja cultura con la alta, reconociendo la cultura de las masas.

De esta forma, el arte, desplegándose como vehículo comunicativo, se aproxima a nuevos espectadores potenciales, desligados de la esfera cultural que aportaban con perspectivas desprovistas de prejuicios artísticos. El participante de la obra deja de ser el iniciado que acude a museos y se vuelve el hombre sencillo, el peatón que pasea por la ciudad.

La pluralidad del pop art también reconoce y utiliza los valores consumistas generalizados, como un medio para llegar y obligar a participar a la gente. A partir de este momento, al arte adquiere el valor de objeto de consumo masivo rompiendo con la idea de consumo para mesenas o élites económicas. De esta forma, el objeto de arte se aproxima a la naturaleza de la artesanía o del producto comercial que funciona ya sea como objeto de diseño decorativo, ya sea como trofeo, evidencia de la experiencia artística vivida.

En este sentido, los museos han explotado el deseo de consumo innato de la sociedad de hoy, y claro ejemplo de ello es el crecimiento progresivo de las tiendas con respecto a las instituciones de arte, las mismas que funcionan como gancho para el público.

2.3.5 El regreso a un espacio

Sin embargo, la naturaleza del paisaje abierto que significaba la liberación de límites estáticos, también implicaba una ausencia de marco o de encuadre; el objeto de arte perdía no solo presencia sino también, existencia. La necesidad de un espacio que albergue la obra, la proteja y la enmarque en medio de la flexibilidad, ha producido un consenso alrededor de la necesidad de un lugar para el arte,

Pero este nuevo contenedor debe mediar entre el movimiento continuo frente a la exposición (propuesta de Le Corbusier del Museo de crecimiento ilimitado) y el movimiento libre (la propuesta de Mies Van

Der Rohe Museo para una pequeña población), entre la flexibilidad y el encuadre, entre la conservación y la exposición, entre el arte y la funcionalidad. De esta forma, solo puede ser una serie de acontecimientos, como lo definiría Bernard Tshumi, o vacíos en los que se manifiesta lo inesperado como lo aseveraría Rem Koolhaas.

Esta ambigüedad del nuevo espacio cobra más sentido en la medida que el arte comienza a volverse, él mismo, espacio dentro de espacios, el mismo que contiene la verdadera obra: el espectador.

2.4 El espectador como obra de arte: ver y ser visto

2.4.1 El arte ambiental

A finales de los sesentas, los artistas comenzaron a crear obras basadas en la manipulación del espacio con herramientas puramente inmateriales; obras pensadas para el público que tiene con ellas una experiencia (Chavaría 51). Este arte llamado inmaterial utiliza el juego de luz y sombra u otros elementos que rayan en lo virtual, para hacer de la experiencia sensible del espectador, la obra de arte. "El espectador que se encuentra frente a una obra de carácter inmaterial se introduce en ella no la observa" (Chavaría 54).

Así, el espectador ya no solo participa en el proceso y exposición del arte sino que es el mismo la obra, en su percepción de espacios fenomenológicos. Los artistas de lo inmaterial retoman la idea de Merleau- Ponty que radica en que la realidad es una extensión del sujeto; "somos luz de la misma manera que somos agua".

2.4.2 La ilusión o el desdoblamiento ambiguo de la realidad

El arte de lo inmaterial también utiliza las variaciones fenomenológicas para producir ilusiones ópticas y juegos visuales que requieren de la lectura engañada del espectador. La obra de arte no radica en los elementos que permiten la ilusión sino en la ilusión misma, en el espejismo, es decir en la percepción errada del observador.

Claro ejemplo es la obra *Orca y Kono* de James Turrell, en la que dos rectángulos recortados en las paredes oscuras de la sala de exposición comunican con las habitaciones detrás, iluminadas con colores fluorescentes. Desde la penumbra de la sala, los vanos de luz coloreada parecen solidificarse en cuadros bidimensionales. La realidad de la obra permanece un enigma bajo una ilusión que contiene la idea. El sujeto, al dudar sobre la realidad y la ilusión de la obra, sin lograr identificar cual es real se vuelve centro del arte (Cavaría, 40).

2.4.3 Instalaciones

El término de instalación tiene una multiplicidad de significados, sin embargo, sin duda la más pertinente en arte es la que habla sobre apropiarse de un lugar. En este sentido, el espacio de la instalación no solo es soporte de la obra sino que es parte fundamental de ella; es a la vez contenido que debe ser sentido por el espectador. En la instalación, el artista crea una obra inacabada a la espera del observador.

Por esta importancia del individuo, con la instalación pasa a ser llamado *usuario* en referencia a su poder de intervención y a su capacidad de originar el proceso artístico. El espectador- usuario habita y genera el espacio artístico incluyéndose el mismo en él. "El que mira, se mira a si mismo, el que recorre, se recorre a si mismo" (Larrañaga, 39).

Así, en este arte, el espectador -usuario no solo es el accionador de la obra sino que también es un componente de ella, se relaciona en un espacio protegido de intercambio mutuo y establece una conexión dinámica con el artista.

2.5 La relación de interacción e intimidad: la significación de ver y ser visto

El espectador ha pasado de ser una unidad milenaria con el arte, a ser un observador pasivo, y de vuelta a ser un usuario activo que se confunde con la obra artística.

Su evolución cíclica pone de manifiesto que el diálogo entre individuo y arte es una amalgama entre interacción e intercambio. Pero este vínculo solo puede darse bajo una conexión directa, que aluda a la cotidianidad sencilla del espectador potencial pero que también favorezca una esfera de intimidad para el diálogo con el objeto y con el artista.

La creación de nuevos espacios para el arte no puede pasar por alto la naturaleza de esta relación de reciprocidad y no solo deben atraer al público sino que deben hacerlo partícipe del proceso artístico.

3. CASO : LA DESMATERIALIZACIÓN DEL LÍMITE ENTRE ARTE Y VIDA

La tendencia hacia el acercamiento entre individuo, arte y ciudad que ha dibujado el siglo XX pretende realizarse a través de un centro de artes que medie entre un edificio abierto de entretenimiento que atraiga al peatón, y una institución que albergue obra, proceso artístico, creador y usuario en una relación estrecha, lúdica y participativa. Para ello, es necesario entender las características locales del medio del arte, los espacios actuales de exhibición, las necesidades de los artistas contemporáneos aquí, y la demanda del ciudadano común.

3.1 Antecedentes: La exposición y demanda del arte en Quito

En la actualidad, los museos de la ciudad concentrados esencialmente en el centro histórico acogen a un público escaso; algunos museos llegan a registrar tan solo diez personas por semana. El difícil acceso, la falta de comodidades para el ciudadano, los horarios restringidos y la organización espacial de exposición anticuada, son algunas de las razones que explican esta falta de asistencia. Las recientes intervenciones municipales para estos espacios como el Centro Metropolitano de Quito, o las renovaciones del Museo de la ciudad, no han logrado integrarse a la vida del quiteño.

Por otro lado en su relación con el artista, el museo tradicional de la ciudad ofrece pocas ventajas para la difusión de su arte. En efecto, la exposición es económicamente inaccesible para los artistas contemporáneos jóvenes. Estos se ven obligados a mostrar sus obras en espacios alternativos que han surgido en los últimos años como solución a esta falta de lugares de exposición (La Naranjilla Mecánica, El Container, El Pobre Diablo, entre otros). Estos espacios permiten una mayor difusión e interacción con la gente pues se aprovecha el flujo de la demanda del servicio de bar o de restauración que ofrece el lugar para convertirlo en espectadores. Sin embargo, siendo su propósito otro que la exhibición, estos espacios carecen de salas de dimensiones adaptadas a las nuevas escalas del arte, carecen de luz natural y artificial apropiada y ponen en riesgo la seguridad y conservación de las obras expuestas a partículas de comida y humedad propios de bares y restaurantes.

Los artistas contemporáneos de renombre en cambio son completamente desaprovechados pues, aunque tienen acceso a los museos tradicionales, los espacios de exposición no responden a los requerimientos de las nuevas formas de arte como instalaciones, performances o simplemente obras de gran tamaño, ya sea por una cuestión de materiales agresivos, de iluminación escasa o de cuartos cerrados que perjudican la

apreciación de la obra de arte. Es el caso del maestro Mauricio Bueno, quien si bien cuenta con una obra valiosísima en constante crecimiento y renovación expone con poca frecuencia, y sin mayor difusión a perjuicio de los potenciales espectadores y de la ciudad de Quito. La demanda de espacios de exposición es hoy una realidad sobretodo con la reciente conformación oficial del nuevo Colegio de artistas, con la tradicional y exitosa Estampería Quiteña y con la cantidad de jóvenes graduados de la Facultad de Artes sobre todo de la Universidad Central. Todos estos grupos, se suman a los artistas individuales contemporáneos e la búsqueda de lugares donde conectarse con a ciudad y el público.

En el último año, algunas galerías han abierto sus puertas retomando la tradición quiteña que se trunció con la crisis económica de 1997. Es el caso, De la Galería de Iliana Viteri, de Bermeo, entre otros. Sin embargo estas galerías están vinculadas a un grupo restringido de artistas que no ofrece oportunidad a nuevas figuras. Además cuentan con espacios adaptados y renovados que carecen de la flexibilidad y magnitud con la que debería contar un centro de arte.

Finalmente, todos estos espacios -museos, galerías, restaurantes y bares alternativos- ignoran una forma de arte cada vez más utilizada: al arte transmitida por medios virtuales. Al respecto, Experimentos Culturales surge en Internet como una nueva propuesta en Quito que transmite video arte en la ciudad.

Así, el centro de arte se piensa en un lugar de fácil acceso, de gran dinamismo pero también de magnitud y características apropiadas para las obras, para su exposición y para la creación in situ del artista,

3.2 Análisis del sector: La Mariscal como sector de tradición vivo lleno de arte informal



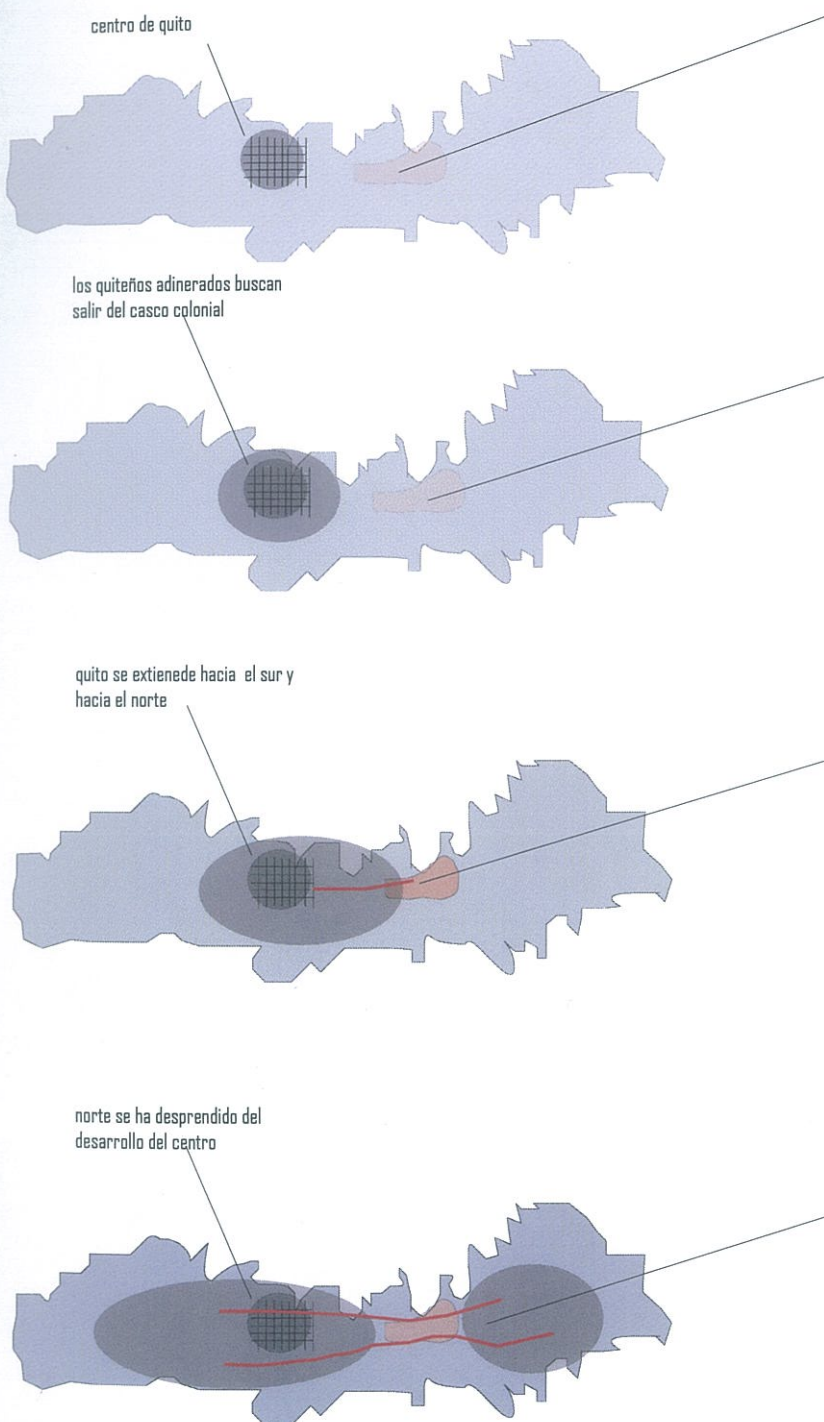
El sector de La Mariscal podría ser considerado el lugar más inapropiado para un museo tradicional. Contando con una parcelación estrecha, siendo foco de ruido y bulla por los espacios de ocio aledaño, y encontrándose próxima a la Casa de la Cultura, la Mariscal parecería difícilmente un sector para un museo de arte.

Sin embargo, es también una zona de gran afluencia artística informal y de un dinamismo y movimiento peatonal poco visto en la ciudad. Son hacia estas cualidades que el centro de artes propuesto apunta: las características que invalidan el sector para un museo tradicional son las mismas que el centro reconoce para una mayor aproximación al peatón, al ciudadano común, y a la vida de entretenimiento quiteña.

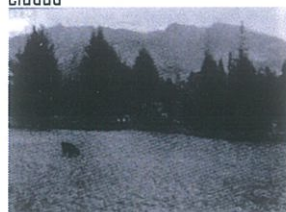
3.2.1 Un sector de entretenimiento por tradición:

La realidad del Sector de la Mariscal, sus características y dinamismo, se deben a una larga tradición que comenzó en los inicios del siglo. Es esta historia lo que ha consolidado su puesto como barrio importante de enclave y actividad de Quito.

la mariscal : de hacienda lejana a barrio de conexión



inicios del siglo XX: hacienda san XX: José totalmente fuera de la ciudad



1912: la mariscal: el hipódromo como primer espacio de esparcimiento que atrajo también vivienda residencial.



1950: la mariscal se vuelve un foco dinámico de entretenimiento que ya contaba con **bares y restaurantes**. El sector fue impulsado por la Av. Amazonas, que se extendió rápidamente.



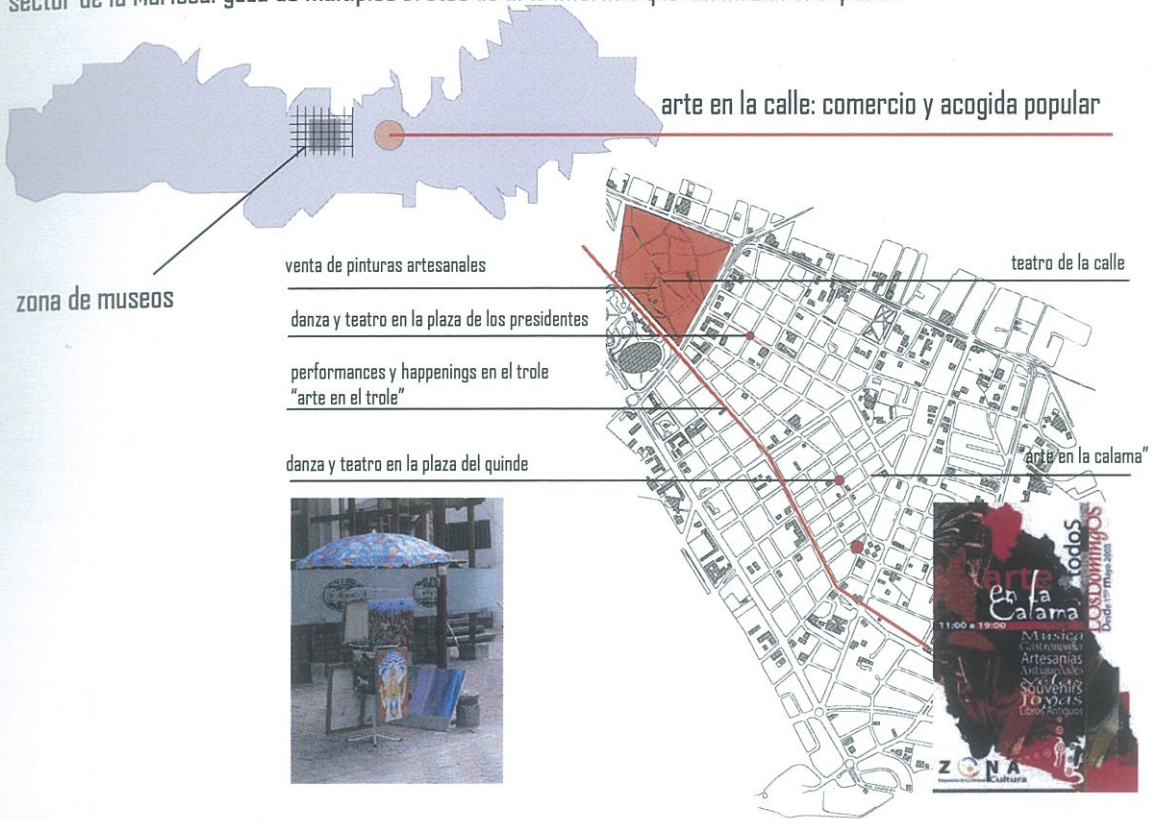
1970: surge una nueva forma de entretenimiento: de **espacios culturales informales**. Ya en plena ciudad, la mariscal se consolida como **vínculo** entre el tradicional centro y el nuevo norte.

hoy, el sector de la mariscal está **conectado al centro y a norte** gracias al **trolebus** y a **a ecovía** además de otras vías importantes norte sur.

3.2.2 Arte de la calle accesible versus arte formal inaccesible

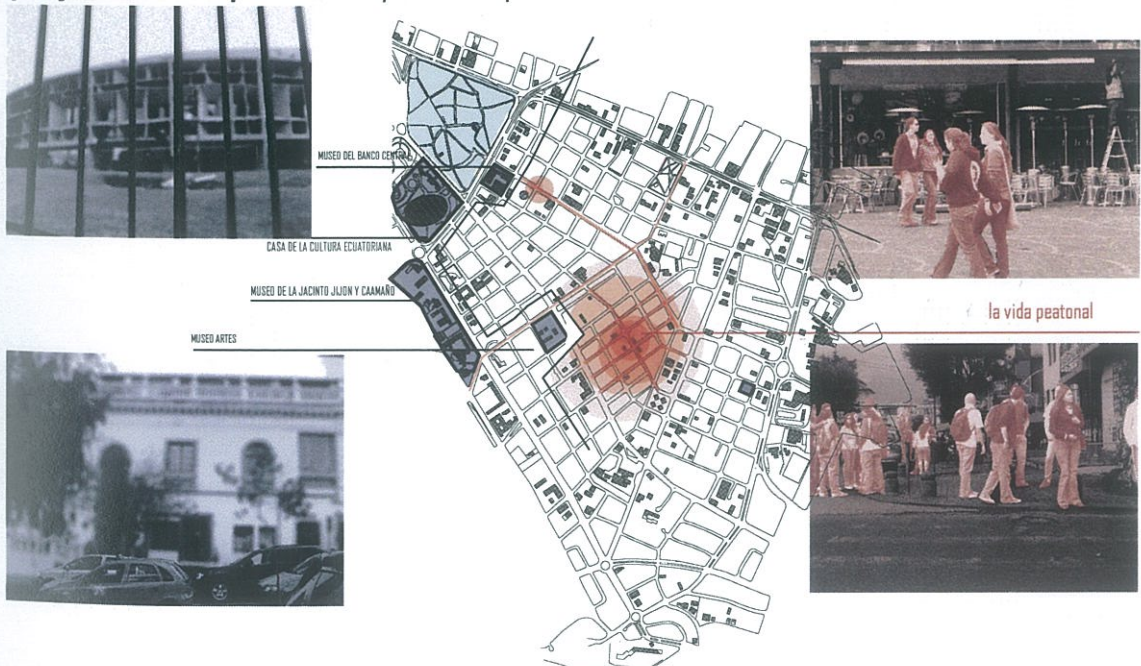
la zonificación de la cultura

Mientras que los museos mayormente concentrados en el centro de Quito carecen de actividad significativa, el sector de la Mariscal goza de múltiples brotes de arte informal que dinamizan el espacio.



el museo = la caja cerrada y alejada para el peatón

El sector de la Mariscal está marcado por algunos edificios destinados a la exposición formal de arte. Sin embargo, éstos se presentan como difícilmente accesibles: elementos físicos, avenidas congestionadas, y seguridades en las entradas actúan como **veraderas barreras** para el peatón. Los museos parecen **rechazar y alejarse de la vida peatonal**, rica y dinámica, que irradia la Plaza del Quinde.



3.2.3 Una zona de actividad continua

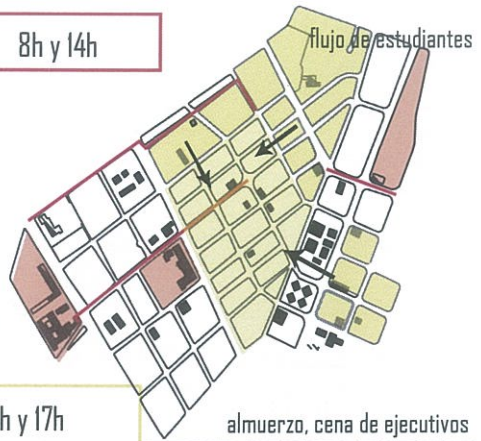
Mientras que los museos funcionan muy limitadamente durante el día, los espacios alternativos de exposición funcionan solo en la noche. Esta actividad limitada en el tiempo se opone a la naturaleza del sector que ofrece movimiento a toda hora.

La actividad diurna está impulsada principalmente por el flujo de estudiantes de los colegios, Universidades e institutos circundantes sobre todo a las 8h y a las 14h.

Los ejecutivos de la zona financiera que se ubican en la Av. Colón y en la Avenida Amazonas, también dinamizan el lugar a las horas de salida del trabajo y al mediodía.

8h y 14h

flujo de estudiantes



13h y 17h

almuerzo, cena de ejecutivos



museos de 10h a 17h

centros de exposición informal de 20h a 0h

plaza del quinde y alrededores: actividad de día y de noche



más de 20h

jóvenes y adultos en entretenimiento

La actividad de la noche está dada gracias a una serie de puntos de entretenimiento como bares, restaurantes, cafés y discotecas, que atraen a un público variado desde jóvenes hasta adultos.



más de 10h

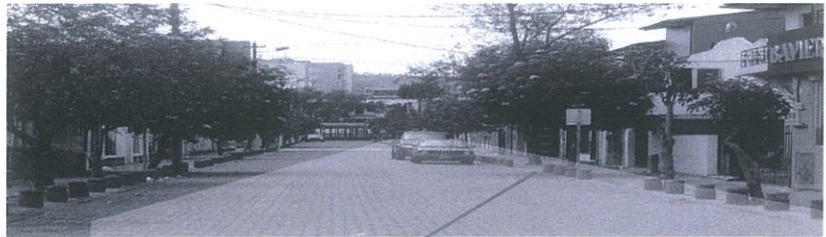
paseo de los turistas

La actividad constante a lo largo del día es el paseo de turistas, típicas de la zona.

3.2.4 El lote: única esquina sin vida

La renovación del sector de La Mariscal con la nueva Plaza del Quinde ha atraído servicios de restauración y entretenimiento que han vitalizado el espacio urbano y que incluso han dado paso a una pérdida de vida peatonal en las calles próximas. Sin embargo, uno de los cuadrantes carece de estos servicios y por ende es una esquina muerta de la plaza. Flanqueado por un edificio alto de oficinas y un parqueadero, no atrae a la menor actividad peatonal. Incluso la calle a la que se conecta no goza de la misma vitalidad.

la calle contagiada de inactividad



La esquina desierta



el lote

JOAQUIN PINTO

REINA VICTORIA

MARISCAL FOCH

Plaza del Quinde

las 3 esquinas con vida



JOSE CALAMA



la calle contagiada de actividad peatonal



3.3 El lote: esquina de la Plaza del Quinde

3.3.1 Ubicación Precisa

El terreno está emplazado en el sector de La Mariscal, al pie de la Plaza del Quinde; en la intersección de las calles Joaquín de Pinto y Reina Victoria. Pertenece a la zona número 10404, y consta de cuatro predios adjuntos: 10 404 320 05, 10 404 320 06, 10 404 320 07, 10 404 320 08.

Este terreno esquinero y plano cuenta con 1770,64m².

Se ubica cerca de las principales vías Norte- Sur de la ciudad y se encuentra a dos cuadras de distancia de la parada de la Ecovía "La Mariscal".



3.3.2 Ordenanzas

Tipo de zona

De acuerdo al mapa de uso general del suelo, el lote corresponde a una zona residencial tipo 3.

- El uso residencial se refiere a: zona de vivienda que puede o no complementarse con otros usos de suelo.

- El uso residencial tipo 3 se refiere a: zona de vivienda con usos condicionados

- Los usos condicionados a los que se hace alusión admiten "ECM", es decir Equipamientos Culturales Metropolitanos, que incluyen museos y centros culturales a los que pertenecería el centro de artes.

- Sin embargo, los lotes en entornos de plazas deben atenerse a las tipologías del lugar y a un desarrollo urbanístico concertado, esto significa que el proyecto debe remitirse a consenso y aprobación específica del Municipio para su caso.

Líneas de Fábrica

Especificación de la zona: C203- 60

- Altura máxima: 3 pisos o 9 metros para vivienda.

Este dato es susceptible de aumento hasta 9 pisos 27 metros para establecimientos públicos.

- Retiro Frontal: 5 metros

- Retiro Posterior: 0 metros

- Retiro Lateral: 3 metros

- Retiro Delantero: 6 metros

Ocupación del suelo

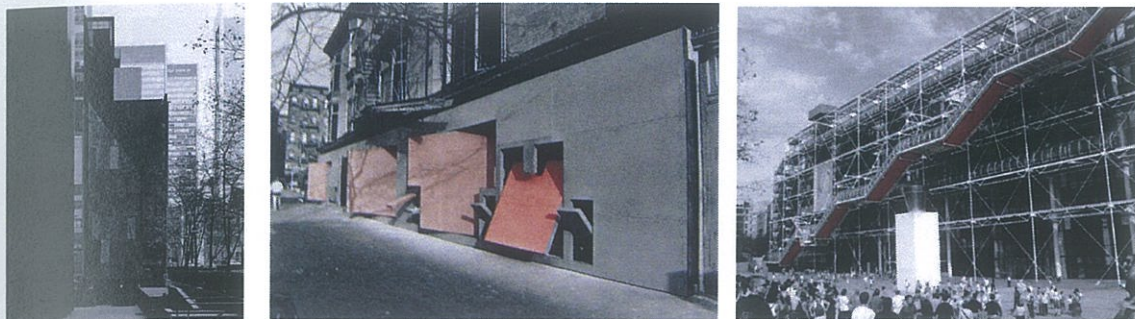
- COS PB: 60%

- COS total: 80%

- Lote mínimo: 200m²

- Frente mínimo: 10m²

3.4. Precedentes: Museos contemporáneos que acercan el arte, el espectador y la ciudad



A pesar de que el apogeo de la construcción de museos tuvo lugar en los años ochentas y noventas, hoy en día, una fuerte ola de proyectos de creación, de restauración y de ampliación de museos de arte pone en duda el éxito o fracaso de los edificios construidos para la exposición. Renovaciones que pretenden ampliar, mejorar o modificar museos muy recientes (como la ampliación de Renzo Piano para el High Museum de Richard Meier en Atlanta o la renovación de Yoshio Taneguchi para el Museo de Arte Moderno de Cesar Pelli), se deben, en gran parte a fallas en la misma naturaleza del edificio original para responder a una exposición.

En este sentido, frecuentemente los requerimientos en cuanto a espacios flexibles, plantas libres y circulaciones abiertas han puesto de lado la intimidad de la relación entre el objeto de arte expuesto y el espectador, como factor de vida y diamismo del museo.

La reivindicación del museo como edificio autónomo también a provocado una introversión de los edificios de exposición que no invita a su ingreso, rechazando a la ciudad y al peatón.

Como entonces la arquitectura puede invitar al individuo a vivir el arte? Como puede fomentar la relación de intimidad entre el objeto de arte y e espectador, sin olvidar la flexibilidad necesaria?

Tres proyectos de edificios contemporáneos de arte responden pertinentemente a estas dudas; el Museo de Arte Folk en Nueva York permite un experiencia espacial a lo largo de la exposición que favorece la complicidad entre el espectador y el arte; la renovación del Store Front for Art and Architecture promueve una unión entre peatón y arte, y finalmente el Centro Pompidou disuelve la separación entre edificio y ciudad.

3.4.1 American Folk Art Museum, Nueva York, Tod Williams y Billy Tsien

Museo en altura enclavado en una zona urbana: una infinidad de perspectivas

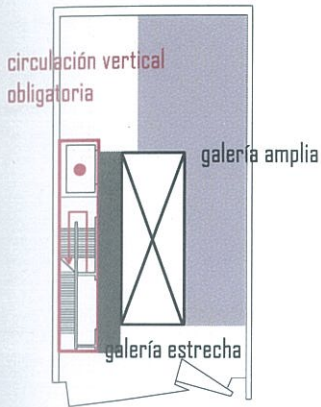


el edificio

El museo de arte Folk, en Nueva York, surge como un objeto urbano en el corazón de Manhattan. Al estar ubicado en una zona densa por excelencia, el edificio cuenta con un lote estrecho y largo de tan solo 12,2 metros de ancho por lo que se desarrolla en altura, alcanzando ocho pisos. De esta manera, consolida una piazza abierta frente a él, desde la cual puede ser apreciado en la totalidad de su fachada frontal.

La resolución en altura podría suponer una monotonía y oscuridad en los recorridos y en la experiencia espacial de la exhibición. Sin embargo, los arquitectos Williams y Tsien lograron, a través de la organización de la circulación, la entrada de luz, los vacíos en la planta y el juego con materiales, una coreografía espacial que da vida a la apreciación del arte.

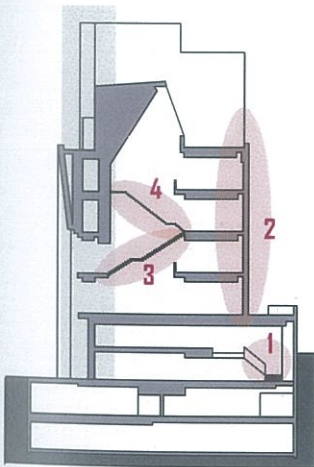
esquema de planta que se repite



la optimización del espacio

Las condiciones estrechas del solar limitan el espacio libre para la exhibición que debe ser amplio y flexible.

Por ello, la maximización de las galerías se dio gracias a un **esquema de planta similar en todos los niveles**, que concentra el ascensor y las escaleras de emergencia junto con una galería estrecha en un costado del vacío central, y en el otro, una galería amplia.



un recorrido inesperado: movimiento, contemplación y pausa

Sin embargo, la superposición de plantas con el mismo esquema es anulada por la circulación principal del recorrido expositivo.

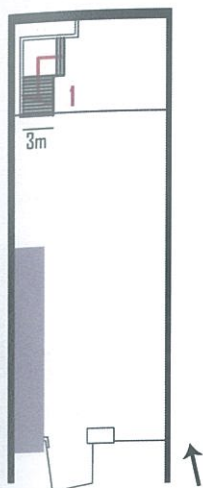
En efecto, las **escaleras para llegar de un nivel a otro cambian de ubicación, de escala y de material en cada piso**, logrando una secuencia de espacios que se expanden y se contraen: **diferentes ritmos asociados a diferentes vistas del arte.**

Del 1er al 5to piso: la escalera expositiva (2)

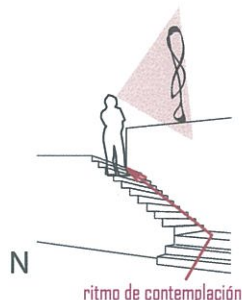
Presente en la mayoría de niveles, la **escalera norte se articula alrededor de un muro perforado con marcos** en acero que contienen obras. Facilita así la **integración entre arquitectura y arte**. El ancho del muro en su centro cambia a cada nivel produciendo dilataciones en el espacio aprovechados para **momentos de pausa con asientos**.



De la planta baja al mezzanine: la escalera expositiva (1)



Las gradas en **L sólidas y amplias (3m)** se levantan del suelo generando una base alrededor que se convierte un **espacio expositivo** alternativo.



Del 2do al 3er piso: el teatro abierto (3)



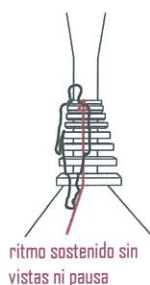
Las grandes y **espaciosas escaleras de concreto (3m)** que se abren en el centro del edificio funcionan como un **teatro abierto** que dilata el espacio y **permite vistas** hacia varios niveles simultáneamente. La escalera es **tanto movimiento como pausa** en el recorrido.



Del 3er al 4to piso: la escalera doméstica (4)

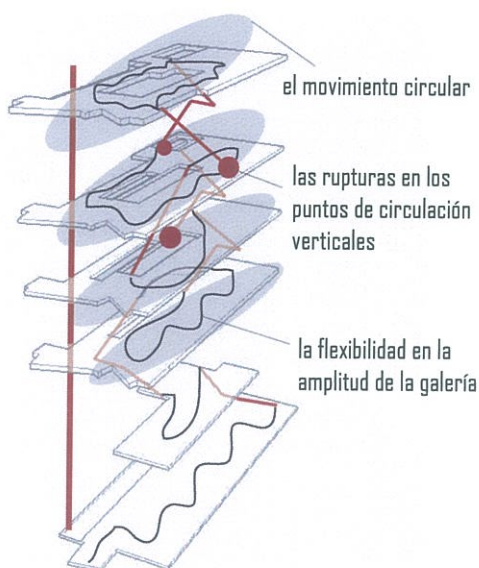


Unas escaleras **estrechas (1,2m)** de peldaños de **madera** surgen sorpresivamente entre dos muros, casi a una escala doméstica. **El espacio sin vistas se contrae y crea un estado de suspenso**, hacia el resto de la exposición.

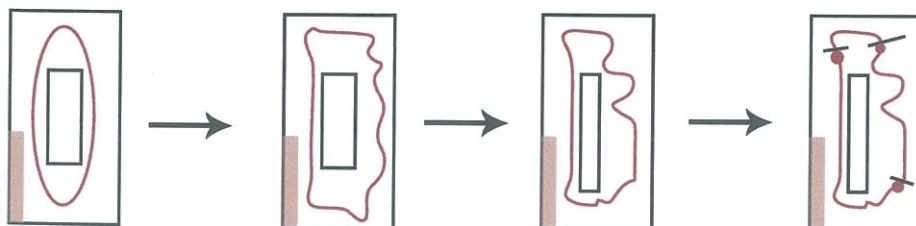


La circulación en la planta se organiza alrededor de un vacío central, Pero, este recorrido circular:

- se vuelve **completamente flexible** en la galería más amplia.
- se **modifica cuando el vacío se altera** levemente en dimensiones y forma.
- se **interrumpe** sorpresivamente por los puntos de circulación vertical con diferente carácter, permitiendo a partir de esa ruptura una multiplicidad de trayectos verticales.

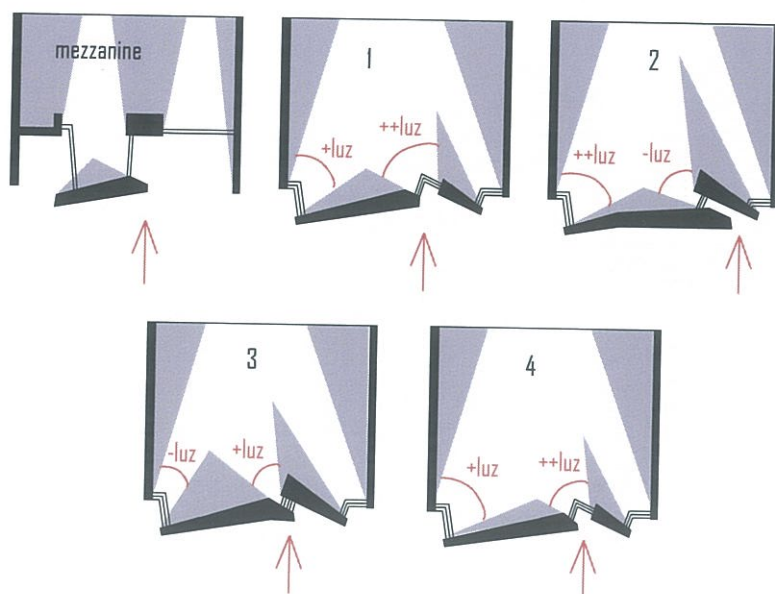


De esta forma, la circulación media entre una direccionalidad y una flexibilidad de movimiento; la percepción del espacio cambia ofreciendo múltiples alternativas de circular.



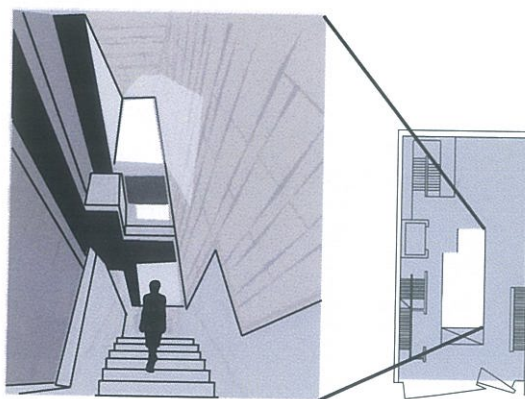
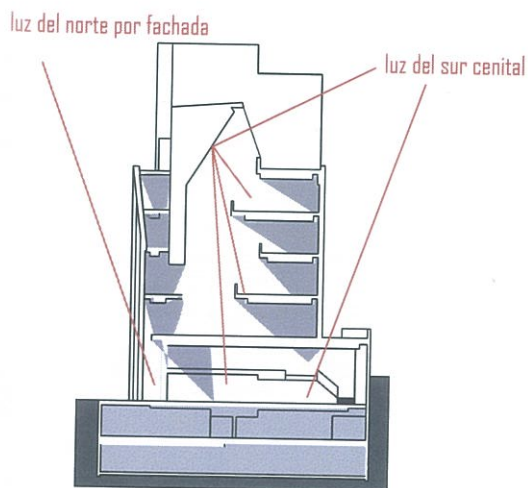
La luz juega un papel importante en la producción de variedad de sensaciones espaciales durante el trayecto.

La luz natural que entra a través de las rendijas entre las placas de concreto de la fachada varía durante el recorrido ya que las aperturas cambian de un piso a otro dando un sentido de tensión.



luz natural a través de fachada

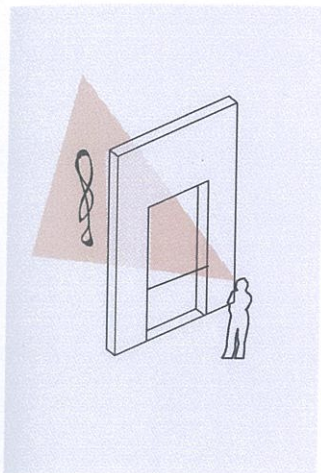
Una luz cenital del sur, direccionada por un tragaluz en la cubierta, baña el espacio a través del vacío central. Este, al modificarse en sección, también hace variar la luz para cada piso, pero siempre dejando pasar suficiente iluminación para la apreciación de las obras de arte.



La luz natural proveniente de tres puntos (norte, sur y cenital) reciben al visitante en el hall de ingreso.

la permeabilidad de los elementos para la apreciación variada

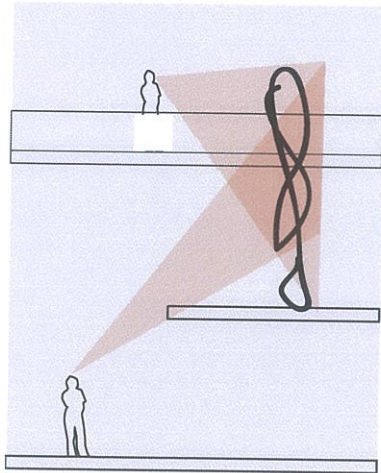
Los elementos expositivos ya sean basamentos tradicionales o nichos ingeniosos, **integran el arte a la arquitectura** permitiendo una **relación mucho más íntima con el espectador**. Estos elementos, gracias a su **permeabilidad**, dan la posibilidad de **apreciar el objeto desde diferentes ángulos**.



permeabilidad a través del muro

Orificios de vidrio a través de los muros de concreto permiten observar la exposición de la galería detrás de él.

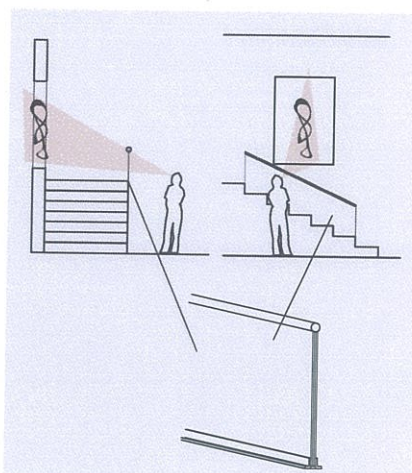
El resultado es una **sensación de complicidad** pues **el espectador se siente espía** del arte al que aún no llega a través de su recorrido.



permeabilidad a través de los pisos

El vacío central permite observar las obras de mayor tamaño desde niveles inferiores y superiores.

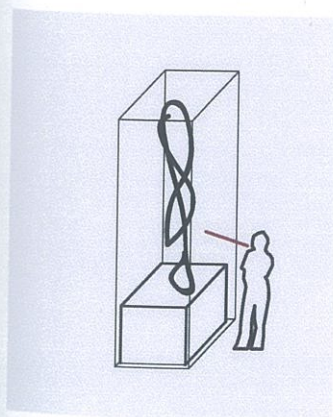
El resultado es una **sensación de anticipación** al recorrido expositivo o de **recolección** de lo ya visto.



permeabilidad a través del pasamanos

El pasamanos está formado por planchas de vidrio templado sostenidas gracias a dos placas de acero en su base. De estas planchas se suspende un sencillo cilindro de madera.

El resultado es una **total transparencia** en el circulación y una **sensación de continuidad** en el recorrido.

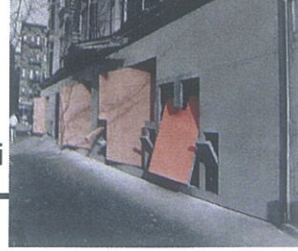


permeabilidad en las bases

Los dispositivos utilizados en la exposición son unas cajas de vidrio templado que contienen una base sólida para que la obra de arte repose. En casos de obras más pequeñas, solo se utiliza una base de 1,2m de altura.

El resultado es una relación directa de **proximidad entre arte y espectador**.

3.4.2 Store Front for Art and Architecture, Nueva York, Steven Holl y Vito Acconci



Renovación de la fachada de una galería: la ambigüedad entre arte y arquitectura

la intervención

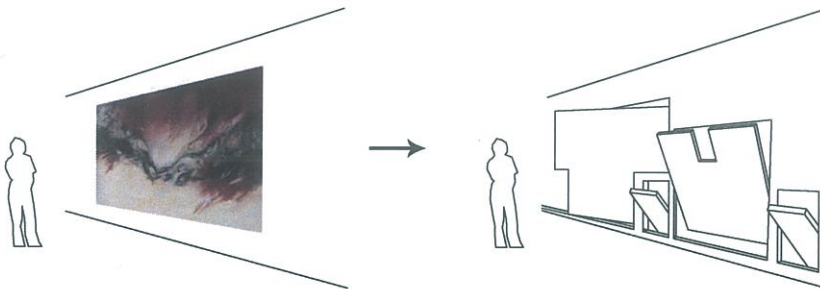
La galería Store Front for Art and Architecture se encuentra en planta baja, en la intersección de tres barrios newyorquinos: Chinatown, Little Italy y Soho. La planta, triangular y estrecha, de la galería condiciona la exposición del arte y hace de la fachada la estructura predominante del espacio.

Aprovechando esta situación de enclave urbano, Steven Holl y Vito Acconci crearon una nueva fachada que cuestiona la exclusividad del arte y abre la galería, cuya forma parece querer proyectarse hacia fuera, al peatón. El antiguo muro frontal sirve, así, de pretexto para reinventar la noción de límite en una actitud entre arquitectura y arte.

la reinterpretación del pasado artístico del lugar

El muro antiguamente sólido y uniforme fue el **lienzo de artistas** en varias exposiciones. De esta manera, la naturaleza estática del muro era constantemente ignorada en favor de la **inestabilidad, impermanencia y creación** que caracterizan las exposiciones de arte.

Al proponer un nuevo muro de concreto y fibras recicladas que es perforado y cruzado con piezas variadas, Holl y Acconci logran hacer **eco de esta voluntad de impermanencia** histórica.

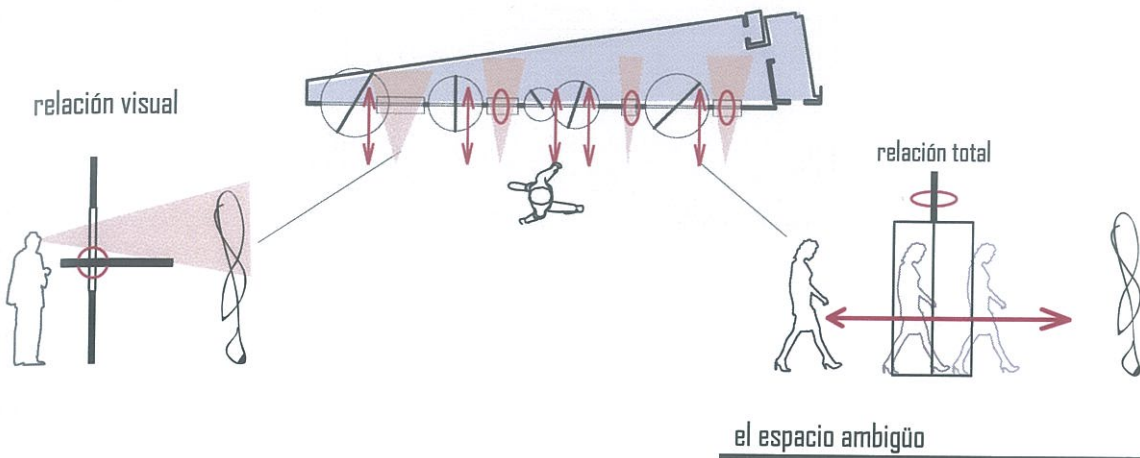


el muro = pintura = obra de arte en 2 dimensiones el nuevo muro = escultura = obra de arte en 3 dimensiones

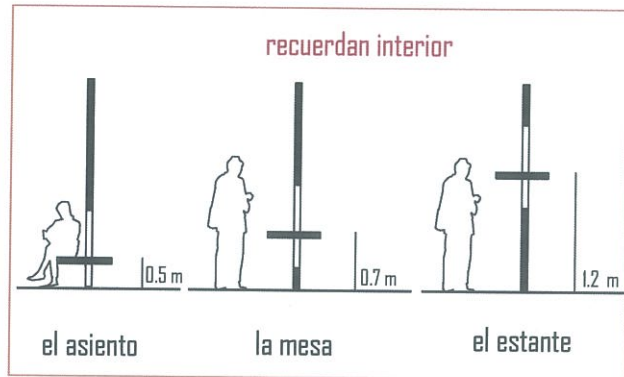
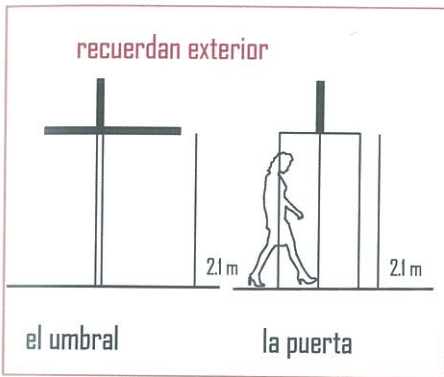
la relación directa entre peatón y arte

Las aperturas en varios sentidos permiten disolver la idea de muro: éste deja de ser un límite fijo para volverse una especie de **marco vacío que dirige tanto la vista como el ingreso**.

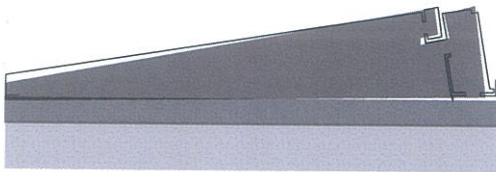
En efecto, al estar perforado por planos que rotan en diferentes ejes, el muro tiene valor de apertura parcial para la **visibilidad (ventana)** como de apertura total para el **ingreso (puerta)**.



Los diferentes **sentidos de rotación** y **las escalas variadas** de los planos hacen que cada uno de ellos actúe como un objeto de **mobiliario diferente**, que **invita al peatón** a interactuar de diferentes maneras.



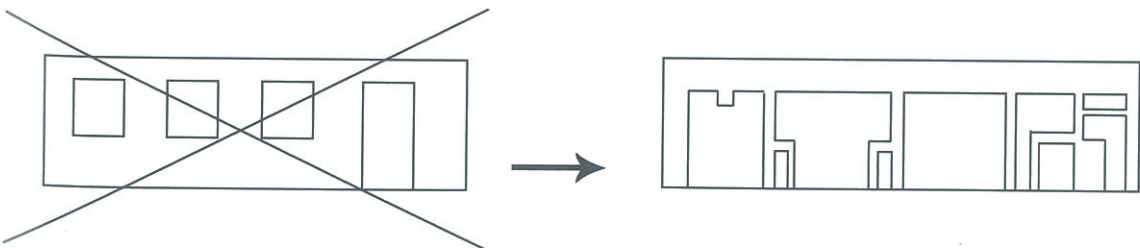
A lo largo del muro que se disuelve, el espacio parecería interior (donde se dispondría el mobiliario como asientos y estantes) pero también exterior (lugar de ingreso con el umbral o la puerta). Esta franja de **transición entre la galería y la ciudad** se vuelve, por lo tanto, un espacio **no definible**; ambigüedad que **acentúa la integración entre exterior e interior**.



entre arte y arquitectura

La disposición de vanos de la fachada no recurre al de una ventanería tradicional sino que, por el contrario, se inspira en una composición más artística que recuerda al juego de piezas de un rompecabezas en constante cambio.

De esta forma, invita al espectador a tomar mayor partido en la creación del muro cuyas posibilidades de composición son infinitas.



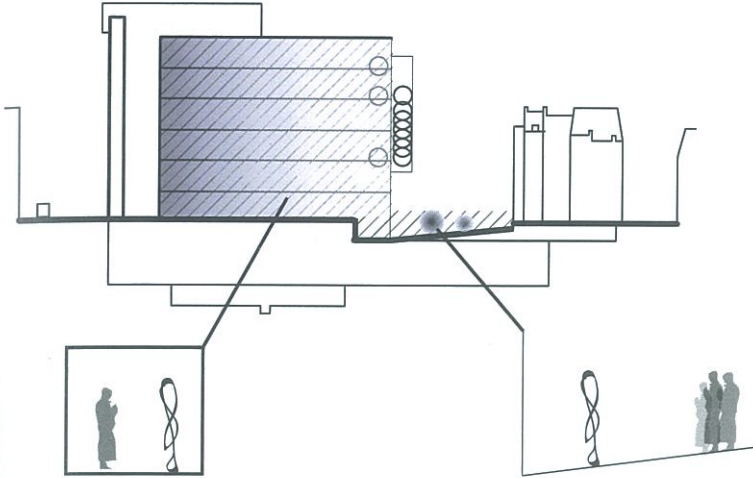
3.4.3 Centro Georges Pompidou en Paris, Renzo Piano

La desmaterialización del límite entre museo y ciudad



arte afuera arte adentro: la irradiación de la cultura

El centro Pompidou está emplazado al pie de una **plaza** a la que se le dio una cómoda **inclinación hacia la entrada**. Los parisinos y visitantes se han apropiado de esta plaza donde surge **teatro de la calle o venta de artesanías**. De esta manera se conjuga el arte formal con el informal.

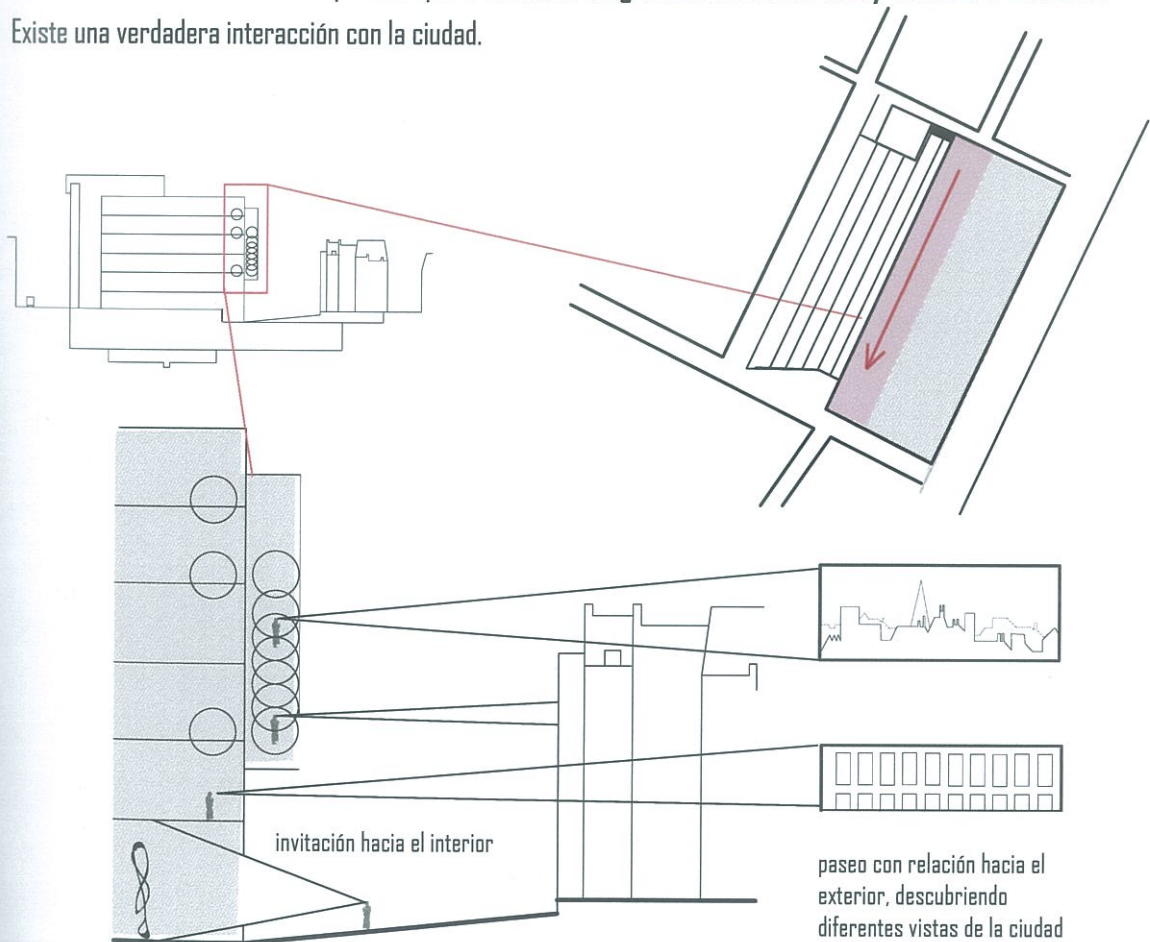


la fachada- recorrido: un diálogo con la ciudad

La fachada transparente **invita al peatón** a ver la exhibición y a entrar al edificio.

El recorrido vertical en fachada permite que el **visitante tenga distintas relaciones y vistas con la ciudad**.

Existe una verdadera interacción con la ciudad.



3.5 Aspectos técnicos: Los nuevos requerimientos del arte

Toda obra de arte, tanto como objeto autónomo, o como parte de una exposición colectiva, produce un efecto y establece una relación (sea cual fuere su naturaleza) con el espectador. Pero el ambiente que envuelve objeto y espectador tiene la capacidad para alterar este diálogo. Como Victoria Newhouse asegura en su libro *Art/ Power/ Placement*, "la importancia del contenedor en relación a su contenido y en particular el conflicto entre la neutralidad y la especificidad del espacio de exposición tiene una gran repercusión en la percepción de una exposición". Para ella, "el mejor entorno es el que reproduce las condiciones del taller del artista, libre de ideas preconcebidas y, sin etiquetas o fines didácticos". Así, el museo, como facilitador de la interacción entre vida y arte, cuenta con varios factores técnicos como herramientas para depurar y clarificar el vínculo entre objeto y público.

3.5.1 La luz:

La luz natural realza todo objeto de arte. Este punto, en particular cobra un valor especial en la latitud 0^º en que la ciudad de Quito se encuentra, pues la luz directamente perpendicular a la tierra goza de una intensidad y definición única que produce efectos contrastados a lo largo de las horas. Además asegura, en toda época del año, una iluminación diáfana a lo largo del día.

En términos de percepción del objeto, la luz natural permite su definición en el espacio; color, forma y significado toman un aspecto de contundencia y de realidad difícilmente alcanzable con una luz artificial única.

Pero además, la luz natural juega un papel preponderante en la conformación de un ambiente de acercamiento entre objeto y público. Por un lado, la luz natural matizada y controlada (a través de direccionadores de luz o materiales translucidos) produce una claridad abrasadora y homogénea que aísla y transporta al conjunto espectador- obra, como un "capullo artificial", un ambiente de protección y bienestar. Por otro lado, la luz natural permite un nivel de conciencia sutil sobre los cambios a través del día que hacen que la percepción del objeto sea siempre cambiante y nueva. La capacidad de producir una infinidad de lecturas es uno de los aspectos más explotados en el arte contemporáneo pues la riqueza del objeto se multiplica al volverse un ser vivo de evolución y cambio.

Para producir estos dos efectos, la luz natural debe ser tanto horizontal (ingresando lateralmente por vanos), como vertical (ingresando cenitalmente) y debe estar asistida por luces artificiales.

Bajo este contexto, Peter Zumthor hace alarde de un ingenioso uso de la luz en su Kunsthaus de Bregenz en Austria. En efecto, en este edificio concebido como caja de vidrio en la que los niveles de galerías se soportan asimétricamente por muros, la luz entra horizontalmente por el perímetro translucido y se filtra verticalmente hacia abajo a través de las amplias juntas entre los paneles de vidrio de las losas también translucidas.

Las nuevas formas de arte contemporáneas han aumentado las condiciones diversas de luz. Muchas nuevas propuestas como videos, o arte de iluminación se destacan en espacios de penumbra o incluso en oscuridad total. Es por ello, que las cualidades e intensidades de luz deben ser múltiples y variadas.

3.5.2 Materiales y texturas: la sutileza

El material que cubre los planos de los espacios de exposición debe tener un valor de marco que dirija la atención hacia el objeto de arte pero cuya presencia se desmaterialice.

Así, los materiales "duros" como la piedra o el metal pueden atentar contra esta voluntad de desmaterialización, sobre todo si éstos poseen juntas profundas que capten demasiada atención, y que modulen y fragmenten la fluidez del espacio de exposición. Además, éstos tienden a robar la luz que debería iluminar la obra de arte.

Los materiales dichos "suaves" como la madera o el enlucido, por el contrario, tienen la capacidad de brindar armonía en las transiciones de una obra a otra. Además potencian el espacio pues sus juntas pueden ser reducidas a una pequeña escala volviéndose parte de una textura uniforme. Pero, el gran aporte de estos materiales suaves es la condición cálida y acogedora que pintan en los espacios, logrando que la relación entre obra y público sea más íntima y personal, casi como en un lugar- hogar.

3.5.3 Escala y proporciones: no pequeño, no gigante

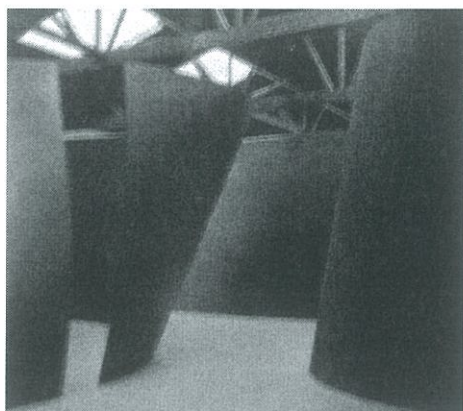
Los muros de un edificio de exposición conforman y dan carácter al espacio y a la forma de recorrerlo.

Los muros muy largos en algunos edificios contemporáneos se vuelven inmanejables a la hora de la exposición. En efecto, el espacio generado por estos muros disminuye el protagonismo de la obra individual pues la reduce a una más en una acumulación de obras. Además, no es propicio para el acercamiento entre objeto y público que tiende a ser impersonal e inhumano, en el que el recorrido se vuelve lineal y monótono sin pausas ni contrastes. Por ello, el espacio lineal debe alternarse con espacios de escala menor, al igual que el

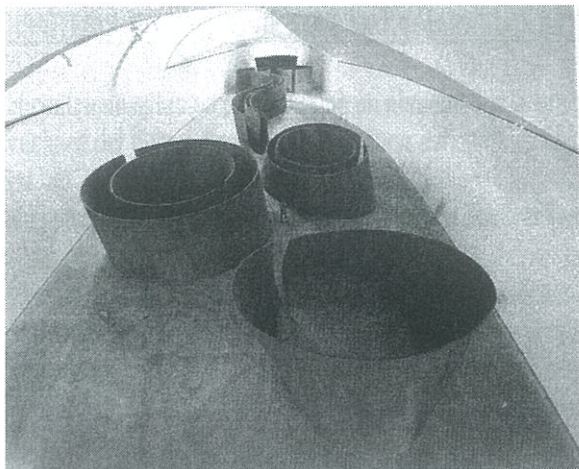
recorrido lineal debe intercalarse con recorridos de otra índole: vertical, zigzagueante, discontinuo, y espacios de pausa.

En la actualidad, uno de los mayores problemas es el crecimiento de los objetos de arte a proporciones de escala casi urbana. Frente a ellos la solución errada ha sido en muchos casos diseñar espacios excesivamente grandes. Estas salas de exposición fallan a dos niveles; por un lado, no pueden ser adaptadas a exposiciones de escala más reducida y por otro, pierden el valor de encuadre para la obra de arte. Actúan como paisajes completamente abiertos, planos y neutros, y no involucran al espectador.

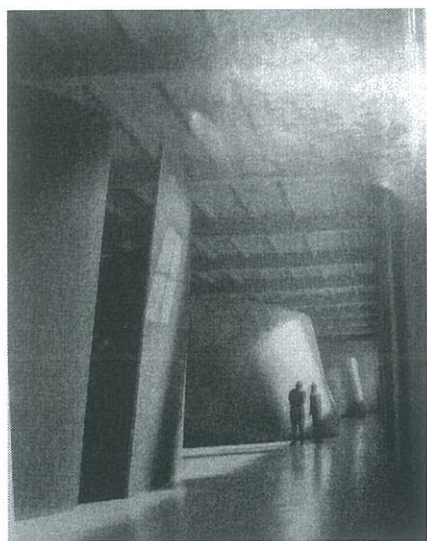
Un ejemplo de la influencia de la escala en la percepción y el diálogo con la obra de arte es la obra *Torqued Ellipses* de Richard Serra, expuesta en tres museos. En el *Dia: Chelsea* en Nueva York, el espacio es suficientemente grande para circular alrededor de los objetos pero suficientemente bajas para jugar un rol de marco. Según el propio Serra "el exterior de la forma se lee mejor. Su definición es más clara en relación con un plano vertical que lo que sería con un paisaje plano y abierto".



En el Guggenheim de Bilbao, por el contrario, la obra fue expuesta en una sala más grande que un terreno de fútbol. Por ello la cubierta demasiado alta para relacionarse con la obra, demasiado espacio alrededor de los objetos y las paredes curvas que hacían eco de las obras provocaban una sensación de desamparo y un sentido de desubicación en el espectador que poco tenía que ver con la propuesta original de recorrido y de juego de Serra.



Finalmente, en el Día: Beacon in Beacon, de Nueva York, el espacio es tan reducido que difícilmente se leen las obras como objetos autónomos. Aun así, la cubierta muy cercana a las obras favorece el deseo de recorrido y búsqueda horizontal que buscaba Serra. Así, pues, la escala debe ser suficientemente grande para albergar instalaciones grandes pero cuyas proporciones establezcan una transición entre la escala humana y la escala de la obra.



4 HIPÓTESIS: EL CENTRO DE ARTE EN LA MARISCAL: ARTE = VIDA

El centro de artes se perfila como un museo para la integración entre individuo, arte y vida. Para ello, aprovechará del flujo y dinamismo de la zona así como de las actividades de ocio que puedan atraer al público.

Más particularmente, sus herramientas para disolver las barreras físicas y virtuales entre el arte y la vida:

- Ubicación en el sector de la Mariscal: el centro estará emplazado en una zona de gran tradición de arte informal, y de enorme actividad y dinamismo, el mismo que será aprovechado para una integración sutil de la cultura a la vida diaria del transeúnte. Bajo esta perspectiva, se impondrá con un valor de transición entre la ciudad y la intimidad para el contacto con el arte, a través de una plaza urbana que irradiará la cultura del interior del centro.
- Programa: contará con elementos programáticos híbridos que retomen las actividades de servicios y de entretenimiento del sector y las fusionen con diversas formas de arte locales. Dichos espacios estarán destinados al funcionamiento diurno y al funcionamiento nocturno para favorecer su accesibilidad incluso a nivel temporal. Para su definición en cuanto a actividades, los espacios se inspirarán en la naturaleza de los sitios alternativos que han surgido recientemente como solución a la ausencia de espacios formales. También se tomará en cuenta los principales gremios de artistas contemporáneos de la ciudad y sus necesidades.
- La organización interior: una estructura de circulación y luz que oscile entre el arte y la arquitectura potenciará la experiencia personal del recorrido del espectador.

5. RESOLUCIÓN ARQUITECTÓNICA

5.1 Programa: consumo, creación, ciudad, atravesados por arte

El edificio del centro está pensado para emplazarse en un pequeño terreno de una zona altamente densa y dinámica. Al pie de la Plaza del Quinde, el Centro se construirá en altura. Esto le permitirá, por un lado, consolidar el único cuadrante de la plaza sin vida, y por otro le permitirá anclarse a la vida urbana y aprovechar del flujo y actividad del sector en sus plantas bajas para atraer a un público diverso y enseñarle el arte como vida.

El centro propone servicios que pretenden atraer pero también preparar al público al diálogo artístico de hoy, ya sea haciendo alusión a las nuevas técnicas de difusión del arte, ya sea promoviendo el consumo vinculado a estas nuevas experiencias artísticas. El Centro de artes propone al arte como experiencia accesible y vinculada a otras actividades de la vida diaria. Cuenta con espacios que permiten la exposición de arte formal e informal que oscilan entre el interior y el exterior en la planta baja, y con espacios de consumo vinculados al arte como el cine ocho y medio y bares alternativos.

Una vez que el peatón sea atraído al centro de arte, es confrontado a una serie de galerías de tamaño variable que se corresponden con talleres de diferente índole. Los talleres están estrechamente vinculados al arte local hoy en día; por ello, existen talleres de video y de fotografía (con mucho auge en varios puntos de la ciudad como en la Alianza Francesa, entre otros), talleres de artes experimentales (con actividades plásticas similares a las que se dan en la Universidad Central), talleres de estampería quiteña (con gran acogida en el arte internacional pero poco difundido en la ciudad y en el país). Estos talleres se apoyan en otros de apoyo para la manipulación exclusiva de metal y madera, en subsuelo.

Consumo: el peatón es atraído

- Hall / galería principal	395m2
Información	
- Proyección de cortometrajes	103m2
Sala de proyecciones	
Escenario	
Graderío	
Area de proyecciones	
- Cafetería "arte en la plaza"	125m2
Cocina	
Escenario en la plaza	
- Mac Internet y obras en línea	194m2
- Lounge- ciudad	475m2
Area de restauración	
Recepción	
Cocina	
Bar	
Baños	
Bodega	
- Cine Ocho y medio	1880m2
Boletería	
Cafetería	
Sala 1	
Sala 2	
Area de artes escenicás	
vestidores	
Hemeroteca	
Oficinas	

Luz y recorrido: el peatón se envuelve de arte

-Galerías / Circulación	1200m2
Almacenaje	300m2

La creación

-Talleres 910m2
Taller de estampería
Sala de estampación
Sala de xilografía
Sala de secado
Lockers
Talleres de arte experimental
Vitrina de aristas
Taller aficionados
Taller de Fotografía y Video
Almacén de fotos
Estudio fotográfico

Conservación
 Cuarto oscuro
 Laboratorio de video
 Talleres de apoyo
 Modelado en madera
 Modelado en balsa
 Oficina

Elementos de apoyo

- Administración del centro	308m ²
Recepción	
Inscripciones	
Sala de juntas	
Sala de artistas	
Sala de alumnos	
Archivo	
Área libre para oficinas	
Área de preparación de exposiciones	
- Servicios	684m ²
Baños	
Escalera de servicios	
Ducto de instalaciones	
Ascensor y dos montacargas	
Cuarto de máquinas	
Área de carga y descarga	
-Parqueaderos bajo plaza	3420m ²
Total de área sin parqueaderos	6674m ²

5.2.1 el centro organizado para que el arte sea vida

arte = vida

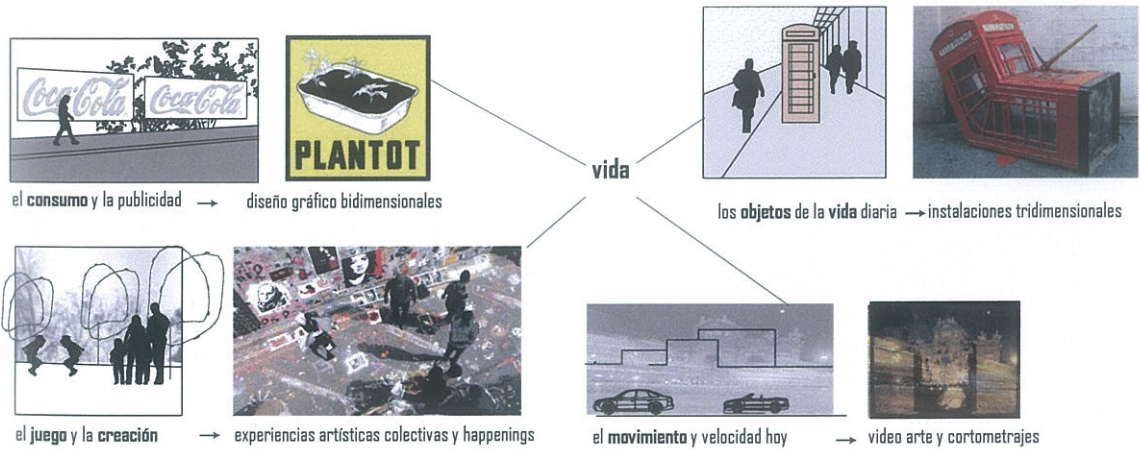
A breves rasgos el arte ha pasado del ritual, al objeto reservado para la élite, y de vuelta al objeto- vida que establece un contacto directo con el espectador y con la ciudad. El espacio que debe contenerlo no puede ser ni una caja cerrada como los museos tradicionales, ni la ciudad abierta donde no es percibido.



partido en función de los elementos de la arte/ vida

Teniendo en cuenta que el arte se ha vuelto objeto de consumo, de la vida diaria, interacción colectiva y movimiento, el arte = vida puede traducirse como arte = consumo

- + creación/ actividad recreativa
- + ciudad/ actividad urbana
- + movimiento/ contemplación



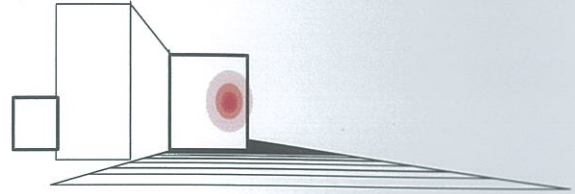
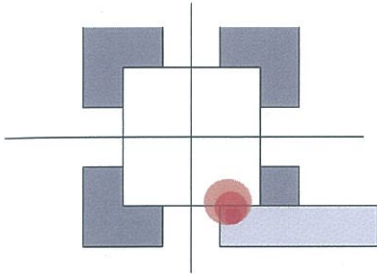
El centro distingue su programa y volumetría asumiendo estas cuatro partes del arte / vida.



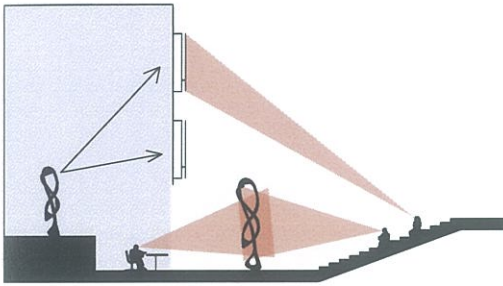
5.2.2 La atracción al arte

punto visual de referencia

Emplazado frente a la plaza Foch, el centro goza de un amplio espacio para que su fachada sea percibida. Por ello, pretende aprovecharse de esta situación aventajada para fomentar una cierta atracción para el peatón que acuda a los demás servicios de la plaza.



arte afuera/ arte adentro



La expresión del arte hacia afuera

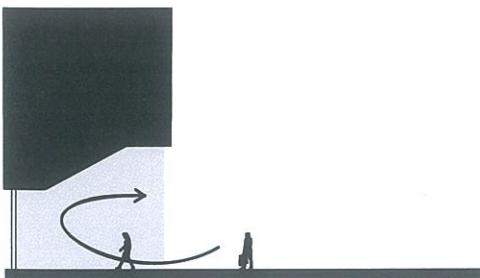
La **plaza** permite que el **arte informal** que ya sucede en el lugar **penetre** al interior del edificio, al tomar el puesto de un pequeño escenario abierto tanto para la ciudad como para el centro y su cafetería.

Pero el **arte formal** que sucede en el interior también es **llevado hacia afuera** a través de dos **pantallas de proyección**.



La relación visual interior- exterior

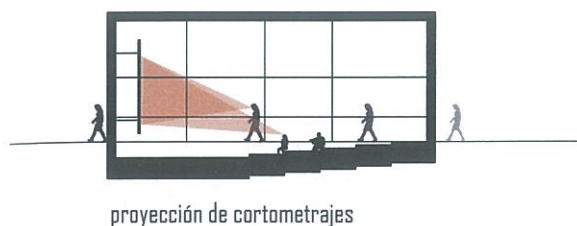
La **panta baja**, completamente **transparente** hacia las calles que le rodean, permite una **conexión visual directa** entre el **peatón** y la **exposición** del arte en el interior, especialmente de aquel expuesto en el **hall/galería principal** y en la **proyección de cortometrajes**.



La invitación a entrar

La **pendiente de los cines** en los pisos superiores es utilizada para insinuar un ingreso e **invitar al peatón** a entrar, directamente desde la plaza.

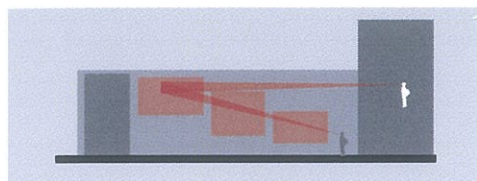
En planta baja, una serie de espacios permiten que el arte informal también pueda tener su espacio en el centro. Así, también se consolidan los espacios que ya existen pero que son improvisados en la actualidad.



El incentivo para el recorrido

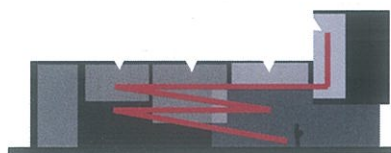
La anticipación visual

El corte longitudinal está marcado por una serie de **espacios abiertos en diagonal**, que permiten una **anticipación de la muestra de arte** pero nunca una revelación total. Esta anticipación produce un suspenso en el recorrido que **motiva al ascenso** del edificio.



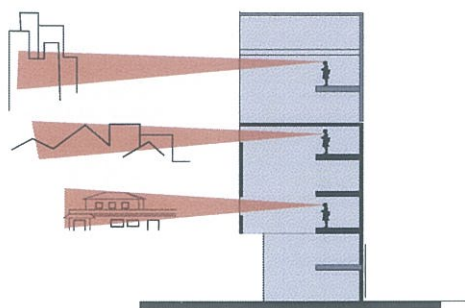
La luz como guía del recorrido artístico

La **circulación** continua que atraviesa el edificio está iluminada por **diferentes tipos de luz natural**. Así el **recorrido es rico en experiencias espaciales y también variado en iluminación para las diferentes formas de arte contemporáneo**.

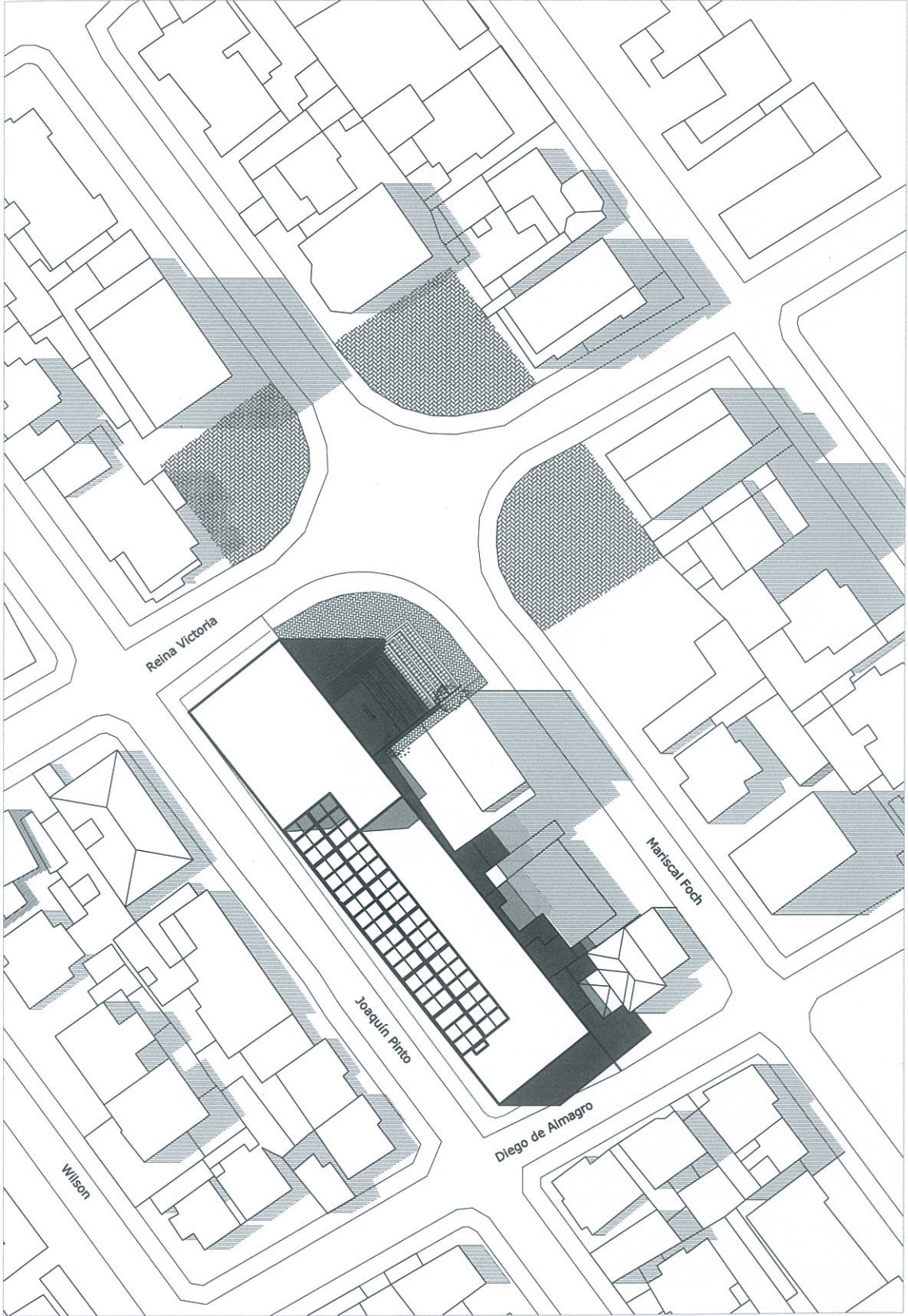


Las pausas en el recorrido continuo

Durante la experiencia espacial en el centro el carácter introvertido necesario para las galerías es liberado por aperturas en la fachada que permiten que en toda circulación sin arte se abra el paisaje hacia la ciudad. El recorrido ascendente hace que el espectador tenga una perspectiva cada vez diferente de la ciudad. Este diálogo con la urbe hace parte de las nuevas aproximaciones del arte contemporáneo

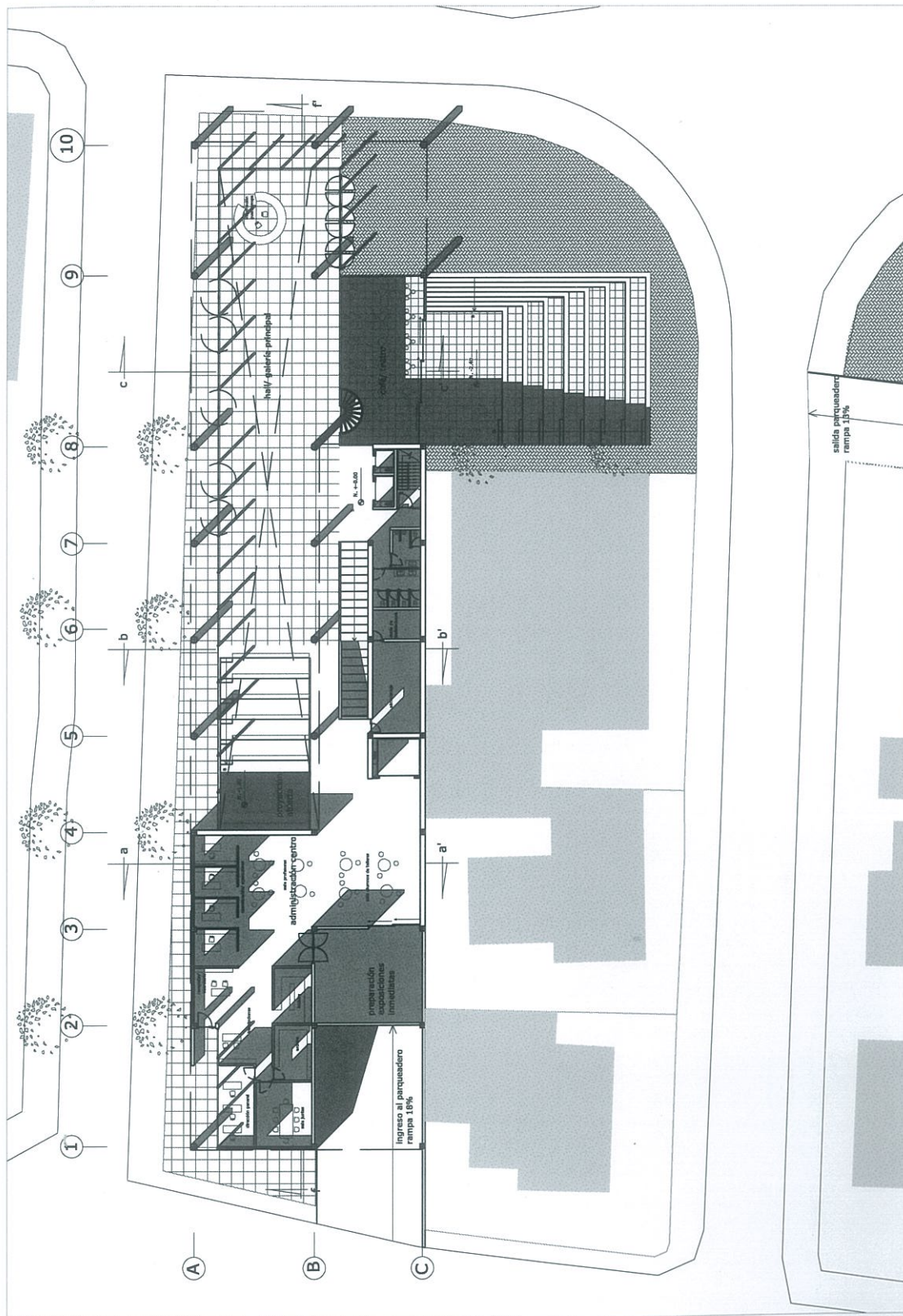


5.3 Implantación
Escala 1:1000

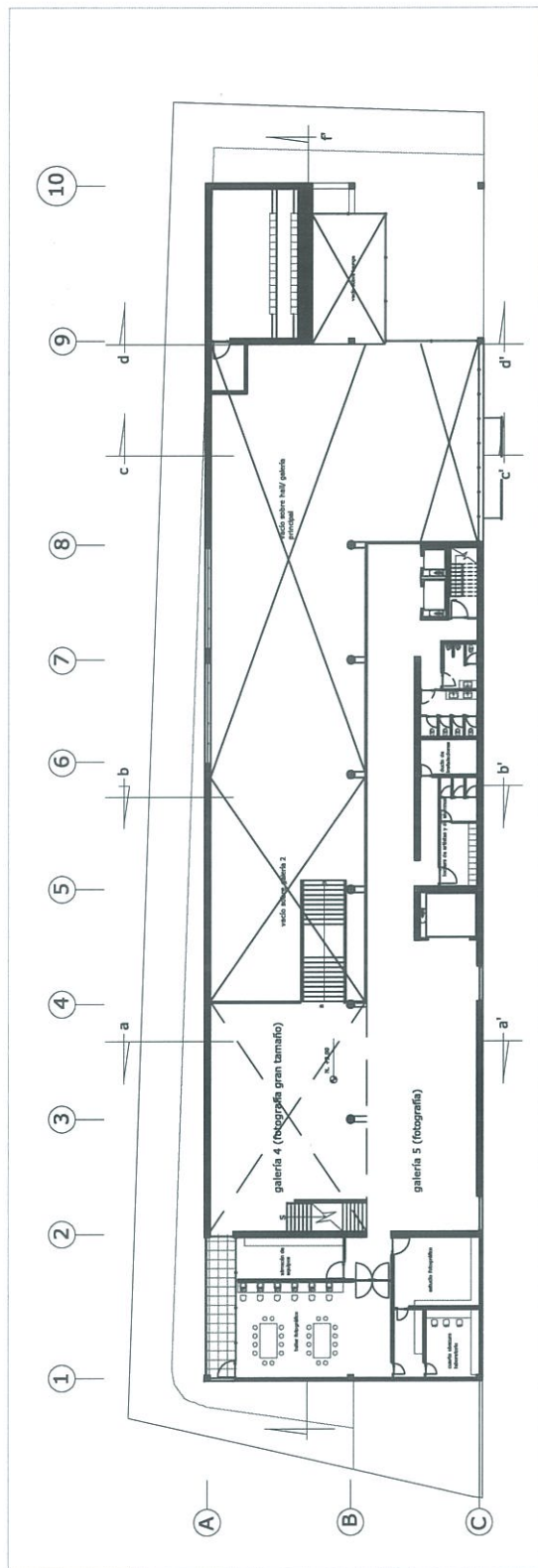


5.4 Plantas
Escala 1: 500

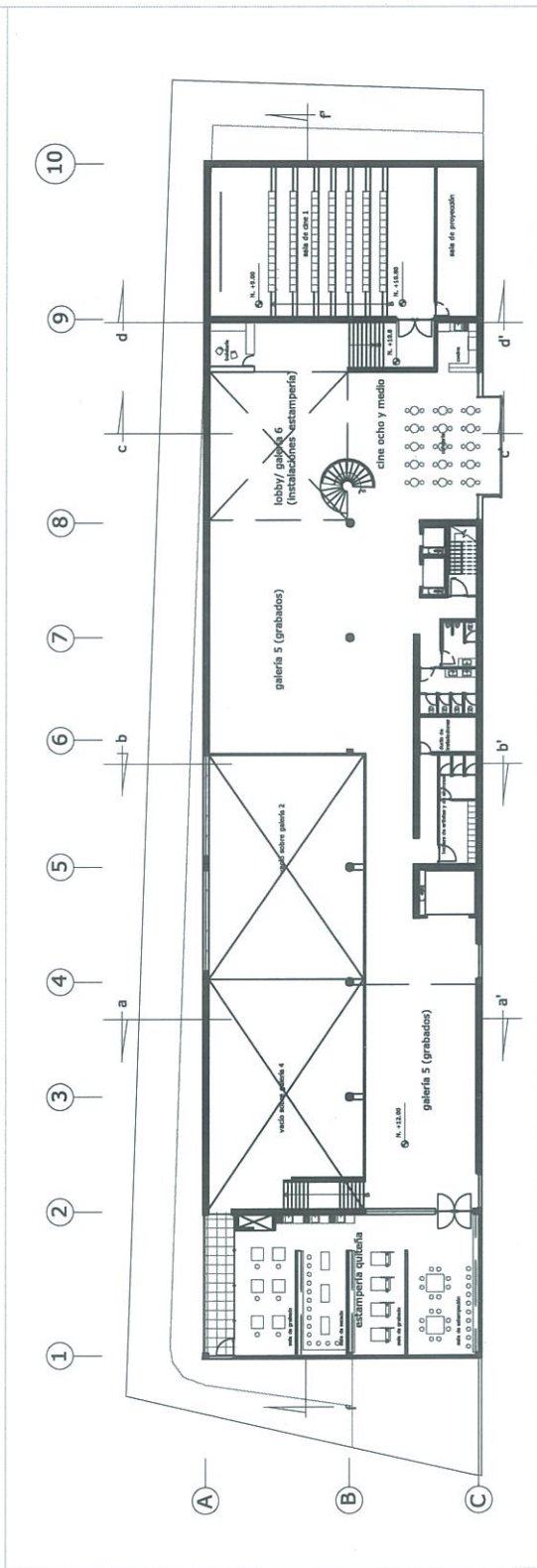
Planta baja



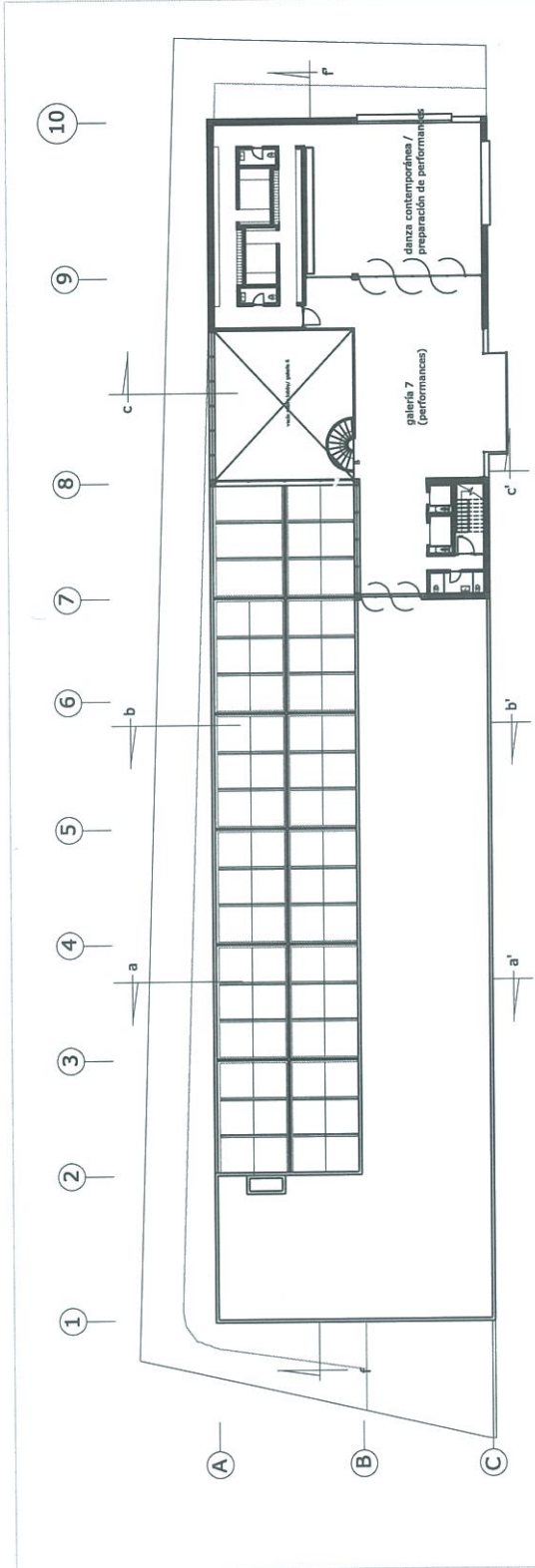
Planta 3



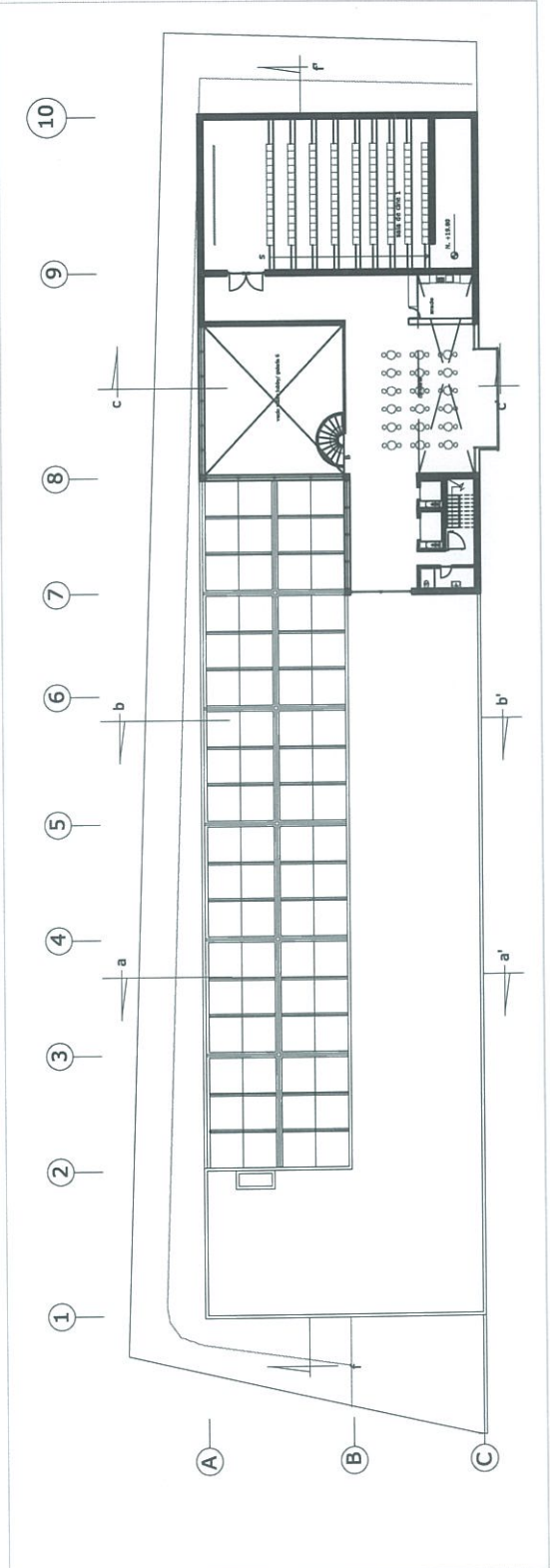
Planta 4



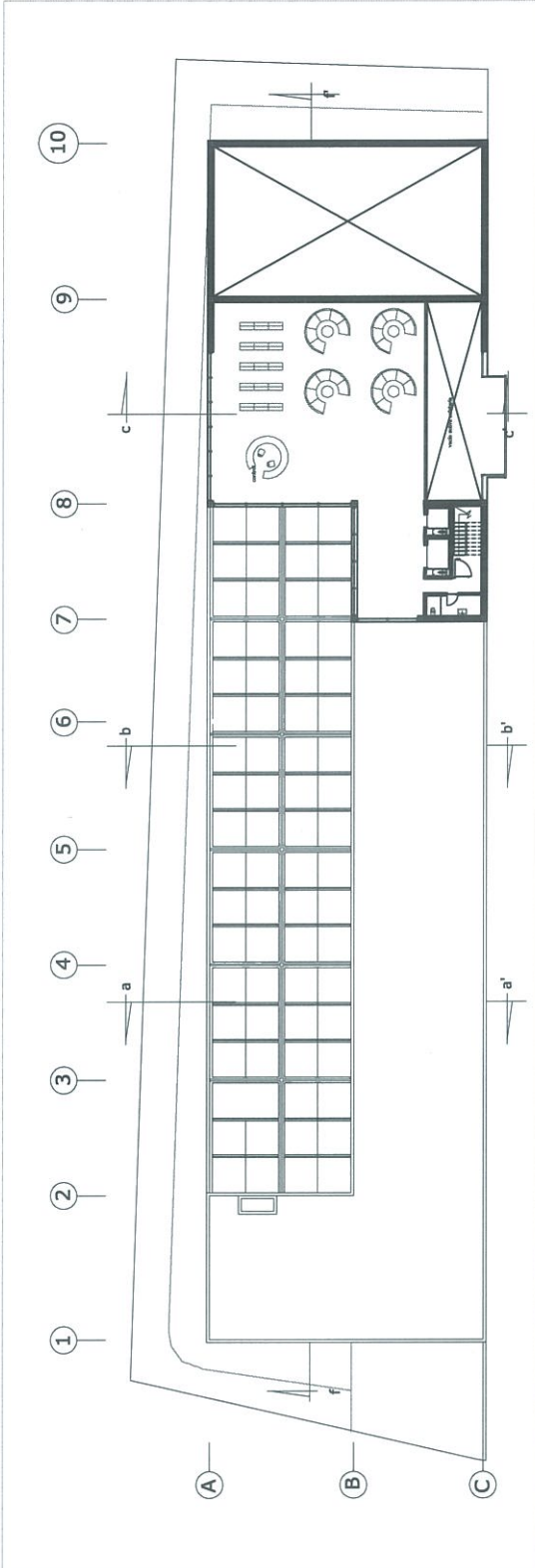
Planta 5



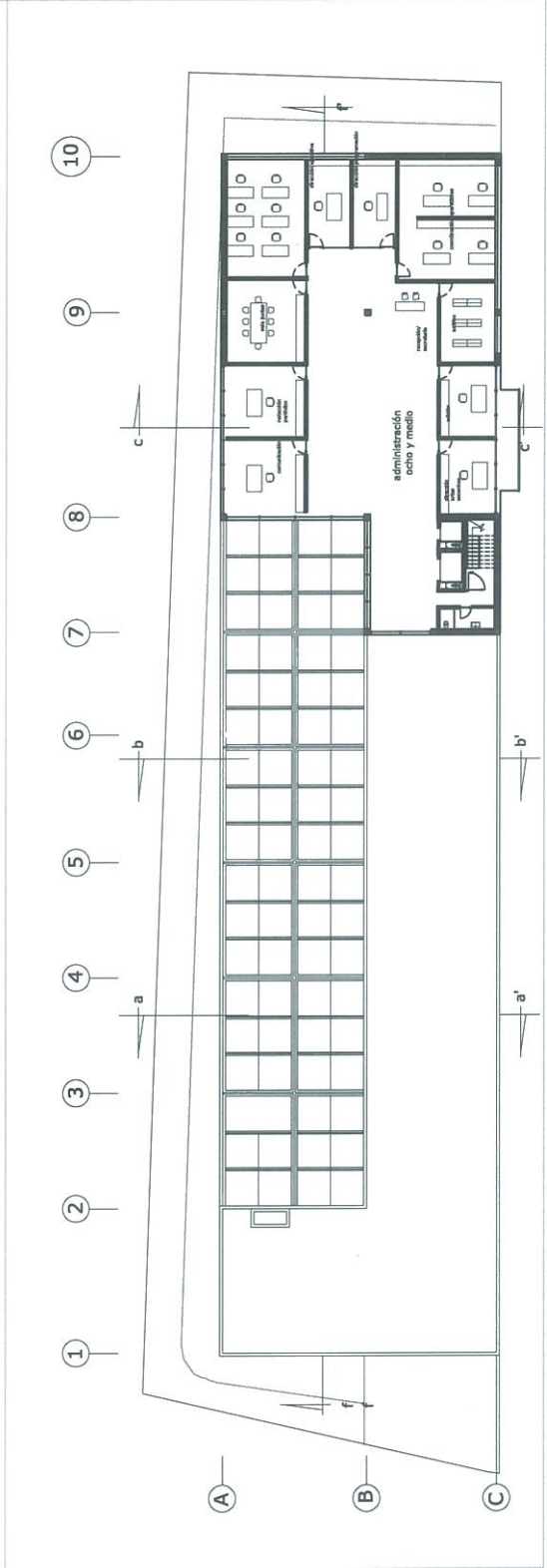
Planta 6



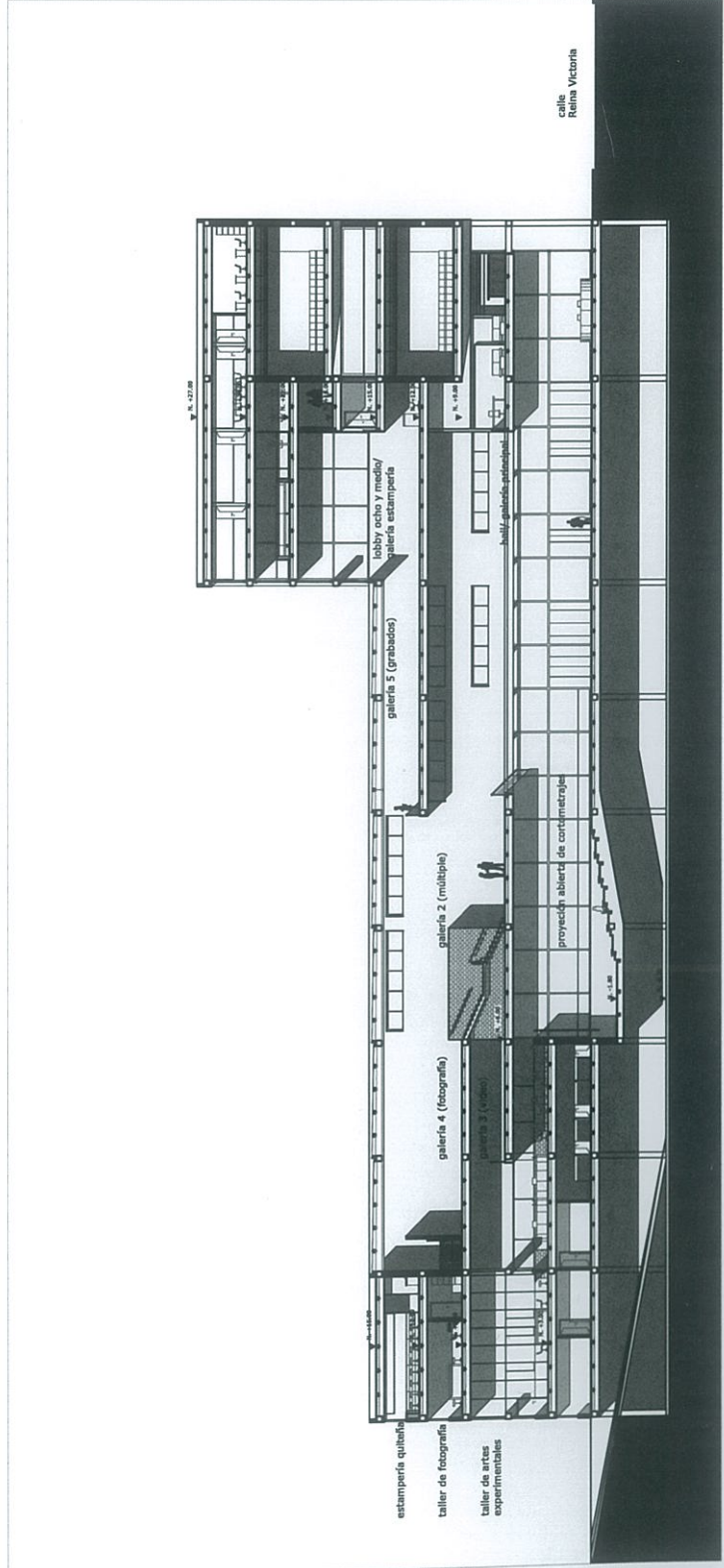
Planta 7



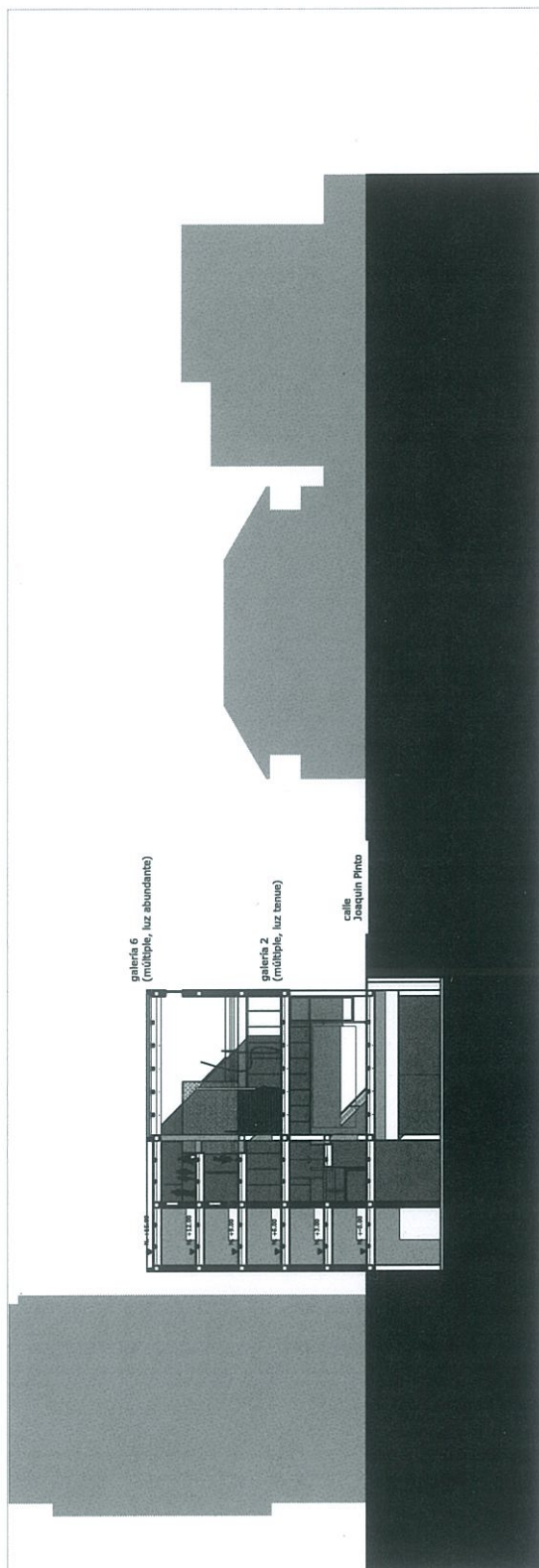
Planta 8



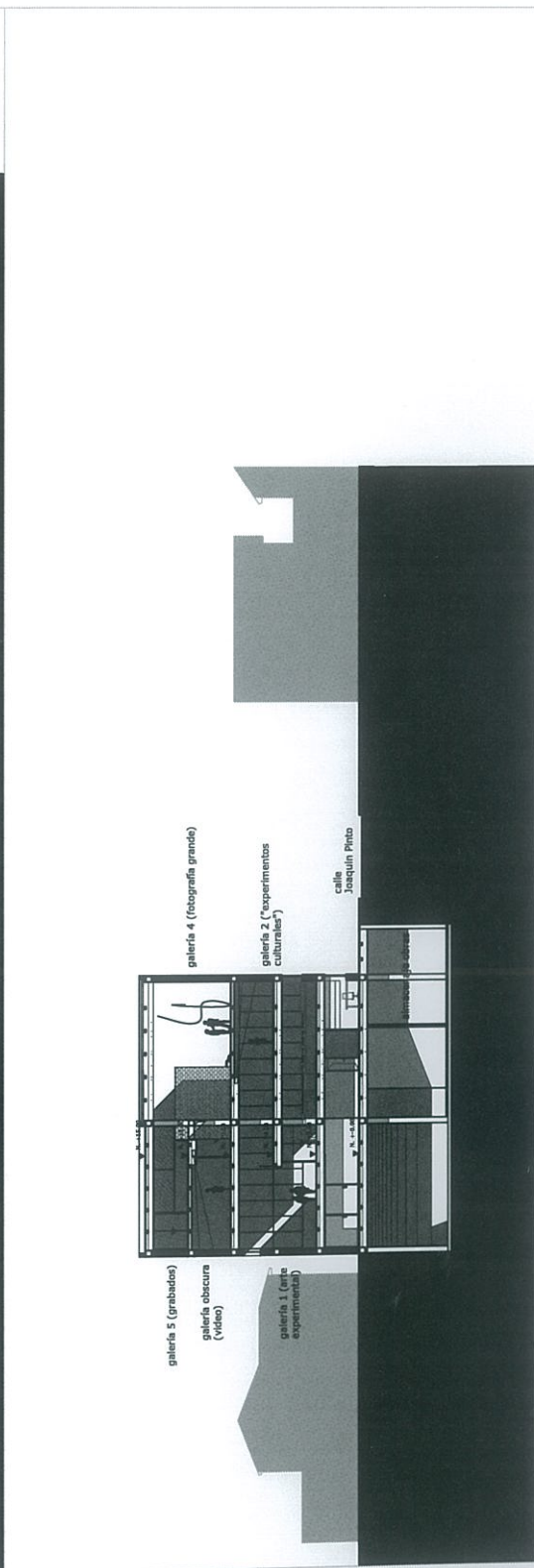
Corte f-f'



Corte b-b'

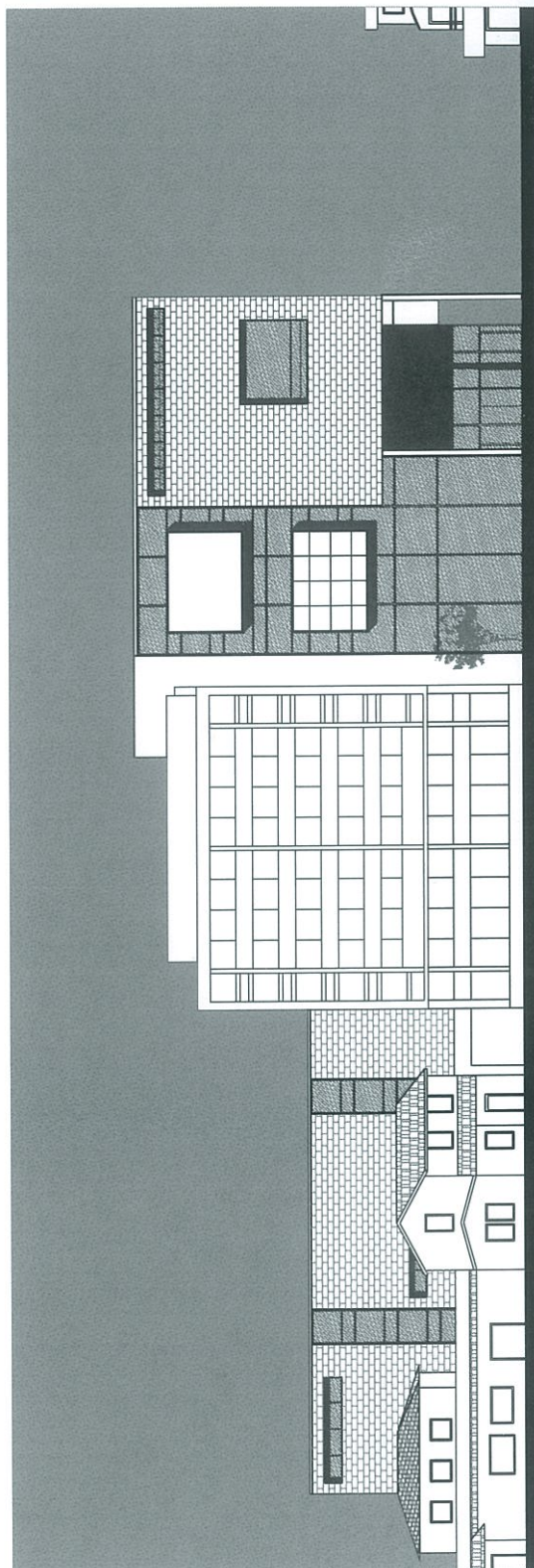


Corte a-a'

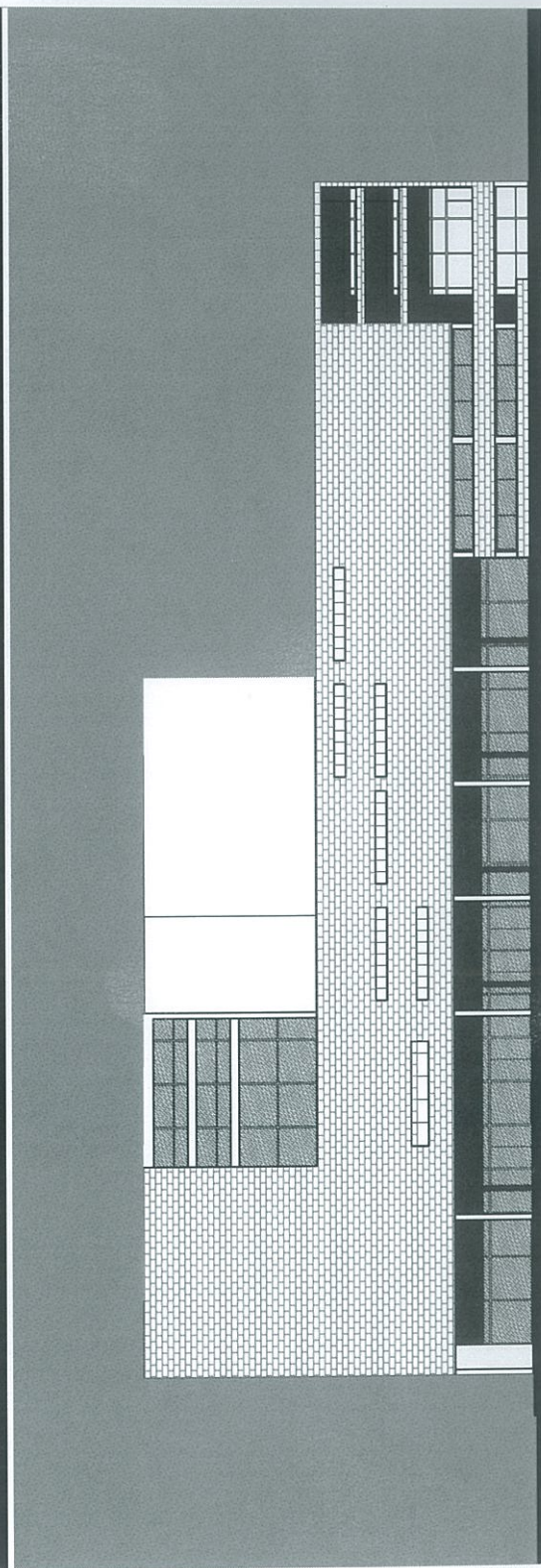


5.6 Fachadas
Escala 1: 500

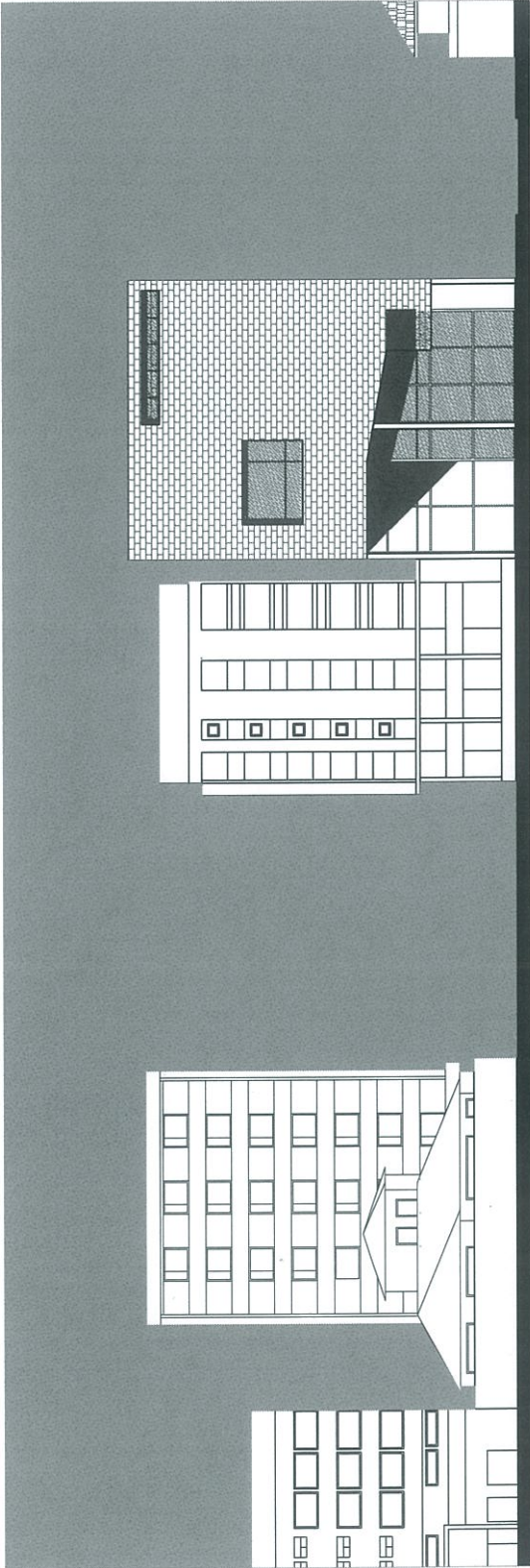
Fachada desde Plaza Foch



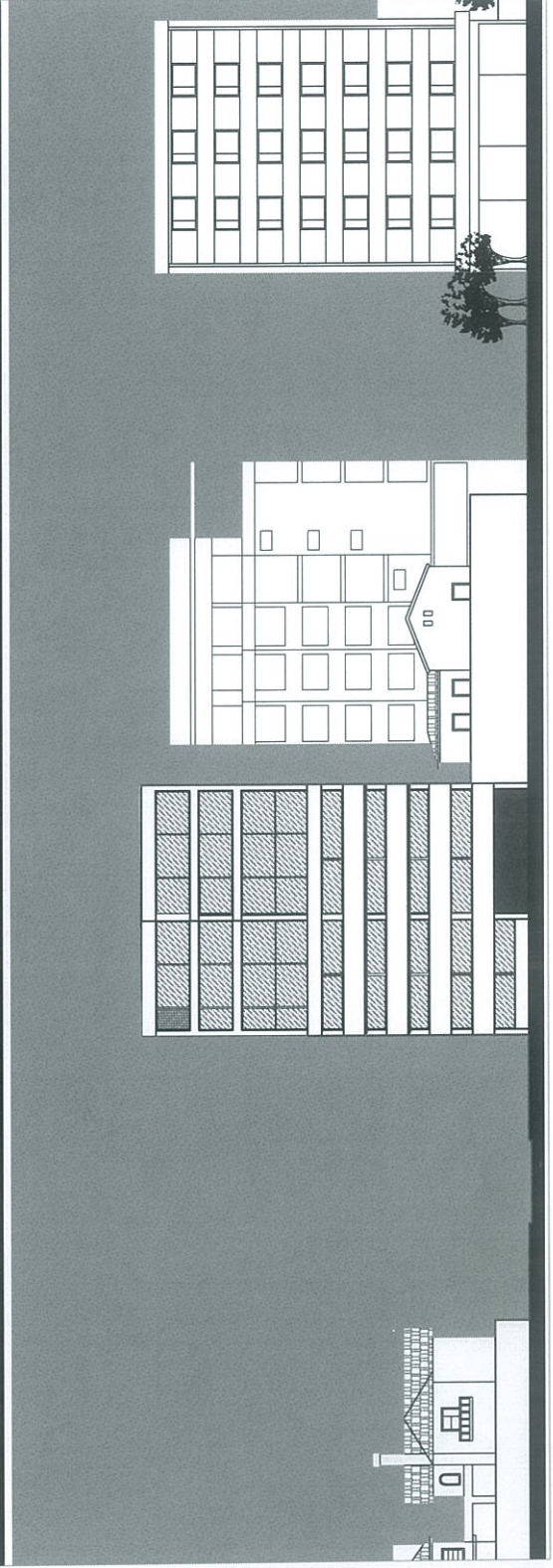
Fachada desde calle Joaquín Pinto



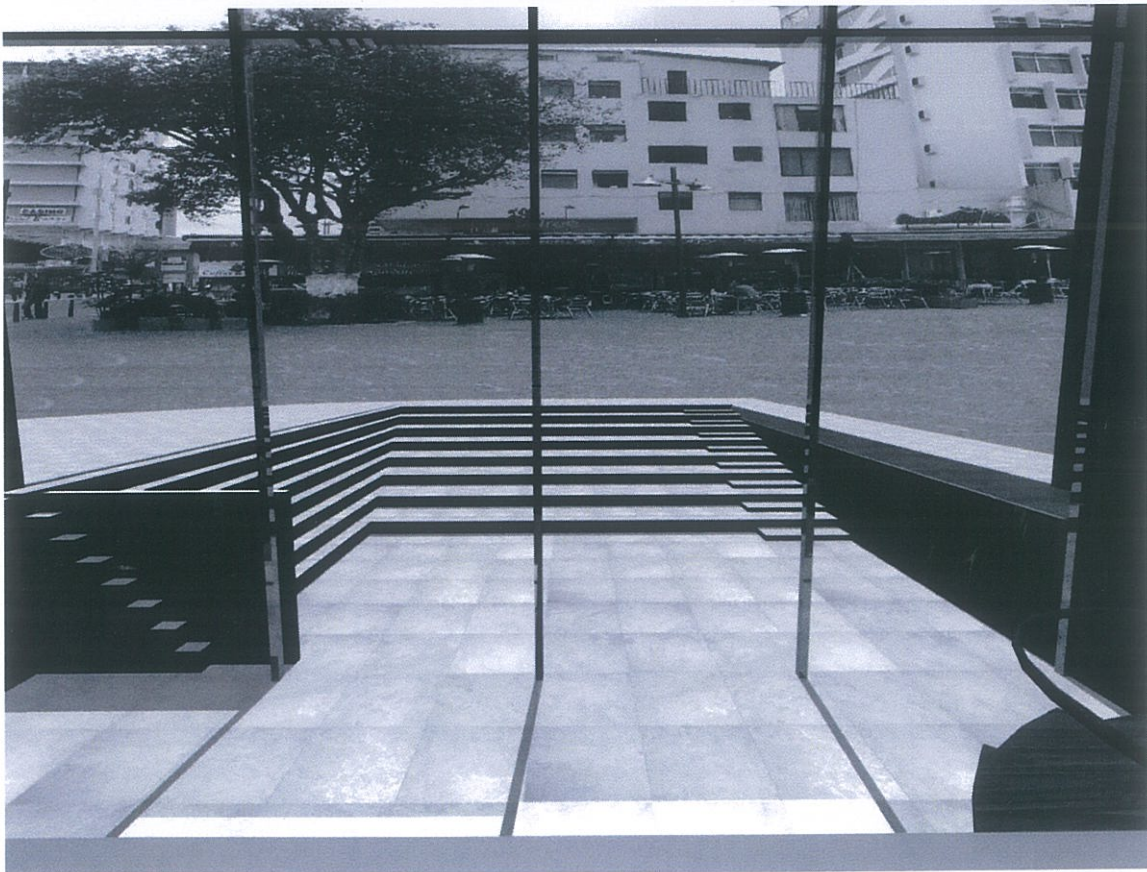
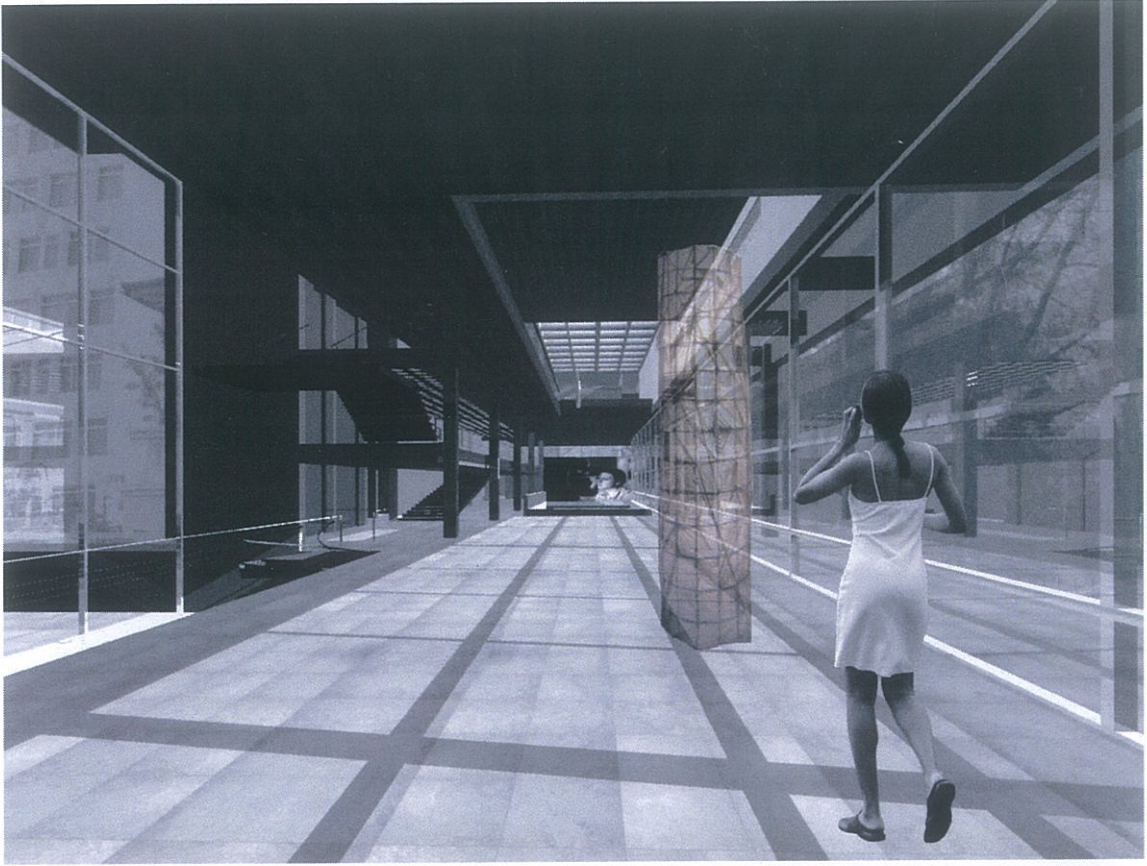
Fachada desde calle Reina Victoria

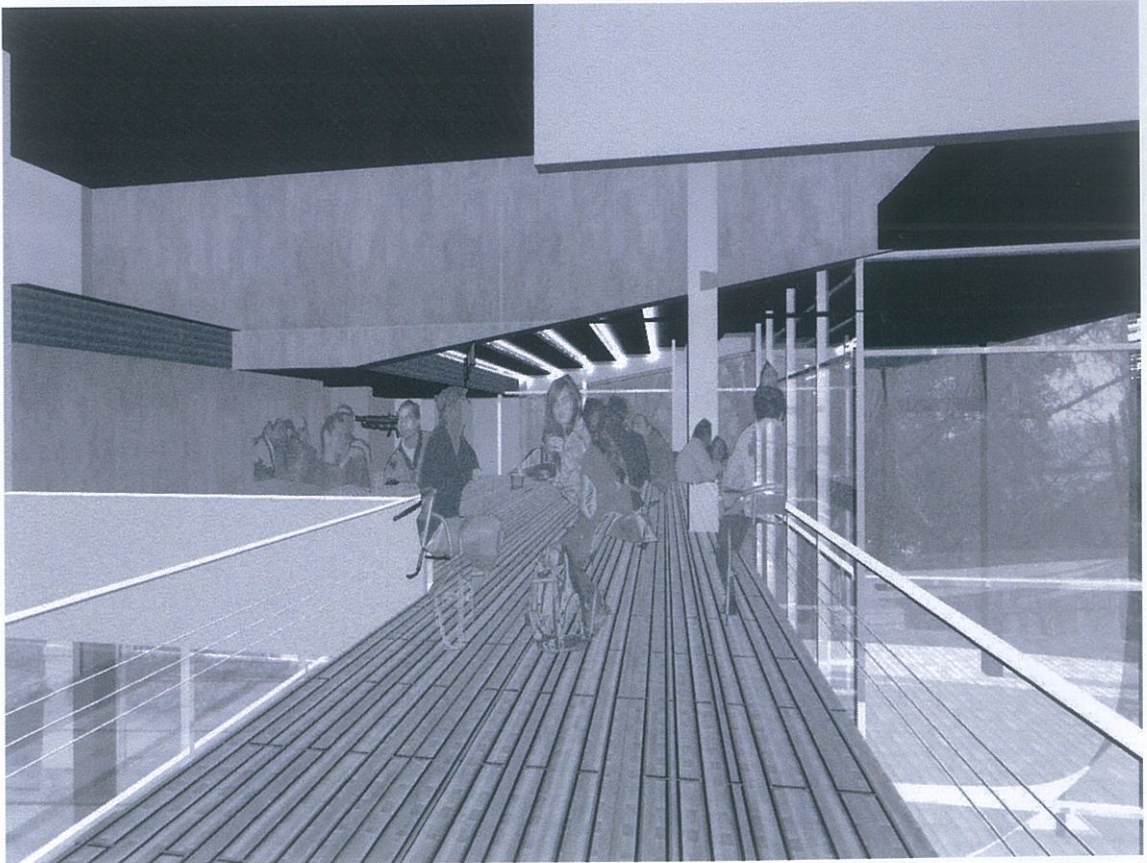


Fachada desde calle Diego de Almagro









6 BIBLIOGRAFÍA

- Delleuze, Gilles, Dictionnaire Philosophique, entrevista en información digital.
- Delleuze, Gilles, ¿Qué es la filosofía?, Anagrama, Barcelona: 1993.
- Klee, Paul, extractos
- Loos, Adolf, «Architecture», Malgré tout (1910-1930), Paris, Champ Libre, 1979.
- Merleau-Ponty, Maurice, La prose du monde, Paris, Gallimard, 1969.
- Montaner, Josep María, Las Formas del siglo XX, Editorial Gustavo Pili SA, Barcelona: 2002.
- Montaner, Josep María, Los Museos de la última Generación, Editorial Gustavo Gili SA, Barcelona: 1986.
- Monteforte, Mario, Signos del hombre, PUCE, sede en Cuenca: 1985.
- Schulz-Dornburg, Julia, Arte y arquitectura: nuevas afinidades, Editorial Gustavo Gili SA, 2000
- Entrevista a Nelson Santos, Mauricio Bueno y artículos de Periódico El Comercio, Sección Cultura
American Fol. Art museum, Architectural Revue, nº. 1260, 02.02
- Chavarria Javier, Artistas de lo Inmaterial, Nerea, Guipúzcoa: 2002
- Larrañaga, José, Instalaciones, Nerea, Guipúzcoa: 2001.
- Holl, Steven, Intertwining. Princeton Architectural Press, Canadá: 1996
- Small Museums, Identity with Integrity*, Suzanne Stephens, Architectural Record, 01.03, pg. 127
- Putting Art in its Place*. An interview with Victoria Newhouse, Architectral record, 01/2004, vol.196, Suzanne
stephens