



UNIVERSIDAD VILLA RICA

ESTUDIOS INCORPORADOS A LA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARQUITECTURA

RELACIONES ENTRE ARTE Y ARQUITECTURA,
REFLEJADO EN UN HOTEL BOUTIQUE

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

ARQUITECTA

PRESENTA:

PALOMA FERNANDEZ GÓMEZ

ARQ. ADOLFO VERGARA MEJIA
DIRECTOR DE TESIS

ARQ. CARLOS MIGUEL GUTIERREZ IGLESIAS
REVISOR DE TESIS

BOCA DEL RÍO, VERACRUZ

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

	Pág.
Introducción	1
Capítulo I Metodología.	3
1.1 Planteamiento del problema	4
1.2 Justificación	5
1.3 Objetivos	5
1.3.1 Objetivos generales	5
1.3.2 Objetivos particulares	5
1.4 Hipótesis	6
1.5 Límites y Alcances	7
Capítulo II Marco Referencial Histórico.	8
2.1 Exposición de las tendencias dadas en la arquitectura y la pintura de manera simultánea	9
2.2 Eclecticismo	9
2.2.1 Arquitectura	9

III

2.2.2 Pintura	14
2.2.3 Similitudes encontradas	16
2.3 Arts and Crafts	17
2.3.1 Arquitectura	17
2.3.2 Pintura	19
2.3.3 Similitudes encontradas	22
2.4 Art Nouveau	22
2.4.1 Arquitectura	22
2.4.2 Pintura	29
2.4.3 Similitudes encontradas	32
2.5 Expresionismo	32
2.5.1 Arquitectura	32
2.5.2 Pintura	38
2.5.3 Similitudes encontradas	42
2.6 Cubismo	42
2.6.1 Arquitectura	42

2.6.2 Pintura	45
2.6.3 Similitudes encontradas	47
2.7 Futurismo	47
2.7.1 Arquitectura	47
2.7.2 Pintura	49
2.7.3 Similitudes encontradas	51
2.8 Constructivismo	51
2.8.1 Arquitectura	51
2.8.2 Pintura	53
2.8.3 Similitudes encontradas	55
2.9 Pop Art	55
2.9.1 Arquitectura	55
2.9.2 Pintura	56
2.9.3 Similitudes encontradas	58

2.10 Minimalismo	59
2.10.1 Arquitectura	59
2.10.2 Pintura	61
2.10.3 Similitudes encontradas	63
2.11 Deconstructivismo	63
2.11.1 Arquitectura	63
2.11.2 Pintura	66
2.11.3 Similitudes encontradas	68
2.12 Conclusiones	69
Capítulo III Marco Referencial Teórico y Conceptual	70
3.1 Definición de términos significativos	71
3.1.1 ¿Qué es arte?	71
3.1.2 ¿Qué es arte conceptual?	72
3.1.3 ¿Qué pasa con el arte hoy?	73
3.1.4 ¿Qué son los Hoteles Boutique?	75
3.1.5 Definición de Hoteles Boutique en México	76
3.2 Teorías de apoyo	77
3.2.1 Confluencias entre Arte y Arquitectura	78

3.2.2 Las contaminaciones entre Arte y Arquitectura	79
3.2.3 La influencia de la Pintura y La escultura	80
3.2.4 Renovación formal a través de la heterogeneidad y la interdisciplinariedad	84
3.2.5 El artista en la Arquitectura	85
3.2.5.1 Frank Gehry, casa Gehry	85
3.2.5.2 Santiago Calatrava	86
3.2.5.2.1 Turning Torso, Suecia	90
3.3 Conclusiones	93
Capítulo IV Diagnóstico del Proyecto	94
4.1 ¿Por qué Hotel?	95
4.2 Influencia de los hoteles boutique en el sector turístico	95
4.3 Caso análogo, Hotel Puerta América en Madrid	96
4.4 Caso análogo, Hotel Fox en Copenhagen	105
4.5 Propuesta del terreno	108
4.6 Análisis del sitio	111

VII

4.6.1 Localización Alvarado	111
4.6.2 Localización del terreno	111
4.6.3 Análisis Urbano	112
4.6.3.1 Vialidades	112
4.6.3.2 Accesos	113
4.6.3.3 Linderos	113
4.6.3.4 Transporte	113
4.6.3.5 Vistas	113
4.6.3.6 Uso de suelo en la zona circundante	113
4.7 Análisis de requerimientos especiales	114
4.8 Programa arquitectónico del hotel	115
4.9 Conclusiones	117

Capítulo V Proceso de Diseño	118
5.1 Modelo Conceptual	119
5.1.1 Modelo 1	119
5.1.2 Modelo 2	120
5.1.3 Modelo 3	120
5.1.4 Modelo 4	122
5.2 Bases del diseño	125
5.3 Ejercicio formal	125
Capítulo VI Proyecto	126
6. Proyecto	126
6.1 Memoria descriptiva	127
6.2 Presupuesto paramétrico	128
6.3 Viabilidad financiera	131
6.4 Perspectivas, maquetas y planos	133
6.5 Conclusiones	142
Plano de localización	143
Planta de conjunto Arq.	144
Planta de estacionamiento Arq.	145
Planta lobby Arq.	146
Planta nivel 1 Arq.	147
Planta tipo del nivel 2 al 4 Arq.	148
Planta suites Arq.	149

Planta suite nivel 2 Arq.	150
Planta almacen Arq.	151
Planta de azoteas Arq.	152
Fachada principal Arq.	153
Fachada mar Arq.	154
Sección B-B1 Arq.	155
Sección A-A1 Arq.	156
Planta de cimentación	157
Planta de entrepiso	158
Planta entrepiso a partir del nivel 2	159
Detalles 1	160
Detalles 2	161
Detalles 3	162
Plantas instalación sanitaria	163
Plantas instalación hidráulica	169
Bibliografía	175

ÍNDICE DE IMÁGENES**Capítulo II:**

IMAGEN 2.1 Edificio ecléctico, Galeria Vittorio Emmanuelle, Milán 1865-1877	13
IMAGEN 2.2 Edificio ecléctico, Palacio de Bellas artes, México 1904	14
IMAGEN 2.3 Pintura ecléctica, La decadencia de los romanos, Thomas Couture 1847	16
IMAGEN 2.4 Edificio Arts and Crafts, Glasgow school of art, 1897, Charles Rennie Mackintosh	18
IMAGEN 2.5 Edificio Arts and Crafts, La escuela de Scotland Street en Glasgow	19

IMAGEN 2.6 Interiores Arts and Crafts, El salón de Luxe en The Willow Tea rooms muestra el mobiliario y diseño interior de Mackintosh y Margaret Mc Donald, 1904	19
IMAGEN 2.7 Arts and Crafts, Trellis, papel tapiz diseñado por William Morris, 1864, Victoria and Albert Museum.	21
IMAGEN 2.8 Arts and Crafts, Borage ceiling paper, diseñado por William Morris 1896, Victoria and Albert Museum.	21
IMAGEN 2.9 Arts and Crafts, The strawberry thief, de William Morris, 1883, Victoria and Albert Museum.	22
IMAGEN 2.10 Edificio Art Nouveau, Casa Tassel, Horta Bruselas 1892-1893	27
IMAGEN 2.11 Edificio Art Nouveau, Casa Tassel, interiores	28
IMAGEN 2.12 Edificio Art Nouveau, La Maison du Peuple, Horta, 1897	28
IMAGEN 2.13 Edificio Art Nouveau Casa Horta, Bruselas 1895	29

XII

IMAGEN 2.14 Pintura Art Nouveau, El beso (Der Kuss), Gustav Klimt, 1907	30
IMAGEN 2.15 Pintura Art Nouveau, Venus, Audrey Beardsley	31
IMAGEN 2.16 Pintura Art Nouveau Athenians in Distress, Beardsley	31
IMAGEN 2.17 Pintura Art Nouveau, Mackmurdo, cretona, 1885(Victoria and Albert Museum)	31
IMAGEN 2.18 Edificio Expresionista, Pabellón del vidrio en la exposición del Deutsche Werkbund , 1914, Bruno Taut	36
IMAGEN 2.19 Edificio Expresionista, Torre Einstein de Erich Mendelsohn , Postdam, 1921	37
IMAGEN 2.20 Edificio expresionista, Tienda Rudolf Petersdorff, Breslau (1927-1928), Erich Mendelsohn	37
IMAGEN 2.21 Edificio expresionista, Schocken department store, Chemnitz 1927-1930	38

IMAGEN 2.22 Pintura expresionista,Zwei Madchen im Schilf, de Otto Mueller	41
IMAGEN 2.23 Pintura expresionista, Autorretrato con modelo, Ernst Ludwing Kirchner	41
IMAGEN 2.24 Pintura expresionista, Caliban, de Franz Marc	42
IMAGEN 2.25 Edificio cubista, Ville Radieuse de Le Corbusier	43
IMAGEN 2.26 Edificio cubista, Casa Curuchet, Le Corbusier	44
IMAGEN 2.27 Edificio cubista, Casa Curuchet, Le Corbusier, Interiores	44
IMAGEN 2.28 Pintura cubista, Picasso	46
IMAGEN 2.29 Pintura cubista, Guitarra y mandolina, Juan Gris, 1919, Galerie Beyeler, Basel	46

IMAGEN 2.30 Pintura cubista, Las señoritas de Avignon, Picasso, 1907, oleo sobre lienzo, MOMA Nueva York	47
IMAGEN 2.31 Imagen futurista, la Citta Nuova, Antonio Sant'Elia	49
IMAGEN 2.32 Pintura futurista, Cañón en acción, de Gino Severino	51
IMAGEN 2.33 Pieza representativa del constructivismo, Tatlín Vladimir	53
IMAGEN 2.34 Imagen constructivista, Golpead a los blancos con la cuña roja, El lissitzky, 1919	54
IMAGEN 2.35 Columna jónica inspirada en la filosofía del Pop Art, de Robert Venturi	56
IMAGEN 2.36 Imagen Pop Art, Marilyn Monroe de Andy Warhol	58

IMAGEN 2.37 Imagen Pop Art, Lata Campbells de Andy Warhol	58
IMAGEN 2.38 Obra minimalista, Pabellón de Barcelona de Ludwing Mies Van der Rohe, 1929	60
IMAGEN 2.39 Casa minimalista, Azuma House, <u>Osaka</u> , Japón, Tadao Ando, 1976	60
IMAGEN 2.40 Pintura minimalista, Adam Barnett Newman, (1951-1952), Tate Gallery, Londres.	62
IMAGEN 2.41 Pintura minimalista, Rothko, Tate Gallery, London	63
IMAGEN 2.42 Edificio deconstructivista, Museo de arte moderno, Denver, Daniel Libeskind	65
IMAGEN 2.43 Integración de ático deconstructivista en edificio neoclásico Viena, Coop Himmelblau	66

IMAGEN 2.44 Pintura deconstructivista, The great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932, Zaha Hadid. Acrílico y acuarela. 67

IMAGEN 2.45 Pintura deconstructivista, The World (89 degrees), Zaha Hadid, 1983. Acrylic on canvas 67

IMAGEN 2.46 Pintura deconstructivista, Great Buildings, Trafalgar Square. Zaha Hadid, Acrylic on canvas. 68

Capítulo III:

IMAGEN 3.1 Casa Gehry, Los Ángeles 86

IMAGEN 3.2 Dibujos del cuaderno de Santiago Calatrava 88

IMAGEN 3.3 Dibujos del cuaderno de Santiago Calatrava 2 88

IMAGEN 3.4 Dibujos del cuaderno de Santiago Calatrava 3 89

IMAGEN 3.5 Dibujos del cuaderno de Santiago Calatrava 4 89

IMAGEN 3.6 Dibujos del cuaderno de Santiago Calatrava 5	90
IMAGEN 3.7 Bosquejo y escultura realizados para entender la formalidad del edificio, experimentando antes de manera grafica y escultórica	91
IMAGEN 3.8 Perspectiva interior y exterior del edificio	91
IMAGEN 3.9 Planta arquitectónica, Turning Torso, Suecia	92

CAPÍTULO IV:

IMAGEN 4.1 Lobby de Hotel Puerta América, diseñado por Plasma Studio.	99
IMAGEN 4.2 Sala de espera Hotel Puerta América, diseñado por Victorio & Lucchino	100

IMAGEN 4.3 Habitación y baño, Hotel Puerta América, diseñado por
Ron Arad. 100

IMAGEN 4.4 Habitación diseñada por Mariscal & Salas, Hotel Puerta
America. 101

IMAGEN 4.5 Pasillo diseñado por Norman Foster, Hotel Puerta
América. 101

IMAGEN 4.6 Bar diseñado por Richard Gluckman, Hotel Puerta
América. 102

IMAGEN 4.7 Pasillo diseñado por Kathryn Findlay, Hotel Puerta
América. 102

IMAGEN 4.8 Interiores Hotel Puerta América, primer nivel
Zaha Hadid 103

IMAGEN 4.9 Habitación, Hotel Puerta América, primer nivel Zaha Hadid	103
IMAGEN 4.10 Habitación, Hotel Puerta América, primer nivel Zaha Hadid	104
IMAGEN 4.11 Baño, Hotel Puerta América, primer nivel Zaha Hadid	104
IMAGEN 4.12 Interiores Hotel Fox	106
IMAGEN 4.13 Interiores Hotel Fox	106
IMAGEN 4.14 Interiores Hotel Fox	107
IMAGEN 4.15 Interiores Hotel Fox	107
IMAGEN 4.16 El terreno, vista entorno	108
IMAGEN 4.17 El terreno	109
IMAGEN 4.18 El terreno, vista en perspectiva	109

IMAGEN 4.19 Vista desde el río al terreno	110
IMAGEN 4.20 Vista desde el río al terreno	110
IMAGEN 4.21 Imagen, localización Alvarado, Veracruz	111
IMAGEN 4.22 Imagen vialidades	112
 Capítulo V	
IMAGEN 5.1 Primer modelo experimental, bosquejo	119
IMAGEN 5.2 Segundo modelo experimental de resina.	120
IMAGEN 5.3 Tercer modelo de madera soplada y acrílico	121
IMAGEN 5.4 Vista en fachada del modelo	121
IMAGEN 5.5 Vista en planta del modelo	122

IMAGEN 5.6 Cuarto modelo experimental vista en planta	123
IMAGEN 5.7 Cuarto modelo experimental	123
IMAGEN 5.8 Quinto modelo experimental vista en planta	124
IMAGEN 5.9 Quinto modelo experimental vista en perspectiva	124

Capítulo VI

IMAGEN 6.1 Entrada principal Hotel	133
IMAGEN 6.2 Perspectiva desde el mar	134
IMAGEN 6.3 Perspectiva lateral hotel	134
IMAGEN 6.4 Imagen virtual, perspectiva lateral hotel	135
IMAGEN 6.5 Imagen virtual perspectiva lateral	135
IMAGEN 6.6 Imagen virtual perspectiva zona de acceso vehicular	136

IMAGEN 6.7 Imagen virtual perspectiva zona estacionamiento	136
IMAGEN 6.8 Imagen virtual perspectiva zona estacionamiento	137
IMAGEN 6.9 Imagen virtual perspectiva zona alberca	137
IMAGEN 6.10 Imagen virtual perspectiva interiores, habitación	138
IMAGEN 6.11 Maqueta fachada lateral izquierda	139
IMAGEN 6.12 Maqueta fachada vista desde el mar	140
IMAGEN 6.13 Maqueta fachada lateral derecha	140
IMAGEN 6.14 Maqueta detalle entrada principal	141
IMAGEN 6.15 Maqueta detalle estacionamiento	141
IMAGEN 6.16 Proceso de diseño, escultura y edificio	142

INDICE DE TABLAS

Capítulo V:

TABLA 6.2 Presupuesto paramétrico 127

TABLA 6.3 Viabilidad financiera 130

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas el nuevo estilo y concepto de hoteles, ha tenido una influencia significativa en las decisiones de dónde hospedarse, ya sea en viajes de placer o de negocios, debido a que los hoteles han dejado de ser solamente un lugar de hospedaje provisional.

Al respecto, los hoteles se han transformado de cierta forma en íconos o espacios con distintos estilos de vida, ya sea para ejecutivos, aventureros o gente que busca lo distinto. Se generan estilos específicos para la decoración de estos hoteles que de alguna forma buscan satisfacer las necesidades del sector al que se enfocan. Ese sector de la población y del turismo que reclama nuevos espacios para el ocio, el descanso, el entretenimiento y la diversión.

Durante muchos años han predominado los clásicos y característicos hoteles de cadena, los cuales pueden llegar a ser bastante monótonos y no ofrecer algo más. Lo que se necesita para hacer la diferencia es el uso de ideas nuevas y extravagantes, lo cual puede ser logrado a través de la arquitectura, haciendo que nuestro producto, el Hotel Boutique, sea diferente en varios aspectos y primordialmente desde el punto de vista arquitectónico, mutando a los conceptos existentes en hotelería locales.

Es por eso que este trabajo trata de utilizar el arte como una vía de alimentación para la arquitectura, que le permite mutar y ser distinta, así como exponer la manera en que los movimientos en la pintura y arquitectura han

estado íntimamente ligados a través del tiempo a partir de fines del siglo XIX hasta nuestros días.

CAPÍTULO I

METODOLOGÍA

1. METODOLOGÍA

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En Veracruz el crecimiento turístico se ha ido incrementando en los últimos años. Esto ha provocado que cambie la manera de ver al turista y viajero de hoy. Un turista o consumidor de los años '80, no es igual a uno del presente, es decir, que la gente ha cambiado en sus costumbres y en su forma de ser. Por todo esto, se plantea crear un hotel que cubra todas aquellas necesidades que no han quedado satisfechas para el turista exigente que visita la ciudad, ya que en Veracruz prevalecen los llamados hoteles de cadena, y no ha sido explotada la riqueza natural que el estado posee.

Más aún el fenómeno llamado globalización ha provocado que los viajeros alrededor del mundo sean más conocedores y exigentes y que en conjunción con el punto anterior crecimiento del turismo, son los que han dado paso a este nuevo concepto de hoteles; propiciando la búsqueda de nuevas atracciones para satisfacer las necesidades del nuevo turista, que busca algo diferente a lo convencional. El problema es que en Veracruz se puede explotar ese tipo de conceptos y hasta hoy no se ha propuesto nada similar y el turista que visita este tipo de hoteles frecuenta destinos como Cancún, Playa del Carmen, Los Cabos. Veracruz, a pesar de su riqueza natural, playas y vistas atractivas, no cuenta con ningún hotel Boutique; por esto se propone un hotel el cual te haga sentirte en casa y con una atención personalizada que ningún otro hotel en el puerto ofrece.

1.2 JUSTIFICACION

Llegar al diseño de un hotel, cuyo concepto sea distinto a los demás buscando las sugerencias del arte contemporáneo como vía de innovación; para satisfacer al turismo que viene al puerto en búsqueda de experiencias diferentes. Diferentes, en cuanto que ofrecen una atención única y personalizada, característica principal de los Hoteles Boutique, así como también que son hoteles chicos con un diseño cómodo y contemporáneo.

Se rompe el esquema del hotel tradicional de cadena que prevalece en Veracruz y se propone un hotel que permita vivir una experiencia diferente.

1.3.1 OBJETIVO GENERAL

Diseñar un hotel boutique que sea más vendible y satisfactorio, capaz de mantener un alto nivel de atención personalizada, siendo la característica más importante de estos hoteles. Teniendo el espacio y el lugar como protagonistas de un nuevo concepto. Usando como vía de innovación la experiencia artística, creando así un lugar para su época y para el nuevo turismo en el Estado.

1.3.2 OBJETIVOS PARTICULARES:

- Exponer los movimientos con más fuerza dados en la arquitectura y la pintura de manera simultánea desde fines del S.XIX hasta nuestros días.
- Establecer el concepto arte.
- Analizar el arte de hoy.

- Exponer la relación arte-arquitectura.
- Plantear las relaciones entre vanguardias artísticas y arquitectónicas como constante en la evolución de éstas durante el siglo XX.
- Exponer el arte como vía de innovación para la arquitectura.
- Exponer casos análogos donde los diseñadores tuvieron como base la experiencia artística.
- Establecer la influencia de los Hoteles Boutique en el sector turístico.
- Establecer los principios de diseño artísticos que enriquecerán el proyecto arquitectónico.
- Delimitar terreno
- Analizar el entorno urbano de la zona en la que estará el proyecto.
- Plantear programa arquitectónico.
- Experimentar mediante modelos plásticos el aspecto formal de la propuesta arquitectónica.
- Proponer los criterios de instalaciones y presupuesto paramétrico.
- Diseñar el proyecto arquitectónico del Hotel-Boutique.

1.4 HIPÓTESIS

Se llegará al diseño de un Hotel el cual se apoyará y basará en el diseño y arte contemporáneo.

Un espacio en donde la gente se emocione al ver algo nuevo y distinto en cuestión de ambientación arquitectónica y diseño; pero sobre todo, la autenticidad en lo que a servicio y atención personal se refiere, lográndolo por medio de una arquitectura vanguardista abstraída de las sugerencias de la pintura contemporánea.

1.5 LÍMITES Y ALCANCES

Se hará un estudio de estas relaciones de arquitectura y pintura que abarcará a partir de fines del siglo XIX hasta nuestros días. Abarcar estas disciplinas, y tomar la esencia de estas para experimentar con el espacio y aportar un nuevo concepto joven y vanguardista para un Hotel, que partiendo de estas experiencias nos facilitará mutar sobre los demás Hoteles existentes en el puerto de Veracruz.

El hotel contará con 26 habitaciones ya que será algo exclusivo y privado.

Se diseñará una construcción vertical ya que el impacto para el medio natural es menos dramático; al consumir menos extensión de tierra y que éste se siga preservando como un lugar alejado y virgen. Creciendo hacia arriba tratando de ocupar lo menos posible de terreno y preservando el entorno natural de sus alrededores.

Esta tesis es teórica, ya que es soportada por una investigación profunda basada en el estudio de las relaciones del arte y la arquitectura. Se habla en específico de la pintura ya que investigando se encontró que la pintura es la que se relaciona de una manera más constante con la arquitectura.

Al estudiar las tendencias se hará un pequeño análisis de las similitudes encontradas.

Al llegar al proyecto se sustentará su diseño con base en una escultura, de la cual se piensa abstraer la cuestión formal del edificio para experimentar la parte en donde la arquitectura se apoya de la expresión artística.

El proyecto del Hotel Boutique que se propondrá, su alcance será únicamente, llegar a un nivel anteproyecto con algunas propuestas de instalaciones.

Las limitaciones será el diseño de los interiores del edificio a nivel imagen, ya que como demuestro en mis casos análogos, todos los interiores de los Hoteles Boutique presentados son una colaboración de diferentes diseñadores. Se propone crear el cascarón y posteriormente invitar a que colaboren con el proyecto diferentes diseñadores y artistas.

CAPÍTULO II

MARCO REFERENCIAL HISTÓRICO

1. MARCO REFERENCIAL HISTÓRICO

2.1 EXPOSICIÓN DE LAS TENDENCIAS DADAS EN LA ARQUITECTURA Y LA PINTURA DE MANERA SIMULTÁNEA.

A continuación se presentarán los movimientos que estuvieron íntimamente relacionados en la arquitectura y la pintura. Se demuestra cronológicamente cómo van mutando ambas disciplinas y enriqueciéndose una con otra. En algunos movimientos la pintura toma sugerencias de la arquitectura y en otros la arquitectura se nutre de la pintura.

La investigación previa comienza desde fines del siglo XIX hasta nuestros días.

2.2 ECLECTICISMO

2.2.1 ARQUITECTURA

“La polémica entre el neoclasicismo y neogótico, alcanza su punto culminante en 1846. Los arquitectos tienen presente, como posibles

alternativas el estilo clásico como el gótico, pero no sólo estos sino también el románico, el bizantino, el egipcio, el árabe, el renacimiento, etc.

De esta forma se hace explícita y se extiende esa actitud que ha sido llamada eclecticismo, contenida ya virtualmente en la dirección retrospectiva de neoclásicos y románticos.

El eclecticismo resulta favorecido por el mejor conocimiento de los edificios de cada país y cada periodo. Los filósofos teorizan esta visión de la historia del arte como una sucesión de estilos igualmente válidos; Hegel intenta interpretar dialécticamente la secuencia de los estilos como una sucesión de tesis, antítesis, y síntesis, da por concluido el ciclo en nuestra época, y termina recomendando el eclecticismo a los contemporáneos.”¹

Según Benévolo, nunca el arte se ha expresado con más independencia que ahora, y ésta será la honra de nuestra época que acoge todos los estilos, todos los géneros, todas las maneras, porque, siendo la actual educación artística mas completa y más difundida, se aprecia mucho más la belleza de cada obra y cada estilo, mientras que, antes, todo lo que no estaba de acuerdo con el gusto del día, era despreciable y rechazado. En aquellos tiempos se tenía tan poco respeto por los estilos pasados de moda que un arquitecto encargado de restaurar la fachada de una iglesia gótica no dudaba en reconstruirla en otro estilo, griego o romano. Actualmente, en cambio, el arte ya no tiene modas; no sólo todos los edificios antiguos se restituyen a su estado primitivo con un conocimiento y erudición que es honra de nuestros artistas, sino que vemos a un mismo arquitecto construir aquí una iglesia renacentista, allá una iglesia románica, más allá un ayuntamiento en estilo Luis XIV y un templo gótico; otro arquitecto construye en el mismo barrio una casa Luis XV, un cuartel Luis XIII, un palacio de justicia en estilo neogriego.

¹ Glancey, Jonathan, Historia de la arquitectura, Edit. Planeta, México 2001, pág. 152-153

Es interesante ver cómo casi todos los eclécticos, empezando por Garnier², comienzan por protestar la reproducción de estilos pasados, y afirman querer interpretarlos y elaborarlos libremente. En la práctica, su mala conciencia los empuja a no contentarse nunca con las imitaciones que se hacen corrientemente, buscando nuevas bases y nuevas combinaciones, hurgando en los momentos menos conocidos de la historia del arte.

J.I. Hittorf (1792-1868) y algunos alumnos de la Academia de Francia en Roma- Henry Labrousse (1805-1874) descubren la policromía de los edificios antiguos y mandan a París las primeras reconstrucciones en color. Nace de ello una polémica, su tesis es apoyada por Ingres y por los alemanes Semper y Hermann, dando a conocer una nueva versión del repertorio decorativo antiguo; Hittorf, alumno de Bélanger, descubre que este nuevo lenguaje se amolda perfectamente a las construcciones de hierro y lo aplica en el teatro Ambigú (1827), en el Panorama y en el Cirque de Hiver de los Champs Elysées, adquiriendo la experiencia necesaria para realizar, más tarde, vastas construcciones de cobertura metálica, como el Grand Hotel (1856) y la Gare du Nord (1863).

Hittorf y Baltard, ambos protestantes, son los principales colaboradores de Haussmann en las obras de París. Las relaciones entre Haussmann y los arquitectos son muy significativas; él lamenta que su época “no haya dado ninguno de esos artistas cuya genialidad renueva el arte, adaptándolo a las aspiraciones de los nuevos tiempos”, reprocha a menudo a los artistas la escala mezquina de sus concepciones (como Hittorf en sus edificios de las doce esquinas de la Etoile), o bien su carencia de sentido práctico, y a veces cambia de proyectista a media obra. No tiene preferencia por estilo alguno y los considera a todos como varios posibles acabados que pueden usarse según las conveniencias.³

El estilo clásico le parece el más adecuado para edificios representativos, pero cuando tiene que construir el ayuntamiento del primer

² Charles Garnier (París 1825-1898), arquitecto francés, ganador en el concurso para realizar el teatro de la Opera de París, edificio emblemático del Segundo Imperio francés.

³ G.E. Haussmann citado por Benévolo, pág. 122

arrondissement junto a Saint Germain l'Auxerrois encarga a Hittorf un edificio gótico y hace construir a Theodore Ballu (1817-1874) una torre, también gótica, que se levantará entre ambos edificios, para salvar la simetría.

A veces el prefecto interviene directamente en el proyecto cuando tiene la impresión de que el arquitecto no sabe actuar como es debido. Para las Halles Centrales Baltard proyecta, en 1843, un pabellón en piedra, parcialmente construido, pero que se revela inservible; Haussmann ordena su demolición y obliga a Baltard a realizar otro proyecto, esta vez totalmente de hierro, abandonando cualquier preocupación estilística: "Necesito únicamente unos enormes paraguas y nada más." Él mismo cuenta que Napoleón III, cuando vio el proyecto, quedó maravillado y perplejo: "¿Es posible que el mismo arquitecto haya proyectado dos edificios tan diferentes?", y Haussmann contestó: "El arquitecto es el mismo, pero el prefecto es distinto".⁴

"En este caso Haussmann llega a atribuirse incluso el mérito de la idea; Sédille, en 1874, opina lo contrario, probablemente con más razón. Baltard construye a continuación otros edificios de estructura metálica, como el matadero de Villette y la iglesia de Saint Augustin, pero nunca más conseguirá la sencillez y la proporción de las Halles: incluso, en Saint-Agustin, cubre completamente la estructura con un revestimiento mural provisto de todas las decoraciones tradicionales.

Es difícil llegar a comprender tales discontinuidades en la producción de un arquitecto indudablemente culto y dotado; pasa fácilmente de una sincera búsqueda sobre nuevos materiales a ociosos experimentos sobre contaminación estilística o a triviales pastiches para seguir el gusto dominante. Su figura nos da una imagen bastante aproximada de la desorientación de la cultura de la época, no rígidamente llegada a la tradición, abierta a nuevas

⁴ G.E. Hausmann citado por Benévolo.

experiencias, pero sin suficiente coherencia e incapaz de encontrar, entre los múltiples caminos abiertos, una vía de seguir con firmeza.”⁵

Durante la segunda mitad del siglo XIX, las ideas, los materiales y las personas viajaban con rapidez a lugares muy lejanos. Al principio, debió de parecer que todo era posible, y para muchos arquitectos así fue.

Con el declive del neoclasicismo y la diversidad que ofrecía el neogótico, un número cada vez mayor de arquitectos decidieron tomar su trozo de pastel y comérselo; lo utilizaron todo, cúpulas y arcos apuntados, columnas dóricas y pilones egipcios, stupas indios y zigurats mesopotámicos.⁶



IMAGEN 2.1 Edificio ecléctico, Galería Vittorio Emanuele, Milán 1865-1877

⁵ Benevolo, Leonardo, Historia de la arquitectura moderna, Edit.GG, España 2002, Pág. 116-120

⁶ Glancey, Jonathan, Historia de la arquitectura, Edit. Planeta, México 2001, pág. 152-153



IMAGEN 2.2 Edificio ecléctico, Palacio de Bellas artes, México 1904

Los ejemplos presentados con anterioridad, muestran una etapa en la que se comienza a tomar lo mejor de los estilos pasados, y se quiere conjugar todo en una misma obra, tal es el caso de la Galería Vittorio Emmanuele la cual mezcla dos estilos, el neoclásico aproximándose al barroco. El palacio de Bellas Artes con un estilo *Art Deco* y motivos neoclásicos y prehispánicos, es otro ejemplo de esta actitud.

2.2.2 PINTURA

“El eclecticismo se desarrolló en Francia bajo la monarquía burguesa de Luís Felipe II (1838-1848). Se trata de una tendencia moderada, conocida también con el nombre de “justo medio”, que conjuga los estilos del pasado (historicismo) con el gusto por la paleta romántica y el rigor clásico. La pintura ecléctica, de carácter artificial y de apariencia atractiva, sedujo a la nueva y creciente sociedad burguesa de la época.

El eclecticismo se expresa a través de los clásicos temas moralizadores, la historia antigua y nacional más anecdótica, los cuadros de género y las escenas religiosas.

Las composiciones, que son equilibradas, realzan las figuras clásicas dotándolas de unas posturas convencionales y de expresiones contenidas. Los grandes cuadros eclécticos se construían mediante la yuxtaposición de escenas y fragmentos independientes.

Las obras eclécticas evocan la atmósfera luminosa y colorida propia del romanticismo, aunque sin su vertiente más creativa. La pincelada delicada crea una superficie lisa en la que el empaste produce, en ocasiones, efectos decorativos.”⁷

“En las bellas artes, el eclecticismo es una especie de estilo mixto, donde los rasgos son tomados de varias fuentes y estilos. El eclecticismo casi nunca constituyó un estilo específico en el arte: es caracterizado por el hecho que esto no era un estilo particular. En general, el término describe la combinación con un trabajo solo de una variedad de influencias principalmente de elementos de estilos diferentes históricos en la arquitectura, la pintura, y las artes gráficas y decorativas.

El término "ecléctico", fue usado por primera vez por Johann Joachim Winckelmann para caracterizar el arte del Carracci, que se incorporó a sus elementos en pinturas a partir del Renacimiento y las tradiciones clásicas. De verdad, Agostino, Annibale y Ludovico Carracci habían tratado de combinarse en la línea del arte de Miguel Ángel, el color de Tiziano, el claroscuro de Correggio y la simetría de Rafael.

En el siglo XVIII, Sir Joshua Reynolds, la cabeza de la Academia Real de Artes en Londres, era uno de los “abogados” más influyentes en eclecticismo. En el sexto de sus famosos Discursos académicos (1774), él escribió que el pintor puede usar el trabajo de la antigüedad como " una revista de características comunes, siempre abrirse al público, de dónde cada hombre tiene un derecho de tomar que materiales él complace. En el siglo XIX, en Inglaterra, John Ruskin también suplicó para el eclecticismo. En el siglo XX, en Barcelona, España, el pintor Estéfano Viu considera que utilizar métodos de la

⁷ Véase, Carrasat Patricia, Movimientos de la pintura, Edit. Larousse, Mexico 1999, Pág 150

antigüedad clásica y modernas en una misma lengua artística, consiste en reunir en una misma obra aportaciones o acentos que darán cuerpo a la obra.

El eclecticismo era un concepto importante en la arquitectura Occidental durante mediados y a finales del siglo XIX, y esto reapareció en un nuevo aspecto en la parte última del siglo XX.”⁸



IMAGEN 2.3 Pintura ecléctica, La decadencia de los romanos, Thomas Couture 1847

2.2.3. SIMILITUDES ENCONTRADAS

En ambas disciplinas predomina la mezcla, en arquitectura es una mezcla de estilos y tradiciones, como se vio se usan cúpulas, columnas dóricas, arcos apuntados; todo se puede juntar y en la pintura pasa lo mismo ya que se conjugan los estilos del pasado con el romanticismo y el rigor clásico. Estas características son las que hacen que el movimiento sea denominado como ecléctico.

2.3 ARTS AND CRAFTS

⁸ [http://es.wikipedia.org/wiki/Eclecticismo_\(arte\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Eclecticismo_(arte)), junio 2007

2.3.1 ARQUITECTURA

Animados por Ruskin y Morris, los arquitectos del movimiento inglés *Arts and Crafts* odiaban la era de las máquinas, así como la utilización de estructuras de metal y de hormigón armado, tan diferentes a su visión pseudo medieval de la arquitectura. Deseaban que los edificios ingleses fuesen construidos por honestos artesanos también ingleses, descendientes de los que habían construido las catedrales más importantes del país. Todo tenía que hacerse a mano, sólo se podían utilizar materiales de la zona y las formas de construcción debían de expresarse con honestidad. Se trataba de un nuevo estilo para un nuevo tipo de cliente: mecenas acomodados de clase media, versados en la poesía de Tennyson y aficionados a la pintura de los prerrafaelistas. Para ellos, las casas *Arts and Crafts* ofrecían una vía de escape de la dura realidad de la Inglaterra industrial. Sin embargo, no se trataba de un estilo concreto. Las casas blancas de Voysey eran muy diferentes, por ejemplo, de las de E. S. Prior (1852-1932), construidas con materiales extraídos de los mismos terrenos donde se edificaban y que llevaban los postulados *Arts and Crafts* hasta el extremo. The Barn (1896-1897), en Exmouth, Devon, y Home Place (1904-1906), en Holt, Norfolk, son los principales ejemplos de este estilo suyo, tan personal y excéntrico. Las mismas ideas estaban expresadas de forma más suave y sutil en las robustas casas de campo inglesas de Edwin Lutyens (1869-1954). Estas casas variaban bastante en carácter y estilo, aunque las primeras se construyeron con materiales locales y con un modo de hacer similar al del resto de viviendas de cada zona. El movimiento *Arts and Crafts* influyó en el diseño de las viviendas corrientes de los suburbios durante el siglo XX, las de proyección oficial que las autoridades locales hicieron construir y en el de las casas suntuosas, y también las humildes, que se construyeron por todo el imperio británico y en algunas partes de Europa central, en especial en Viena. En Estados Unidos, McKim, Mead & White perfeccionaron su estilo Shingle en los últimos años del siglo XIX con unos espléndidos diseños en tejamanil.

En Escandinavia, los contemporáneos de Voysey, Prior y Lutyens adoptaron viejas tradiciones con la intención de reafirmar su carácter nacional a

través de la arquitectura. España, tenía a Gaudí, mientras que Escocia contaba con el talento de Mackintosh. Aunque los arquitectos *Arts and Crafts* desecharon los excesos de los diseños victorianos, no fueron, como se ha sugerido muchas veces, precursores del movimiento moderno. En el fondo seguían siendo victorianos, y sus sueños ahondaban en un pasado lejano y ficticio en el que Inglaterra era un lugar “feliz”, donde la revolución industrial, el vapor, el acero y el hormigón armado eran inimaginables.⁹



IMAGEN 2.4 Edificio Arts and Crafts, Glasgow school of art, 1897, Charles Rennie Mackintosh.

⁹Véase, Jonathan Glancey, *Historia de la arquitectura*, Edit. Planeta, México 2001.



IMAGEN 2.5 Edificio Arts and Crafts, La escuela de Scotland Street en Glasgow



IMAGEN 2.6 Interiores Arts and Crafts, El salón de Luxe en The Willow Tearooms muestra el mobiliario y diseño interior de Mackintosh y Margaret Macdonald, 1904.

2.3.2 PINTURA

El movimiento artístico *arts and crafts* (arte y artesanía) surgió en Gran Bretaña en el año 1862 de la mano del teórico y decorador William Morris,

como reacción frente a los efectos perniciosos de la revolución industrial y de sus estragos estéticos y humanos, que trajeron consigo la marginación de las contribuciones artísticas realizadas por los artesanos. Morris abogó por el renacimiento de la artesanía y la unión de todas las artes, así como por la creación de un arte para todo el mundo. Rodeado de arquitectos concretamente de Webb, Shaw y Voysey, así como de pintores prerrafaelistas, entre los cuales se hallaban Rosetti y sir Burne-Jones, además del célebre ilustrador Crane, Morris pretendió poner la técnica industrial al servicio del nuevo artista-artesano.¹⁰

Arts and Crafts se refleja en proyectos de decoración, vidriería, cerámica, papeles para paredes, textiles, etc. Se crea en 1861 la firma Morris & Co, sociedad dedicada a la producción y distribución de piezas decorativas. Morris aspiraba con ello a reavivar la nobleza del antiguo artesanado.

A través de sistemas de elaboración artesanales y utilizando materiales de gran calidad, Morris realizó todos sus trabajos plasmando como principal característica los pájaros, las flores, las frutillas en forma de fresa y la abigarrada composición llena de retorcidas y repeticiones. Estas constantes decorativas fueron utilizadas por Morris de manera repetitiva y hoy en día podemos encontrarlas en el Victoria and Albert Museum de Londres.¹¹

En 1888 se creó en Londres la asociación *Arts and Crafts* Exhibition Society, y Morris, por su parte, inauguró en Londres el primer comercio dedicado exclusivamente a mobiliario y decoración de interiores. Más tarde, un grupo de fabricantes se asoció con los creadores-artesanos, dando lugar a la empresa Liberty, que en 1889, se estableció en Bruselas y, posteriormente, en París, donde perduró hasta 1931.

Este movimiento abrió el camino a la corriente *art nouveau* en Europa (1890-1905) y, posteriormente, en Alemania, a la Bauhaus de Gropius (1919-

¹⁰ Véase, Carrasat Patricia, Movimientos de la pintura, Edit. Larousse, p.76

¹¹ <http://www.historiadelarte.us/romantico/william-morris-y-las-arts-and-crafts.html>, mayo 2008

1933) o, en Francia, a la Unión des Artistes Modernes (UAM, 1925), así como a todo el diseño industrial contemporáneo.¹²

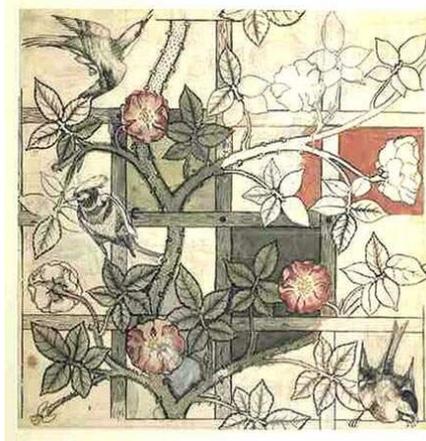


IMAGEN 2.7 Arts and Crafts, Trellis, papel tapiz diseñado por William Morris, 1864, Victoria and Albert Museum.



IMAGEN 2.8 Arts and Crafts, Borage ceiling paper, diseñado por William Morris 1896, Victoria and Albert Museum.

¹² Véase, Carrasat Patricia, Movimientos de la pintura, Edit. Larousse, p.79



IMAGEN 2.9 Arts and Crafts, The strawberry thief, de William Morris, 1883, Victoria and Albert Museum.

2.3.3 SIMILITUDES ENCONTRADAS

Para ambas disciplinas fue una reacción frente a los efectos causados por la revolución industrial, se valora el trabajo a mano, las formas de construcción honestas y estos artistas eran considerados artistas-artesanos. Este movimiento desencadena el *art nouveau*. En las dos era considerado un arte para todo el mundo, era accesible tanto en arquitectura, en sus acabados y materiales como en los textiles que se producían y eran asequibles para cualquier persona.

2.4 ART NOUVEAU

2.4.1 ARQUITECTURA

Muchos de los protagonistas de este periodo han muerto hace sólo muy pocos años, como Perret, Hoffmann y Van de Velde; y, sin embargo, tenemos la sensación de que se trata de un acontecimiento ocurrido en un pasado remoto. Se diría que las dos guerras mundiales que han estallado en el intervalo, además de destruir un número incalculable de ornamentos y decoraciones *liberty*, han interrumpido también cualquier tipo de familiaridad entre nosotros y las personas que los proyectaron.

“El término *art nouveau* se usará en su significado más amplio posible, incluyendo en él todos los movimientos de vanguardia europeos que se conocen con términos análogos (*jugendstil, modern style, liberty*); sólo se harán dos distinciones previas, que parecen lo suficientemente justificadas: una, el movimiento inglés de los continuadores de Morris, y otra, las experiencias francesas de Perret y Garnier, que se fundan en una tradición nacional específica.”¹³

La descripción de los movimientos de vanguardia por personalidades separadas o grupos de artistas puede hacer pensar que cada experiencia esté aislada de las otras más de lo que sucede en realidad. Durante este período los intercambios culturales son excepcionalmente numerosos, los movimientos y los artistas se estimulan recíprocamente de muchas maneras, y la búsqueda de las fuentes de cada experiencia en particular, sería prácticamente inútil, tan apretado es el juego de las influencias.

Para corregir la anterior exposición conviene considerar los principales mecanismos de difusión a través de los cuales las ideas y las imágenes del *art nouveau* han circulado por Europa y otros lugares; de esta forma se incluirán en el estudio las experiencias de menor resonancia, que dependen de las comentadas hasta ahora.

El movimiento belga de vanguardia, nace en torno al semanario *L'Art moderne*, fundado en 1881, que se publica hasta casi la primera guerra mundial. En torno a la revista se forma en 1884 el grupo de los XX, que en 1894 se convierte en *La libre Esthétique*. Los primeros contactos con Inglaterra tienen lugar con ocasión de la exposición de los XX, a partir de 1891, donde se exhiben objetos de Morris y su escuela. En 1894, Van de Velde inicia sus conferencias que no se reúnen en un solo volumen hasta 1901.

¹³ Benévolo, Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna*, Edit.GG, España 2002, p. 285-286

Mientras tanto en Inglaterra se constituyen las asociaciones para la enseñanza y la difusión de las artes aplicadas. En 1893 empieza a publicarse la revista *The Studio*-que alcanzará rápidamente una gran difusión, dando a conocer en Europa la producción inglesa y presentando en Inglaterra los artistas de vanguardia más importantes del continente y en 1896 la *Architectural Review*.

En Alemania, con algunos años de diferencia respecto a Bélgica, se forma un movimiento análogo para la renovación de las artes decorativas, sin que se pueda ver, sin embargo, ninguna derivación directa del uno al otro, salvo las comunes fuentes pictóricas. En 1894 Hermann Obrist (1863-1927) abre en Munich un taller de bordados y en el mismo año Otto Eckmann (1825-1902) abandona la pintura por las artes aplicadas, cuidándose, a partir de 1895, de la parte ilustrada de la revista de vanguardia *Pan*, que difunde su gusto por todos los países de lengua alemana.

Inmediatamente después, sobre todo por obra de Van de Velde, el movimiento belga adquiere difusión europea, imponiéndose a las escuelas locales. En 1896 el comerciante hamburgués S. Bing abre su tienda en París con el nombre de *art nouveau*, presentando los muebles de Van de Velde al público francés, y al año siguiente organiza una exposición en Dresde con gran parte del material de París. Tanto en Francia como en Alemania las ideas de Van de Velde al público francés están en el aire y muchos proyectistas y artesanos trabajan en esta dirección desde hace ya algunos años, como Emile Gallé (1846-1904) en Nancy; la aparición de un ejemplo coherente y dueño de una sólida base metodológica, proporciona a estas experiencias el apoyo necesario para que se transformen en un verdadero movimiento.

En Francia, sin embargo, las cosas van por distintos caminos que en Alemania; tanto la cultura académica como la tradición técnica, son fundamentalmente ajenas a las nuevas aportaciones y oponen fuertes resistencias a su difusión. Con ello el nuevo movimiento acaba por abarcar sólo un sector limitado de la producción francesa, es decir, la decoración, que

precisamente por tradición se considera al margen de la arquitectura, y una parte de la arquitectura doméstica. De hecho el *art nouveau* se convierte en un estilo de decoración, defendido por las revistas *Art et Decoration* y *L'Art décoratif*, que aparecen en 1897, y también por la *Revue des Arts décoratifs* que, por la misma época, cambia de línea, y acaba siendo rápidamente asimilada por el eclecticismo tradicional.

En Alemania el movimiento topa con menores resistencias y mantiene su exigencia original de renovación estructural. En 1896 aparece la revista *Jugend*, que da nombre al nuevo estilo y, en 1897, *Dekorative Kunst*. En el Palacio de Cristal de Munich se organiza una gran exposición de artes aplicadas y en la misma ciudad August Endell (1871-1925) proyecta el estudio de fotografía Elvira, con su polémica fachada cubierta por un gran motivo abstracto. Las nuevas tendencias son defendidas por el autorizado crítico A. Lichtwark, director de la galería de Hamburgo.

Inmediatamente después se añade la influencia decisiva de la escuela vienesa. La lección inaugural del curso de Wagner tiene lugar en 1894 y el libro *Moderne Architektur* ve la luz al año siguiente; la dedicación de Wagner a la escuela da sus frutos algunos años más tarde, cuando un grupo de artistas, entre los cuales hay varios discípulos suyos, funda en 1898 la Secesión y empieza a publicar el periódico *Ver Sacrum*.

Entre las fuentes de la Secesión está sin duda- además del *art nouveau* belga, ya de dominio europeo- un conocimiento directo de la decoración inglesa, una muestra de la cual se expone en 1897 en el Museo de Arte y de la Industria. Según Pevsner, puede haber operado, desde un principio, el conocimiento de Mackintosh, cuyas obras son publicadas por *The Studio*, a partir de 1897. En cualquier caso, la influencia del maestro de Glasgow se hace importante a partir de 1900, año en que se expone una sala enteramente decorada por él y sus discípulos en el edificio de la Secesión; inmediatamente después F. Warndorfer, que financia la *Wiener Werkstatte*, decora su casa en Viena con muebles Mackintosh.

Las producciones de los movimientos de vanguardia europeos se presentan por primera vez todas reunidas, de forma que puedan compararse, en la Exposición Universal de París de 1900.

Es ahora cuando el *art nouveau* entra en el repertorio habitual de los arquitectos franceses, como una variedad del repertorio ecléctico. En la medida en que tradicionalmente las exposiciones son el teatro de los experimentos más avanzados, el *art nouveau* contagia a buena parte de las arquitecturas construidas a tal efecto. Los resultados de esta contaminación son diversos: las elegantes estaciones de metro de Hector Guimard (1867-1942) y la puerta que da a la Place de la Concorde, construida por J.R. Binet en forma de gran arco, rodeado de volutas y obeliscos; periódicos y revistas comentan animadamente esta aparatosa invención a la que llaman “crinolina” y “salamandra” y , por último, ya que sólo se parece a sí misma, “puerta Binet”

Pero es, sin embargo, el contenido de los pabellones lo que más interesa a los entendidos en arte, Bélgica, Francia, Inglaterra, Alemania y muchos otros países presentan instalaciones, objetos de arte y muebles de nuevo estilo.¹⁴

El estadounidense Samuel Bing abrió una tienda en París en 1895 y la llamó *Art Nouveau*; de ahí salió el nombre de un estilo que no duró demasiado tiempo a pesar de que era muy expresivo, y que quizá se ajustase mejor a la decoración de interiores y a las ilustraciones que a la arquitectura. No obstante, el *Art Nouveau* fue, al igual que el estilo inglés *Arts and Crafts* o el estilo Shingle de la costa este de Estados Unidos, un intento de encontrar una nueva imagen para la nueva era que había comenzado. Su aspecto decadente hace que resulte difícil mirar una de las entradas *Art Nouveau* que se conservan en el metro de París y no pensar en los dibujos eróticos de Aubrey Beardsley o en las historias de Oscar Wilde.

¹⁴ Benévolo, Leonardo, Historia de la arquitectura moderna, Edit.GG, España 2002, pág 285-287

El *Art Nouveau*, utilizado como forma de decoración en multitud de teatros, tiendas, restaurantes y cafés de fin de siglo, se trasladó al reino moderno, sólido y serio de la arquitectura con relativamente poco éxito.¹⁵

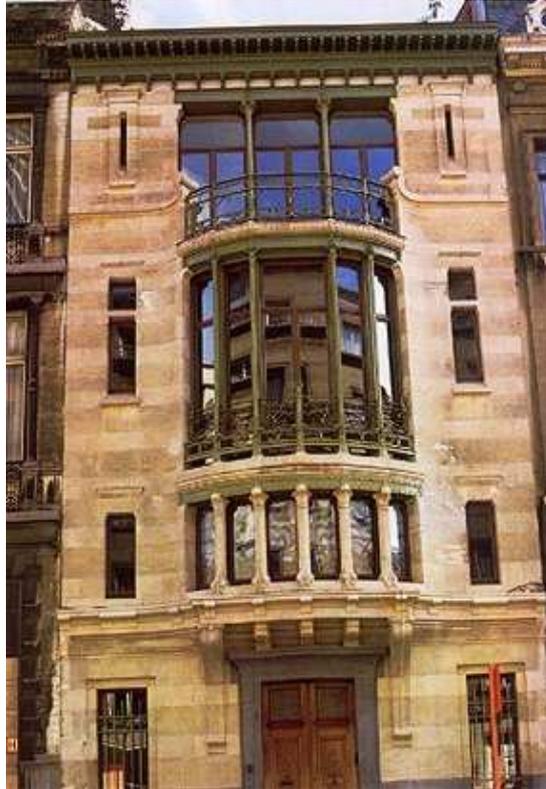


IMAGEN 2.10 Edificio Art Nouveau, Casa Tassel, Bruselas 1892-1893

¹⁵ Véase, Jonathan Glancey, *Historia de la arquitectura*, Edit. Planeta, México 2001.

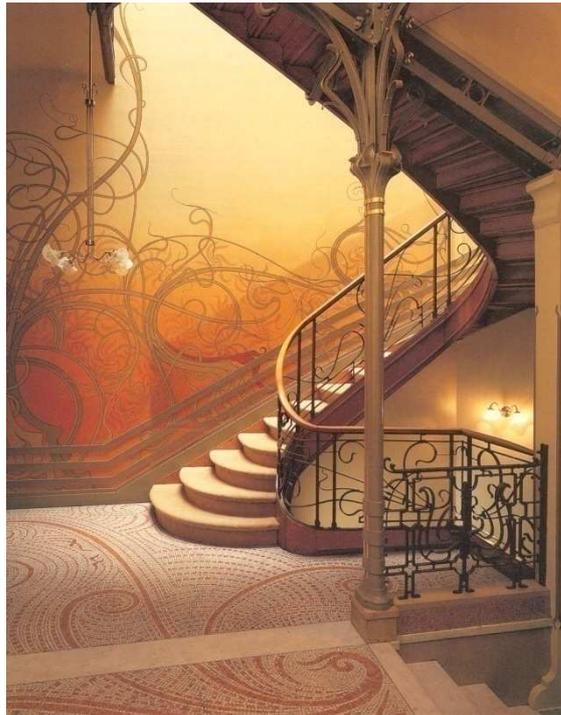


IMAGEN 2.11 Edificio Art Nouveau, Casa Tassel, interiores



IMAGEN 2.12 Edificio Art Nouveau, La Maison du Peuple, Horta, 1897



IMAGEN 2.13 Edificio Art Nouveau Casa Horta, Bruselas 1895

2.4.2 PINTURA

El *art nouveau* constituyó un amplio movimiento artístico que floreció entre 1890 y 1905 en Europa y en Estados Unidos. Aunque los franceses conservaron la denominación de *art nouveau*, los británicos prefirieron la de *modern style*, los alemanes la de *Jugendstil* y los españoles la de modernismo.

Por su parte, el *Jugendstil* empezó a difundirse en Viena y Munich a través de una asociación artística fundada en 1897, conocida como Secesión. El *art nouveau* preconizó la unidad de todas las artes, algo que se había perdido en el siglo XIX. Asimismo, renovó la arquitectura y el mobiliario, que habían quedado relegados a un segundo plano como consecuencia de una referencia banal a los estilos del pasado. También se aplicó a las artes gráficas (el cartel) y a la pintura vinculada con el simbolismo. En 1892, en Bruselas, el salón de los XX expuso junto a la pintura y la escultura obras de cristalería y cerámica.

Este innovador estilo también generó una extravagancia decorativa, conocida como estilo *nouvelle* (tallarán), en la que se combinaba la estética de

tipo japonés con la estilización floral estudiada básicamente en la obra *La plante et ses applications ornementales*, publicada por Eugène Grasset en 1896.

Además de cuadros, los artistas modernistas también pintaron vidrieras y cartones de tapices. La publicidad proporcionó un nuevo empuje al cartelismo. Los temas simbolistas, poéticos o extremos (provocación, erotismo, ironía, o crueldad) adquirieron una naturaleza decorativa gracias a una cuidadosa elección de los motivos ornamentales. Así, las representaciones privilegiaron las curvas femeninas, el mundo vegetal y la repetición de motivos geométricos, y las composiciones, de carácter simplificado, renunciaron a la profundidad. Las pinceladas libres plasmaron arabescos, esquemas perfilando las formas, y en su renuncia al volumen, los artistas pintaron vastos planos de colores intensos y uniformes.¹⁶

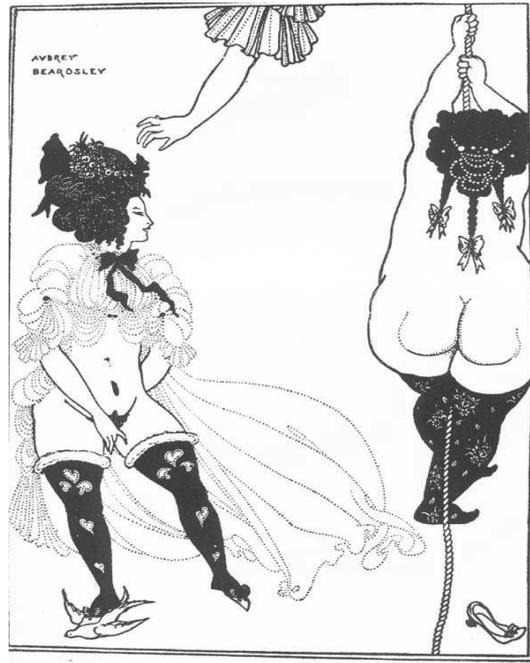


IMAGEN 2.14 Pintura Art Nouveau, *The Kiss*, Gustav Klimt

¹⁶ Carrasat Patricia, *Movimientos de la pintura*, Edit. Larousse, México 1999, Pág 300.



**IMAGEN 2.15 Pintura Art Nouveau, Venus
Audrey Beardley**



**IMAGEN 2.16 Pintura Art Nouveau
Athenians in Distress, Beardley**



**IMAGEN 2.17 Pintura Art Nouveau, Mackmurdo, cretona, 1885(Victoria and Albert
Museum)**

2.4.3 SIMILITUDES ENCONTRADAS

El *art nouveau*, es uno de los movimientos en los que la arquitectura y la pintura van ligadas íntimamente, ya que las características en ambos trabajos son reconocibles a primera instancia, sin tener que analizar las piezas de manera detallada. Se caracterizan por su extravagancia decorativa así como las representaciones privilegiaron las curvas femeninas, el mundo vegetal, la repetición de motivos geométricos, y las composiciones de carácter simplificado.

2.5 EXPRESIONISMO

2.5.1 ARQUITECTURA

Para elevar nuestra cultura a un nivel más alto, nos vemos obligados, nos guste o no, a cambiar nuestra arquitectura. Y esto sólo será posible si libramos las habitaciones en las que vivimos de su carácter cerrado. Sin embargo, esto sólo podemos hacerlo mediante la introducción de una arquitectura de vidrio que admita la luz del sol, de la luna y de las estrellas en las habitaciones, no sólo a través de unas cuantas ventanas, sino a través de tantas paredes como sea posible, consistentes por entero en vidrio coloreado.

La visión del poeta Paul Scheerbart, acerca de una cultura elevada mediante el uso del cristal, sirvió para consolidar aquellas aspiraciones respecto a una sensibilidad no represiva que surgieron por primera vez en Munich, en 1909, con la fundación del *Neue Kunstker Vereinigung*. Este movimiento artístico protoexpresionista, dirigido por el pintor Wassily Kandinsky, consiguió apoyo inmediato el año siguiente por parte de dos publicaciones anarquistas, el diario *Der Sturm*, de Herwarth Walden, y la publicación *Die Aktion*, de Frank Pfemfert.¹⁷

Según Adolf Behne, no es un capricho de poeta afirmar que la arquitectura de vidrio traerá una nueva cultura. En la primavera de 1919, el

¹⁷ Frampton Kenneth, Historia crítica de la arquitectura moderna, Edit. GG, p. 119-123

manifiesto del *Arbeitsrat fur Kunst* reafirmó este principio general: “Arte y pueblo deben formar una entidad. El arte dejará de ser un lujo para unos pocos y los disfrutarán y experimentarán las masas. La meta es la alianza de las artes bajo el ala de una gran arquitectura”.

Mendelsohn realizó su propia versión de la Stadtkrone en el observatorio que construyó para Albert Einstein en Postdam, en 1917 -1921. Sin embargo, en su silueta final, la Torre Einstein presentaba cierta afinidad formal con la cubrición de paja vernacular de los arquitectos holandeses Eibink y Snellebrand, quienes, junto con Hendrikus Theodorus Wijdereld representaban el ala orgánica extrema del expresionismo holandés, centrada alrededor de la revista de Wijdeveld Wendingen (Giros).

En Ámsterdam, visitó varios proyectos de vivienda expresionistas que se encontraban entonces en plena construcción, como parte del plan Berlage para Ámsterdam Sur, entre ellos Eigen Haard de Michel de Klerk (1913-1919) y De Dageraad (1918-1923), de Piet Kramer. Ejecutados con ladrillo moldeado y envigados, ejemplificaban un enfoque mucho más estructural que las preocupaciones plásticas y folklóricas de los arquitectos (vernáculos) de Wijdeveld.

El más estructural de los expresionistas holandeses ejerció un impacto inmediato en la evolución de Mendelsohn, ya que después de su visita a Holanda éste pasó de la plasticidad de su observatorio de Postdam a una preocupación por la expresividad estructural intrínseca de los materiales. La fábrica de sombreros que construyó en Luckenwalde, en 1921-1923, refleja esta influencia.

El principio establecido aquí, consistente en crear formas industriales altas y angulosas, impresionantes, junto a unos elementos administrativos

horizontales, fue repetido por Mendelsohn en su proyecto de fábrica textil en Leningrado, en 1925.¹⁸

Si bien el expresionismo pictórico comienza en el año 1905 con el grupo *Die Brücke*, no puede hacerse referencia alguna a la arquitectura de ese signo, hasta después de finalizada la Primera Guerra Mundial. Históricamente el expresionismo arquitectónico se enmarca en el contexto de la revolución alemana de noviembre (1918) que da nacimiento a la República de Weimar, confluyendo en ella la vanguardia y la utopía, aunque puede hacerse referencia a un protoexpresionismo evidente en arquitectura industrial en relación con los proyectos y realizaciones de Behrens para la AEG de Berlín y los de Poelzig en Poznan.

Se viven tiempos de revolución en Alemania, nacen las primeras asociaciones de arquitectos, artistas e intelectuales y se crean el *Novembergruppe* (Grupo de Noviembre) y el *Arbeitsrat für Kunst* (Consejo de Trabajo para el Arte), que durará dos años y medio. Aunque a partir de 1919 el director de este último es Gropius, su figura principal es Taut, que en el programa de 1918 sienta las bases de una arquitectura utópica y nueva, con un trasfondo religioso, que ofrece una opción alternativa a la vida urbana. Uno de sus ideales difundido repetidamente, es el de unir las artes bajo las alas de la arquitectura. Como líneas de actuación se plantean el trabajar fuera del mercado burgués e ir más allá de las escuelas tradicionales. Estos grupos de trabajo son de gran interés histórico-sociológico, pero gran parte de su documentación fue destruida por los nazis. El *Arbeitsrat für Kunst* editó folletos, organizó conferencias y dos exposiciones dedicadas a la arquitectura: en 1919, Exposición de Arquitectos Desconocidos, y en 1920, Nueva Arquitectura. En esta última se mostraron ilustraciones de los libros de Taut *Alpine Architektur* y *Der Weltbaumeister*. Cronológicamente estos grupos coinciden con la creación en 1919 de la Bauhaus, aunque hemos de puntualizar que esta escuela se hallaba en Weimar, alejada del centro de la polémica ideológica, que es Berlín. Su hombre clave, Bruno Taut, colabora con el grupo que trabaja voluntaria y

¹⁸ Frampton Kenneth, Historia crítica de la arquitectura moderna, Edit. GG. 119-123

deliberadamente en el plano de la utopía, pues, según él mismo declara: Hoy no hay nada que hacer. No tenemos ladrillos ni cemento. No hay trabajo para el arquitecto; en consecuencia es el momento de trabajar en serio. Es el momento de no ser manipulados profesionalmente, pero es el momento de crear cultura. Se les puede acusar de no haber producido obras, pero no se les puede negar el mérito de haber creado cultura arquitectónica, que sí tendrá gran importancia en la segunda parte de la República de Weimar, cuando, gracias a los créditos norteamericanos, se pueden empezar a construir barrios de tipo popular.

Algunos miembros del grupo, como los dadaístas, adoptan seudónimos: Bruno Taut, "Glass" (el cristal), recordando el tema de la arquitectura de cristal de Scheebart; Walter Gropius "Mass", (la medida); Hermann Finsterlin, "Prometeo", por su dedicación a la investigación, que no se concreta en realizaciones, y Max Taut, el hombre de la objetividad llevada al máximo, "Anónimo". Ellos son además sus principales componentes, entre los que Taut asume el papel de propagandista de la utopía y Finsterlin el de teórico. Otros arquitectos a considerar son Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, los hermanos Luckhardt y Hans Scharoun. También dentro de las tendencias expresionistas está el grupo de la *Gläserne Kette* (Cadena de Cristal), formado por varios arquitectos que mantienen un fuerte intercambio de ideas por correspondencia tras la celebración de la "Exposición de Arquitectos Desconocidos" de 1919, bajo este nombre, sugerido por el poeta Alfred Brust, se reúnen arquitectos que consideran que el vidrio es el material más idóneo para sus proyectos utópicos, un material precioso para la sociedad estética en la que sueñan los expresionistas y que será básico para la construcción de los futuros rascacielos. Desde 1920 el grupo se mueve alrededor de la revista *Frühlicht*, que es su portavoz. Un antecedente próximo se halla en la exposición de la *Werkbund* del año 1914 en Colonia, en la que se presentan pabellones que siguen directrices clásicas (Hoffmann, Muthesius y Behrens) junto a otros claramente innovadores (Taut, Gropius y Meyer). Taut se encarga del pabellón de Cristal, cuya única finalidad, según su autor, es el ser bello. Está construido en hormigón, hierro y cristal y coronado por una cúpula de vidrio a modo de calidoscopio de colores, y refleja la influencia de la obra *Glasarchitektur* (1914)

de Paul Scheebart, quien además publica sus opiniones sobre la utilización del vidrio en la revista *Ver Sacrum*. Este escritor influye igualmente en la fábrica-modelo de Gropius, en las que se superponen formas de cristal con paredes sólidas, siguiendo su opinión de que el cristal otorga valor espiritual a los edificios.¹⁹



IMAGEN 2.18 Edificio Expresionista, Pabellón del vidrio en la exposición del Deutsche Werkbund, 1914, Bruno Taut

¹⁹ Véase, Jonathan Glancey, *Historia de la arquitectura*, Edit. Planeta, México 2001.



**IMAGEN 2.19 Edificio Expresionista, Torre Einstein de Erich Mendelsohn ,
Postdam, 1921**



**IMAGEN 2.20 Edificio expresionista, Tienda Rudolf Petersdorff de Erich
Mendelsohn, Breslau (1927-1928)**



IMAGEN 2.21 Edificio expresionista, Schocken department store de Erich Mendelsohn, Chemnitz 1927-1930

2.5.2 PINTURA

El expresionismo se entiende como una acentuación o deformación de la realidad para conseguir expresar adecuadamente los valores que se pretende poner en evidencia, y se manifestó como una reacción parcial al impresionismo.

Nace como movimiento a principios del siglo XX (1905-1925), principalmente en Alemania, aunque también aparece en otros países europeos, ligado al fauvismo francés como arte expresivo y emocional que se opone diametralmente al impresionismo. Tras finalizar la Primera Guerra Mundial, a esta corriente pictórica le siguieron otras tendencias como el constructivismo, la nueva objetividad, el informalismo y, más tarde, los denominados “nuevos salvajes” y el fotorrealismo.

Los elementos más característicos de las obras de arte expresionistas son el color, el dinamismo y el sentimiento. Lo fundamental para los pintores de

principios de siglo no era reflejar el mundo de manera realista y fiel, justo al contrario de los impresionistas, sino sobre todo romper las formas. El objetivo primordial de los expresionistas era transmitir sus emociones y sentimientos más profundos. De hecho, en cualquier reproducción en blanco y negro de un cuadro expresionista se intuye esa energía y esa emotividad que subyacen a todas sus obras.

Esta corriente artística estuvo abanderada por conocidos pintores como August Macke, Paul Klee o Franz Marc, quienes pertenecieron a distintas agrupaciones como *Die Brücke* (El Puente) o *Der Blaue Reiter* (El jinete azul) , fundada por Kandinsky y Marc, gracias a las cuales fue posible la transición del expresionismo hacia la abstracción. Kandinsky fue quien dio nombre al grupo.

²⁰

Aunque el término expresionismo no se aplicó a la pintura hasta 1911, sus características se encuentran en el arte de casi todos los países y periodos. Parte del arte chino y japonés resalta las cualidades esenciales del sujeto por encima de su apariencia física. Los artistas de la Europa medieval exageraban sus figuras en las catedrales románicas y góticas para intensificar la expresividad espiritual. La intensidad expresiva creada mediante la distorsión aparece también en el siglo XVI en las obras de los artistas manieristas, como el pintor español El Greco y el alemán Matthias Grünewald. Sin embargo, los auténticos precursores del expresionismo vanguardista aparecieron a finales del siglo XIX y comienzos del XX, en especial el pintor holandés Vincent Van Gogh, el francés Paul Gauguin y el noruego Edvard Munch, que utilizaron colores violentos y exageraron las líneas para conseguir una expresión más intensa.

El grupo expresionista más importante del siglo XX apareció en Alemania de la mano de los pintores Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff, quienes en 1905 fundaron un grupo en Dresde denominado *Die Brücke* (*El puente*). A ellos se unieron en 1906 Emil Nolde y Max

²⁰ www.wikipedia.org/wiki/Expresionismo, diciembre 2007

Pechstein, y en 1910 Otto Müller. En 1912 expusieron sus cuadros junto a un grupo de Munich denominado Der Blaue Reiter (*El jinete azul*), integrado por los pintores alemanes Franz Marc, August Macke y Heinrich Campendonk, el suizo Paul Klee y el ruso Wassily Kandinsky. Esta primera fase del expresionismo alemán estuvo marcada por la visión satírica de la burguesía y el fuerte deseo por representar las emociones subjetivas. Die Brücke se disolvió en 1913, un año antes del comienzo de la I Guerra Mundial (1914-1918). El grupo de los fauves, así como el pintor francés Georges Braque y el español Pablo Picasso, influyeron y posteriormente recibieron la influencia del expresionismo alemán.

La siguiente fase del expresionismo se llamó Nueva objetividad (*Neue Sachlichkeit*) y surgió de la desilusión subsiguiente a la I Guerra Mundial. Fundado por Otto Dix y George Grosz, se caracterizó a la vez por su pesimismo existencial y por una actitud ante la sociedad sumamente satírica y cínica. Mientras tanto, el expresionismo se había convertido en un movimiento internacional, y la influencia de los alemanes ya se podía apreciar en los trabajos de artistas foráneos, como el pintor austriaco Oskar Kokoschka, los franceses Georges Rouault, Chaïm Soutine, el búlgaro nacionalizado francés Jules Pascin y el estadounidense Max Weber²¹

²¹ Véase, Carrasat Patricia, Movimientos de la pintura, Edit. Larousse.

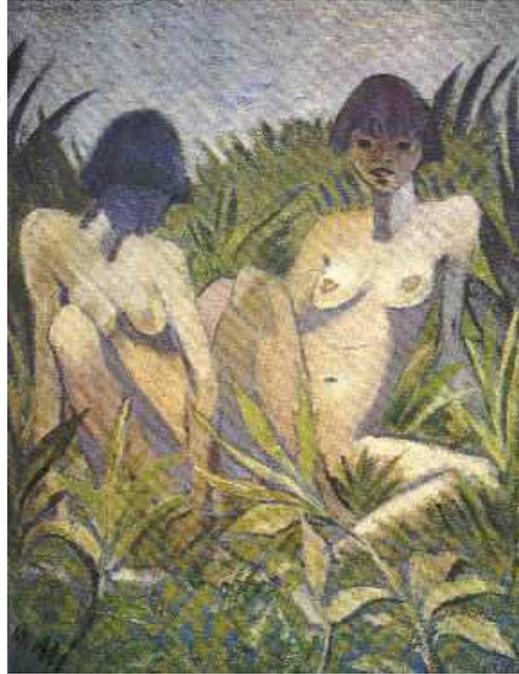


IMAGEN 2.22 Pintura expresionista,Zwei Madchen im Schilf, de Otto Mueller

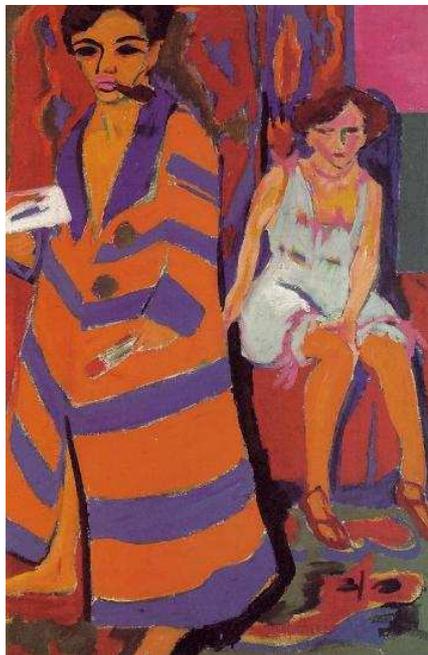


IMAGEN 2.23 Pintura expresionista, Ernst Ludwig Kirchner

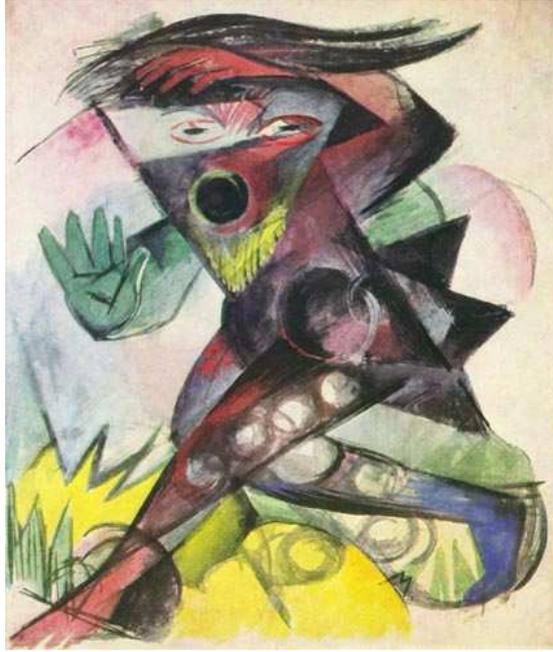


IMAGEN 2.24 Pintura expresionista, Caliban, de Franz Marc

2.5.3 SIMILITUDES ENCONTRADAS

Formas violentas y exageración de las líneas para conseguir una expresión más intensa.

2.6 CUBISMO

2.6.1 ARQUITECTURA

En el caso particular del Cubismo, es muy difícil encontrar un correlato directo de este modus operandi en las obras de arquitectura ya que ésta responde a otro tipo de necesidades. Sería un error asociar la arquitectura del movimiento moderno con el cubismo en virtud de la predilección de ambos por las formas rectilíneas y el rechazo de las curvas. Esto significaría un reduccionismo, tanto en relación con la arquitectura moderna como en lo que se refiere a la pintura cubista.

Probablemente lo más cercano a la esencia de la aventura cubista sea la experiencia neoplástica (Gerrit Rietveld y Cor van Eesteren). En sus proyectos se apela a una descomposición elementarista que se aproxima a la operatoria que el cubismo había realizado en pintura una década antes.

Asimismo los proyectos no construidos de los constructivistas rusos manifiestan claramente en su exaltada descomposición la influencia del cubismo.

Desde un punto de vista conceptual, se puede ver un gesto cubista en los espacios diseñados por Le Corbusier en la Ville Savoye, obra de 1930 y en la Casa Curuchet. En estas obras se propone un recorrido que permite superponer a las visiones habituales de cada nivel una visión interior que las atraviesa en diagonal, ampliando y desde ya enriqueciendo la percepción del espacio.²²



IMAGEN 2.25 Edificio cubista, Ville Radieuse de Le Corbusier

²² Véase, Jonathan Glancey, Historia de la arquitectura, Edit. Planeta, México 2001.

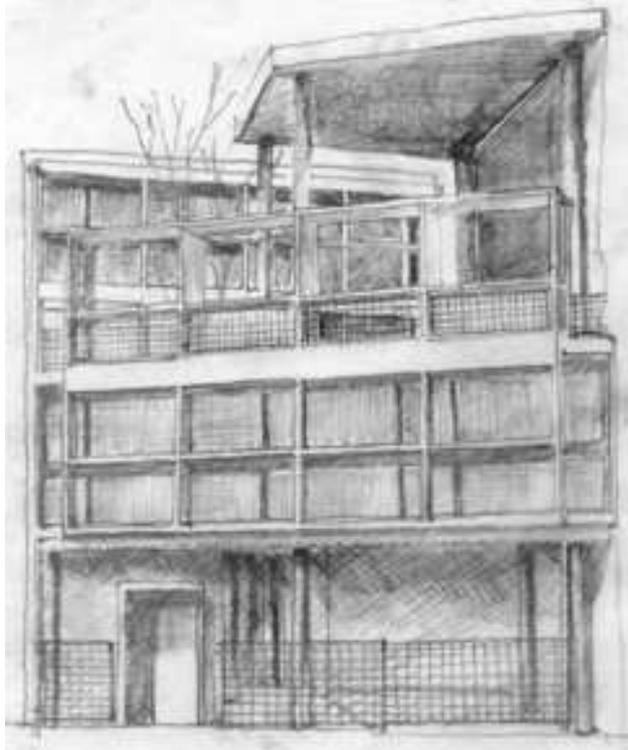


IMAGEN 2.26 Edificio cubista, Casa Curuchet, Le corbusier



IMAGEN 2.27 Edificio cubista, Casa Curuchet, Le corbusier
Interiores

2.6.2 PINTURA

En 1907, en su taller de Bateau-Lavoir, situado en el barrio parisino de Montmartre, Pablo Picasso pintó *Las señoritas de Aviñón* (Museo de Arte Moderno, Nueva York). Esta obra marcó el punto de partida de la aventura cubista liderada conjuntamente por Picasso y Georges Braque. El cubismo reunió un gran número de pintores y escultores que, entre 1911 y la primera guerra mundial, compusieron una sorprendente diversidad de obras. Albert Gleizes, Jean Metzinger, Juan Gris, Fernand Léger, Louis Marcoussis y André Lhote, entre otros, se agruparon bajo la denominación de *Section d'or*.

Este importante movimiento artístico, concebido inicialmente como un juego intelectual y como título de un manifiesto estético, al contraponerse a la concepción ilusionista establecida en el renacimiento, revolucionó por completo la pintura occidental. Asimismo, el arte escultórico primitivo (íbero, oceánico y africano) aportó tanto la simplificación como la conciencia de una realidad objetiva. Así, un cuadro cubista muestra lo que se sabe de las cosas y no lo que se ve en función de un punto de vista determinado.

El dibujo insinúa la esencia de la forma, y la reducción geométrica del tema y del fondo le confieren un ritmo entrecortado. Los paisajes cezarianos, a modo de minúsculas facetas geométricas abiertas que entrecruzan entre sí, contribuyen a evocar la discontinuidad de los planos pictóricos en el espacio, así como la fragmentación del objeto en las dos dimensiones del soporte.

El pintor representaba el objeto bajo todos sus ángulos, y, en lugar de recibir iluminación, las formas emitían destellos luminosos autónomos en forma de facetas claras y oscuras alternadas. El color, un elemento subjetivo, así como la iluminación del motivo, se simplificaron hasta quedar reducidos a tonos meramente convencionales. El periodo analítico, las gamas de grises y ocres inundaron la superficie pictórica.²³

²³ Véase, Carrasat Patricia, *Movimientos de la pintura*, Edit. Larousse.



IMAGEN 2.28 Pintura cubista, Picasso



IMAGEN 2.29 Pintura cubista, Guitarra y mandolina, Juan Gris, 1919, Galerie Beyeler, Basel

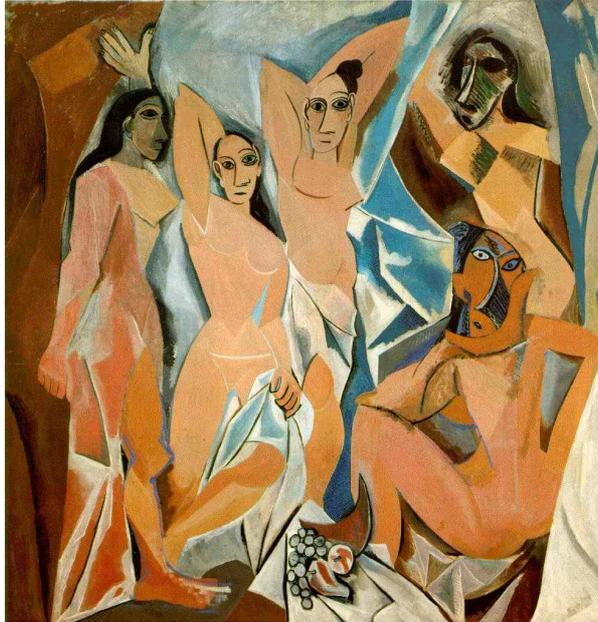


IMAGEN 2.30 Pintura cubista, *Las señoritas de Avignon*, Picasso, 1907, óleo sobre lienzo, MOMA Nueva York

2.6.3 SIMILITUDES ENCONTRADAS

El cubismo fue experimentado primero en pintura y una década después, se plasmó en la Arquitectura. Como principal característica, el cubismo aportó la simplificación y conciencia de una realidad objetiva en ambas disciplinas.

Tanto en la Arquitectura como en pintura se insinúa la esencia de la forma y la reducción geométrica de tema así como también se encuentran composiciones con un ritmo encontrado, formas geométricas abiertas entrecruzadas entre sí, discontinuidad en los planos, fragmentación del objeto en las dos dimensiones del soporte. En cuanto al color en ambas disciplinas ocupan tonos meramente convencionales.

2.7 FUTURISMO

2.7.1 ARQUITECTURA

Movimiento artístico de comienzos del siglo XX que rechazó la estética tradicional e intentó ensalzar la vida contemporánea, basándose en sus dos

temas dominantes: la máquina y el movimiento. Su propósito era despertar a Italia de la apatía cultural en que estaba sumida desde fines del siglo XVIII, atacaba a los museos y academias, al culto de lo antiguo y a todo el arte italiano de otros tiempos.

El futurismo, exigía un nuevo concepto artístico basado en la dinámica de la velocidad, que para los futuristas era fundamental y peculiar de la vida moderna. Antonio Sant'Elia en sus dibujos muestran edificios marcadamente verticales, en ocasiones con ascensores exteriores y surcados por calles o avenidas elevadas. Estos proyectos utópicos, así como sus exhortaciones sobre el uso de los nuevos materiales industriales, hacen que sea considerado como uno de los pioneros del movimiento moderno en la arquitectura. El problema de la arquitectura futurista no es un problema de readaptación lineal. No se trata de encontrar nuevas formas, nuevos perfiles de puertas y ventanas, ni de sustituir columnas, pilares. Es decir, no se trata de dejar la fachada de ladrillo visto, de revocarla o de forrarla de piedra, ni de marcar diferencias formales entre el edificio nuevo y el antiguo, sino de crear la casa futurista, de construirla con todos los recursos de la ciencia y de la técnica; satisfacer noblemente cualquier necesidad de nuestras costumbres y de nuestro espíritu, pisotear todo lo que es grotesco, pesado y antitético a nosotros (tradicción, estilo, estética, proporción), creando nuevas formas, nuevas líneas, una nueva armonía de contornos y de volúmenes, una arquitectura que encuentre su justificación sólo en las condiciones especiales de la vida moderna y que encuentre correspondencia como valor estético en nuestra sensibilidad. Esta arquitectura no puede someterse a ninguna ley de continuidad histórica. Debe ser nueva, como nuevo es nuestro estado de ánimo.²⁴

²⁴ Véase, Jonathan Glancey, Historia de la arquitectura, Edit. Planeta, México 2001.

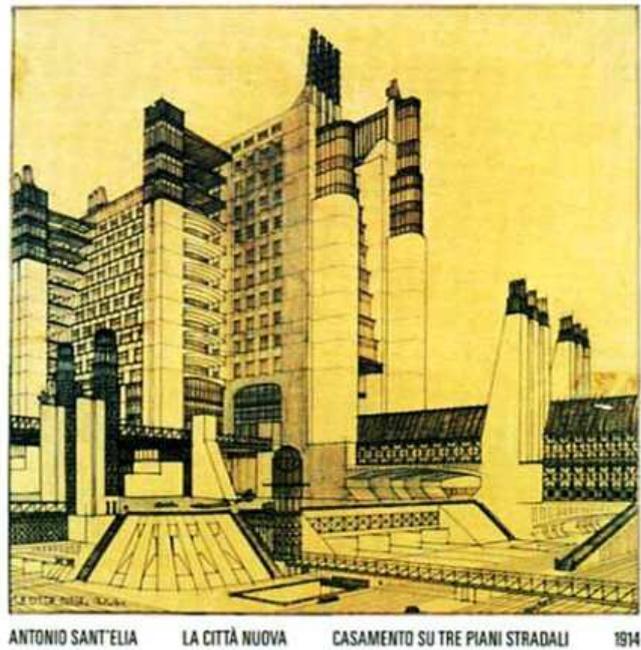


IMAGEN 2.31 Imagen futurista, La citta Nuova, Antonio Sant´Elia

2.7.2 PINTURA

El futurismo, un movimiento en contra de la tradición, apareció oficialmente a raíz de la publicación en 1909 de un artículo del poeta, pintor y polemista Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) en el periódico *Le Figaro*: “Destruyamos los museos, los cementerios; una obra de arte debe ser agresiva.. Un automóvil rugiente es más hermoso que la Victoria de Samotracia”. Este movimiento experimentó, hasta 1916, un gran auge en Italia que manifestó en todas las artes: literatura, teatro, cine, música, arquitectura, escultura y pintura. Con el tiempo, la teoría fue desapareciendo, aunque esto no impidió que el movimiento se prolongara incluso bajo el fascismo gracias a la obra *Futurismo y fascismo*, publicada en 1924.

El futurismo estudió la teoría postimpresionista, al tiempo que se inspiró en el cubismo analítico. Sus seguidores rechazaron la influencia de la fotografía en la descomposición del movimiento.

Los pintores futuristas, con la mirada centrada en el futuro, elogiaron el prometedor mundo tecnológico que les rodeaba. Así, se sintieron fascinados por la modernidad, el motor de explosión y los nuevos medios de transporte, y se esforzaron por plasmar el paso del tiempo en la pintura gracias a su propia sensibilidad individual.

Los futuristas plasmaron el ritmo trépidamente de la vida urbana, el trabajo moderno y el dinamismo de las máquinas, y, tanto los objetos representados, tratados sin anécdotas, como los personajes, de apariencia mecánica, presentan las características distintivas y geométricas que hacen posible su reconocimiento. Las letras y los signos contribuyeron a construir una representación aprehensible del tema tratado, y la repetición de los motivos insinuó el movimiento al crear un ritmo entrecortado que se desplegó en las dos dimensiones del cuadro, al tiempo que la composición, sin límites ni fronteras, integró al espectador en la escena. Por su parte, el trazo contribuyó a realzar el contorno y a sugerir el desplazamiento en el espacio.

En obras futuristas, las formas planas y sintéticas se encajan y encabalgan unas con otras, y la luz, en forma de rayo, acentúa el dinamismo de la escena, esencialmente como consecuencia de la yuxtaposición de tonos en vastas superficies de colores planos con pequeñas facetas a modo de división. No obstante, las veladuras proporcionan un acabado centelleante destinado a sugerir el movimiento simultáneo. Finalmente, el trabajo del pincel contribuye a que la superficie del cuadro adquiera vida, lo que hace que se aporte un toque subjetivo.²⁵

²⁵ Véase, Carrasat Patricia, Movimientos de la pintura, Edit. Larousse.



IMAGEN 2.32 Pintura futurista, Cañón en acción, de Gino Severino

2.7.3 SIMILITUDES ENCONTRADAS

Se rechaza la estética tradicional, la máquina y el movimiento como principal elemento. Nuevo concepto artístico basado en la dinámica y en la velocidad, se pisotea todo lo que es grotesco y pesado.

Sus principales atributos son la fuerza, rapidez y la velocidad, así como la energía y el movimiento. Todas estas características se ven reflejadas en ambas disciplinas.

2.8 CONSTRUCTIVISMO

2.8.1 ARQUITECTURA

El constructivismo ruso planteó una relación enteramente nueva entre el artista su obra y la sociedad. La reconsideración radical de la actividad artística fue una respuesta directa a la experiencia de la Revolución Rusa de 1917 y de

la subsiguiente guerra civil. El largo alcance y las aspiraciones utópicas que inspiraron a los artistas que se adhirieron al constructivismo se materializaron en obras como el Monumento a la III Internacional de *Tatlin*, pero a pesar del gran interés y del entusiasmo generado en diferentes épocas por tales obras e ideas en Occidente el conocimiento preciso de estas ha seguido siendo elusivo.

En la bibliografía occidental el constructivismo ha sido retratado como un movimiento relacionado primariamente con la estética. En realidad era algo mucho más amplio; una aproximación al trabajo con materiales dentro de una cierta concepción de su potencial como participantes activos en el proceso de la transformación social y política.

Con esta finalidad, artistas como Vladimir Tatlin, Kasimir Malévich, Alexander Rodchenko, Wassily Kandinsky, Naum Gabo y El Lissitzky promovieron una estética y una aproximación al diseño que, entre otras cosas, se asociaba a la producción industrial y decía adiós al ornamento complaciente. Por tanto, sus composiciones son construidas matemáticamente y sus motivos no son ni objetos reales ni fantasías libres del artista. Además, la valoración del espacio y el componente espacio/tiempo eran fundamentales.

Estos artistas se inspiraban en la producción técnica desde un punto de vista estético. Abandonaron el ámbito puramente material y se dedicaron a todos los ámbitos artísticos: diseño de carteles, de moda, tipografías, fotografía, arquitectura interior, propaganda, ilustraciones.

Entre las características de estilo está el uso de los colores naranja, rojo, azul, amarillo, negro y blanco (generalmente siempre en los mismos tonos, tanto en afiches como en objetos), la constante alusión a elementos modernos que simbolizan el progreso, las estructuras geométricas y las formas pesadas. Por ejemplo, la cerámica constructivista solía estar decorada con motivos suprematistas (formas geométricas sobre un fondo blanco y plano), lo que producía una fuerte impresión de dinamismo y modernidad.

En el constructivismo se plantea, por ejemplo, que una escultura no debe ser una realidad por sí sola, sino que debe integrarse en el espacio, debe recibirlo por todas partes. Para ello utilizan materiales que permitan que el espacio penetre en la escultura, materiales industriales como alambre, madera, vidrio, yeso y plástico.

Al mismo tiempo, los constructivistas rechazan la idea de que el arte debe servir a un propósito socialmente útil y plantean un arte estrictamente abstracto que reflejarse la maquinaria y la tecnología moderna.

Luego el movimiento se orientó hacia fines más utilitarios, defendiendo el concepto del artista ingeniero y la función de resolver necesidades sociales. Pero a causa de la inestabilidad propia del tiempo que sigue a una revolución, se llevaron a cabo muy pocos proyectos a gran escala, por lo cual el Constructivismo se limitó al diseño de exposiciones, cerámicas y grafismos²⁶



IMAGEN 2.33 Pieza representativa del constructivismo, Vladimir Tatlin

2.8.2 PINTURA

El constructivismo desarrollo un arte no figurativo que carecía de una base teórica y programática concreta. Asimismo, elaboró sus principios a partir del dinamismo futurista y de la geometría del cubismo. Aunque en sus inicios constituyó una corriente directamente vinculada con el suprematismo, rompió

²⁶ Véase, Jonathan Glancey, Historia de la arquitectura, Edit. Planeta, México 2001.

con la concepción de Malévich, al que consideró idealista, para afirmar el materialismo y reorientar la pintura como parte del espacio real.

El constructivismo propuso un nuevo tipo de arte híbrido, mezcla entre pintura y escultura en relieve, que recibió la denominación de relieves pictóricos y contra relieves o como construcciones. Asimismo, los constructivistas realizaron carteles y trabajaron para el teatro.

En este arte las fronteras entre pintura, escultura y arquitectura se difuminan y la línea pasa a ser concebida como una categoría plástica universal.

Así, la pintura queda relegada a un segundo plano frente a las estructuras, por lo general no figurativas, que estudian las relaciones espaciales y dinámicas entre las formas mediante una síntesis entre el color (superficies monocromas) y la forma geométrica pura (espiral, triángulo, círculo, arco, plano), obviando la búsqueda de un estilo propio. La exploración de los principios constructivistas condujo al artista a realizar objetos tridimensionales, piezas ensambladas y collages en relieve.²⁷



IMAGEN 2.34 Imagen constructivista, El lissitsy, Golpead a los blancos con la cuña roja, 1919

²⁷ Véase, Carrasat Patricia, Movimientos de la pintura, Edit. Larousse.

2.8.3 SIMILITUDES ENCONTRADAS

Un nuevo tipo de arte híbrido cuyas principales características son las formas geométricas puras, estructuras geométricas, diseños pesados llenos de dinamismo y modernidad. Se elaboran sus principios a partir del dinamismo futurista y de la geometría del cubismo.

2.9 POP ART

2.9.1 ARQUITECTURA

Entre el pop-art y la arquitectura norteamericana ha existido una inmensa sintonía. Recoger objetos cotidianos y mostrarlos de manera sorprendente fuera de su contexto, de su escala, de su textura, de su lógica utilitaria, fue el recurso que el pop-art tomó del surrealismo para luchar contra el purismo geométrico del concretismo abstracto; de la misma manera que lo fue de los arquitectos posmodernos, encabezados por Robert Venturi para enfrentarse al puritanismo de la arquitectura racionalista, a la tendencia a la simplificación del movimiento moderno.²⁸

²⁸ Véase Montaner Joseph, *La modernidad superada*, Edit. Gustavo Gili, Barcelona 1997

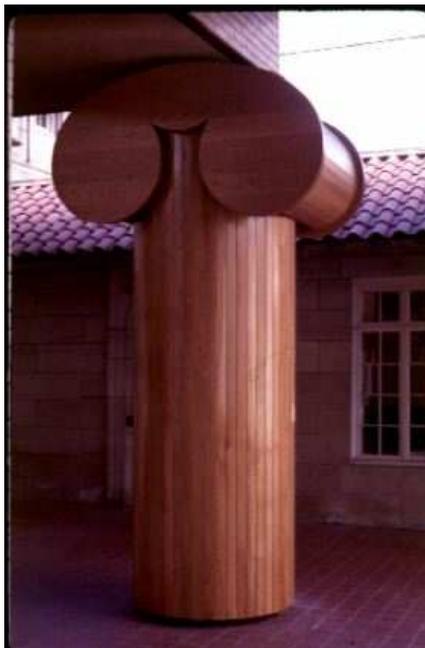


IMAGEN 2.35 Columna jónica inspirada en la filosofía del Pop Art, de Robert Venturi

2.9.2 PINTURA

El crítico de arte Lawrence Alloway, de nacionalidad británica, acuñó el término Pop Art en 1955. Ese mismo año y el siguiente, Alloway organizó dos exposiciones-manifiesto con el *Independent Group*, un grupo experimental que pretendía aproximar el arte a la vida contemporánea. El pop art, forma abreviada de popular art, designa un tipo de producción artística de procedencia británica y norteamericana inspirada en la cultura popular que se desarrolló entre 1955 y 1970. Este estilo, considerado a menudo la máxima representación del arte imperialista norteamericano, constituye una mera constatación de la sociedad de consumo y sus estereotipos, estrellas de cine, comidas, etc. El *pop art*, fácilmente reconocible, minimiza la expresión personal, integra el entorno social y se expresa a través del arte, la música y la danza. Este estilo constituye un verdadero fenómeno de masas que, además

de recibir muy buena acogida, se desmarcó de la iconografía hermética y del apasionamiento propio del expresionismo abstracto. Asimismo, la práctica del llamado *ready-made* y del *happening*, herederos de los espectáculos dadaístas, sitúa al pop art en la línea del dadaísmo. Robert Rauschenberg, gracias a su serie *combine paintings*, es considerado el precursor de dicho movimiento.

Los artistas se dedicaron a experimentar con las últimas técnicas procedentes del mundo de la industria y del comercio, así como con la pintura acrílica, el *collage* sobre tela a base de materiales ajenos a la pintura, y la serigrafía.

La figuración del pop art se inspiró, esencialmente, en la publicidad, las revistas, la televisión y el cómic, y sus artistas no establecieron ningún tipo de distinción entre el buen y el mal gusto, por lo que su arte constituye un mero testimonio del mundo moderno y cotidiano de los objetos domésticos, la publicidad, las *vedettes* y lo marginal.

En las obras de este estilo predomina el encuadre frontal y la perspectiva, lo que hace que las telas sean sencillas y fácilmente legibles, y que estén habitadas por personajes y objetos de colores vivos y disonantes, como los que suelen utilizarse en publicidad, puesto que su propósito radica en ofrecer una nueva visión de la realidad circundante.²⁹

²⁹ Véase, Carrasat Patricia, Movimientos de la pintura, Edit. Larousse



IMAGEN 2.36 Imagen Pop Art, Marilyn Monroe de Andy Warhol



IMAGEN 2.37 Imagen Pop Art, Lata campbells de Andy Warhol

2.9.3 SIMILITUDES ENCONTRADAS

Ente arquitectura y pintura pop, más que una relación de mimesis se establece una relación de procedimiento. Los artistas pop proponen a los

objetos actuar como *objets trouvés* de manera neodadaísta. Los elementos convencionales de la tradición clásica son sacados del contexto de la historia y se introducen en un edificio moderno para que impresionen nuestros sentidos, actuando en el nivel de las apariencias.³⁰

2.10 MINIMALISMO

2.10.1 ARQUITECTURA

El minimalismo en lo arquitectónico privilegia los espacios amplios y libres y los colores suaves y tenues, además de dar relevancia a los conceptos simples, adornos muy ligeros, basados en la distribución arquitectónica japonesa siguiendo el precepto minimalista que dice "todos los elementos deben combinar y formar una unidad".³¹

³⁰ Veáse Montaner Joseph, *La modernidad superada*, Edit. Gustavo Gili, Barcelona 1997

³¹ Véase, Jonathan Glancey, *Historia de la arquitectura*, Edit. Planeta, México 2001.

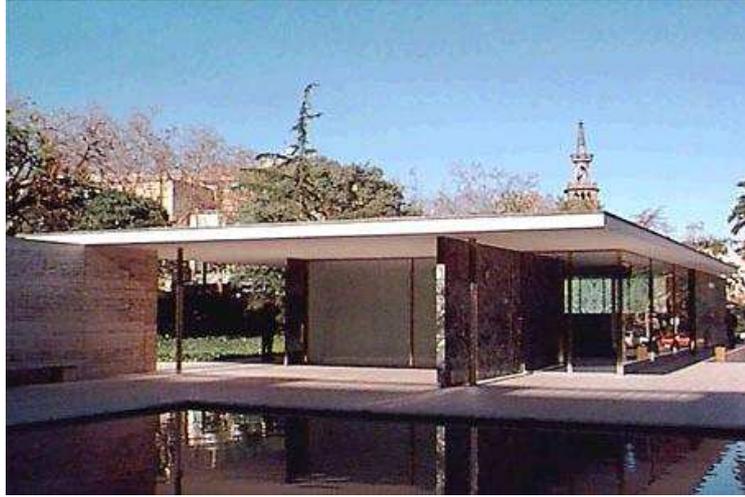


IMAGEN 2.38 Obra minimalista, Pabellón de Barcelona de Ludwing Mies Van der Rohe, (1886-1969)



IMAGEN 2.39 Casa minimalista, Azuma House, Osaka, Japón, 1976, Tadao Ando

2.10.2 PINTURA

El minimalismo como corriente estética, es un movimiento de reacción al pop art. Frente al colorismo, la importancia de los medios de comunicación, el fenómeno de lo comercial y al arte basado en la apariencia, el minimalismo opuso otros conceptos, diametralmente opuestos, como el sentido de la individualidad de la obra de arte, la privacidad, el arte como conversación conceptual entre artista, espacio circundante y espectador. El minimalismo resalta la importancia del entorno como algo esencial para la comprensión y la vida de la obra.

El minimalismo tiene influencias del constructivismo y, sobre todo, el planteamiento reductor de las últimas pinturas de campo de color de Ad Reinhardt. Este artista, durante los últimos seis años de su vida, realizó una serie de pinturas, todas del mismo formato (un metro cincuenta de superficie), que contenían una simple imagen en forma de cruz pintada en un tono muy oscuro apenas diferenciable del resto de la superficie del cuadro. Estas obras a primera vista parecían extensiones uniformes de pintura negra. Pero después de estar mirándolas durante un tiempo, el ojo se acomoda a las diferencias de tono y la imagen de la cruz se ve perfectamente.

La pintura *minimal* también se conoce como pintura del silencio, pues se aparta del mundo material y del "ruido" de formas y objetos de la sociedad de consumo (especialmente las obras de artistas como Ryman, Martin y Marden por su vacío sustancial de intención metafísica). Las principales características del minimalismo son:

- Lo más importante funcionalmente es un espacio determinado, para crear un entorno armónico funcional.
- Ausencia de contenido formal o de estructuras relacionales. Búsqueda de lo esencial, lejos de los conceptos de exceso, saturación y contaminación visual.

- Abstracción total, las obras operan sólo en términos de color, superficie y formato. En general, predominio de formatos y colores neutros, con telas de gran formato sin marco.
- Carácter "opaco" (negación de cualquier efecto ilusionístico) y literal (conforme a su verdadera naturaleza, la pintura es sólo "pigmento específico" sobre una "superficie específica").
- Máxima sencillez, con utilización directa de los materiales que son mínimamente manipulados, con una cualidad casi inmaterial.
- Superficies enfáticas monocromáticas, generalmente pintura blanca sobre fondo blanco (Ryman) o de otros colores (Olitski) apenas modificadas con líneas y puntos casi imperceptibles (Martin), por marcas cerca del borde (Olitski), o por pincelazos (Ryman).
- Aplicación de la pintura empastada con efectos de jaspeado (Olitski) o a base de gruesas pinceladas paralelas (Ryman), a fin de acentuar el carácter literal.
- Empleo de distintos materiales a fin de explotar la interacción de sus características físicas, como contrastes brillante-mate, suave-áspero, opaco-transparente, y grueso-fino (Ryman).³²



IMAGEN 2.40 Pintura minimalista Barnett Newman, Adam, (1951-1952), Tate Gallery, Londres.

³² Véase, Carrasat Patricia, Movimientos de la pintura, Edit. Larousse



IMAGEN 2.41 Pintura minimalista, Rothko, Tate Gallery, London

2.10.3 SIMILITUDES ENCONTRADAS

Las formas fueron sometidas a una simplificación extrema con el objeto de devolverles su estructura elemental, el trazo, el punto, el círculo, cuadrado, rectángulo. La obra se despeja de cualquier tipo de representación subjetiva

Se caracteriza por que los artistas se desprenden de lo accesorio y se reducen a los elementos característicos de su arte, intentando condensar en muy pocos elementos sus principios artísticos y reflexiones. Tratan de los volúmenes y las formas en la escultura, de los colores y las texturas en la pintura, y de forma análoga proceden en la arquitectura.

2.11 DECONSTRUCTIVISMO

2.11.1 ARQUITECTURA

La deconstrucción según la crítica literaria de Jaques Derrida, ha sido y lo sigue siendo, objeto de controversia en torno a sus valores y significados.

Defendida por Peter Eisenman y su arquitectura conceptual, y también por un Philip Johnson que había visto ya agotado el camino de la posmodernidad, el movimiento deconstructivista se vio arropado por los textos del filósofo Jacques Derrida, y las teorías matemáticas de las formas fractales desarrolladas por Benoit Mandelbrot a partir de 1975 con la publicación del libro “Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión.”

Jacques Derrida (1930-2004) Filósofo francés, cuyo trabajo originó la escuela de deconstrucción, una estrategia de análisis que ha sido aplicada a literatura, lingüística, filosofía, jurisprudencia y arquitectura.

Según Derrida durante algún tiempo se ha ido estableciendo algo parecido a un procedimiento deconstructivo, un intento de liberarse de las oposiciones impuestas por la historia de la filosofía, como Phycis / téchne, Dios / hombre, filosofía / arquitectura. Esto es, la deconstrucción analiza y cuestiona parejas de conceptos que se aceptan normalmente como evidentes y naturales, que parece como si no se hubieran institucionalizado en un momento preciso, como si careciesen de historia. A causa de esta naturalidad adquirida, semejantes oposiciones limitan el pensamiento.

Ahora, el propio concepto de deconstrucción resulta asimilable a una metáfora arquitectónica. Se dice, con frecuencia, que desarrolla una actividad negativa. Hay algo que ha sido construido, un sistema filosófico, una tradición, una cultura, y entonces llega un deconstructor y destruye la construcción piedra a piedra, analiza la estructura y la deshace. Esto se corresponde a menudo con la verdad. Se observa un sistema platónico-hegeliano, se analiza cómo está construido, qué clave musical o que ángulo musical sostienen al edificio, y entonces uno se libera de la autoridad del sistema. Sin embargo, ésta no es la esencia de la deconstrucción. No es simplemente la técnica de un arquitecto que sabe cómo deconstruir lo que se ha construido, sino que es una investigación que atañe a la propia técnica, a la autoridad de la metáfora arquitectónica y, por lo tanto, reconstituye su personal retórica arquitectónica.

La deconstrucción no es sólo como su nombre parece indicar, la técnica de una “construcción tratoscada”, puesto que es capaz de concebir, por sí misma, la idea de construcción. Se podría decir que no hay nada más arquitectónico y al mismo tiempo nada menos arquitectónico que la deconstrucción. El pensamiento arquitectónico sólo puede ser deconstructivo en este sentido: como intento de percibir aquello que establece la autoridad de la concatenación arquitectónica en la filosofía.³³

Formalmente hablando, el deconstructivismo presenta formas irregulares, generadas a partir de experimentos formales dando como resultado un mundo abstracto, con una filosofía muy fuerte al fondo de todo este proceso.



**IMAGEN 2.42 Edificio deconstructivista, Museo de arte moderno, Denver,
Daniel Libeskind**

³³ MEYER Eva, entrevista en “Architetture ove il desiderio puó abitare”, traducción propia de la editorial, (1986), Domus, p17



**IMAGEN 2.43 Integración de ático deconstructivista en edificio neoclásico
Viena, Coop Himmelblau**

2.11.2 PINTURA

Al investigar que había de pintura deconstructivista, llegamos a Zaha Hadid, la cual ve la pintura como un campo de exploración para una experimentación en tres dimensiones, un esfuerzo por intentar expandir las nociones establecidas del espacio arquitectónico. A través de su pintura, investiga espacios que la arquitectura, como disciplina, no considera anteriormente.

Esta pintura totalmente basada en los principios del deconstructivismo, plantea una nueva visión del mundo, sin ángulos rectos, abordado por ángulos agudos que se relacionan de diferente manera.

Sus pinturas se ven fielmente ligadas a las obras arquitectónicas deconstructivistas, se encuentra una mimesis de procedimiento en ambas, ya que fueron diseñadas con los mismos principios.

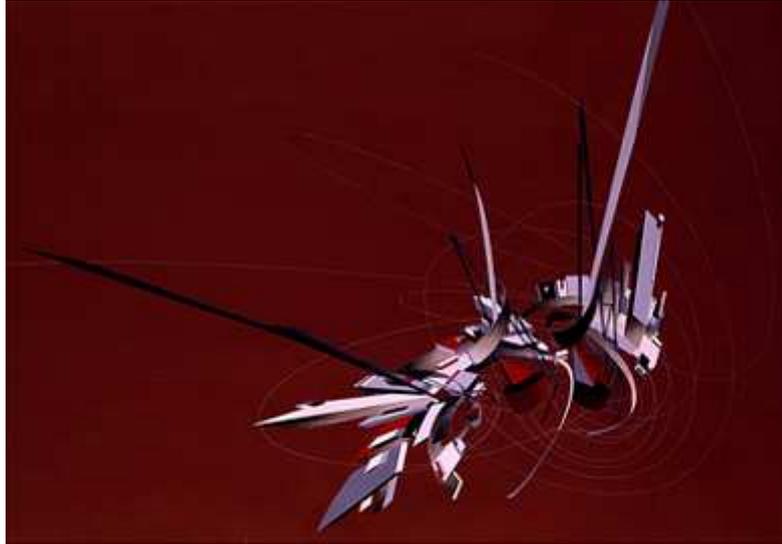


IMAGEN 2.44 Pintura deconstructivista, Zaha Hadid. The great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932. Acrílico y acuarela.



IMAGEN 2.45 Pintura deconstructivista, The World (89 degrees), Zaha Hadid, 1983. Acrylic on canvas



IMAGEN 2.46 Pintura deconstructivista, Great Buildings, Trafalgar Square. Zaha Hadid, Acrylic on canvas.

2.11.3 SIMILITUDES ENCONTRADAS

Si comparamos una obra arquitectónica deconstructivista y una pintura deconstructivista, se puede reconocer de manera inmediata que se está hablando con un mismo lenguaje, representado mediante la inseguridad de las formas, la velocidad de sus líneas, el desorden de sus espacios, pero todo esto integrado en un diseño que no necesariamente debe de ver descompensado al revés dentro de todo este caos existe un equilibrio que rige las obras, es decir un caos ordenado.

Es importante analizar las formas deconstructivistas para poder entenderlas, ya que no son sólo caprichos formales sino que todo está fielmente apegado a una fuerte filosofía, la cual hace que este movimiento sea fácilmente reconocido e identificable, siendo el que predomina en la arquitectura contemporánea.

2.12 CONCLUSIONES

Después de analizar las tendencias a partir del eclecticismo y terminando en el deconstructivismo, nos dimos cuenta que la pintura y arquitectura, demuestran en muchas tendencias una fuerte relación y son identificables a simple vista, en muchas existe relación de tipo mimética y en otras de procedimiento.

Se comparó la pintura con la arquitectura porque durante la investigación se encontró que esta se fue dando de manera paralela a la arquitectura de manera constante.

A pesar de que el marco histórico de ésta tesis, abre la investigación a partir de finales del S.XIX vale la pena mencionar que esta relación se empezó a vincular en el siglo XVIII, cuando la estética pintoresquista, desarrollada en Inglaterra y Holanda, arranca de la inspiración en la pintura, en especial la del clasicismo francés del siglo XVII. Las composiciones de los jardines diseñados por William Kent, Orase Walpole, Lancelot Brown, Hunry Repton y Henry Hoare intentan recrear la disposición de las ruinas arquitectónicas y de los espacios tal como aparecen en los paisajes de Nicolas Poussin (1594-1665). A partir de esto la evolución de la arquitectura no se puede entender sin tener en cuenta sus continuas relaciones con el arte y es una constante que ha ido en aumento. Por esto, este trabajo esta enfocado a encontrar esta relación arte-arquitectura, y más que nada fundamentarlo y probar que no sólo son formas caprichosas sino probar una arquitectura que pretende seguir las pautas metodológicas del arte conceptual.

CAPÍTULO III

MARCO REFERENCIAL TEÓRICO Y CONCEPTUAL

3. MARCO REFERENCIAL TEÓRICO Y CONCEPTUAL

3.1 DEFINICIÓN DE TÉRMINOS SIGNIFICATIVOS

3.1.1 ¿QUÉ ES ARTE?

La palabra arte indicaba originalmente la habilidad técnica necesaria para elaborar un objeto o para realizar una actividad determinada. Arte era, por tanto, el de los herreros y zapateros, pero también el de los poetas y los escultores.

Con el tiempo se ha preferido utilizar el término oficio para las artes que tienen que ver con la producción de objetos útiles.

Aún hoy, sin embargo, cuando un oficio es realizado con la profesionalidad y la creatividad de una persona, se habla precisamente de artesanía; cuando un trabajo está bien realizado se dice que está hecho con arte.

Durante muchos siglos la palabra arte quedó sólo para indicar las llamadas bellas artes, es decir, aquellas que tenían una finalidad estética (la búsqueda de la belleza). En este campo destacaban principalmente la arquitectura, la escultura y la pintura.

Recientemente se ha llegado a la conclusión de que la idea de lo que es bello y lo que no lo es puede ser muy diferente entre las distintas culturas, y

que, incluso en una misma cultura, puede cambiar con el tiempo. Por este motivo, se define como artística cualquier actividad que pretenda comunicar sensaciones, emociones, sentimientos.

Para hablar de arte y de obras de arte es necesario que el artista trate también de dar a su trabajo un valor estético (y lo consiga). La idea de belleza, por muy variable que sea, queda fuertemente ligada a la idea de producción artística³⁴.

3.1.2 ¿QUÉ ES ARTE CONCEPTUAL?

El arte conceptual, también conocido como *idea art*, es un movimiento artístico en el que las ideas dentro de una obra son un elemento más importante que el objeto o el sentido por el que la obra se creó. La idea de la obra prevalece sobre sus aspectos formales, y en muchos casos la idea es la obra en sí misma, quedando la resolución final de la obra como mero soporte.

Para el artista Sol LeWitt³⁵ en el arte conceptual la idea o el concepto es la parte más importante del trabajo. Cuando un artista utiliza una forma conceptual de arte, significa que todo el planteamiento y las decisiones están hechos de antemano; la ejecución es un asunto superficial. La idea se convierte en una máquina que hace el arte.

El arte conceptual como movimiento emergió a la mitad de los años sesenta, en parte como una reacción en contra del formalismo que había sido articulado por el influyente crítico Clement Greenberg. Sin embargo, desde las décadas de 1910 y 1920 el trabajo del artista francés Marcel Duchamp serviría como precursor, con sus trabajos llamados *ready-made* daría a los artistas conceptuales las primeras ideas de obras basadas en conceptos y realizadas con objetos de uso común.

³⁴ Véase, De Giorgis Alfonso, Prete Maria Carla; Leer el arte, Edit. Susaeta, Madrid 2000

³⁵ Sol LeWitt likzae, 1928-2007, Connecticut, artista ligado a varios movimientos incluyendo el arte conceptual y minimalista.

El arte conceptual emplea habitualmente materiales como la fotografía, mapas y vídeos. En ocasiones se reduce a un conjunto de instrucciones documentando cómo crear una obra, pero sin llegar a crearla realmente; la idea tras el arte es más importante que el artefacto en sí.³⁶

3.1.3 ¿QUÉ PASA CON EL ARTE HOY?

A partir del deconstructivismo hasta nuestros días los movimientos que aparecieron no tenían similitud en el nombre, sin embargo sí se encontraron características similares, por lo consiguiente se redactó un ensayo con las conclusiones acerca del arte hoy y un par de décadas atrás.

Estando parados en un punto en el que vimos finalizar un siglo de movimientos artísticos diversos, sus cambios y transformaciones mejor concebidas como mutaciones, el arte vanguardista de hoy se define a través de la proliferación de lenguajes expresivos y el uso de todo tipo de materiales.

Es importante notar que la pluralidad actual se ve impulsada por la incesante innovación dentro del campo del arte.

Hoy en día nos encontramos con que el arte moderno tiende a ser transgresivo porque reta las normas artísticas convencionales, es agresivo contra el entorno visual y social. Como se pudo ver en los años 60 comenzaba la búsqueda en varias tendencias artísticas provocar al espectador mediante audacias expresivas para involucrarlo activamente en el acto estético.

Estamos parados en la línea en la cual lo estético no nos dice mucho. Nosotros buscamos nuestras interpretaciones, lo cual vuelve al arte vanguardista un arte cargado de contenido, donde la obra se convierte en el punto de partida de una reflexión más amplia que rebasa la obra misma, volviéndose un ejercicio intelectual, el cual nos ayuda a despertar los sentidos, a su vez tornándonos seres más sensitivos.

³⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_conceptual, Mayo 2008

Si en el arte tradicional predominaba el objeto sobre la teoría, en el arte conceptual prevalece la teoría sobre el objeto, ya que no se basta la obra por sí misma, sino que debe enmarcarse en las teorías que la fundamentan.

Para los estudiosos del arte actual importan más los procesos formativos y artísticos que la constitución física de la obra realizada. Estos procesos son desencadenados por el nuevo entorno cultural, en este entorno que emerge, el arte actúa como la punta de la lanza que abre camino a la novedad.

Hoy en día el color, la textura, la forma, son considerados transmisores de información, donde es el trabajo del artista lograr transmitir este mensaje y esto nos lleva a una forma especial de comunicación.

Anteriormente en los 90, las obras eran constituidas a partir de formas gráficas abstractas y geométricas, propias del minimalismo, corriente que prevaleció viva durante un par de décadas, y poco a poco han ido desapareciendo con la aparición de nuevas características formales que se tornan en expresiones fluidas y dinámicas; adquiriendo la verosimilitud del mundo real vivo y en relieve.

El nuevo arte se basa en estimular la relación entre la obra y el receptor desde el punto de vista de los mecanismos de la percepción.

Logrando conciliar todas las reflexiones de lo que hoy sucede en el mundo artístico, como medio de enriquecimiento para la arquitectura, se llegan a tomar varias características en donde estas nuevas condiciones encuentran reflejo en formas arquitectónicas en las que el mundo de la tecnología ya no obedezca a los patrones clásicos de la época industrial. De la consistencia, la fuerza y la eficacia, se ha pasado a la ligereza, la transparencia y la densidad de información.

Por otro lado no predomina el purismo formal sino el mestizaje. Si las vanguardias se dedicaban a segregar, las neovanguardias, convencidas de que todas las culturas auténticas tienen raíces mestizas, se basa en la mezcla de referencias heterogéneas. El uso de la alta tecnología permite, a la vez, integrar elementos primitivos, etnológicos, artesanales o tradicionales.

Todas estas características no sólo se detectan en la arquitectura, sino que a finales de los 80 se plasman en la música, donde se experimentan la

integración y fusión de muy diversas fuentes expresadas mediante tecnología contemporánea, se concilia la diversidad cultural y de los valores ecológicos con la tecnología avanzada y la música minimalista. La mayor parte de búsquedas actuales parten de premisas multirraciales y multiculturales.

Las escuelas de arquitectura y diseño (Cooper Union en Nueva York y la Domus Academy en Milán) a su vez comienzan en los años 80 a buscar nuevas ideas y formas, basándose en la cristalización de las muy diversas procedencias culturales de sus estudiantes.

El repertorio moderno se utiliza siempre de manera abierta y ambigua en el contexto de un urbanismo de la densidad, la congestión, la velocidad y el caos.

En proyectos de equipos como el del Rem Koolhaas o Scofidio hay material figurativo y abstracto, mecanismos modernos y posmodernos, espacio e imagen mediática, referencias a la alta y baja cultura, método e inspiración, utopía y profesionalismo, rigurosidad y cinismo, en definitiva una especie de racionalismo paradójico en el que entra el terreno oscuro y azaroso del surrealismo.

Julia Bolles y Peter Wilson utilizan formas globales orgánicas y maleables- remates, muros y cubiertas curvos, elipsoides- que actúan como fondo neutral y silencioso sobre el que se aplican, como si se tratase de un collage dadaísta, gran cantidad de figuras, detalles, incidentes, manchas, ventanas, elementos antropomórficos, quillas de barcos, voladizos y puentes. Todos estos trabajos muestran características propias del mundo artístico, lo que los hace llegar a ser considerados obras neovanguardistas.

3.1.4 ¿QUÉ SON LOS HOTELES BOUTIQUE?

Estos pequeños pero excelentes hoteles se apartan del resto de los demás hoteles por su individualidad en equipamiento decorativo, por su íntimo tamaño y capacidad, ya que cuentan con un máximo de 30 habitaciones, las cuales pueden ser dobles, sencillas o master suites en algunos casos.

Pueden llegar a estar inspiradas en ciertos temas específicos para su decoración y diseño; produciéndose así, espacios híbridos a través del mobiliario, de los materiales empleados, así como de la distribución dentro de las mismas habitaciones. Son boutique porque son únicos.

Son únicos también porque se ubican en una clase aparte. El rango por estrellas y otros tipos de categorías resultan inadecuadas cuando se aplican a estos hoteles ya que lo único que pudiesen tener en común con el resto de los hoteles, es que alojan gente, haciéndolo de una manera distinta y personalizada, dando como resultado, una clase donde sólo están los mejores.

No entran a la categoría de estrellas por diversas razones, pero una de las más importantes es el que los mismos dueños no buscan el llenar sus hoteles sólo por llenarlos (a pesar de que en estos tiempos es muy común lo masivo; tal sería el caso del N.Y. Hilton con sus 2,041 habitaciones al igual que N.Y. Marriot Marqués con 1,877 habitaciones, los cuales se siguen llenando hasta estos tiempos), sino que buscan la entera satisfacción de sus clientes por medio de un alto servicio personalizado y un lujo con un confort absoluto.³⁷

3.1.5 DEFINICIÓN DE HOTELES BOUTIQUE EN MÉXICO

Es una colección de pequeños hoteles únicos ubicados en todo México, que han sido catalogados como Boutique en virtud de su tamaño íntimo, ubicaciones idílicas, servicio altamente personalizado, estilo individual y atributos sobresalientes. Estos hoteles mexicanos ejemplifican el encanto y estilo único que caracteriza el verdadero atractivo de este país. Son identificados por varios nombres: pequeños hoteles de lujo, hoteles encantadores, hoteles únicos u hoteles de diseño o chic - Hoteles Boutique de México los incluye a todos.

³⁷ ASENCIO, PACO, Hoteles In, LOFT publications, Septiembre 2001

Son lo mejor que México tiene para ofrecer a sus visitantes. No todos serían clasificados como hoteles de lujo, pero lo más importante es la experiencia vacacional única que ofrecen y el alto nivel de servicio. Ningún hotel puede comprar la membresía, sólo puede ser ganada. Cada hotel es revisado cuidadosamente antes de obtener la membresía y después revisado con regularidad por personal de Hoteles Boutique de México (HBM).

Hoteles Boutique de México fue establecida en 1999 por John y Florence Youden (canadiense y francesa) que han vivido en México por los últimos veinte años, y tienen una pasión por hospedarse en pequeños hoteles boutique a dondequiera que viajan. Hoy en día, HBM es reconocido como la marca de calidad para los pequeños hoteles boutique en México.³⁸

3.2 TEORÍAS DE APOYO

“El artista pertenece a su tiempo, vive de sus costumbres y sus hábitos, comparte sus concepciones y representaciones.... Además, hay que decir que el poeta crea para el público y, en primer lugar, para su pueblo y su época, los cuales tienen derecho a exigir que una obra de arte sea comprensible al pueblo y cercana a él”

Hegel

Para el que hace Arquitectura, el ser traductor de una época se convierte en un reto más, ya que obliga a la arquitectura a mutar e introducir innovaciones que primero se hayan tanteado visual y plásticamente en otros campos artísticos de más fácil transformabilidad y experimentación que la arquitectura. Aportando así nuevas configuraciones formales y apoyando a la Arquitectura de otras disciplinas artísticas, ésta se experimenta cambia y enriquece.

³⁸ <http://www.hotelesboutique.com/>, Mayo/2007

3.2.1 CONFLUENCIAS ENTRE ARTE Y ARQUITECTURA

La evolución de la arquitectura moderna, se entiende tomando en cuenta sus continuas relaciones con el arte, esto es una constante que ha ido en aumento. Todo comenzó con la estética pintoresquista, desarrollada en Holanda e Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVIII, donde los pintores comienzan inspirarse en la composición de los jardines diseñados por Arquitectos. Aquí de una manera sencilla, como fuente inspiradora, se comienza a ver como se relacionan la arquitectura y el arte, en este caso en el campo de la pintura. Posteriormente durante el siglo XX estas relaciones han aumentado y han potenciado más debates y un mayor conocimiento entre todas las artes (pintura, arquitectura, literatura, música,...) ya que se comienza a desarrollar un nuevo espíritu conceptual y crítico. Posteriormente Le Corbusier comienza a reflejar el tipo de desmembramiento de las partes de los objetos aportado por el purismo y el cubismo. Theo van Doesburg y Gerrit Thomas Rietveld se inspiran directamente en las composiciones de Piet Mondrian. Más tarde el expresionismo abstracto y el Art Brut enriquecieron las morfologías de los arquitectos de la “tercera generación”. En los años 50 Obras de los arquitectos como José Antonio Coderch, Oscar Niemeyer o Andre Bloc, se evidencian las influencias de las figuras desarrolladas por Joan Miró, Jean Arp y Alexander Calder, .Andy Warhol y su Pop Art, marca una intensa sintonía en la arquitectura norteamericana. Entre arquitectura y pintura pop se establece una relación de procedimiento. Poco más tarde aparecería una arquitectura que pretendía seguir las pautas metodológicas del arte conceptual. Eisenman planteó realizar una arquitectura de total abstracción que tomara como referencia las pautas señaladas por el incipiente arte conceptual. Un arte que el dibujo, el tema y la figuración desaparecen en función del total predominio de la idea y del proceso. Estas influencias mutuas han aumentado en los últimos años: una parte de la arquitectura ha planteado su artisticidad y conceptualidad como valor máximo. Las esculturas-edificio de Frank Gehry, del grupo SITE o de la Coop Himmelblau pretenden permanecer en el lugar no por su solidez, contundencia, trascendencia o monumentalidad sino por ser obras

de arte singulares, frágiles y auténticas. Puede existir una influencia directa de tipo mimético. Las artes plásticas aportan nuevos repertorios formales que la arquitectura podría utilizar directamente en sus formas. Esto se trata de no copiar las formas sino los procesos, métodos y criterios que están en la base de dicha corriente artística. Es lo que sucede con Peter Eisenman y el arte conceptual o con Frank Gehry y la Coop Himmelblau y la reinterpretación de los mecanismos creativos del surrealismo. Las nuevas propuestas en el campo de las artes o del pensamiento impulsan a la arquitectura a seguir experimentando y a crear nuevas formas enriquecedoras. Las relaciones temáticas, estructurales, plásticas y conceptuales entre obras de distintas artes pueden llegar a ser infinitas. En el campo de la literatura se compara *La divina comedia* de Dante con una catedral Gótica, estableciendo que santo Tomás de Aquino, Dante y Giotto constituyen, respectivamente, la expresión teológica, poética y figurativa de una misma idea.³⁹

3.2.2 LAS CONTAMINACIONES ENTRE ARTE Y ARQUITECTURA

Las fuertes relaciones entre vanguardias artísticas y arquitectónicas de las que se ha tratado, no constituyen una característica exclusiva de los últimos años sino que son una constante de toda la evolución del arte y de la arquitectura del siglo XX. En la década de 1910, toda una serie de patrones plásticos y compositivos que la arquitectura constructivista, neoplasticista o de otras tendencias aplicaron, había surgido de los experimentos desarrollados en el terreno de la pintura y la escultura de vanguardia. Robert Ventury, Frank Ghery y otros han desarrollado desde su propia iniciativa experiencias que sintonizan con diversas generaciones del pop-art. Para la arquitectura es vital introducir innovaciones que primero se hayan planteado visual y plásticamente en otros campos artísticos de más fácil transformabilidad y experimentación que la arquitectura. La común estrategia minimalista en escultura y arquitectura se

³⁹ Véase, Montaner, Joseph Maria; *La Modernidad superada, Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX* ; Edit. Gustavo Gili, Barcelona España 2002, Pág. 161-166

ha basado en el contraste, expresión y reflejos de los prismas de vidrio y en la búsqueda de tramas estructurales básicas.

3.2.3 LA INFLUENCIA DE LA PINTURA Y LA ESCULTURA

La influencia dominante en el diseño arquitectónico durante el segundo cuarto de siglo XX indudablemente ha sido la de la pintura y escultura; este es un hecho incuestionablemente demostrado por Reyner Banham en su *Theory and Design in the First Machine age*. A principios de este periodo entre 1920 y 1935 el uso de diseños pictóricos y escultóricos abstractos como medio de crear formas arquitectónicas fue explotado sólo por arquitectos que construían poco y cuya única recompensa era el honor de ser los iniciadores del movimiento moderno. A mediados del siglo, la publicidad dada a sus esfuerzos, y la popularidad que sus ideas les dio entre la nueva generación de estudiantes fue convirtiéndolos en una nueva ortodoxia.

La doctrina de que la pintura y la escultura poseen una afinidad natural con la arquitectura (considerada como un arte del mismo grupo y de que esta afinidad implica cierta reciprocidad) constituyo no sólo la base del Renacimiento italiano y también de muchas de las especulaciones de los reformadores “amateurs” que se oponían a los ideales del Renacimiento. Por ejemplo, Ruskin, en un apéndice a sus *Edinburgh Lectures* (1854), anunció que “el que no sea un gran escultor y un gran pintor no puede ser un arquitecto, pues si no es escultor y pintor sólo puede ser un simple constructor”. En el prefacio a la segunda edición de *Seven Lamps of Architecture*, afirmaba que el arquitecto que no era escultor o pintor no era más que un constructor de estructuras a gran escala, ya que, “sólo hay dos bellas artes posibles, la escultura y la pintura”. “Lo que llamamos arquitectura, añadió, sólo es la asociación de estas masas nobles, situándoles en lugares adecuados; toda la arquitectura que no sea de esto de hecho es mera construcción”

La idea de que la regeneración de la arquitectura se debía conseguir por un contacto más cercano con las otras artes no era esencialmente revolucionaria. Lo nuevo, en 1920, era el carácter que se le había dado a la pintura y la escultura por parte de unos pocos artistas revolucionarios de la década anterior. Antes de 1910 sólo habían habido dos clases de escultura, la escultura naturalista (representaciones del cuerpo humano, considerada como una rama de las bellas artes), y la escultura no representativa (objetos de uso diario, como cucharas, tenedores, cacharros, considerada como una rama de las “artes útiles”).

La revolución ocurrió cuando Wasily Kandinsky, contemplando una de sus pinturas naturalistas cabeza abajo con una luz tenue, se sintió inspirado a pintar una serie de formas abstractas que no representaban nada en lo absoluto. No sólo era el nacimiento de un arte no representativo; era sobre todo el nacimiento de un arte no representativo que no tenía ningún fin práctico.

Surgió así el problema de justificar un arte que era no representativo e inútil. Uno de los ardidés filosóficos usados para resolver afirmativamente este problema fue definir la palabra “inutilidad” en términos puramente estéticos, y justificar las formas abstractas diciendo que, por sí mismas, constituían una “forma significativa” quiere decir “una comunicación de líneas y colores que nos mueve estéticamente”, y por eso una combinación que cause en el observador un estado de euforia de este tipo podía considerarse obra de arte.

La emoción transmitida por un artista se puede expresar de cualquier forma “en cuadros, esculturas, edificios, tejidos, etc.”. La nueva teoría de lo abstracto no sólo llevó al artista a una más amplia interpretación del ideal de Muthesius de la *forma pura*, y a la completa posibilidad de intercambio de las disciplinas artísticas; sino que también sugirió que las cualidades vitruvianas de utilidad y estabilidad eran artísticamente de poca importancia comparadas con el valor estético abstracto que cada edificio poseía potencialmente.

Esta cualidad no representativa que poseía la arquitectura era la que inducía a muchos artistas que siguieron los pasos de Kandinsky a tomar como fuente de inspiración para pinturas y esculturas las estructuras de edificios, por

lo que sus obras tienen una cualidad tectónica típicamente parasita, como indican a veces los títulos que dan a sus obras. Mondrian pintó cierto número de cuadros titulados Fachada; y Malevitch pintó masas rectangulares abstractas tituladas Arquitectónicas; Vantongerloo esculpió y modeló estatuas abstractas a las que dio nombres similares; Boccioni afirmó que la base de la escultura futurista era tectónica; y hubo una serie de obras tituladas “construcciones”, producidas por el grupo de artistas constructivistas o elementalistas. Así, llevaron a la mente de ciertos arquitectos las semillas de la idea de que la arquitectura no era, como en el siglo XIX, una forma estructural modificada estéticamente por la escultura (construcción ornamentada) sino que era forma estructural constituida estéticamente por la escultura (ornamento construido); un buen ejemplo lo constituye la iglesia de Ronchamp de Le Corbusier, que recoge un aspecto peculiar del siglo XX por el hecho de que los materiales usados en muchos de estos experimentos escultóricos no eran ni la piedra ni el mármol, sino láminas de metal, vidrio, alambre y otros materiales que, en el siglo presente, se asocian cada vez más frecuentemente a la arquitectura de la nueva época de la máquina.

El más grande e influyente exponente de esta teoría fue Walter Gropius, cuyo plan de estudios en el Bauhaus estaba deliberadamente pensado para conseguir este propósito. “Nuestra última meta, escribió en *The New Architecture and the Bauhaus* (1935), era la obra de arte compleja pero indivisible, el gran edificio, en el que la vieja línea divisoria entre elementos monumentales y decorativos hubiese desaparecido para siempre”. Los estudiantes se iniciaban en el estudio de la arquitectura utilizando formas abstractas sin ninguna referencia a las funciones del edificio o a la resistencia de los materiales, solamente con el propósito de conseguir una apariencia ornamental en términos de “forma significativa”. Por este medio, el arte de la arquitectura se convirtió en una escultura abstracta a gran escala, y en el arte de utilizar el vocabulario de las nuevas formas escultóricas de moda para servir a las exigencias funcionales y estructurales de un programa arquitectónico en específico.

Las nuevas cualidades que el arte abstracto parece poseer, se pueden estudiar en siete apartados: El arte como investigación; el arte como fin en sí mismo; el arte como expresión de “modernidad”; el arte como “vanguardismo”; el arte como efecto de “sorpresa”; el arte como “no arte” y el arte como “arte puro”. El arte abstracto que se considera directamente relacionado con la arquitectura en este momento, por sus formas angulosas (cubismo y neoplasticismo), por sus formas estructurales (constructivismo y elementalismo) y por sus formas sinuosas (expresionismo).

La idea de que el arte es una forma de investigación parece que fue planteada por Cezanne. Desde hace siglos, la pintura comportó un tipo de experimentación que puede llamarse investigación, como, por ejemplo, cuando los pintores renacentistas realizaron dibujos cuyo único propósito debió de ser el estudio de los escorzos en la perspectiva.

A pesar de todo, son muchos los que están convencidos de que por la abstracción total, que es una característica exclusiva del arte del siglo XX, los arquitectos deben seguir los mismos ideales y usar las mismas formas que los artistas abstractos si quieren construir edificios que estén a la altura de su tiempo.

Surge la convicción de que los mejores artistas abstractos se adelantan a nuestro tiempo, ya que por principio, uno no puede estar simultáneamente en el frente de una época y adelantado a ella.

Los artistas “Dada” tal vez debieran ser excluidos de la condenación general de Heutecoeur, ya que lejos de profesar sus altos ideales artísticos, declaraban, por el contrario, que su deseo era destruir el arte, que su actividad sería mejor llamarla “antiarte” y que su único propósito al producir sus artefactos era ridiculizar el prestigio de los burgueses que habían creado las Bellas Artes en el siglo XIX.

En el tiempo en que fueron creados, su principal propósito era asombrar al público para que despreciase todos los valores artísticos tradicionales, y este choque conseguíase no tanto creando novedades como desacreditando lo que era familiar, como por ejemplo, cuando se exhibió una imagen de la Mona Lisa

adornada con un bigote, o cuando se escogió una loza sanitaria para una exposición de escultura en Nueva York.⁴⁰

3.2.4 RENOVACIÓN FORMAL A TRAVÉS DE LA HETEROGENEIDAD Y LA INTERDISCIPLINARIEDAD.

Cuando August Heckscher afirmaba que “una sensibilidad paradójica permite que aparezcan unidas cosas aparentemente diferentes y que su incongruencia sugiera una cierta verdad”⁴¹ estaba anunciando una manera de hacer que se extendiera en una parte de la arquitectura actual. Las sugerencias de la pintura, la escultura, el cine, la literatura, el pensamiento, la música puede enriquecer el diseño y la arquitectura. Este posible y nuevo heterogéneo universo de objetos primero puede ser imaginado y dibujado. En este sentido, muchas de estas propuestas arrancan de un terreno común al arte, al comic, la fabulación y el cine. De esta manera, las fronteras entre arte, diseño y arquitectura se difuminan.

Todos los arquitectos que trabajan dentro de esta posición arquitectónica buscan incansablemente, de manera empírica, la resolución de cada elemento, la recreación de cada metáfora sin preocuparse por definir un estilo propio y estable. Parten de la voluntad de apurar al máximo la racionalidad posible y, al mismo tiempo, expresar todas las limitaciones de orden general que impiden una mayor racionalidad, sentido común, aproximación a la realidad y exploración de los caminos de la metáfora y la identidad humana. Todos estos autores son enemigos de los sistemas establecidos y se sienten impulsados siempre hacia una inalcanzable renovación, dentro de un abierto trabajo interdisciplinar y radicalmente independiente. La mezcla, el choque, el contraste, las contaminaciones ahora en cambio se tornan como proceso de búsqueda y de innovación.

⁴⁰ Véase, Collins Peter, Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución. Edit. Gustavo Gili, Barcelona España 2001

⁴¹ Véase, Montaner, Joseph María; Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, Edit. Gustavo Gili, Barcelona España 2002

3.2.5 EL ARTISTA EN LA ARQUITECTURA

3.2.5.1 FRANK GEHRY, CASA GEHRY

El siguiente caso que se presenta en esta tesis, no es un caso análogo en cuanto a la función del espacio, pero se menciona por la proximidad que el arquitecto tiene con el arte al diseñar sus obras involucrando a diferentes artistas plásticos mencionados posteriormente.

Gehry ha desarrollado una obra basada en el ensamblaje artesanal de diversas formas simples- prismas, cilindros, torres, esferas, corredores, etc.- en la cual caducidad y movilidad son términos complementarios.

Su obra constituiría la explicitación de la existencia de un área, la de los Ángeles, con una clara tendencia a esta arquitectura dúctil, flexible y plástica como el arte.

En una ciudad basada en la movilidad del automóvil, en un contexto en continua mutación, la obra de Gehry arrancó de la explotación de las cualidades plásticas de materiales de “mala reputación” como cartón, alambre, maderas laminadas, telas metálicas, planchas prefabricadas, plomo, estucos semi-industriales, etc. Propone una arquitectura táctil basada en la textura de cada material como todo ornamento y en la variedad cromática como reflejo de las arquitecturas populares.

Su método, basado por lo general en el choque y deconstrucción de los diversos volúmenes que forman el programa del edificio, le permite conseguir una mayor espontaneidad formal y variedad de usos.

Influido por las arquitecturas y objetos populares, Gehry plantea proyectos que sean una fiesta de volúmenes, materiales, texturas, colores y objetos; proyectos en los cuales haya una densidad de materiales, texturas, colores y objetos; proyectos en los cuales haya una densidad máxima de referencia. En su obra se manifiesta la colaboración con artistas plásticos como Ron Davis, Claes Oldenburg o Richard Serra y se expresa su simpatía hacia la

experiencia de personas como Andy Warhol, Jasper Johns y otros. Algunas de sus obras han llevado su método a resultados sumamente atractivos.⁴²

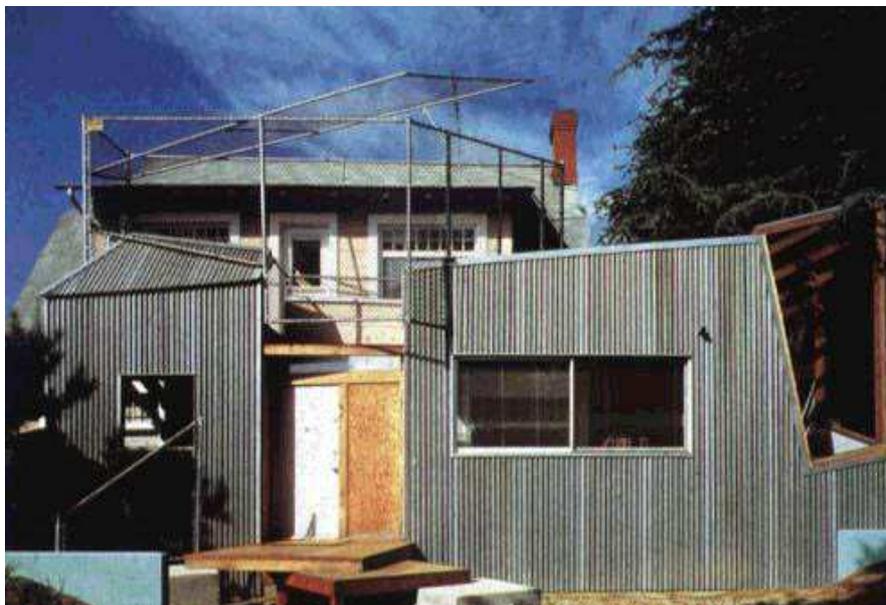


IMAGEN 3.1 Casa Gehry, Los Ángeles

3.2.5.2 SANTIAGO CALATRAVA

Los dibujos de los cuadernos resultan ser una “segunda fuente” del caudal de diseño creativo que caracteriza el desarrollo de Calatrava, la “otra mitad” de la poética del movimiento a través de la cual el arquitecto concibió sus inventivos proyectos.

Los cuadernos de Calatrava son la contrapartida dionisiaca y “caliente”, de su “fría” y apolínea tesis.

La tesis y los cuadernos proporcionan una clave para comprender la complementariedad entre análisis y analogía en el trabajo de Calatrava y la inventiva de su diseño.

⁴² Montaner, Joseph Maria, Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX; Edit. Gustavo Pili, Barcelona España (2002) Págs. 217, 218.

La línea de pensamiento que dirigía la tesis era rigurosa, circunscrita y con un objetivo definido. Por el contrario, las visiones desplegadas en las páginas de los cuadernos vuelan, fluctúan, se fusionan entre sí: la figura de un hombre con los brazos abiertos se convierte en un libro abierto y entonces se deshace para convertirse en la proa de un barco, mientras otra figura humana se disuelve para convertirse en el cráneo de un toro.

La configuración y el movimiento del cuerpo humano fue la analogía utilizada para generar lo que los ingenieros llaman el esquema “pre-paramétrico” utilizado en la elegante forma en que se pliegan las puertas del almacén Ernsting.

Las páginas de los cuadernos también contienen esquemas para componentes de edificios, puentes o proyectos de infraestructura que se expanden o contraen, abren o cierran, se alzan o caen, y que pueden interpretarse como analogías de la forma y funciones de un ave volando alto o una flor en el acto de abrirse.

Un ejemplo de primera categoría: la recuperación de un torso humano para crear una construcción abstracta de cubos giratorios apilados que más tarde se convirtió en una escultura y posteriormente condujo a la invención de una nueva forma para la Torre del Torso Retorcido en Malmo, Suecia, y el Tower Building en Manhattan.

En este caso la analogía no sólo ayuda a la creatividad haciendo nuevas asociaciones, sino también liberando al diseñador de asociaciones y prejuicios establecidos.

Las largas horas que Calatrava ha dedicado al dibujo libre, asociativo, errante, o a lo que Lefebvre ha llamado “trabajo de ensoñación”, sugiere una fuerte relación con las ideas de Freud sobre la creatividad

El motivo en que domina el trabajo de Calatrava en todas sus expresiones –arquitectura, ingeniería, arte y otros objetos- tiene un gran significado como representación del movimiento dentro de la historia de la cultura visual. Como opuesto a las estructuras plegables, en las que el

movimiento fue realizado explícitamente por el mecanismo de la estructura, aquí el movimiento es insinuado por la forma de la estructura.



IMAGEN 3.2 Dibujos del cuaderno de Santiago Calatrava 1



IMAGEN 3.3 Dibujos del cuaderno de Santiago Calatrava 2

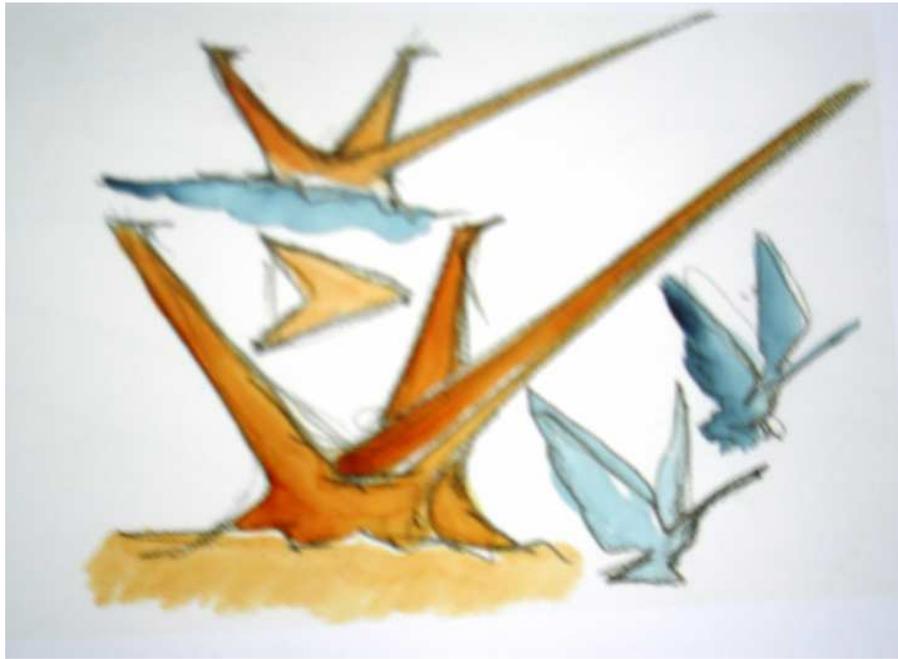


IMAGEN 3.4 Dibujos del cuaderno de Santiago Calatrava 3

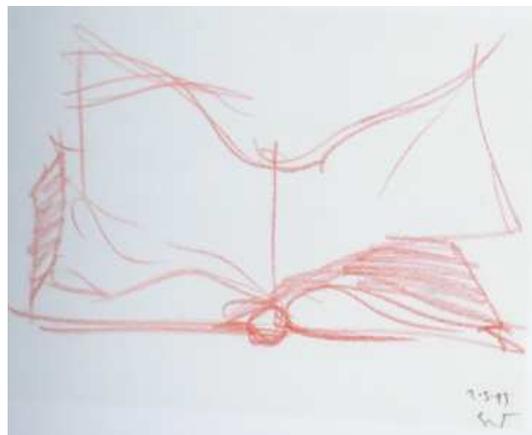


IMAGEN 3.5 Dibujos del cuaderno de Santiago Calatrava 4

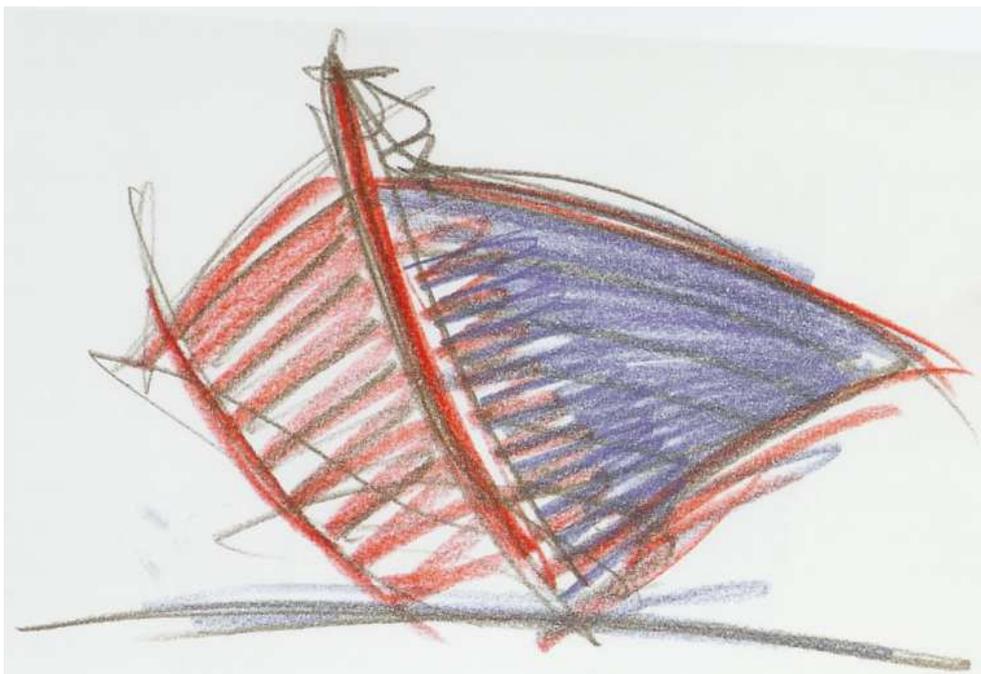


IMAGEN 3.6 Dibujos del cuaderno de Santiago Calatrava 5

3.2.5.2.1 Turning Torso, Suecia

Turning Torso, de Santiago Calatrava, es una torre de 190 metros de altura y 54 plantas situada en Malmö. Es el edificio residencial más alto de Suecia y fue inaugurado en agosto de 2005. La feria de la construcción de Cannes del mismo año lo premió como mejor edificio residencial del mundo.

La torre, que está inspirada en una escultura del propio Calatrava, representa un torso humano y se retuerce sobre sí misma dando un giro de 90 grados desde la base hasta la planta más alta.

Se compone básicamente de nueve cuboides enarbolados en un núcleo de hormigón armado de 11 metros de diámetro, cuyo centro se corresponde con el eje de rotación de los cubos. Cada cuboide tiene seis plantas.

Alberga viviendas y oficinas. Los 4.000 m² de oficinas se sitúan en los dos primeros cubos.

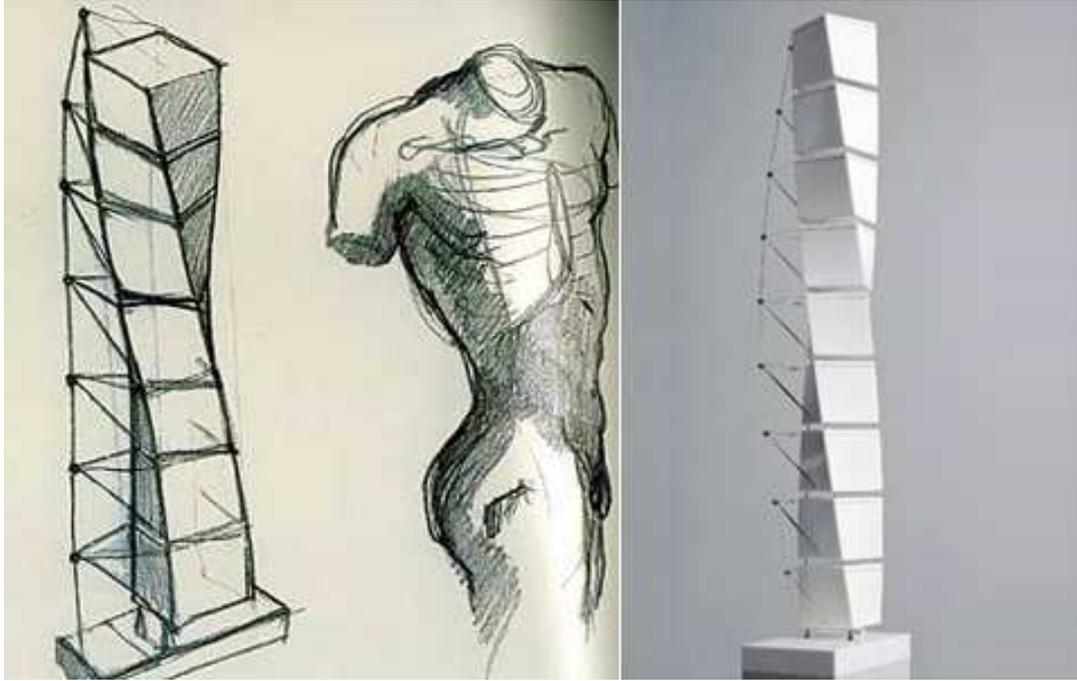


IMAGEN 3.7 Bosquejo y escultura realizados para entender la formalidad del edificio, experimentando antes de manera grafica y escultórica



IMAGEN 3.8 Perspectiva interior y exterior del edificio

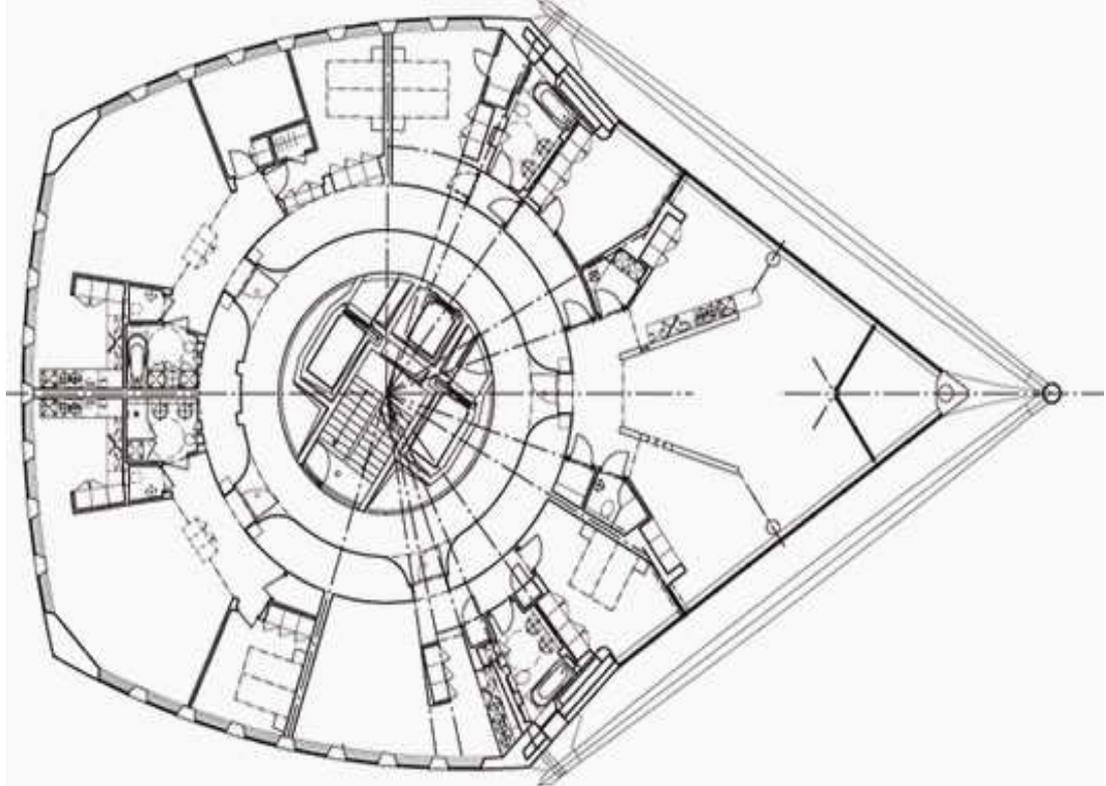


IMAGEN 3.9 Planta arquitectónica, Turning torso, Suecia

3.3 CONCLUSIONES

Toda esta investigación fundamenta la parte conceptual y teórica de esta tesis se citan a los arquitectos que consideran la experiencia artística como vía de innovación y experimentación para la arquitectura. Así como escritos en los que se encontró la influencia del arte en la arquitectura y viceversa.

CAPÍTULO IV

DIAGNÓSTICO DEL PROYECTO

4. DIAGNÓSTICO DEL PROYECTO

4.1 ¿POR QUÉ HOTEL?

Actualmente el sector turístico ha tenido un desarrollo bastante significativo en México, trayendo como consecuencia la apertura de más y nuevos hoteles, tanto de cadena como los llamados hoteles boutique en los tradicionales destinos como es el caso de Cancún, Acapulco, Puerto Vallarta, Ixtapa, Isla mujeres, entre otros.

4.2 INFLUENCIA DE LOS HOTELES BOUTIQUE EN EL SECTOR TURÍSTICO.

En las últimas décadas el nuevo estilo y concepto de hoteles, ha tenido una influencia significativa en las decisiones de dónde hospedarse, ya sea en viajes de placer o de negocios, debido a que los hoteles han dejado de ser solamente un lugar de hospedaje provisional.

Al respecto, los hoteles se han transformado de cierta forma, en íconos o espacios con distintos estilos de vida, ya sea para ejecutivos, aventureros o cualquier tipo de gente que busca algo diferente.

Durante muchos años predominaron los clásicos y característicos hoteles de cadena, los cuales pueden llegar a ser bastante monótonos y no ofrecer algo más que los tan ya conocidos cuartos con la misma distribución en

cualquier parte del mundo, con colores y acabados sobrios, en donde no cambia la manera de ver un hotel convencional. Lo que se necesita para hacer la diferencia es el uso de nuevas ideas, lo cual lo aporta una arquitectura distinta.

4.3 CASO ANÁLOGO, HOTEL PUERTA AMERICA EN MADRID

Este es un ejemplo que nos hace entender la estrecha relación que la arquitectura tiene con otras ramas del mundo artístico. En este caso se juntaron arquitectos y diseñadores y el producto fue una explosión de lo mejor de ambas disciplinas, y un trabajo más enriquecido a la vez.

Este hotel de lujo es la máxima expresión de Hoteles Silken al haber reunido propuestas de 19 estudios de arquitectura y diseño.

El Hotel Puerta América es un proyecto único en el mundo, ya que ha logrado reunir, por primera vez en la historia, a diecinueve de los mejores estudios de arquitectura y diseño del mundo para crear un espacio que servirá de fuente de inspiración a los sentidos de los visitantes.

Manejado por el grupo Silken, el Hotel Puerta América, en Madrid, propone un concepto hotelero donde el cuidado por el diseño y el excelente servicio son pilares básicos y se ha convertido ya en el emblema del Grupo Silken.

Cada una de las 342 habitaciones, 30 por planta, de este hotel de cinco estrellas gran lujo, invitan al cliente a disfrutar de un gran número de formas y materiales 'diferentes'. Cada planta se ha encargado a un arquitecto o diseñador entre los que están:

Jean Nouvel. Encargado de la fachada y la planta duodécima, una mezcla de arte y arquitectura para "vivir momentos excepcionales".

Zaha Hadid, ganadora del Premio Pritzker 2004, ha diseñado el primer piso. Lo más singular: la fluidez de los espacios, basados en el desarrollo de nuevas técnicas digitales.

La segunda planta corre a cargo de Norman Foster, que ha buscado crear un entorno sereno que aisle al huésped del bullicio exterior de una gran ciudad.

David Chipperfield ha proyectado la tercera. Su idea combina revestimientos hechos a mano, paneles tapizados, mármol blanco...

Plasma Studio, formado por Eva Castro y Hoger Kehne, han diseñado el cuarto piso. Su intención es la de "cambiar el estereotipo del hotel como un espacio anodino experimentando con el desarrollo de la superficie".

Los sevillanos Victorio & Lucchino visten la quinta planta, transformándola en un espacio acogedor al que han trasladado sus valores en la moda.

La sexta y el bar son obra de Mark Newson, que apuesta por un entorno muy moderno y relajante para sus espacios, combinado materiales fríos y cálidos, con el fin de que el cliente "se sienta cómodo desde el primer momento".

La séptima es de Ron Arad, que organiza el espacio de una manera muy sugerente e imaginativa, acorde con su modo de ver el diseño. Su interpretación es arriesgada, pero traza algunas líneas sobre cómo debe ser el hotel del futuro.

Kathryn Findlay ha proyectado el octavo piso. Su intención es la de recrear un lugar de meditación donde el huésped pueda soñar y donde se sienta flotando en las nubes y perciba el olor de la brisa. En esta planta, Jason Bruges ha creado, en colaboración con Findlay, unas instalaciones de luz interactivas para el lobby y los pasillos que reaccionan al paso del huésped.

En la novena, Richard Gluckman sabe sacar el máximo partido de una variedad muy amplia de materiales, usándolos de un modo realmente inesperado.

Arata Isozaki ofrece al huésped un espacio de corte minimalista en la planta décima. Un proyecto sutil y relajante con influencias de la cultura japonesa.

La undécima es un proyecto de Javier Mariscal y Fernando Salas. Ambos proponen, sobre todo a través de un completo proyecto gráfico, un espacio acogedor, con el que provocar distintas sensaciones.

El hall de hotel y los salones corresponden a John Pawson, que buscaba "un espacio donde encontrar tranquilidad en el corazón del hotel".

Christan Liaigre ha diseñado el restaurante, donde se combinan distintos aspectos de la cultura española, en concreto de regiones como Galicia, Cataluña y Andalucía.

Teresa Sapey da forma al garaje, que cuenta con 644 plazas. Un juego de color y grafismo que "apela a la parte emocional de individuo, pero donde la funcionalidad es la base".

El paisajismo y los espacios exteriores, como el jardín y parque adyacentes al hotel, son obra de Harriet Bourne y Jonathan Bell. En su opinión, "la integración entre vegetación y edificios es fundamental".

Isometrix Lighting and Design, encargado de la iluminación, ha tratado de crear esquemas adaptados a los proyectos de cada uno de los arquitectos.

La estructura ha corrido a cargo de Felipe Sáez de Gordo (SGA Estudio), que ya ha trabajado con anterioridad en numerosos hoteles.

En el Hotel Puerta América el huésped descubre lo mejor del diseño y la arquitectura de vanguardia casi sin darse cuenta. La luz, las imágenes, las

texturas, los materiales utilizados, todo se une para sugerir al cliente un torrente de emociones distintas. La sensación de dormir en una cama redonda, el tacto del mobiliario, la sorpresa de una pared retroiluminada, una gigantesca pantalla de televisión que se desenrolla del techo o la fuerza expresiva de las imágenes serigrafiadas sobre una pared. Y así una lista interminable de sorpresas que descubrir en cada una de las plantas. Todo se ha cuidado con el máximo rigor para despertar los sentidos de quién venga a alojarse en un hotel único en el mundo.

El hotel cuenta con 12 plantas, 308 habitaciones, 12 suites y 22 junior suites. También puedes disfrutar del restaurante con una cocina de alta calidad y del divertido bar de copas diseñado por Marc Newson.⁴³



IMAGEN 4.1 Lobby de Hotel Puerta América, diseñado por Plasma Studio.

⁴³ <http://prnewswire.co.uk/cgi/news/release?id=149289>, Agosto, 2007



IMAGEN 4.2 Sala de espera Hotel Puerta América, diseñado por Victorio & Lucchino



IMAGEN 4.3 Habitación y baño, Hotel Puerta América, diseñado por Ron Arad.



IMAGEN 4.4 Habitación diseñada por Mariscal & Salas, Hotel Puerta America.



IMAGEN 4.5 Pasillo diseñado por Norman Foster, Hotel Puerta América.



IMAGEN 4.6 Bar diseñado por Richard Gluckman, Hotel Puerta América.



IMAGEN 4.7 Pasillo diseñado por Kathryn Findlay, Hotel Puerta América.



IMAGEN 4.8 Interiores Hotel Puerta América, primer nivel Zaha Hadid

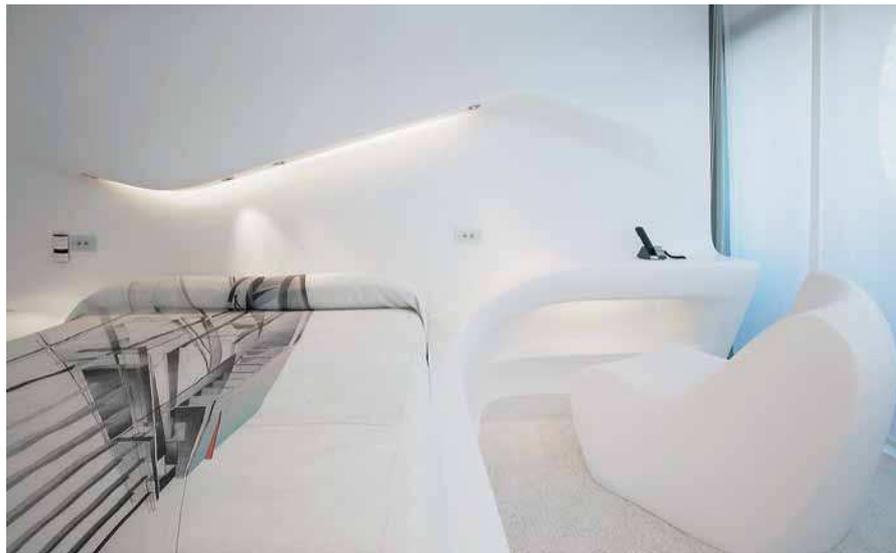


IMAGEN 4.9 Habitación, Hotel Puerta América, primer nivel Zaha Hadid



IMAGEN 4.10 Habitación, Hotel Puerta América, primer nivel Zaha Hadid

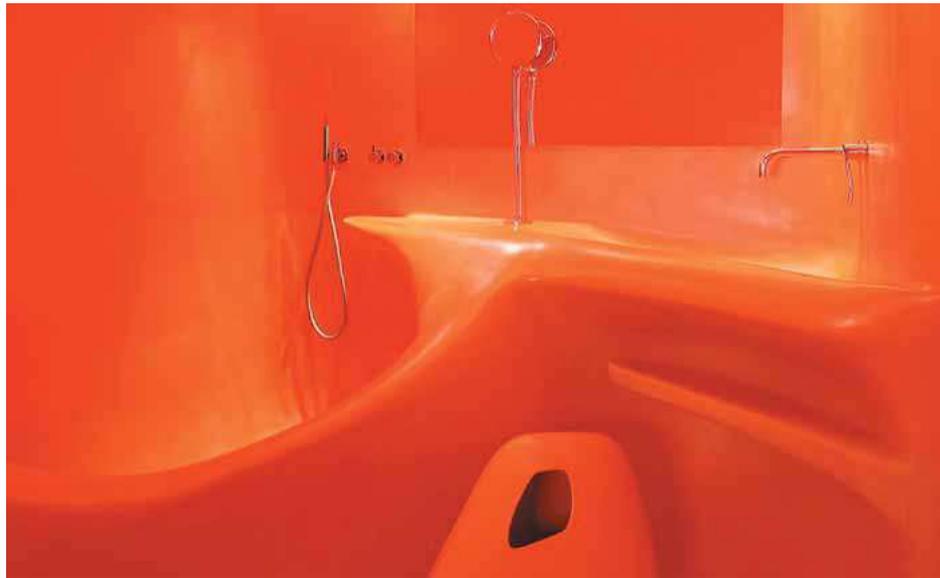


IMAGEN 4.11 Baño, Hotel Puerta América, primer nivel Zaha Hadid

4.4 CASO ANÁLOGO, HOTEL FOX EN COPENHAGEN

61 cuartos, 21 artistas, 1000 ideas

Este caso es otra práctica paralela, de dos disciplinas que se conjugan para dar un producto más atractivo.

Un hotel dirigido a la generación de 18 a 25 años, estudiantes, jóvenes en sus primeros trabajos, capturando la estética y mentalidad de los mismos.

Se pensó crear una serie de eventos y espacios entregados a jóvenes talentosos para que los reinventaran con libertad absoluta. La selección de estos artistas fue comisionada a *Die Gestalten Verlag*, una editorial berlinesa que tiene en su catálogo los libros más arriesgados y actuales de arte gráfico.

Fueron elegidos 21 equipos para transformar las 61 habitaciones y áreas comunes del hotel. Diseñadores gráficos, grafiteros y pintores se convirtieron en los arquitectos.

El resultado de esta idea se encuentra completamente alejado de lo que percibimos como tal, una iniciativa empresarial se convirtió en arte.

Cada habitación cuenta con todas las amenidades que busca un viajero moderno.

El hotel Fox ha logrado la antítesis de los hoteles de cadena. Dormir en una de sus habitaciones es entrar en comunicación sensorial con sus autores y con una generación entera.⁴⁴

⁴⁴ Revista, México DESIGN, autor Arq. Carlos Santoscoy Arriaga, invierno 2005, Pág. 77



IMAGEN 4.12 Interiores Hotel Fox



IMAGEN 4.13 Interiores Hotel Fox



IMAGEN 4.14 Interiores Hotel Fox



IMAGEN 4.15 Interiores Hotel Fox

4.5 PROPUESTA DEL TERRENO

Para seleccionar el terreno, se contempló un lugar en el cual no existieran limitaciones colindantes, aunque presenta diferentes tipos de problemáticas como los desastres naturales que actualmente van en aumento.

El terreno se encuentra en el límite entre Boca del Río y donde comienza Alvarado, por lo consiguiente todos los servicios pertinentes para el usuario del hotel se encuentran en la zona de Boca del Río.

El terreno cuenta con una superficie poco accidentada topográficamente y se eligió por su buena ubicación en cuanto al equipamiento urbano de su alrededor y que a la vez sigue siendo un lugar apartado del ruido de la ciudad.

Cuenta con excelentes vistas hacia el mar y el río lo que enriquece mucho al proyecto y al concepto de éste.

El último huracán fue el "Stand" el cual sólo entro la cola en nuestras costas. No afectó a la isla.

Se seleccionó La Isla del Amor, ubicada en el kilómetro 1.5 hacia la carretera Antón Lizardo.



IMAGEN 4.16 El terreno, vista entorno



IMAGEN 4.17 El terreno



IMAGEN 4.18 El terreno, vista en perspectiva



IMAGEN 4.19 Vista desde el río al terreno



IMAGEN 4.20 Vista desde el río al terreno

4.6 ANÁLISIS DEL SITIO

4.6.1 LOCALIZACIÓN, ALVARADO

Al Sur con Acula, Ixmattlahuacan y Tlacotalpan, al Este con Lerdo de Tejada y Golfo de México, al oeste con Ignacio de la Llave, Medellín y Tlalixcoyan.

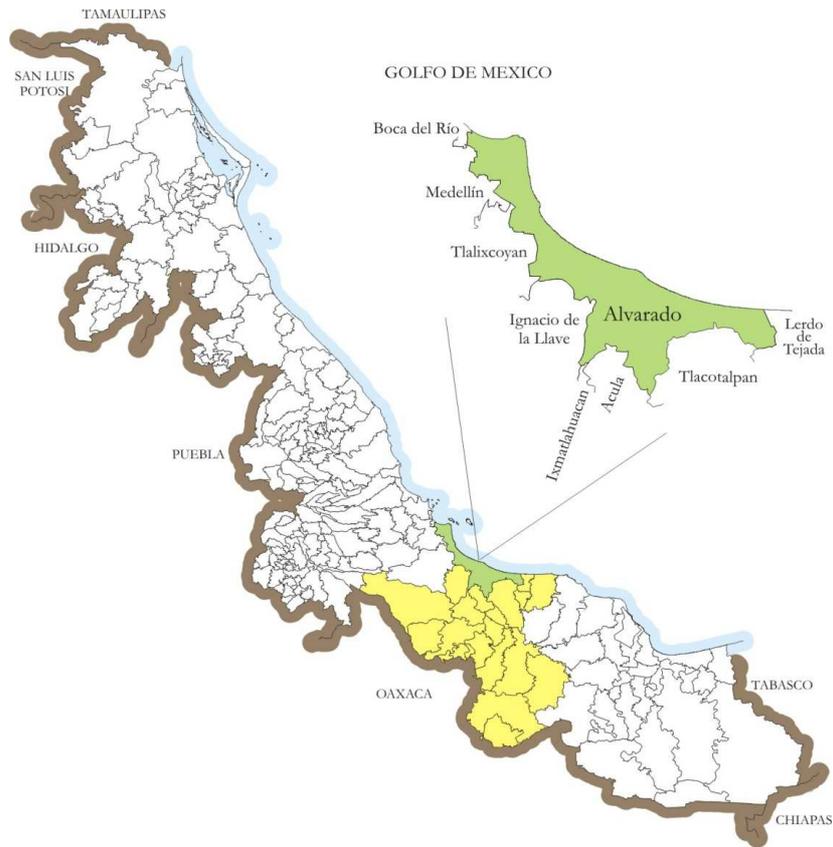


IMAGEN 4.21 Imagen, localización Alvarado, Veracruz

4.6.2 LOCALIZACIÓN DEL TERRENO

Perteneciendo al municipio de Alvarado pero considerado parte de Boca del Río por su gran cercanía a este, la Isla del Amor es ubicada en la zona metropolitana de la ciudad de Veracruz, a solo 5 minutos del centro histórico de Boca del Río, enfrente del fraccionamiento El Estero, y a unos metros teniendo

la torre Marina Tajín, se encuentra el terreno. Encontrándonos con un lugar apartado pero cómodamente conectado a los principales puntos de la ciudad.

4.6.3 ANALISIS URBANO

El siguiente análisis se tratará de los diferentes factores que hay que tomar para el terreno que se propone como es el uso de suelo, para ver si es factible el uso que se propone, las vialidades, accesos y equipamientos.

4.6.3.1 VIALIDADES

La vialidad que se toma para llegar a la Isla del Amor es la carretera de Boca del Rio hacia Antón Lizardo, y en el kilómetro 1.5 adelante del Fraccionamiento El Estero, se da vuelta a la izquierda.



IMAGEN 4.22 Imagen vialidades

4.6.3.2 ACCESOS

El acceso principal a la Isla del Amor, es la carretera hacia Antón Lizardo pasando el Fraccionamiento El Estero y después del segundo puente a la izquierda.

4.6.3.3 LINDEROS

El terreno no cuenta con colindancias el edificio más próximo es Marina Tajin, condominio horizontal localizado a unos metros de nuestro hotel. Del otro lado del río esta la Marina El Dorado y el Fraccionamiento El estero.

4.6.3.4 TRANSPORTE

Se encuentra la central de taxis del pueblo de Boca a solo un par de minutos de la Isla.

Pasa un camión cada 30 minutos cuya ruta es hasta la central de camiones de Díaz Mirón.

4.6.3.5 VISTAS

Como vista principal de un lado de la isla esta el mar y del otro esta el Río Jamapa.

4.6.3.7 USO DE SUELO EN LA ZONA CIRCUNDANTE

ESPACIOS DE RECREACION MÁS CERCANOS:

Templo: Iglesia Santa Ana

Cine: Cinépolis Veracruz

Biblioteca: USBI

Teatro: Teatro Gutiérrez Barrios

Museo: Buque Guanajuato, Museo de Boca del Río

ESPACIOS DE COMERCIO MÁS CERCANOS:

Tienda departamental: Liverpool

Supermercado: Wal-Mart

ESPACIOS DE TRABAJO MÁS CERCANOS:

Edificios para oficinas: Corporativo Milenio

Edificios para consultorios médicos: CDI

Edificios de gobierno: El ayuntamiento de Boca del Río

ESPACIOS DE SERVICIOS MÁS CERCANOS:

Restaurantes: El negro del estero, El dorado

4.7 ANÁLISIS DE REQUERIMIENTOS ESPACIALES

Debido a los desastres naturales a los que el espacio estará expuesto se requerirá el diseño de un lugar que soporte estas catástrofes, considerándolo como un reto más en el diseño del hotel.

Definición de zonas

Zona de acceso.- Punto de transición entre dos ambientes distintos.

Zona de Recepción.- Ambiente en el que una vez inmerso el consumidor se topará con el enmarcamiento del Río Jamapa, será en este ambiente donde el huésped sienta y perciba las primeras intenciones de la ya tan mencionada atención personalizada y amable; será aquí en donde el huésped se convierta

en parte del mobiliario del hotel; en sí, será a partir de este espacio en donde todos y cada una de las personas que decidan alojarse o simplemente acudir al HB para admirarlo, puedan sentirse y expresarse con libertad.

Beach club.- Es un lugar en el que se conjugan en su mayor expresión el ocio, la diversión, el relajamiento y el entretenimiento, y que además puede ser rentado como espacio para eventos sociales. También contendrá el bar principal de una forma parcialmente abierta, y será esta la zona con mayor esencia que esté disponible tanto para huéspedes como para visitantes.

Zona de cuartos.- Cada uno de éstos, serán los espacios en los que se perciba la atención personalizada en su mayor expresión, serán estos espacios en donde el huésped sienta la mayor tranquilidad y relajamiento a través de los materiales y mobiliario.

4.8 PROGRAMA ARQUITECTÓNICO DEL HOTEL

- Acceso principal

- Vestíbulo
 - Sala de espera

- Zona administrativa
 - Café
 - Relaciones Públicas
 - Bebidas y alimentos
 - Contabilidad

- Restaurante
 - Cocina
 - Bar

- Cuarto de lavado

- Área de alberca
 - Alberca
 - Terraza
 - Isla de bebidas

- Centro de negocios

- Spa
 - Baños
 - Sauna
 - Camas masajes

- Gimnasio
 - Baños

- Habitaciones

- Almacén

- Estacionamiento

4.9 CONCLUSIONES

Es importante mencionar la relación del lugar con el tipo de edificación que será proyectada. Al decir Hotel Boutique, nos imaginamos de primera instancia algo exclusivo. Por consiguiente, no sólo se pensó en satisfacer la exclusividad mediante la obra arquitectónica sino que también, el lugar aportará a que este concepto sea diferente y no un hotel más de cadena.

CAPÍTULO V

PROCESO DE DISEÑO

5. PROCESO DE DISEÑO

5.1 MODELO CONCEPTUAL

5.1.1 MODELO 1

El proceso de diseño del edificio fue basado en el ensayo ¿Qué pasa con el arte hoy? del capítulo III del marco teórico de esta tesis, ya que éste fue escrito casi al finalizar la exposición de las tendencias dadas en la arquitectura y en la pintura en el marco referencial de éste trabajo. Tomando en cuenta como principales características que para el arte hoy importan más los procesos formativos que la constitución física de la obra realizada.

Encontrando en el estudio como principal rasgo las formas orgánicas y maleables, remates, muros y cubiertas curvas.

El primer proceso de experimentación, fue un bosquejo a base de carbón, que posteriormente fue desechado retomando un modelo experimental diferente a base de resinas.

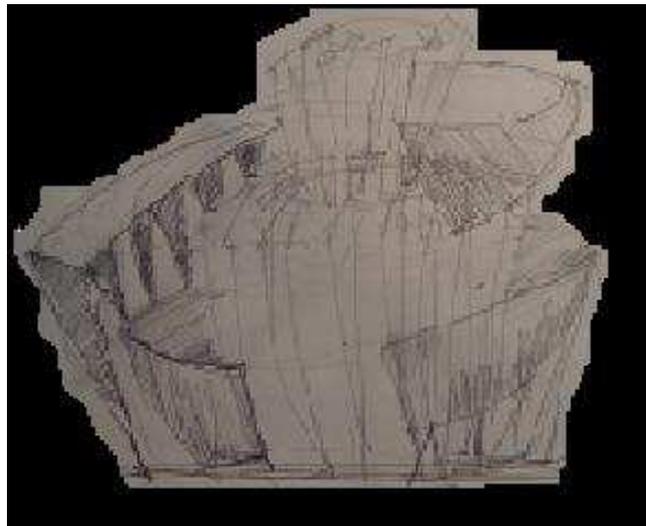


IMAGEN 5.1 Primer modelo experimental, bosquejo

5.1.2 MODELO 2

El siguiente se llevo a cabo a base de resinas; y fue parte del ejercicio formal de esta tesis. El modelo fue desechado.



IMAGEN 5.2 Segundo modelo experimental de resina.

5.1.3 MODELO 3

Tomando en base las características abstraídas en el ensayo, se pensó crear una escultura abstracta totalmente, pero que fuera ligera, transparente y orgánica.

Esto se creó sustentando la idea principal del este trabajo, primero experimentar formalmente de manera plástica, para dichas características formales traducirlas a un edificio real; habiendo indagado de primera instancia en la experiencia artística.

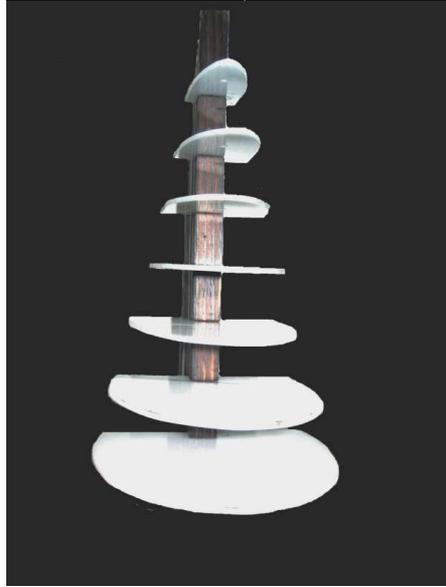


IMAGEN 5.3 Tercer modelo de madera y acrílico



IMAGEN 5.4 Vista en fachada del modelo



IMAGEN 5.5 Vista en planta del modelo

5.1.4 MODELO 4

Teniendo el modelo anterior, se comenzaron los dos modelos, que tuvieran características de edificios. Posteriormente se determinó la formalidad del edificio abstrayendo los conceptos de la escultura.

La primera maqueta, no llegó a decir lo mismo que expresaba la escultura formalmente y conceptualmente hablando, es decir una forma orgánica y transparente la cual inicialmente se comenzó tratando de generar la forma de un esqueleto. Finalmente acabaron siendo una serie de planos que se interponen a un elemento sólido.



IMAGEN 5.6 Cuarto modelo experimental vista en planta



IMAGEN 5.7 Cuarto modelo experimental

5.1.5 MODELO 5

Desechando el modelo pasado se llegó a la maqueta que a continuación veremos donde se llega a ver formalmente más relación con la escultura. A partir de esta maqueta de trabajo se comenzó a trabajar el proyecto arquitectónico y a terminar de acoplar la forma y la función.

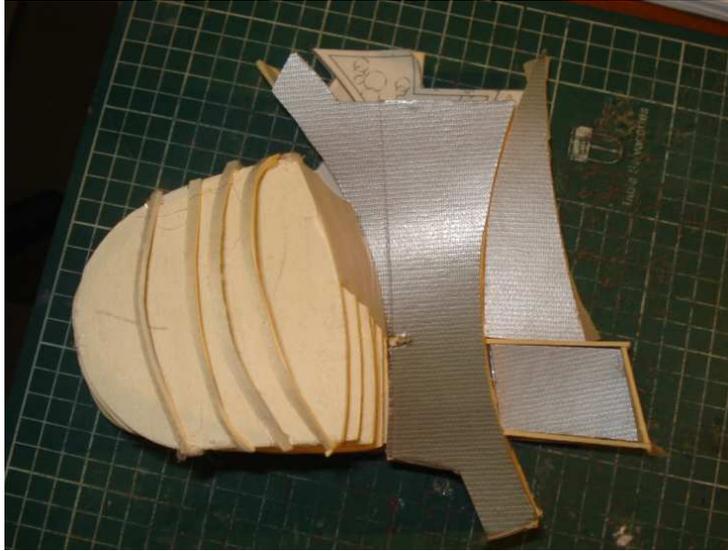


IMAGEN 5.8 Quinto modelo experimental vista en planta

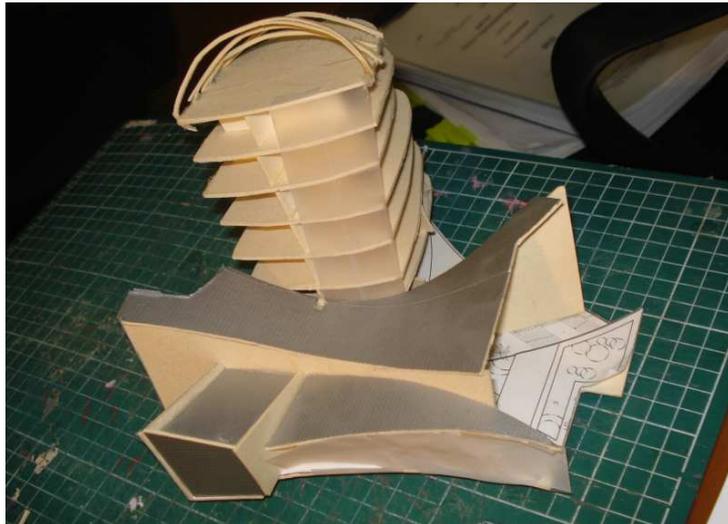


IMAGEN 5.9 Quinto modelo experimental vista en perspectiva

5.2 BASES DEL DISEÑO

El proceso de diseño de este trabajo fue una de las partes más importantes durante la investigación, ya que durante todo el marco teórico e histórico de la tesis se pudieron ver la manera de poder relacionarse de la arquitectura con el arte y como nutrirse una de la otra. A la hora de diseñar, la formalidad del edificio, se tomaron como conceptos principales, la transparencia, lo orgánico, formas aditivas, formas radiales irregulares, impactos entre formas geométricas. No hay una receta o ciertos parámetros que identifiquen al arte hoy en día ya que como se menciona en el ensayo ¿Qué pasa con el arte hoy? no se pudieron encontrar movimientos que en el nombre tuvieran similitud entre el arte y la arquitectura, sin embargo sí se encontraron características similares.

Sabemos que el arte vanguardista se define a través de la proliferación de lenguajes expresivos, es transgresivo, agresivo contra el entorno visual y social. Por eso es que al proponer un Hotel Boutique en un lugar donde no hay nada parecido, estamos siendo agresivos tratando de innovar, agresivos en su concepto de hotelería diferente y en su formalidad.

5.3 EJERCICIO FORMAL

Con las bases anteriores se realizó una escultura presentada anteriormente, la cual cuenta con formas aditivas insertadas de manera modulada en un sólido, estos módulos se convierten posteriormente en los pisos del edificio. Así abstrayendo el concepto se comenzó a diseñar pensando que no solo sería una escultura si no que esto contendría una función, y teniendo la forma se comenzó a moldear hasta contener en ella forma y función, sin desplegarlos de nuestros conceptos principales, mencionados anteriormente en las bases del diseño.

CAPÍTULO VI

PROYECTO

6. PROYECTO

6.1 MEMORIA DESCRIPTIVA

Después de haber explicado el proceso de diseño para proyectar el hotel se prosiguió con el proceso de elaboración de los planos arquitectónicos, estructurales y de instalaciones. A continuación se presenta una reseña de materiales y procesos constructivos que se tomaron para realizar dichos planos.

El edificio, en cuanto a la cimentación se propone con pilotes de concreto de 70 x 70 cm. y 13.50 mt. de altura ya que la Isla de Amor cuenta con un suelo limo arcilloso con alto contenido orgánico, debido a la proximidad con el río Jamapa y el mar. En un estudio de mecánica de suelos se encontró que el estrato de suelo resistente se encuentra a 10 mt. de profundidad, siendo constituido principalmente de arena por lo que se tomó la decisión de apoyarse con pilotes en esta capa. De los pilotes nacen las columnas de concreto armado de 50 x 50 cm.

El edificio se levanta sobre una plancha de concreto de 1 metro de alto ya que debido a los fenómenos naturales, es decir tormentas tropicales, huracanes o lluvias, se consideró estar en alto para no sufrir de inundaciones; el estacionamiento se contempló totalmente abierto por lo mismo, y así que el agua entre y salga libremente sin que se inunden espacios cerrados.

Para las losas se propone una reticular de 46 cm. de peralte armado con concreto de 250 F´C y casetones de poliestireno.

Esta tesis básicamente es teórica y a la vez se llevó a cabo un proyecto sólo para demostrar cómo el arquitecto se puede sensibilizar hacia la parte artística de la profesión. El análisis del marco referencial es para dar a conocer y comprobar como verdaderamente a través de los años y actualmente la arquitectura es sensible a las expresiones artísticas.

6.2 PRESUPUESTO PARAMÉTRICO

El presupuesto paramétrico que a continuación se muestra, es la estimación preliminar de costo, basada en los metros cuadrados de construcción multiplicados por un índice, el cual está definido por el costo por metro cuadrado dependiendo del tipo de construcción en un tiempo y lugar determinado, que previamente se hizo referencia a esto.

HOTEL DE LUJO (costo por ensambles de sist. Constructivos)

CONCEPTO	U	CANTIDAD	COSTO	IMPORTE
Área habitable para 26 cuartos de hotel de 5 estrellas de 3,567.91 m2 de nueve niveles.	M2	1,244.2	\$2,694.22	\$3,352,687.36
Área para pasillos de hotel 5 estrellas	M2	684.99	\$1,101.44	\$754,475.38
Área para para salones de hotel 5 estrellas (incluyendo comedor)	M2	1,300.12	\$1,614.59	\$2,099,160.75
Área para recepción de hotel	M2	181.9	\$3,390.53	\$616,737.407

Elevador 560 kg. 8 pasajeros 9 paradas, uso comercial.	UNI	4	1,181,168.3	\$4,724,673.2
Construcción interior de estacionamiento cubierto uso comercial	M2	124.68	\$236.11	\$449,806.07
Construcción interior para alberca, hotel 5 estrellas	M2	1370.49	\$431.96	\$53,856.77
Superficie con pasto alfombra y baja densidad de árboles y arbustos	M2	400,275	\$30.17	\$41,347.68
Barda de muro de mampostería de piedra	M2	3,567.91	\$711.33	\$284,727.61
Terreno	M2	319.5	\$5400	\$19,266,660
Escaleras	M2	5,583.5	\$4,382.10	\$1,400,080.95
Fachada de lujo	M2	300	\$1,491.76	\$8,329,271.8

Cimentación para 9 niveles de uso comercial	M2	296.2	\$4,858.75	\$1,457,625
Estructura de concreto para nueve niveles de uso comercial	M2	662.8	\$1,300.00	\$385,060.00
Azotea y terrazas edificio comercial de lujo	M2	1,090.9	\$654.48	\$433,789.3
Instalación hidráulica, sanitaria y gas para hotel de cinco estrellas	M2	28	\$322.16	\$351,444.3
Baños habitaciones	PZA	4	\$28,989.81	\$637,775.85
Baños extras en edificio de lujo	PZA		\$21,012.75	\$84,051

SUMA 43, 267,061.79

INDIRECTOS 12, 114,777.3

TOTAL 55, 381,839

TABLA 6.1 Presupuesto paramétrico

6.3 VIABILIDAD FINANCIERA

CIFRAS PROYECTADAS

	Inversión inicial	\$55,381,839.00
	Numero de Habitaciones	26
	Tarifa promedio	\$ 1,800.00
	Ocupación Promedio 75%	19.5
	Ventas Diarias (hab. promedio por tarifa promedio)	\$35,100.00
	Ventas Mensuales	\$1,053,000.00
	Ventas Anuales	\$12,636,000.00
	GASTOS	
	Gastos operativos	\$ 120,000.00
(MAS)	Gastos administrativos	\$ 60,000.00
(MAS)	Impuestos	\$ 60,000.00
	Total de Gastos mensuales	<u>\$ 240,000.00</u>
	Total de Gastos anuales	\$ 2,880,000.00
	Ingresos Anuales	
	Ventas Anuales	\$12,636,000.00
(MENOS)	Gastos anuales	\$ 2,880,000.00
	Total de Ingresos anuales	<u>\$ 9,756,000.00</u>
	Periodo de Recuperación (años) (inv. inicial entre ingresos anuales)	5.67

TABLA 6.2 Viabilidad financiera

La tasa interna de retorno o tasa interna de rentabilidad (TIR) de una inversión, es la tasa de interés con la cual el valor presente neto (VPN) es igual a cero. Dicho número no depende de la tasa de interés que rige el mercado de capitales, es por ello que la TIR es una herramienta de toma de decisiones de inversión utilizada para comparar la factibilidad de diferentes opciones de inversión.

Financieramente la opción de inversión con la TIR más alta es la preferida, es decir, una inversión es aceptable si su tasa interna de retorno excede al rendimiento requerido, de lo contrario, la inversión no es provechosa.

Los flujos de caja del proyecto considerando la inversión inicial, y descontando los gastos operativos y administrativos, presentan:

$$\text{TIR del Proyecto} = 17.5 \%$$

Comparándola con la tasa de inversión segura CETES, que ha presentado desde junio del 2006 a la fecha una rentabilidad promedio de 7.2% y se proyectan rendimientos a 36 meses no mayores a 8.5%, se considera VIABLE el proyecto financiero, tomando incluso en cuenta que en caso de existir una devaluación monetaria los flujos podrían variar, sin embargo el valor del inmueble se reestimaría a la alza debido a la plusvalía de los bienes inmuebles. Proyecto enfocado hacia inversionistas privados de la localidad o de exterior.⁴⁵

⁴⁵ Entrevista con el Lic. Fernando Ortiz, con maestría en negocios y especialidad en Finanzas por el ITAM, Secretario del consejo de la asociación de hoteles y moteles de Veracruz.

6.4 PERSPECTIVAS, MAQUETAS Y PLANOS

A continuación se presentará el proyecto ejecutivo del Hotel de manera gráfica, presentándose, modelos, imágenes y planos; apoyándonos de todo lo que respalda esta tesis.



IMAGEN 6.1 Entrada principal Hotel



IMAGEN 6.2 Perspectiva desde el mar



IMAGEN 6.3 Perspectiva lateral hotel



IMAGEN 6.4 Imagen virtual, perspectiva lateral hotel



IMAGEN 6.5 Imagen virtual perspectiva lateral



IMAGEN 6.6 Imagen virtual perspectiva zona de acceso vehicular



IMAGEN 6.7 Imagen virtual perspectiva zona estacionamiento



IMAGEN 6.8 Imagen virtual perspectiva zona estacionamiento



IMAGEN 6.9 Imagen virtual perspectiva zona alberca



IMAGEN 6.10 Imagen virtual perspectiva interiores, habitación



IMAGEN 6.11 Maqueta fachada lateral izquierda

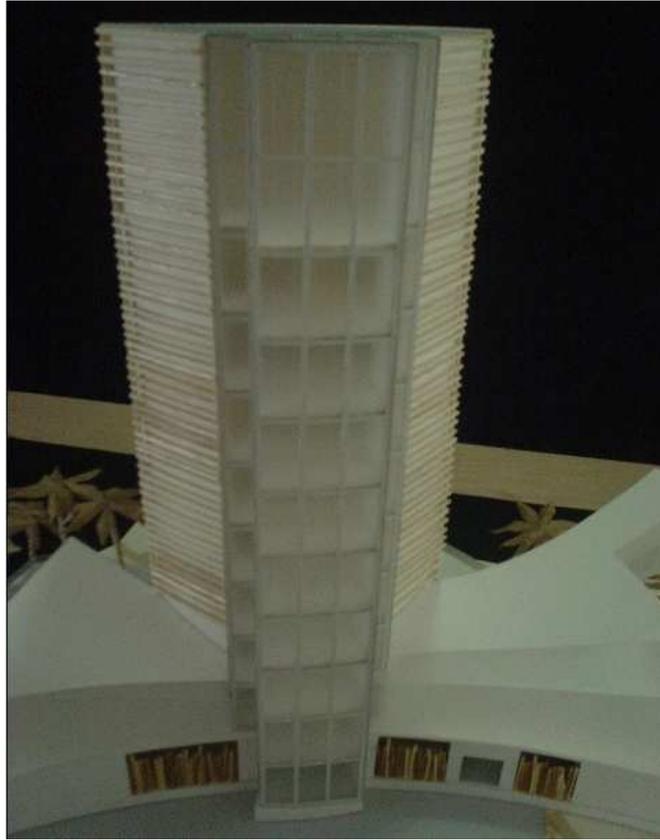


IMAGEN 6.12 Maqueta fachada vista desde el mar



IMAGEN 6.13 Maqueta fachada lateral derecha

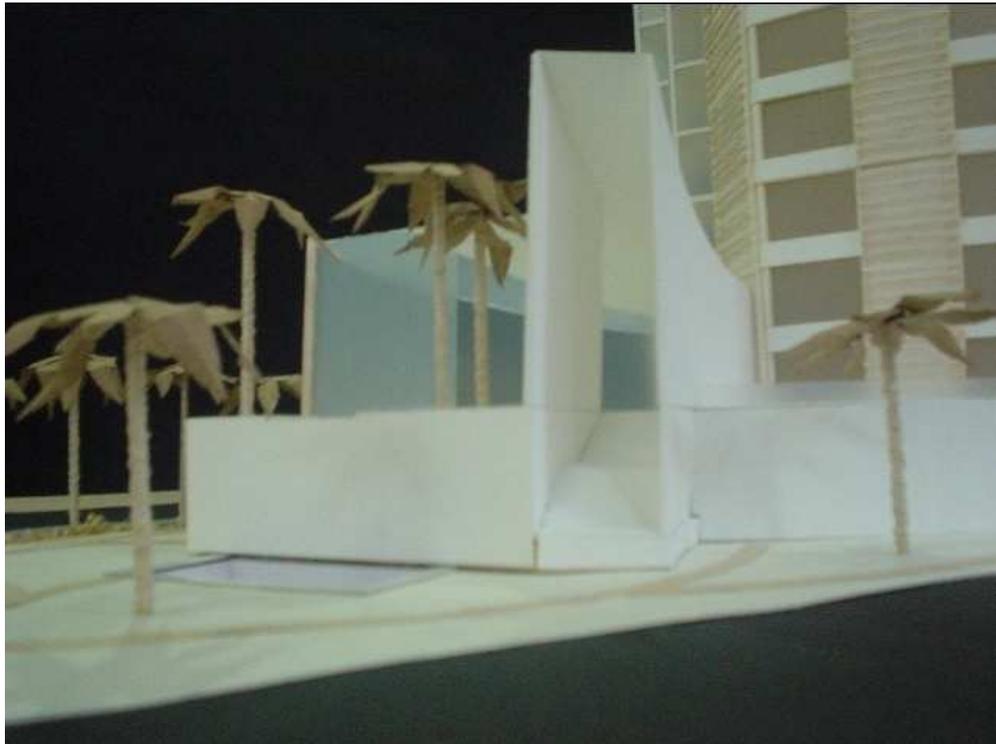


IMAGEN 6.14 Maqueta detalle entrada principal

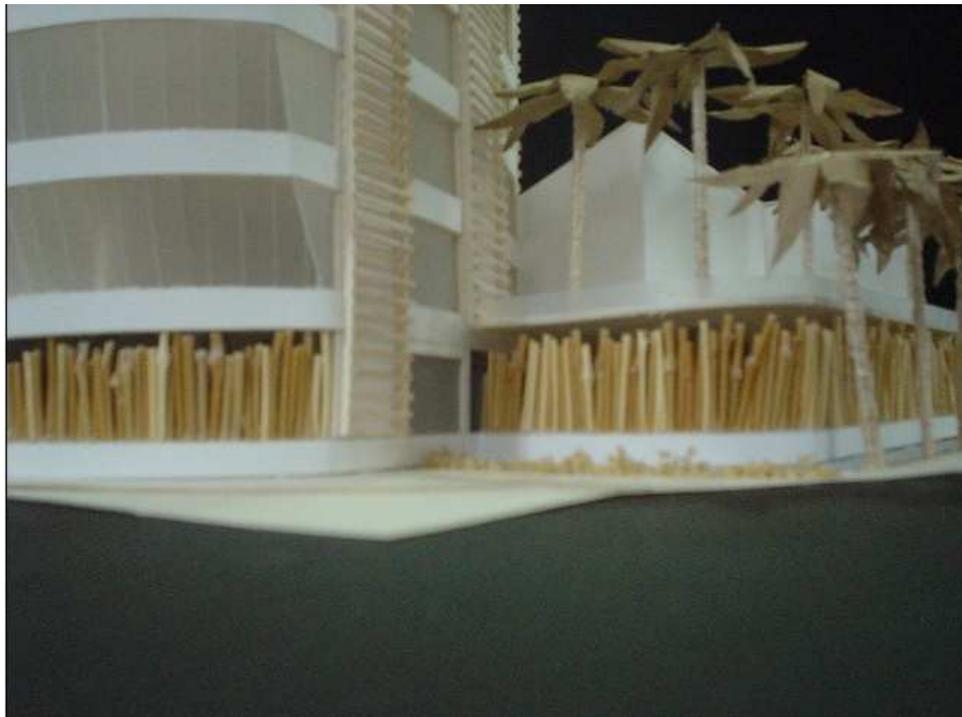


IMAGEN 6.15 Maqueta detalle estacionamiento

6.5 CONCLUSIONES

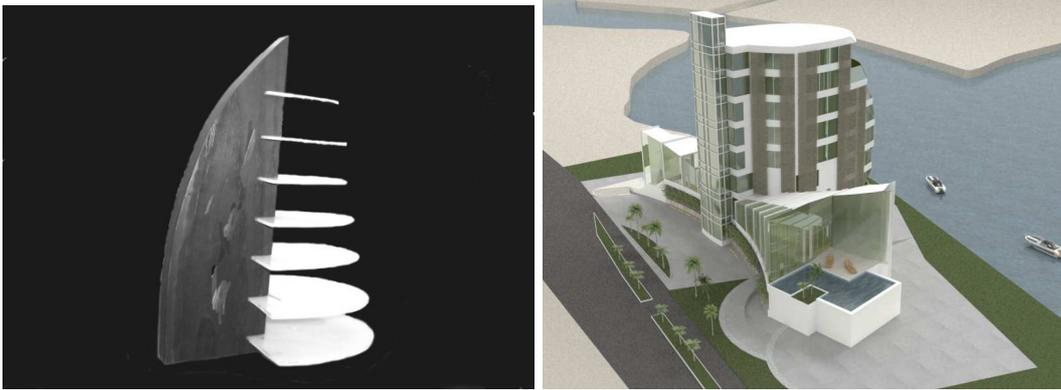


IMAGEN 6.16 Proceso de diseño, escultura y edificio

Se creó una escultura después de desechar bocetos, maquetas de papel y trabajos con resina mostrados con anterioridad, la escultura que se encuentra en la foto superior fue la que más podría tener lenguaje de edificio, por sus características formales, es por eso que de ahí partió el diseño de el edificio, abstrayendo de esta algunos conceptos para su formalidad. Las formas aditivas insertadas se convierten en los niveles del edificio y el volumen principal que rige la forma se convierte en los servicios, fungiendo como la espina dorsal del edificio y en la escultura sosteniendo los planos de acrílico que se insertan en ella.

Como parte final del proyecto es importante mencionar que esta tesis va dirigida a todas aquellas personas que creen que la arquitectura y el arte son disciplinas íntimamente relacionadas y que tienen la sensibilidad para poder relacionar una con la otra.

HOTEL BOUTIQUE

CROQUIS DE LOCALIZACIÓN

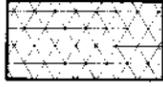
GOLFO DE MEXICO

ESCOLLERA

RIO JAMAPA

RIO JAMAPA

ZONIFICACION

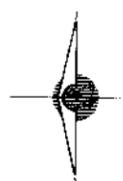
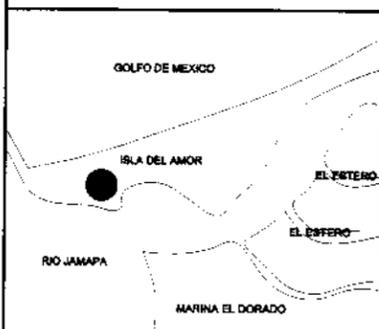
-  EL TERRENO
-  DESTACAMENTO ARMADA
-  ZONA FEDERAL
-  MARINA
-  EL ESTERO

CAMINO EXISTENTE

CAMINO EXISTENTE

CAMINO EXISTENTE

ESCOLLERA



PALOMA FERNANDEZ GOMEZ

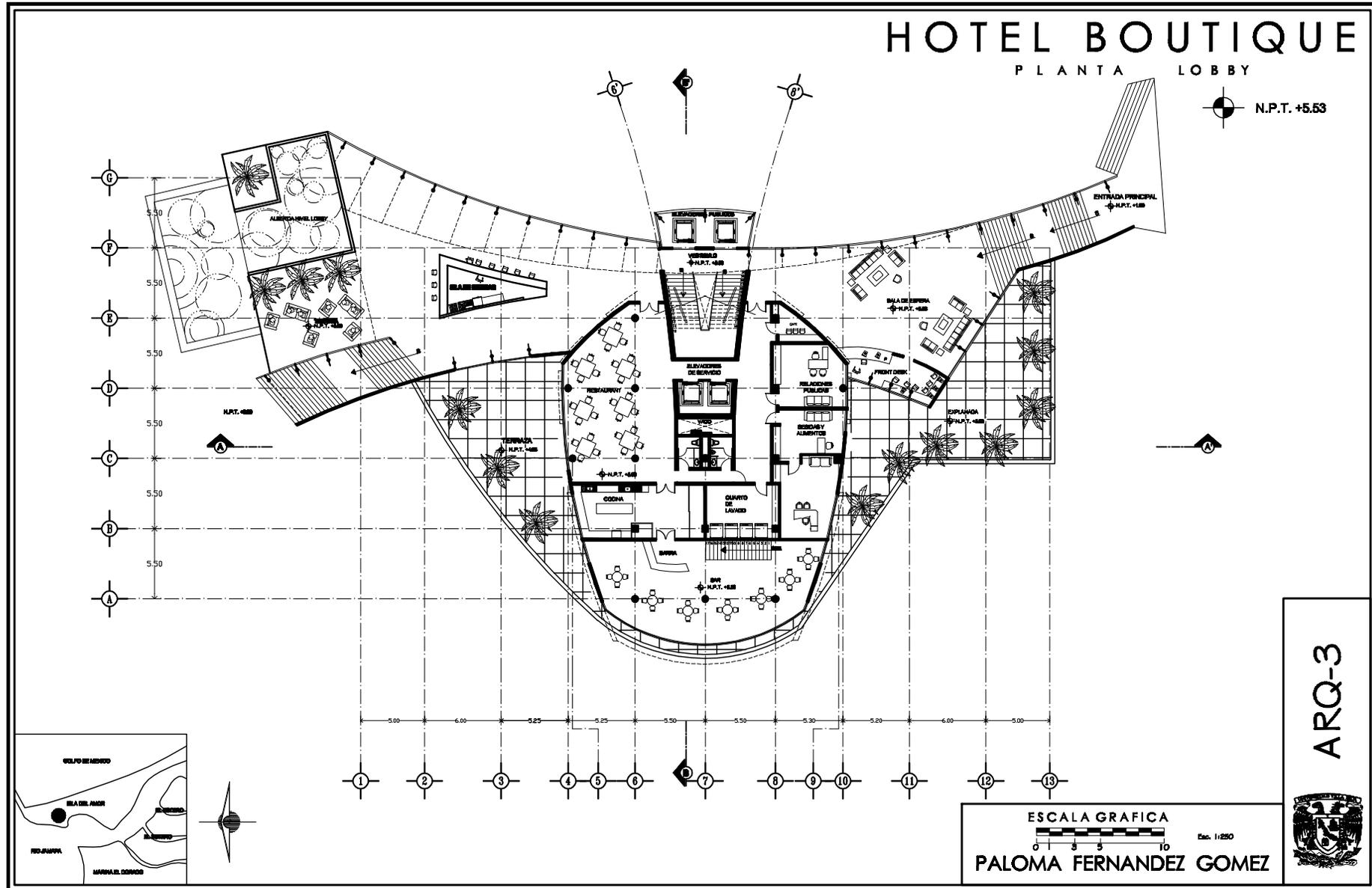


10

HOTEL BOUTIQUE

PLANTA LOBBY

N.P.T. +5.53



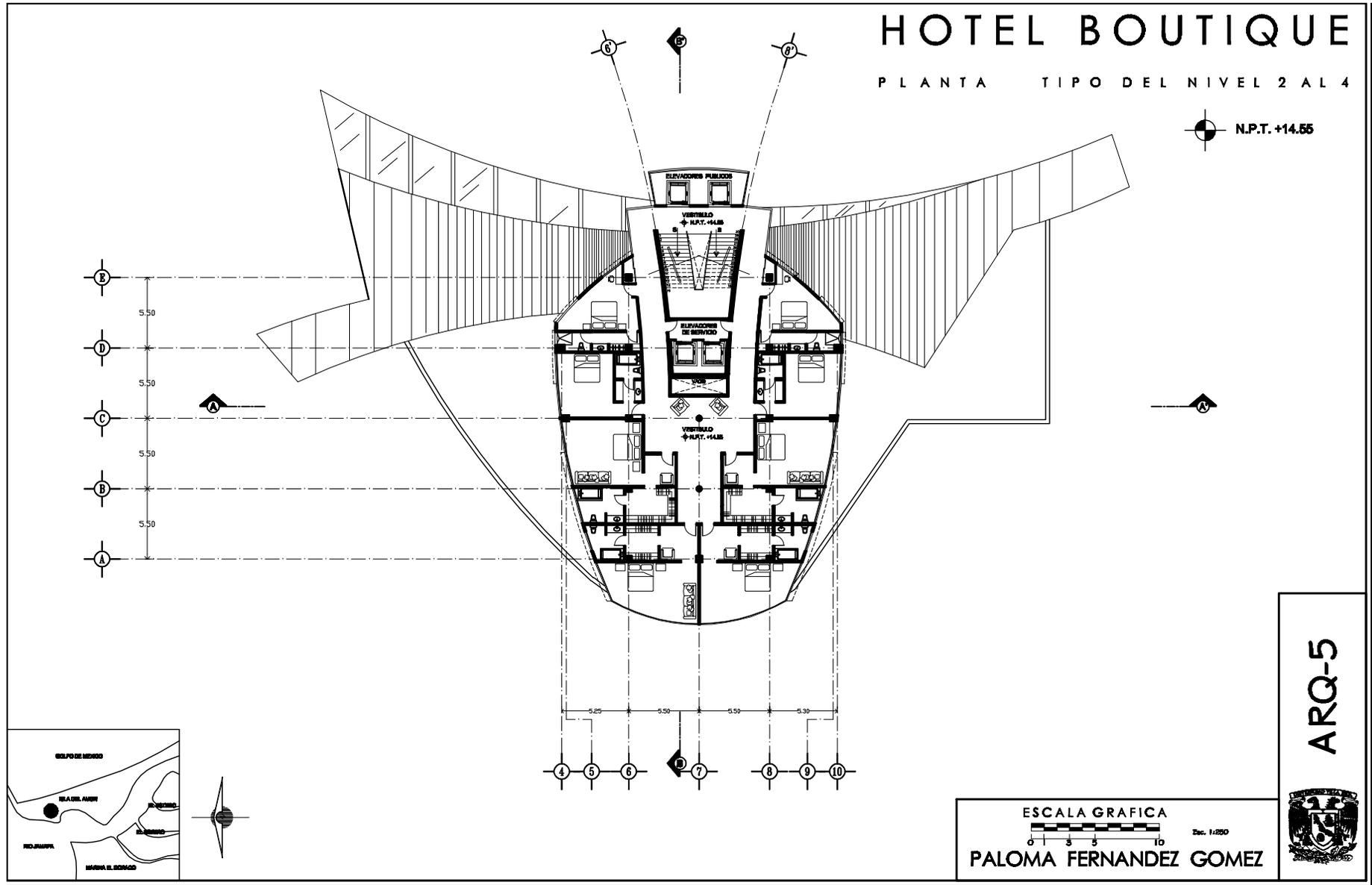
ARQ-3



HOTEL BOUTIQUE

PLANTA TIPO DEL NIVEL 2 AL 4

N.P.T. +14.55



ARQ-5

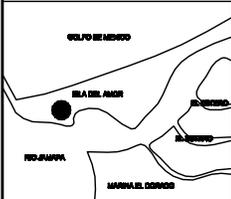
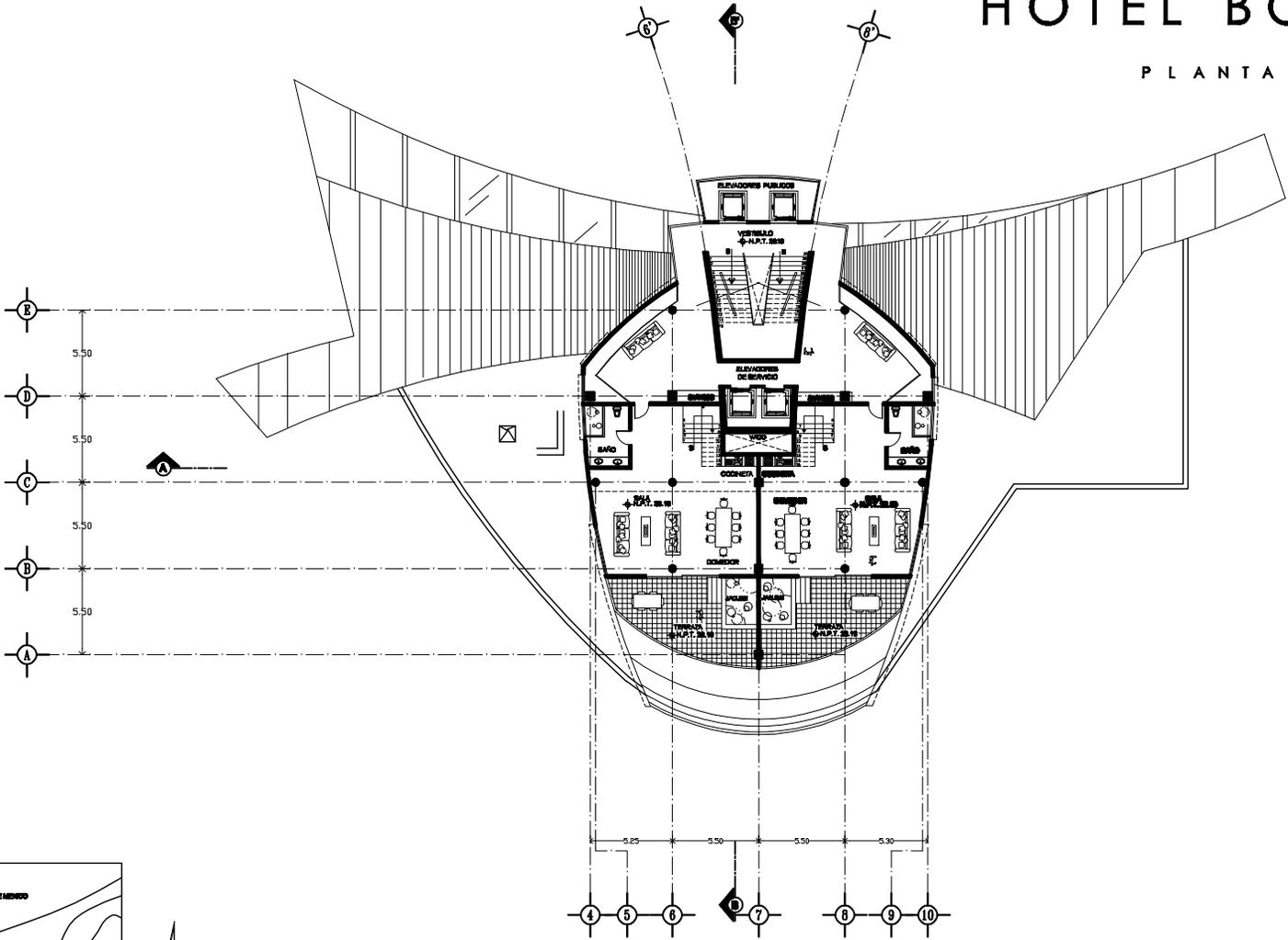
ESCALA GRAFICA
0 5 5 10
Esc. 1:250
PALOMA FERNANDEZ GOMEZ



HOTEL BOUTIQUE

PLANTA SUITES

N.P.T. 28.19



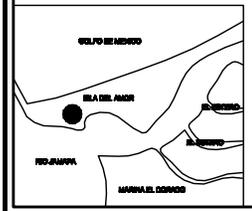
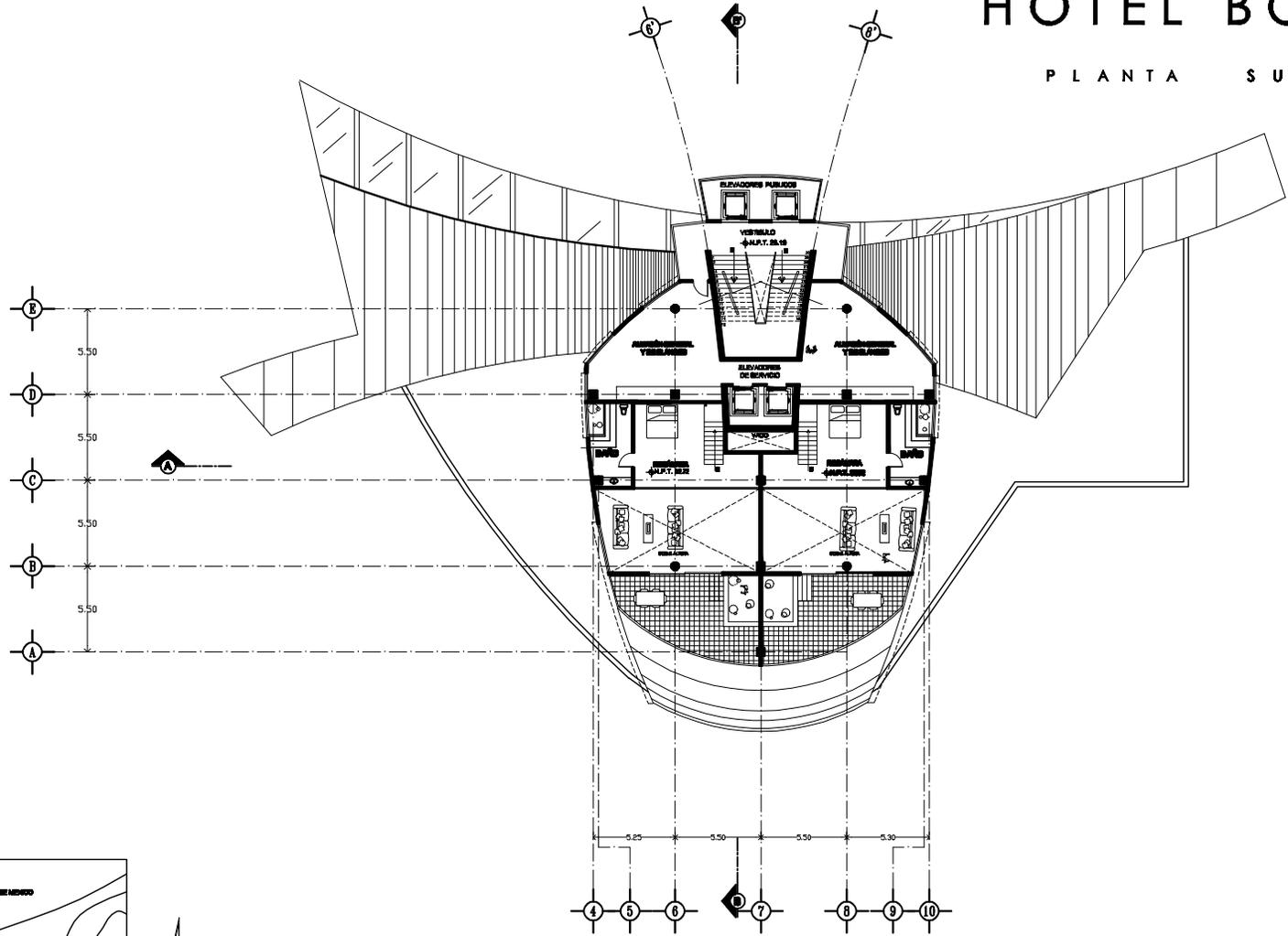
ESCALA GRAFICA
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Esc. 1/250
PALOMA FERNANDEZ GOMEZ

ARQ-6

HOTEL BOUTIQUE

PLANTA SUITE NIVEL 2

N.P.T. 32.72

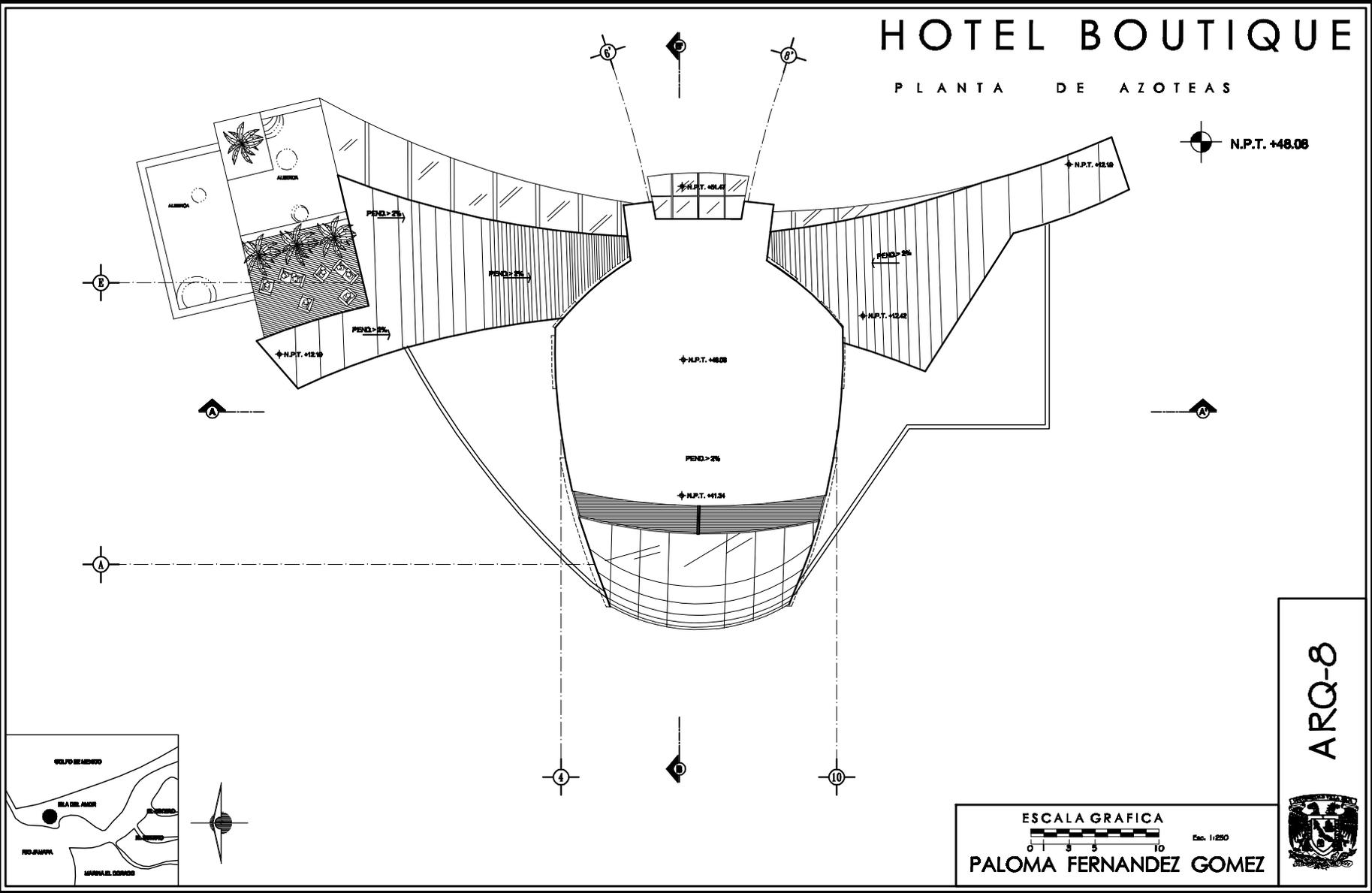


ESCALA GRAFICA
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Esc. 1/250
PALOMA FERNANDEZ GOMEZ

ARQ-7

HOTEL BOUTIQUE

PLANTA DE AZOTEAS



N.P.T. +48.08

N.P.T. +48.42

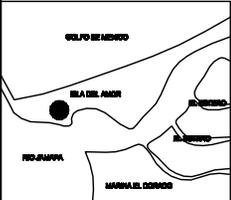
N.P.T. +48.10

N.P.T. +48.42

N.P.T. +48.10

N.P.T. +48.08

N.P.T. +41.24



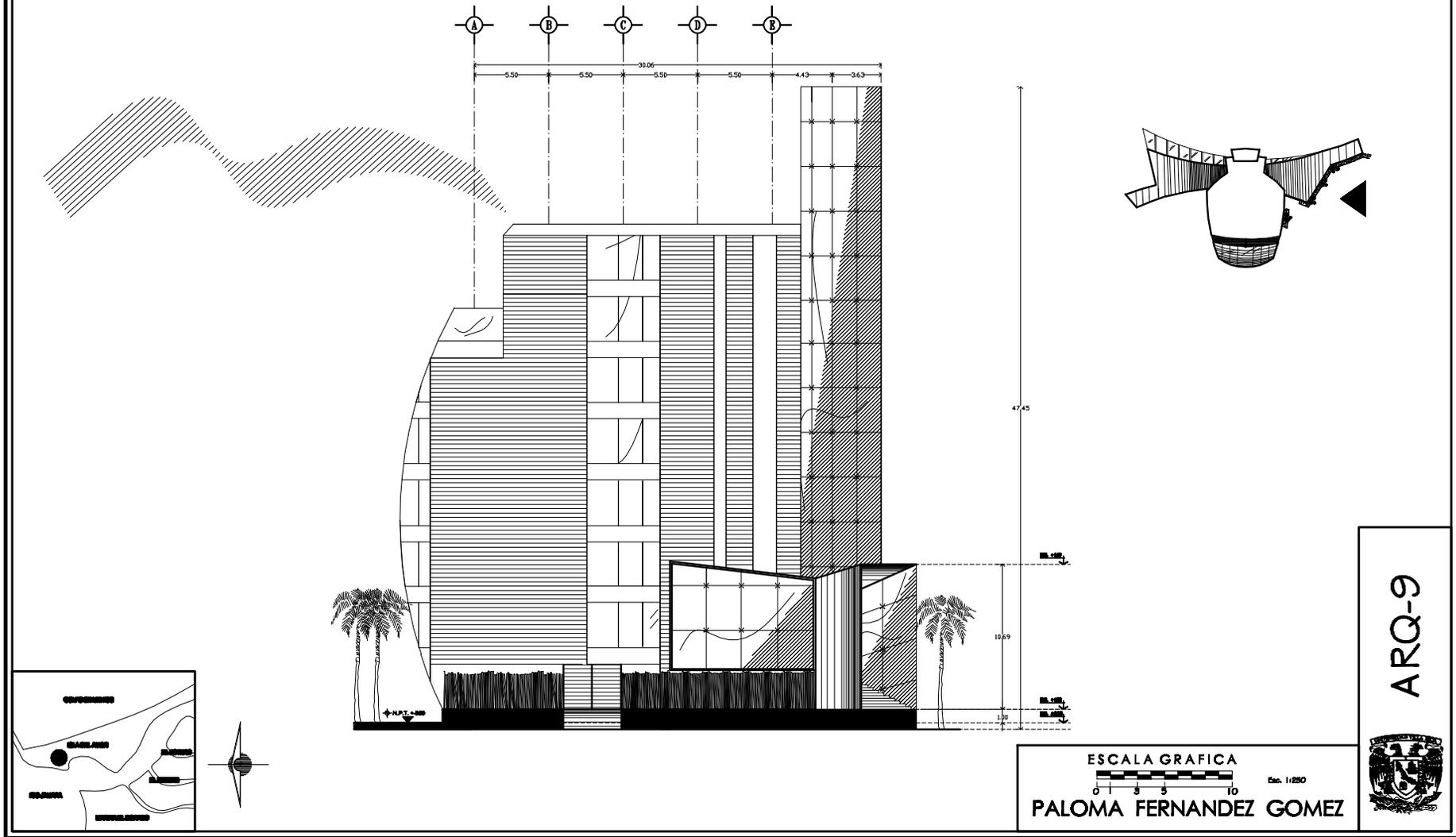
ESCALA GRAFICA
0 1 5 5 10
Esc. 1/250
PALOMA FERNANDEZ GOMEZ

ARQ-8

The professional seal of the architect, Paloma Fernandez Gomez, is located in the bottom right corner of the drawing.

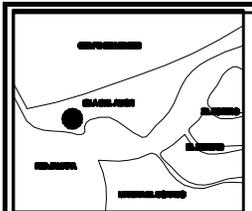
HOTEL BOUTIQUE

FACHADA PRINCIPAL



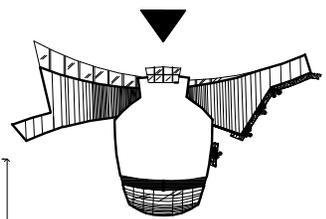
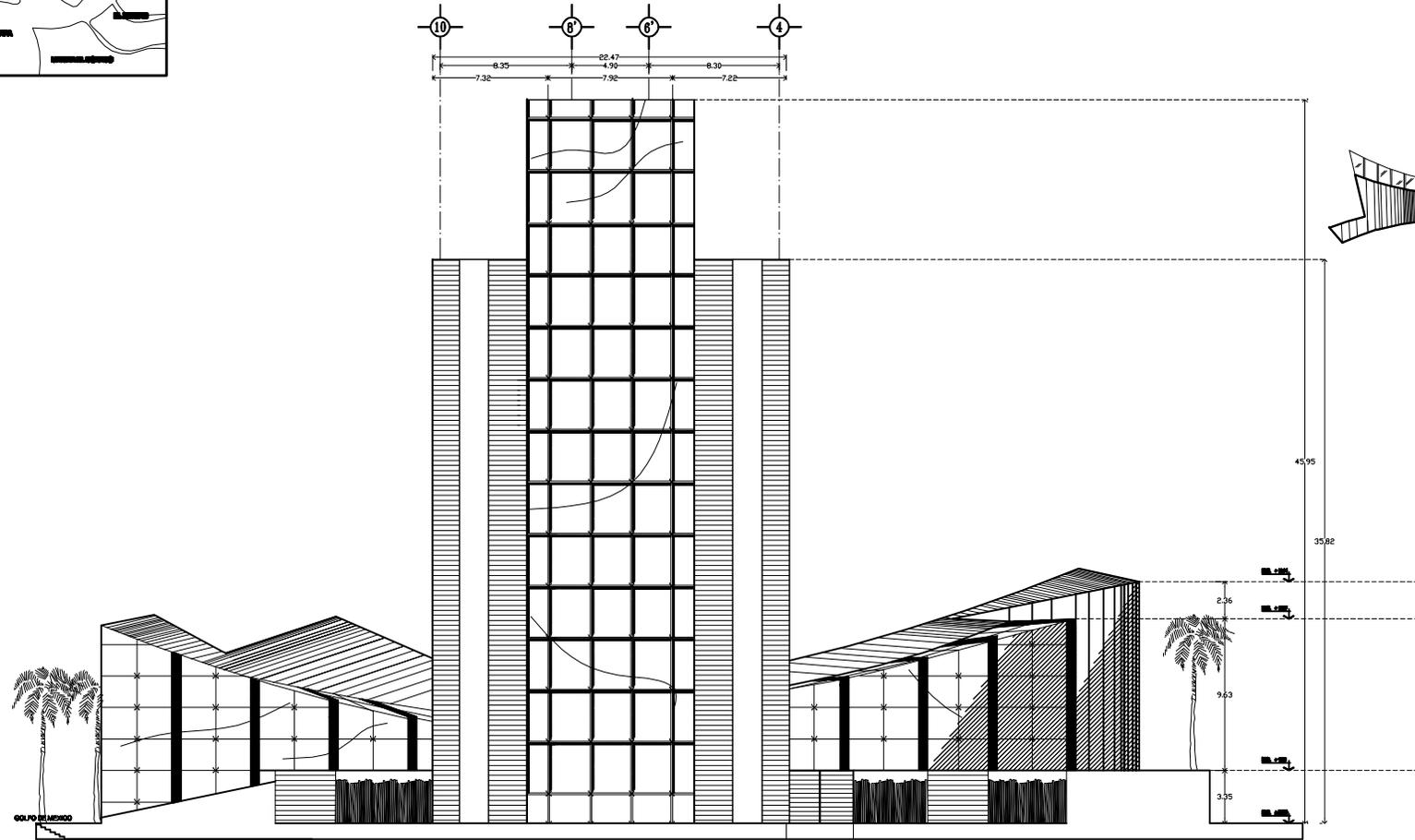
ARQ-9





HOTEL BOUTIQUE

FACHADA MAR

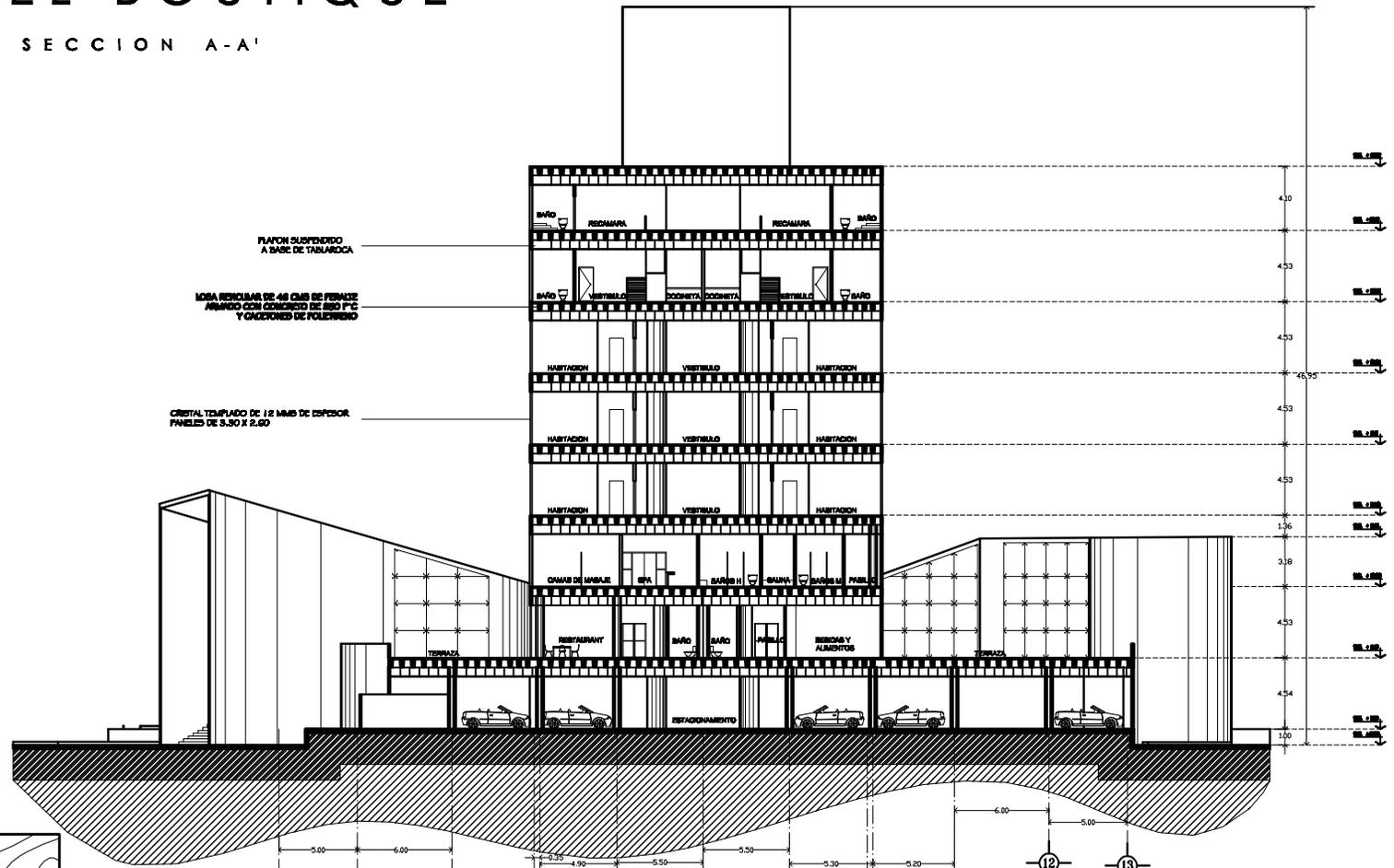


ESCALA GRAFICA
0 5 5 10
Esc. 1/250
PALOMA FERNANDEZ GOMEZ

ARQ-10

HOTEL BOUTIQUE

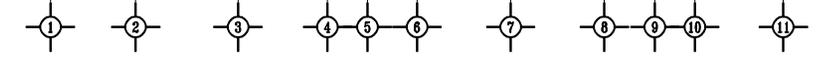
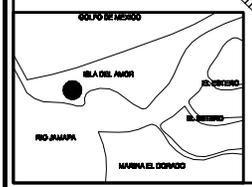
SECCION A-A'



PLAFON SUSPENDIDO
A BASE DE TABLARCA

LOSA RECALMA DE 40 CMS DE FERRIS
ARMADO CON CONCRETO DE 300 P/C
Y CEMENTO DE PULVERIZADO

CRISTAL templado de 12 mm de espesor
paneles de 3.30 x 2.00

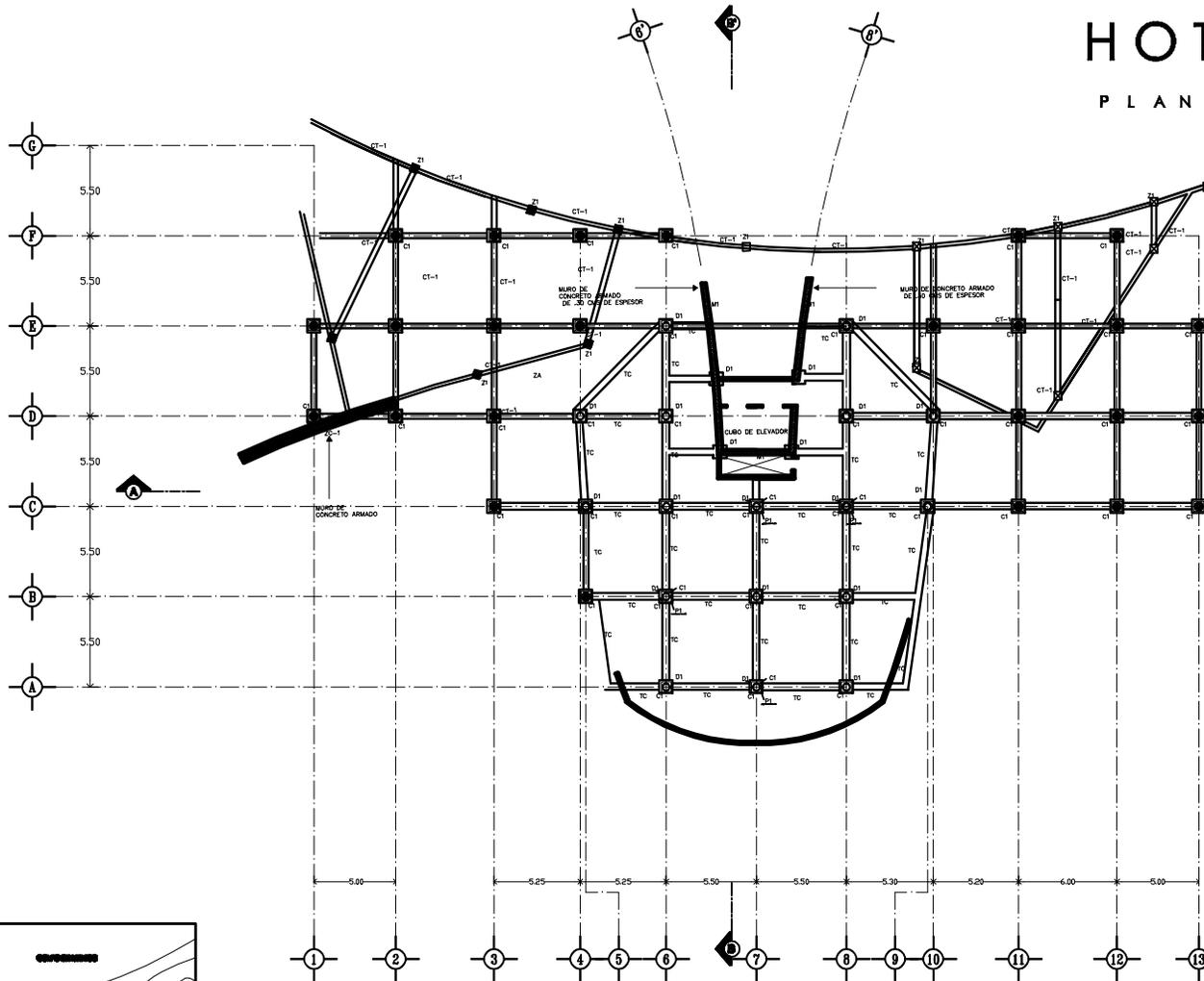


ESCALA GRAFICA
0 3 5 10
Esc. 1:250
PALOMA FERNANDEZ GOMEZ

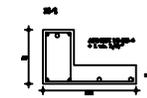
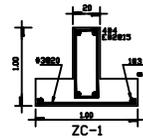
ARQ-12

HOTEL BOUTIQUE

PLANTA DE CIMENTACION



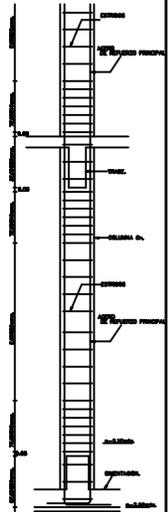
columna C1



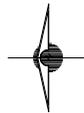
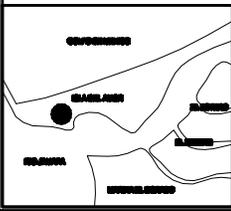
ZAPATA CORRIDA



SECCION TRANSVERSAL



CORTE LONGITUDINAL DE COLUMNA.



- NOTAS Y ESPECIFICACIONES.**
1. CONCRETO $f_c=2800 \text{ kg/cm}^2$, T.M. 10 mm (Ø10) PARA TODA LA CIMENTACION, COLUMNAS Y MUROS.
 2. CONCRETO $f_c=4800 \text{ kg/cm}^2$, T.M. 10 mm (Ø10) PARA TODAS LAS COLUMNAS Y MUROS.
 3. TODA LA CIMENTACION DEBERA CONSTRUIRSE SOBRE UNA PLANTILLA DE CONCRETO PORRE $f_c=1000 \text{ kg/cm}^2$ DE 8 CMS. DE ESPESOR.
 4. DEBERA COMPACTARSE LA SUPERFICIE DE DESPLANTE ANTES DEL COLADO DE LA PLANTILLA, AL 95% DE SU P.V.M.M.
 5. REQUERIMIENTO CONSIDERADO EN CIMENTACION, 10-5 CMS LIBRES.
 6. LA LOCALIZACION DEL REMATE DEL BENTRO DE CUALQUIER ELEMENTO, DEBERA ALTERNARSE DE UNO A OTRO LADO.
 7. VER COTAS Y NIVELES GENERALES EN PLANOS ARQUITECTONICOS.
 8. NO TOMAR MEDIDAS A ESCALA.
 9. LAS COTAS RISEN AL DIBUJO.

ESCALA GRAFICA



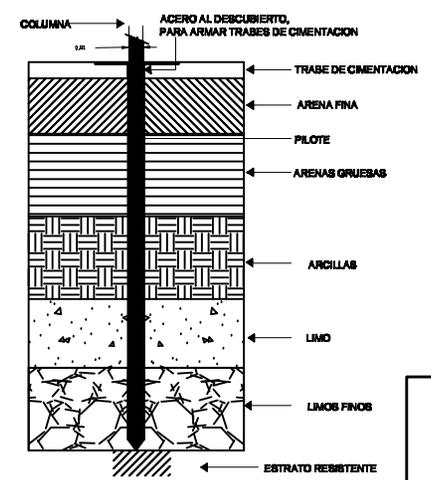
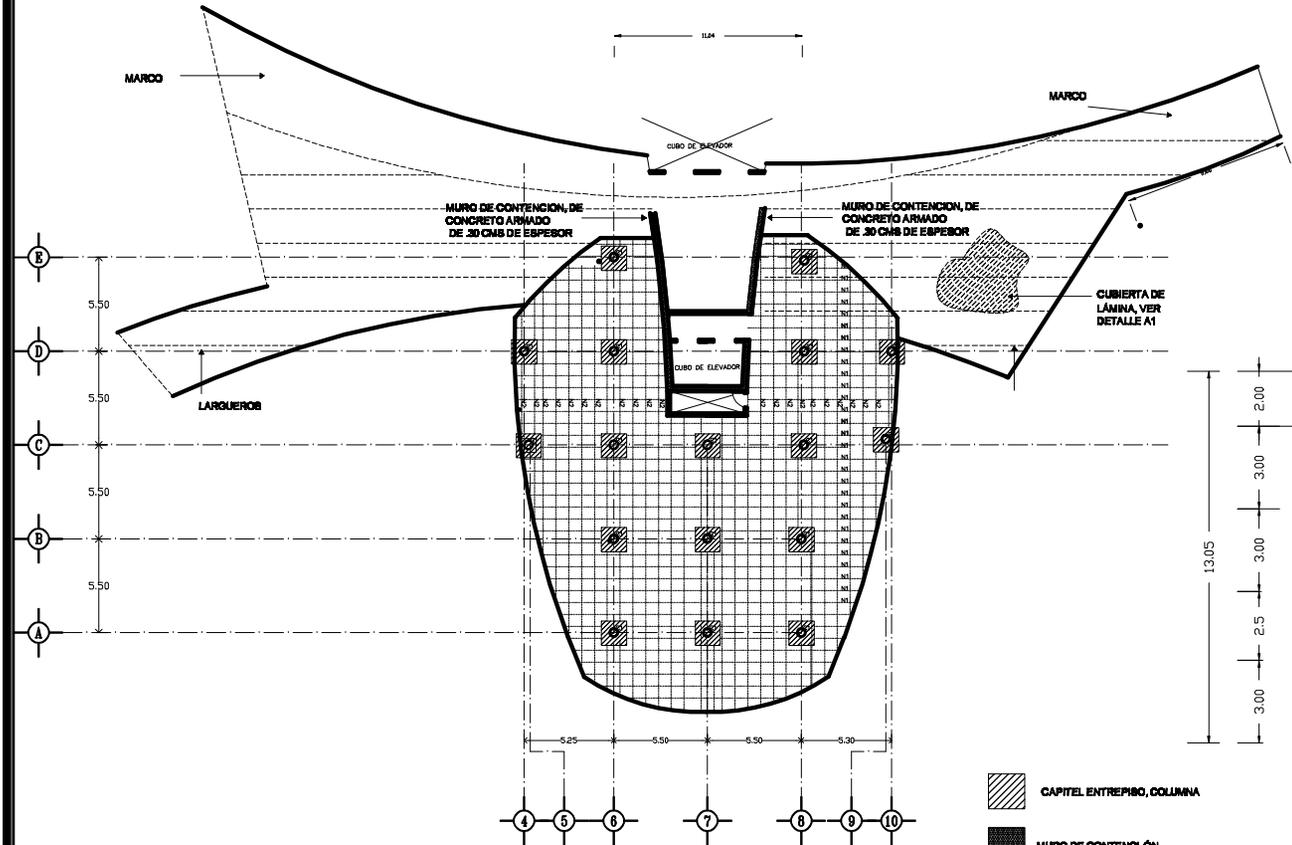
Esc. 1:250

PALOMA FERNANDEZ GOMEZ

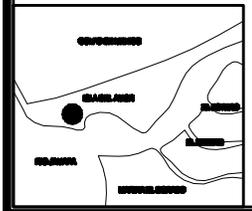
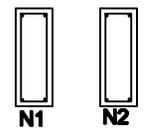
EST-1

HOTEL BOUTIQUE

PLANTA DE ENTREPISO



CAPITEL ENTREPISO, COLUMNA
 MURO DE CONTENCION



ESCALA GRAFICA

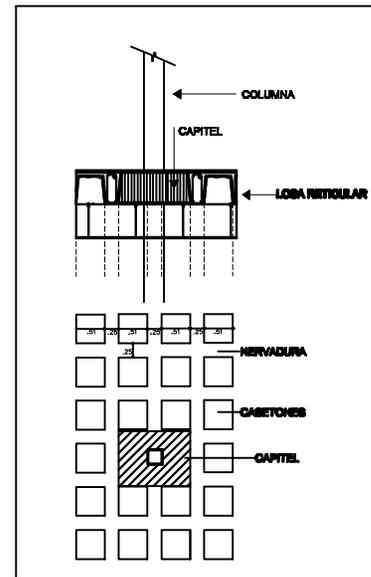
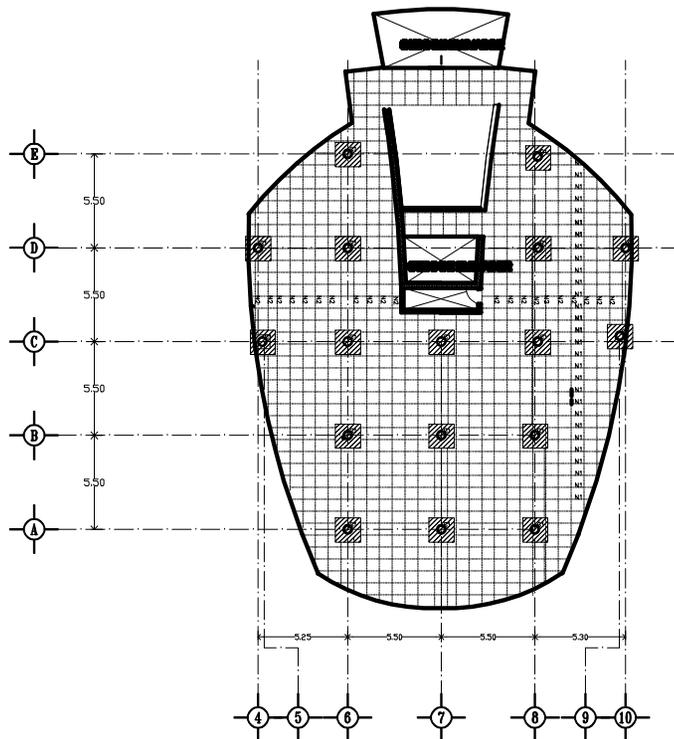
 Esc. 1/250
PALOMA FERNANDEZ GOMEZ

EST-2



HOTEL BOUTIQUE

PLANTA ENTREPISO A PARTIR DEL NIVEL 2

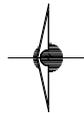
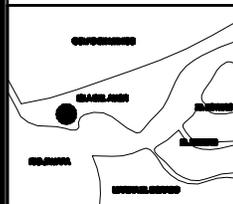


DETALLE LOSA RETICULAR



NOTAS Y ESPECIFICACIONES.

1. CONCRETO $f_c=280 \text{ kg/cm}^2$, T.M. 10 mm (Ø10) PARA TODA LA OBRERA. CONCRETO $f_c=280 \text{ kg/cm}^2$, T.M. 10 mm (Ø10) PARA TODAS LAS COLUMNAS Y MUROS.
2. FIERRO DE REFORZO GRADO 48 ($f_y=4,200 \text{ kg/cm}^2$) PARA TODOS LOS BARRIOS SERRADOS.
3. TODA LA OBRERA DEBEN CONSTRUIRSE SOBRE UNA PLANILLA DE CONCRETO PORMENOR $f_c=180 \text{ kg/cm}^2$ DE 6 CMS. DE ESPESOR.
4. DEBEN COMPACTARSE LA SUPERFICIE DE DESPLANTE ANTES DEL COLADO DE LA PLANILLA, AL 60% DE SU P.V.S.M.
5. RECUBRIMIENTO CONSIDERADO EN OBRERA. 8-6 CMS LIBRE.
6. LA LOCALIZACIÓN DEL RESBATE DEL ESTRIBO DE CUALQUIER BARRIO, DEBEN ALTERNARSE DE UNO A OTRO LADO.
7. VER COTAS Y NIVELES GENERALES EN PLANOS ANTERIORES.
8. NO TOMAR MEDIDAS A OCHO.
9. LAS COTAS SON AL BARRIO.



ESCALA GRAFICA



Ech. 1:250

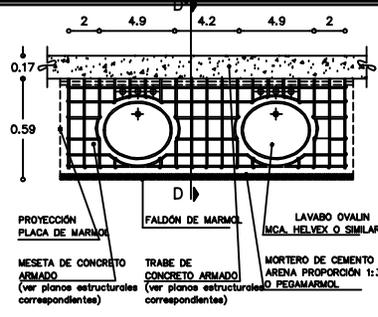
PALOMA FERNANDEZ GOMEZ

EST-3



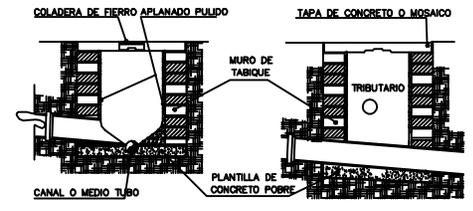
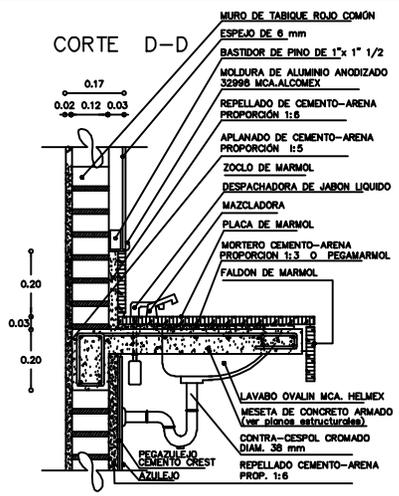
HOTEL BOUTIQUE

DETALLES



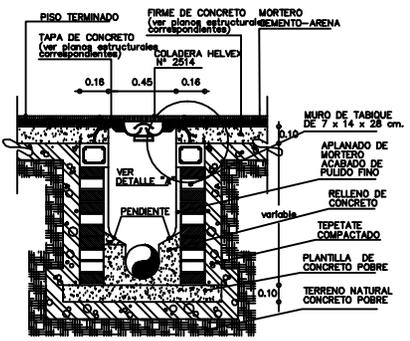
Su función es estructurar muro y cubierta de lavabos, reforzado con concreto armado el soporte de este mueble de baño.

MESETA DE CONCRETO ARMADO PARA LAVABO

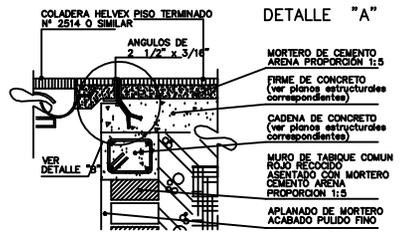


CORTE TRANSVERSAL DE REGISTRO CON COLADERA DE UNA BAJADA PLUVIAL

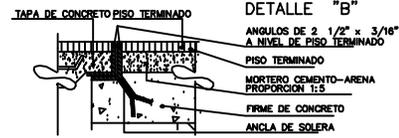
CORTE TRANSVERSAL DE UN REGISTRO



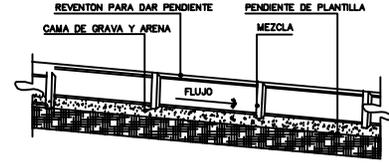
REGISTRO PARA ALBAÑAL



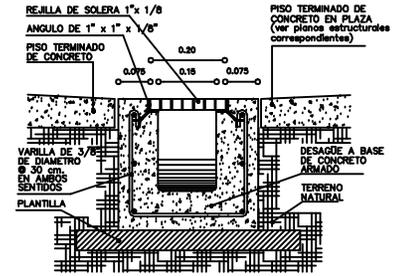
DETALLE "A"



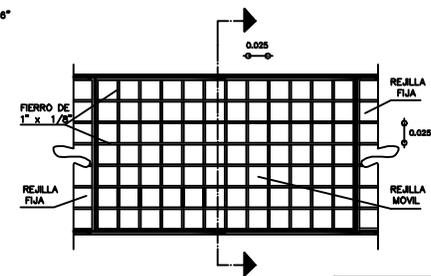
DETALLE "B"



CORTE LONGITUDINAL ALBAÑAL

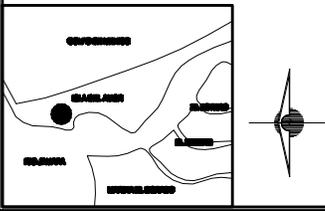


DREN PLUVIAL CON REGISTRO



DREN PLUVIAL CON REGISTRO

CORTE A-A



ESCALA GRAFICA

 PALOMA FERNANDEZ GOMEZ

HOTEL BOUTIQUE

PROCEDIMIENTO CONSTRUCTIVO :

LOS PILOTES TUBULARES DE ACERO DEBEN ESTAR EXCENTROS DE FRACTURAS ABOLLAMIENTOS O ALGÓN DETERIORO. EL OVALAMIENTO MÁXIMO SERÁ DE 3% DE DIÁMETRO DE CUALQUIER SECCIÓN. LA FLECHA MÁXIMA NO EXCEDERÁ DE 1/960 PARA PILOTES LARGOS.

SE REQUIERE QUE LA PUNTA DEL PILOTE METÁLICO, SE REALICE EN SU INTERIOR UN BISEL EN DONDE LA PUNTA DEL PILOTE TENGA 0.5 cm DE ESPESOR Y EL ÁNGULO DEL BISEL RESPECTO DE LA HORIZONTAL FORME UN ÁNGULO DE 60° DEL PILOTE, CON EL OBJETO DE PERMITIR EL AVANCE DURANTE EL HINCADO. DE ACUERDO CON LAS CONDICIONES QUE SE ESTABLECIERON EN EL PROYECTO, EL PILOTE DE ACERO METÁLICO, HARÁ LA FUNCIÓN DE ADEME METÁLICO EXCAVÁNDOSE Y PERFORÁNDOSE EN EL INTERIOR DE LOS MISMOS MEDIANTE EL EMPLEO DE MÉTODOS ROTATORIOS. PARA LO CUAL SE REQUIERE DEL EMPLEO DE BROCAS TRICÓNICAS, EL CUAL SE CONSIDERA QUE ES EL MÁS CONVENIENTE.

LAS MANIOBRAS DE HIZADO Y COLOCACIÓN DE LOS PILOTES SE DEBERÁN REALIZAR SOBRE UNA EMBARCACIÓN O CHALAN CON LA CAPACIDAD SUFICIENTE PARA ALBERGAR EL EQUIPO NECESARIO Y EL SISTEMA DE ESTABILIDAD Y ANCLAJE.

ES NECESARIO EL EMPLEO DE UN ESCANTILLÓN QUE PERMITA POSICIONAR A CADA PILOTE PARA GARANTIZAR SU VERTICALIDAD ASÍ COMO LA POSICIÓN QUE DEBEN GUARDAR SOBRE TODO POR EL EMPLEO DE LOS ELEMENTOS PREFABRICADOS QUE REQUIEREN DISTANCIAS PREFIJADAS PARA GARANTIZAR SU MONTAJE.

ES CONVENIENTE QUE DURANTE EL POSICIONAMIENTO DEL PILOTE SE RESTRINJA POR UN LADO CUALQUIER MOVIMIENTO LATERAL Y VERTICAL, ASÍ MISMO SE HA SE HA TOMADO EN CUENTA QUE SE DEBE APLICAR AL PILOTE TUBULAR UNA PRESIÓN QUE PERMITA REALIZAR LA PERFORACIÓN POR MEDIOS ROTATORIOS SIN QUE EL PILOTE TENGA JUEGO O MOVIMIENTO DURANTE ESTA MANIOBRA, CON ELLO SE TRATA DE REDUCIR LA PERTURBACIÓN DEL FONDO MARINO EN LA PERIFERIA EXTERNA AL PILOTE Y QUE DEBE PREVERSE UN SISTEMA DE BOMBEO QUE PERMITA LA EXTRACCIÓN TANTO DE LOS SEDIMENTOS COMO DE LOS FRAGMENTOS RESULTANTES POR ROTACIÓN.

SE RECOMIENDA QUE EL DIÁMETRO DE LA PERFORACIÓN PREVIA SEA IGUAL AL DIÁMETRO DEL PILOTE Y EL HINCADO DE ESTOS ELEMENTOS DEBE ALCANZAR LA PROFUNDIDAD DE EMPOTRAMIENTO ESPECIFICADA. PARA EL HINCADO SE EMPLEARÁ UN MARTILLO DE DOBLE ACCIÓN DELMAG O SIMILAR EL CUAL DESARROLLE UNA ENERGÍA POR GOLPE NO MENOR DE OCHOCIENTOS TREINTA (830) KILOGRAMOS POR METRO. EN NINGUNA CIRCUNSTANCIA EL PESO DEL MARTILLO SERÁ MENOR QUE LA SUMA DEL PESO DE LA CABEZA PARA EL HINCADO Y EL PESO DEL PILOTE. LA ALTURA DE CAIDA DEL MARTILLO SERÁ AL REQUERIDA DE TAL MANERA QUE SE EVITE QUE EL PILOTE SEA DAÑADO Y NUNCA EXCEDA DE 4.5 METROS.

PESO DEL PILOTE.

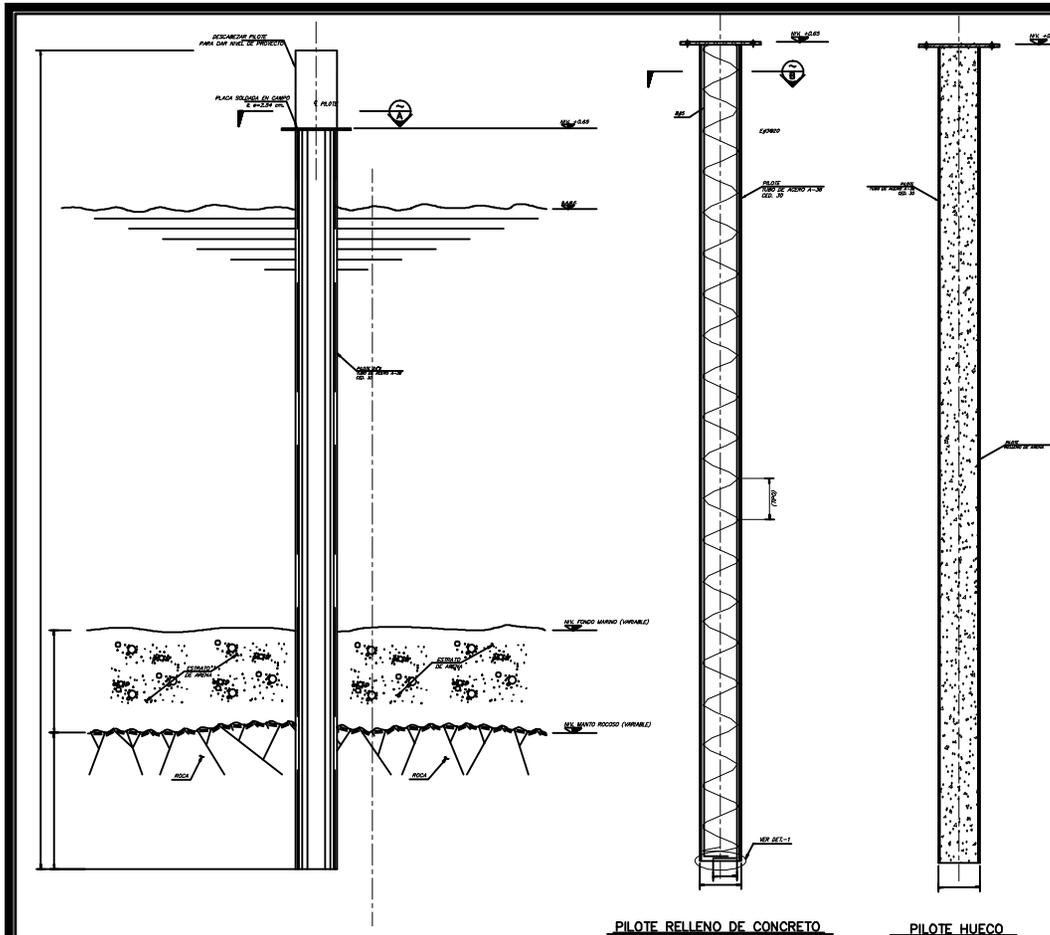
LA ENERGÍA POR GOLPE A DESARROLLAR NO DEBE SER INFERIOR A 0.3 DE KILOGRAMO-METRO POR KILOGRAMO DE PESO DEL PILOTE. DESPUÉS DE HABER HINCADO EL PILOTE POR PERCUSIÓN PUEDE LLEGAR A SER NECESARIO QUE TAMBIÉN SE REQUIERA DE UN MECANISMO DE GIRO O TORSIÓN APLICADA AL PILOTE PARA HACERLO BAJAR EN FORMA SIMULTÁNEA PARA HACERLO LLEGAR AL NIVEL DE DESPLANTE.

SE RECOMIENDA REALIZAR UNA INYECCIÓN DE MORTERO PARA GARANTIZAR LA ADHERENCIA ENTRE EL PILOTE Y EL MANTO CALZO.

LA SUSPENSIÓN DE LA TUBERÍA (SISTEMA EMBUDO-TUBERÍA) DEBE SER CALIBRADO DE TAL FORMA QUE SE PERMITAN PARA EL CASO DONDE SE REQUIERE DE COLAR CONCRETO EN LOS ELEMENTOS DE DIMENSIÓN SE HARÁ USO DE UNA TUBERÍA TREME CUYO DIÁMETRO INFERIOR DE ESTA TUBERÍA ALCANZE TREINTA CENTÍMETROS Y QUE DEBE COLOCAR EN TUBERÍA TREME AL EXTERIOR DE ESTA. EL EXTREMO AHOGADO CONFORME SE AVANCE EN EL COLADO BAJO EL AGUA EL INTERIOR DE ESTA UN TAPON PARA QUE EN EL MOMENTO QUE EL CONCRETO CAIGA NO SE PRODUZCA SEGREGACIÓN DEBERÁ EXTRAERSE.

DEL MISMO, LA PUNTA DE ESTA TUBERÍA NO DEBE ESTAR MUY ALEJADA DEL FONDO DE LA EXCAVACIÓN O PERFORACIÓN PREVIA.

DURANTE LA COLOCACIÓN DE CADA PILOTE SE DEBE LLEVAR A CABO UN CONTROL CUIDADOSO REGISTRANDO LA PROFUNDIDAD PERFORADA Y EL NÚMERO DE GOLPES APLICADOS CON EL MARTINETE POR CADA METRO DE LONGITUD Y LA POSICIÓN EN PLANTA DE CADA PILOTE.



PILOTE RELLENO DE CONCRETO

PILOTE HUECO

NOTAS GENERALES:

LOS PILOTES METÁLICOS DEBERÁN PROTEGERSE CONTRA LA CORROSIÓN, EN FLUCTUACIÓN DE MAREAS POR LO MENOS 5 METROS MEDIDOS DESDE SU CORONACIÓN CON EL LECHO BAJO DE LA LOSA MUELLE HACIA EL AGUA COMO SE INDICA A CONTINUACIÓN.

1.- LIMPIEZA CON CHORRO DE ARENA EN ACABADO COMERCIAL O LIMPIEZA MECÁNICA.
2.- APLICACIÓN DE UN RECUBRIMIENTO, EPÓXICO RE-32(PMEX), 100 POLIAMIDAS, POR MEDIOS MANUALES Y NUNCA DESPUÉS DE 2 HORAS DE EFECTUADA LA MEZCLA DE LOS DOS COMPONENTES, SIN ADELGAZAR COMO LO SEÑALA EL FABRICANTE, EN UNA SOLA CAPA CON ESPESOR DE PELÍCULA SECA MÍNIMO DE 100 MILS (ESPESOR RECOMENDABLE 5 mm).

3.- SI LA APLICACIÓN SE HACE ANTES DEL HINCADO DE LOS PILOTES, ESTA DEBERÁ EFECTUARSE ANTES DE 48 HORAS DE SU HINCADO, DADO EL CASO PUEDE APLICARSE BAJO AGUA.

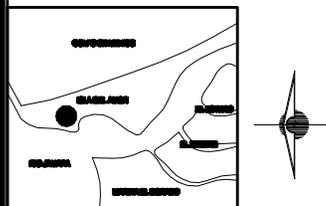
PARA EL HINCADO DE LOS PILOTES SE DEBERÁN TENER LAS PRECAUCIONES NECESARIAS PARA SATISFACER LOS SIGUIENTES REQUISITOS:

- EL DESALINEAMIENTO HORIZONTAL DEL CENTRO DE LA CABEZA EN CUALQUIER DIRECCIÓN, RESPECTO A LA POSICIÓN INDICADA EN LOS PLANOS NO SERÁ MAYOR DE 10 cm

- LA DESVIACIÓN CON RELACIÓN A LA VERTICAL FIJADA EN LOS PLANOS SERÁ COMO MÁXIMO DE 3°

- CONCRETO $f_c = 200 \text{ Kg/cm}^2$

- ACERO $f_y = 4200 \text{ Kg/cm}^2$



ESCALA GRÁFICA



Esc. 1:250

PALOMA FERNANDEZ GOMEZ

EST-5



HOTEL BOUTIQUE

DETALLES

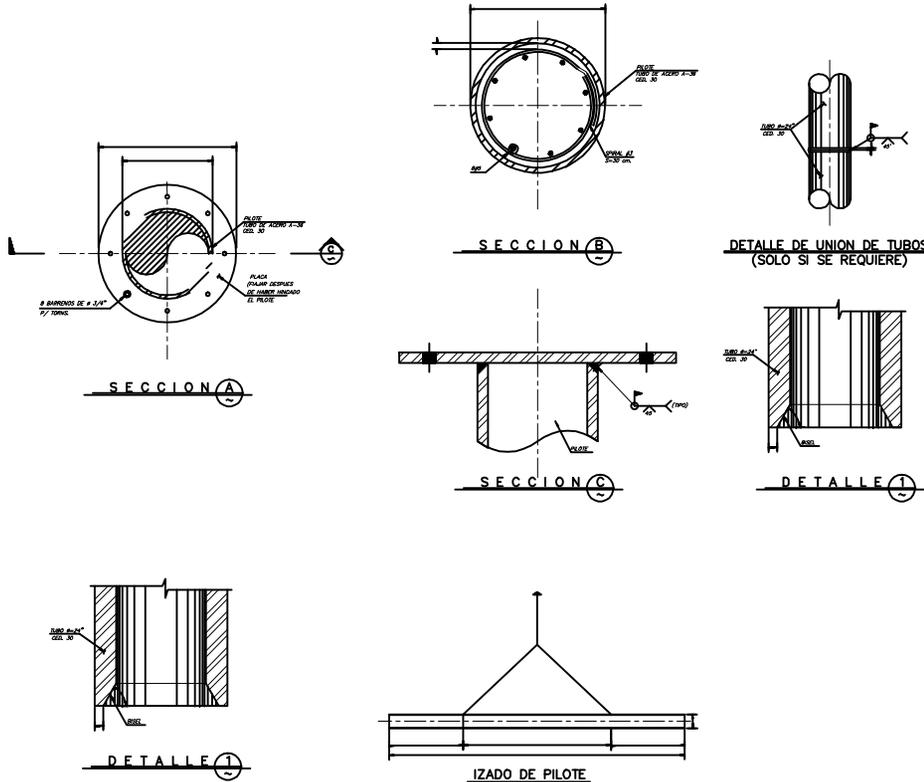


TABLA DE VARILLAS

DIAMETRO Ø	DIAMETRO Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
10	12	14	16	18	20
12	14	16	18	20	22
14	16	18	20	22	24
16	18	20	22	24	26
18	20	22	24	26	28
20	22	24	26	28	30
22	24	26	28	30	32
24	26	28	30	32	34
26	28	30	32	34	36
28	30	32	34	36	38
30	32	34	36	38	40
32	34	36	38	40	42
34	36	38	40	42	44
36	38	40	42	44	46
38	40	42	44	46	48
40	42	44	46	48	50
42	44	46	48	50	52
44	46	48	50	52	54
46	48	50	52	54	56
48	50	52	54	56	58
50	52	54	56	58	60
52	54	56	58	60	62
54	56	58	60	62	64
56	58	60	62	64	66
58	60	62	64	66	68
60	62	64	66	68	70
62	64	66	68	70	72
64	66	68	70	72	74
66	68	70	72	74	76
68	70	72	74	76	78
70	72	74	76	78	80
72	74	76	78	80	82
74	76	78	80	82	84
76	78	80	82	84	86
78	80	82	84	86	88
80	82	84	86	88	90
82	84	86	88	90	92
84	86	88	90	92	94
86	88	90	92	94	96
88	90	92	94	96	98
90	92	94	96	98	100

Ø = LONGITUD DE ANCLAJE RECTO O TRAZADO
L = LONGITUD DE ANCLAJE EN TENDIDA

TABLA DE MATERIALES UTILIZADOS

MATERIAL	ESPECIFICACION
ACERO DE REFUERZO	ACERO A-42 F _y = 42000 kg/cm ² SOLD. MATERIAL COMERCIAL
ACERO ESTRUCTURAL LAMINADO (PROFILES)	ACERO A-36 REQUERIDO CON LA ULTIMA EDICION DE LAS ESPECIFICACIONES ASTM-36 ACERO ESTRUCTURAL Y ESTRUCTURAL (SOLUBLE) F _y = 25000 kg/cm ² SOLD. MATERIAL COMERCIAL
CONCRETO	HEMBALADO, PREMECLADO O FABRICADO EN OBRA CON REVISORIAS DE ALMENDRA T-300. NO SE ADMITE LA FABRICACION MANUAL EXCEPTO PARA PLANTILLAS. LAS RESISTENCIAS DE LOS CONCRETOS SE NOTAN EN LOS ARMADOS RESPECTIVOS. T-300 AT EN CASO DE HEMBALADO T-300 AL-V-300 EN CASO DE PREMECLADO.
EPÓXIDE 200	EPÓXIDE 200 SE, ESTERIL ADECUADO EPÓXIDE PARA UNIR CONCRETO NUEVO A VEJAS. NORMA ASTM C-881, TPO 2 GRADO 2 CLASE C.

NOTAS DE ARMADOS Y ANCLAJES

- 1- NO SE DEBE REEMPLAZAR NINGUN BARRIL DEL REFUERZO PRINCIPAL, EN UNA BARRA SÓLO.
- 2- LA LONGITUD DE TRAZADO LA DEBE COINCIDIR CON LA LONGITUD DE LA BARRA, EN LA CUBIERTA, EN EL PISO Y EN LAS PAREDES, COMO SE MUESTRA EN LA FIG. 1.
- 3- LAS BARRAS DE REFUERZO DEBEN TENER UN TRAZADO EN TODAS LAS DIRECCIONES DE LA BARRA, COMO SE MUESTRA EN LA FIG. 2.
- 4- EN TODOS LOS CASOS PARA ANCLAJES O CAMBIOS DE DIRECCION DE BARRAS DEBEN TENERSE EN CUENTA LAS ESPECIFICACIONES DE LA BARRA, COMO SE MUESTRA EN LA FIG. 3.
- 5- EXCEPTO DONDE SE INDIQUE LO CONTRARIO, TODOS LOS REFUERZOS DEBEN TENER UN TRAZADO EN TODAS LAS DIRECCIONES DE LA BARRA, COMO SE MUESTRA EN LA FIG. 4.

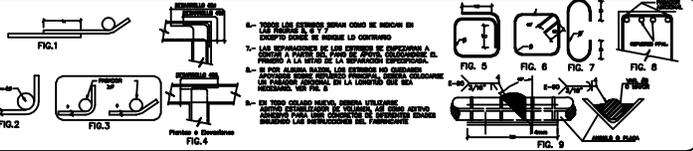


TABLA DE PILOTES

ZONA (Z)	LONGITUD TENDIDA (MT)	LONGITUD DETRAZADO (MT)	SECCION	PILOTE HECHO	PILOTE HECHO DE CONCRETO
1, 1 A	12.00	1.80	180 MP Ø20.30	SI	SI
2, 2 A, 1 V	12.00	1.80	180 MP Ø20.30	SI	NO
3	12.00	1.80	180 MP Ø20.30	SI	NO

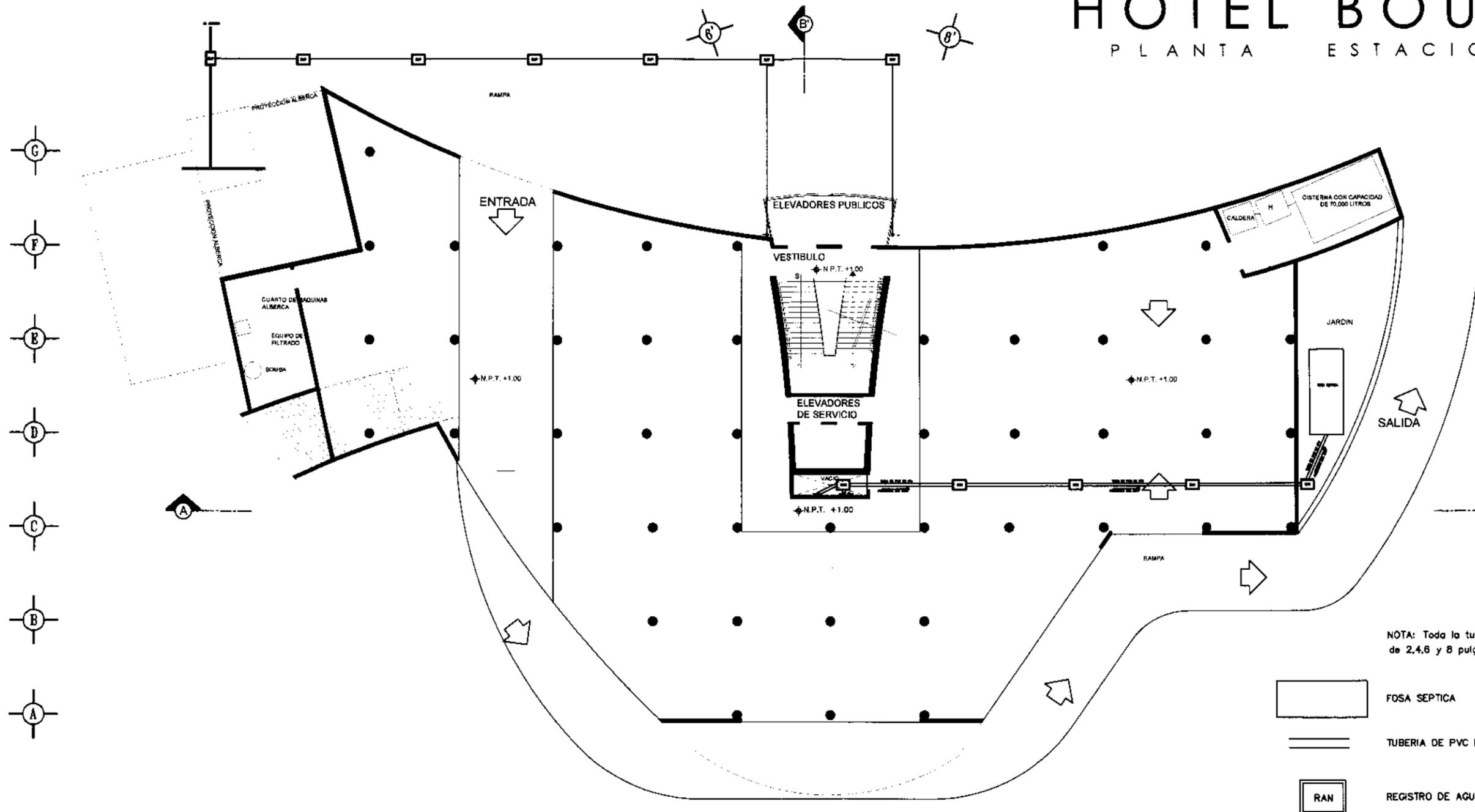
(Z) VER ZONAS EN PLANO C.M.-1



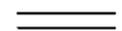
HOTEL BOUTIQUE

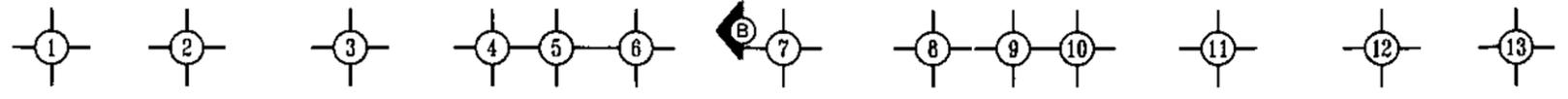
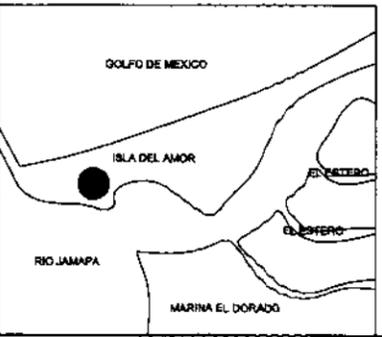
PLANTA ESTACIONAMIENTO

N.P.T. +1.00



NOTA: Toda la tubería es a base de tubos de PVC de 2,4,6 y 8 pulgadas.

-  FOSA SEPTICA
-  TUBERIA DE PVC DE VARIOS DIAMETROS
-  RAN REGISTRO DE AGUAS NEGRAS
-  BAJANTE DE AGUAS NEGRAS
-  PENDIENTE DEL 2%
-  RAP REGISTRO DE AGUA PLUVIAL



ESCALA GRAFICA

Esc. 1:250

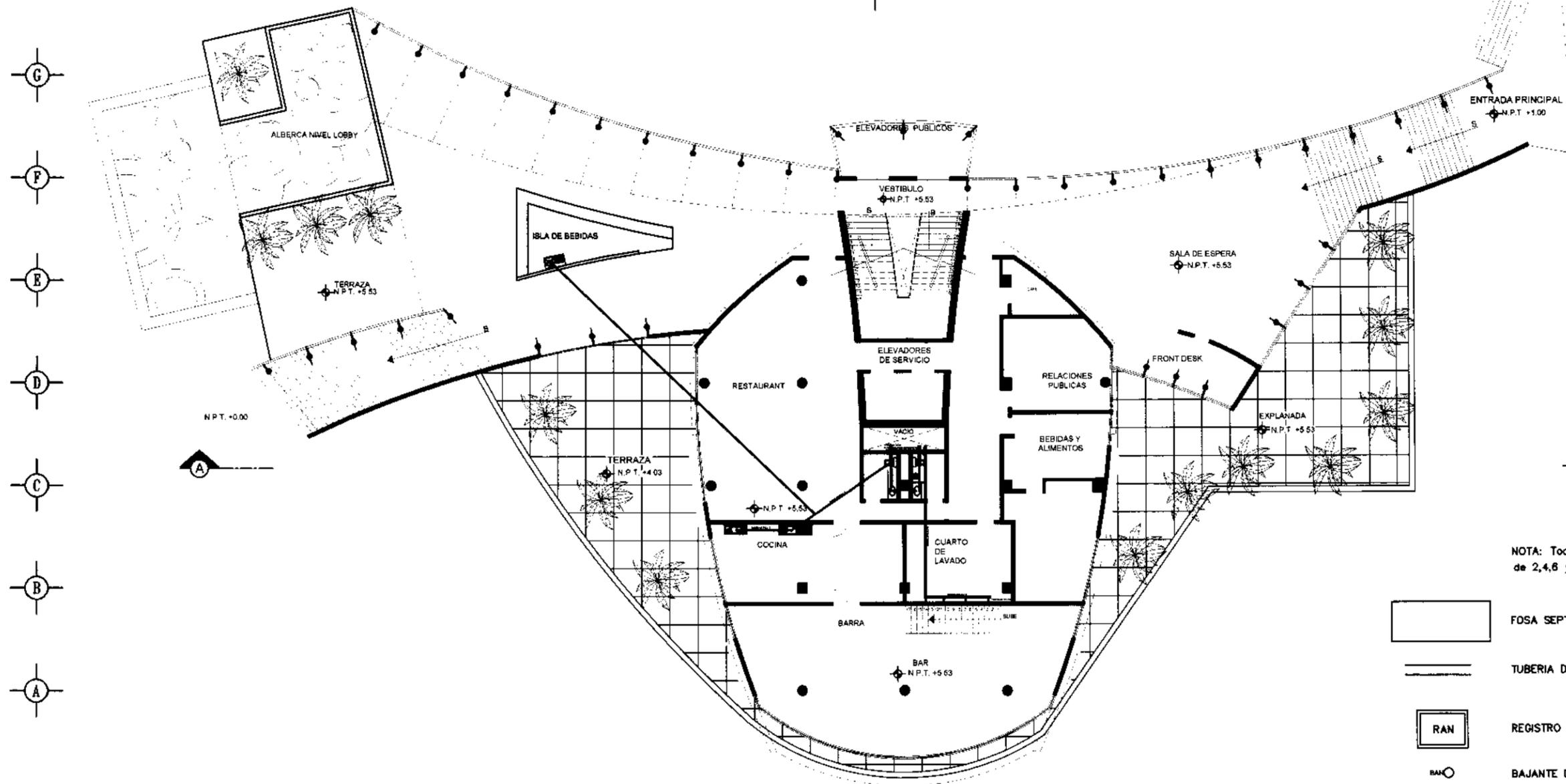
PALOMA FERNANDEZ GOMEZ

SANIT-I



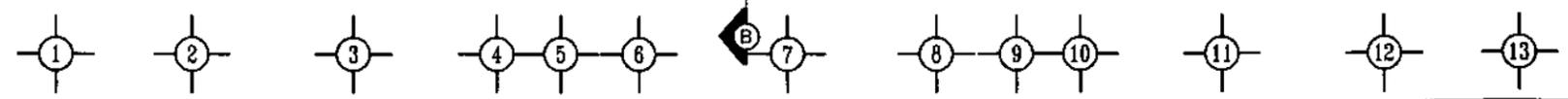
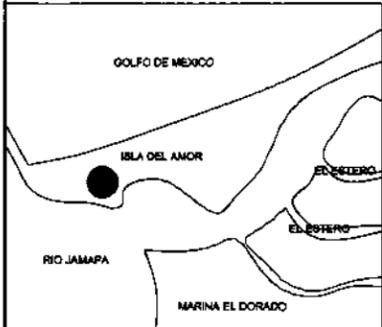
HOTEL BOUTIQUE

PLANTA LOBBY



NOTA: Toda la tubería es a base de tubos de PVC de 2,4,6 y 8 pulgadas.

- FOSA SEPTICA
- TUBERIA DE PVC DE VARIOS DIAMETROS
- REGISTRO DE AGUAS NEGRAS
- BAJANTE DE AGUAS NEGRAS
- PENDIENTE DEL 2%
- REGISTRO DE AGUA PLUVIAL



ESCALA GRAFICA

Esc 1:250

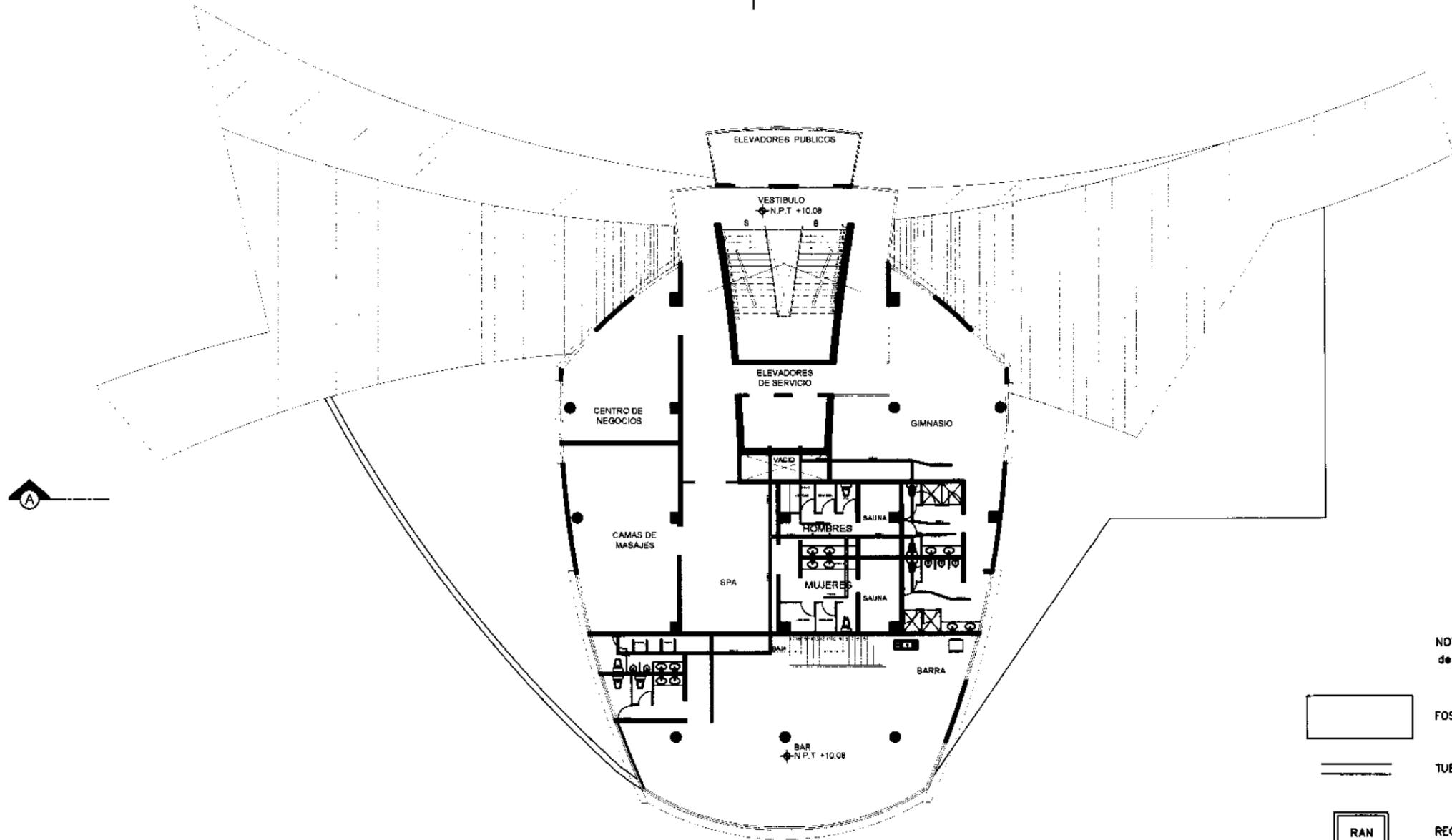
PALOMA FERNANDEZ GOMEZ

SANIT-2

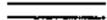
HOTEL BOUTIQUE

PLANTA NIVEL 1

N.P.T. +10.08



NOTA: Toda la tubería es a base de tubos de PVC de 2,4,6 y 8 pulgadas.

-  FOSA SEPTICA
-  TUBERIA DE PVC DE VARIOS DIAMETROS
-  REGISTRO DE AGUAS NEGRAS
-  BAJANTE DE AGUAS NEGRAS
-  PENDIENTE DEL 2%
-  REGISTRO DE AGUA PLUVIAL

SANIT-3

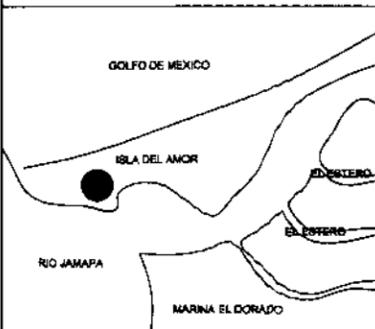


ESCALA GRAFICA



Esc. 1:250

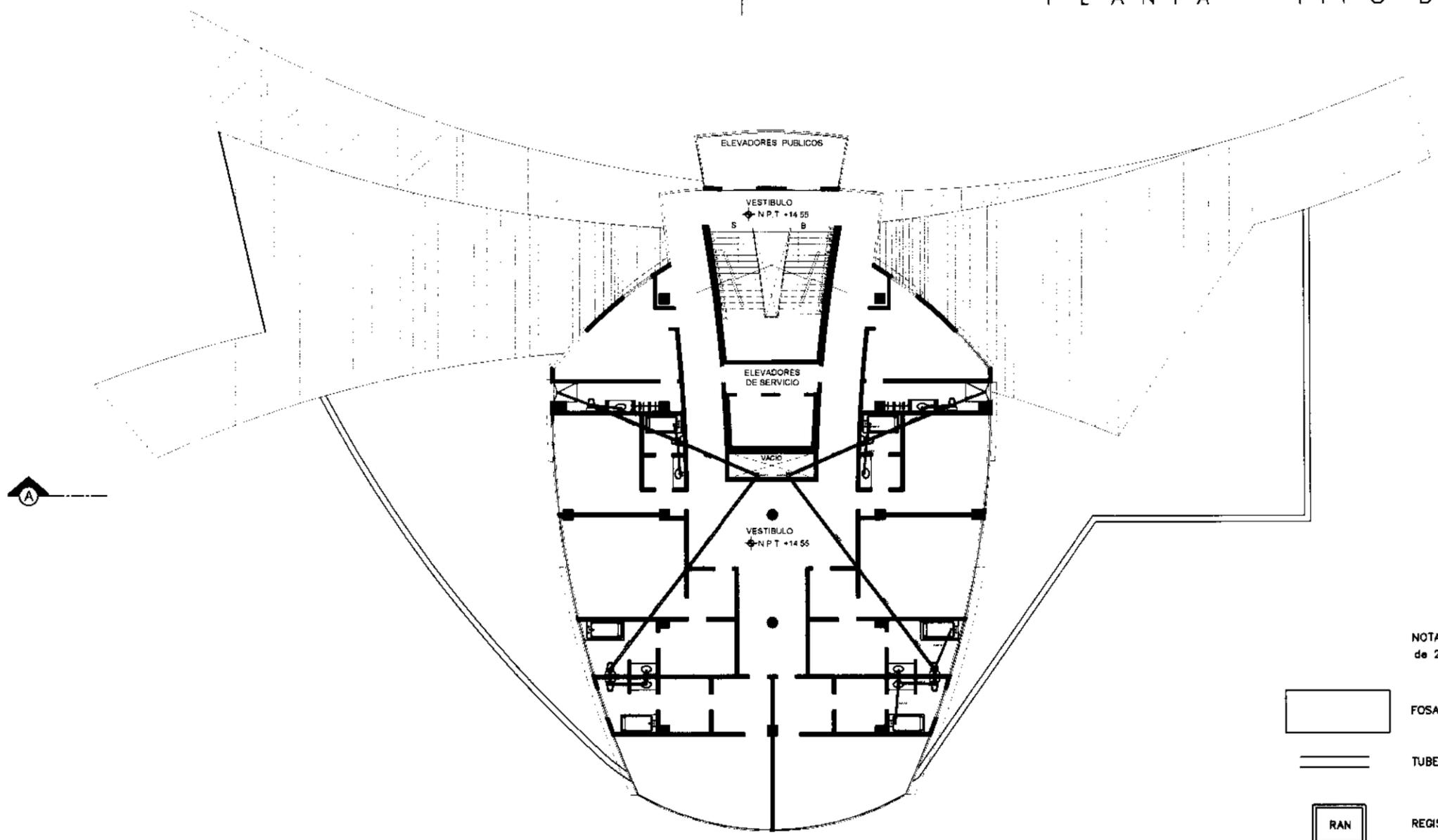
PALOMA FERNANDEZ GOMEZ



HOTEL BOUTIQUE

PLANTA TIPO DEL NIVEL 2 AL 4

N.P.T. +14.55



NOTA: Toda la tubería es a base de tubos de PVC de 2, 4, 6 y 8 pulgadas.

-  FOSA SEPTICA
-  TUBERIA DE PVC DE VARIOS DIAMETROS
-  REGISTRO DE AGUAS NEGRAS
-  BAJANTE DE AGUAS NEGRAS
-  PENDIENTE DEL 2%
-  REGISTRO DE AGUA PLUVIAL

SANIT-4

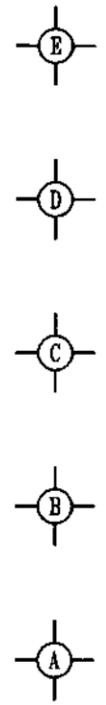
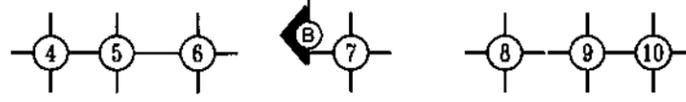
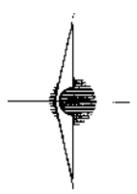
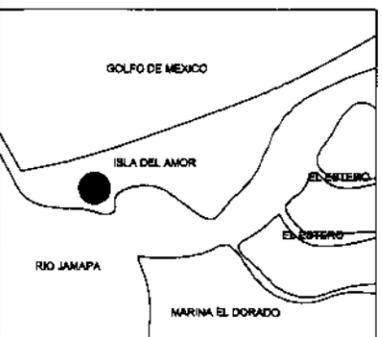


ESCALA GRAFICA



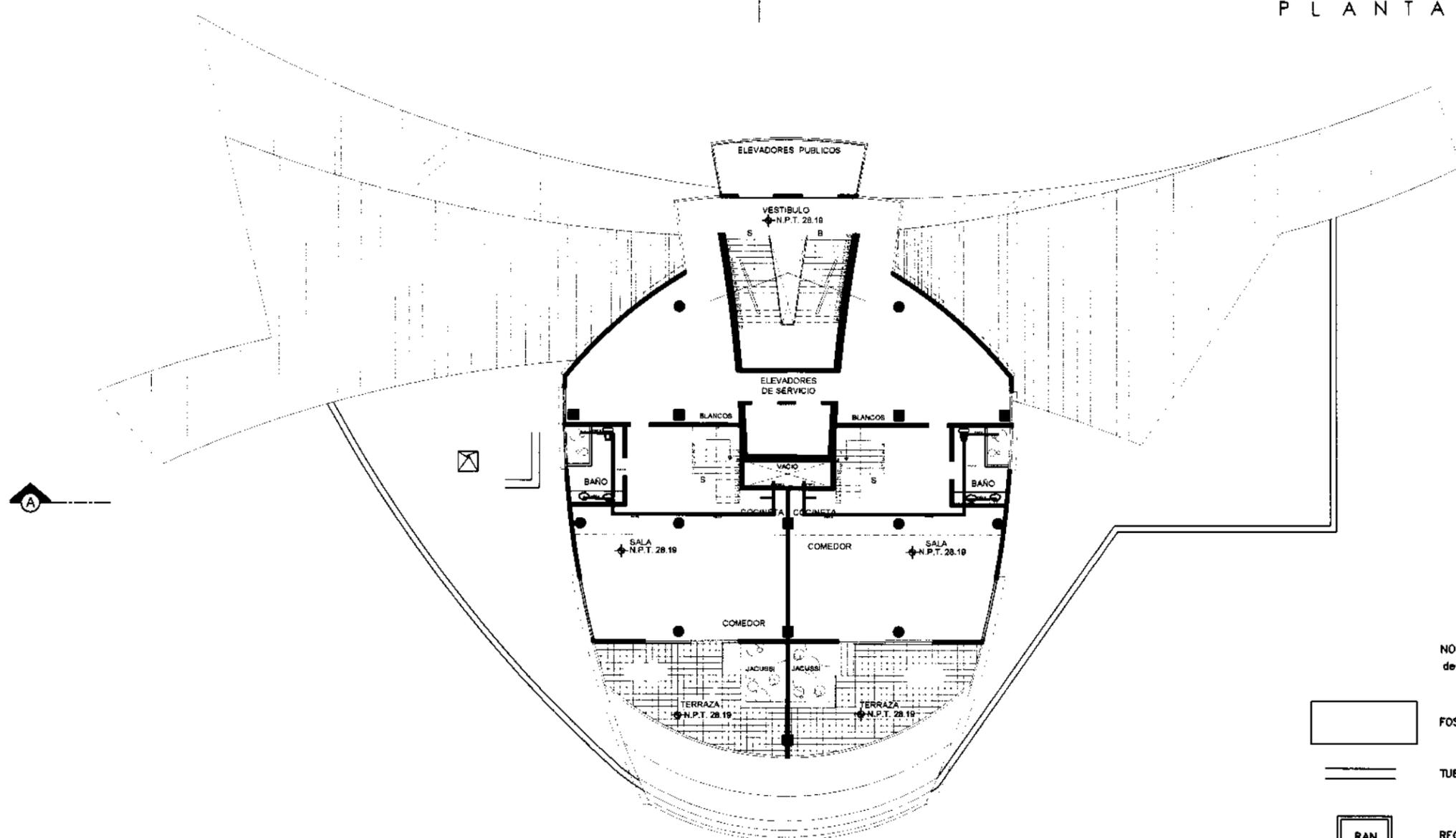
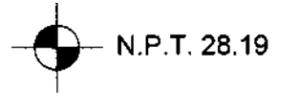
Esc. 1:250

PALOMA FERNANDEZ GOMEZ



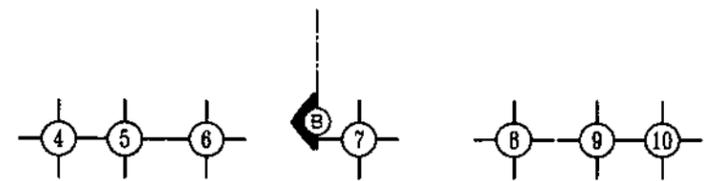
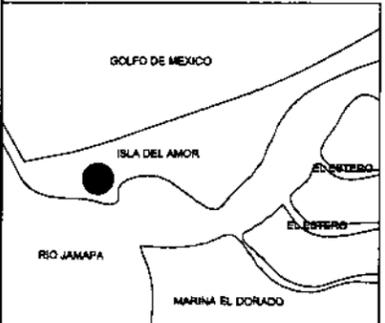
HOTEL BOUTIQUE

PLANTA SUITES



NOTA: Toda la tubería es a base de tubos de PVC de 2,4,6 y 8 pulgadas.

- FOSA SEPTICA
- TUBERIA DE PVC DE VARIOS DIAMETROS
- REGISTRO DE AGUAS NEGRAS
- BAJANTE DE AGUAS NEGRAS
- PENDIENTE DEL 2%
- REGISTRO DE AGUA PLUVIAL



ESCALA GRAFICA

Esc 1:250

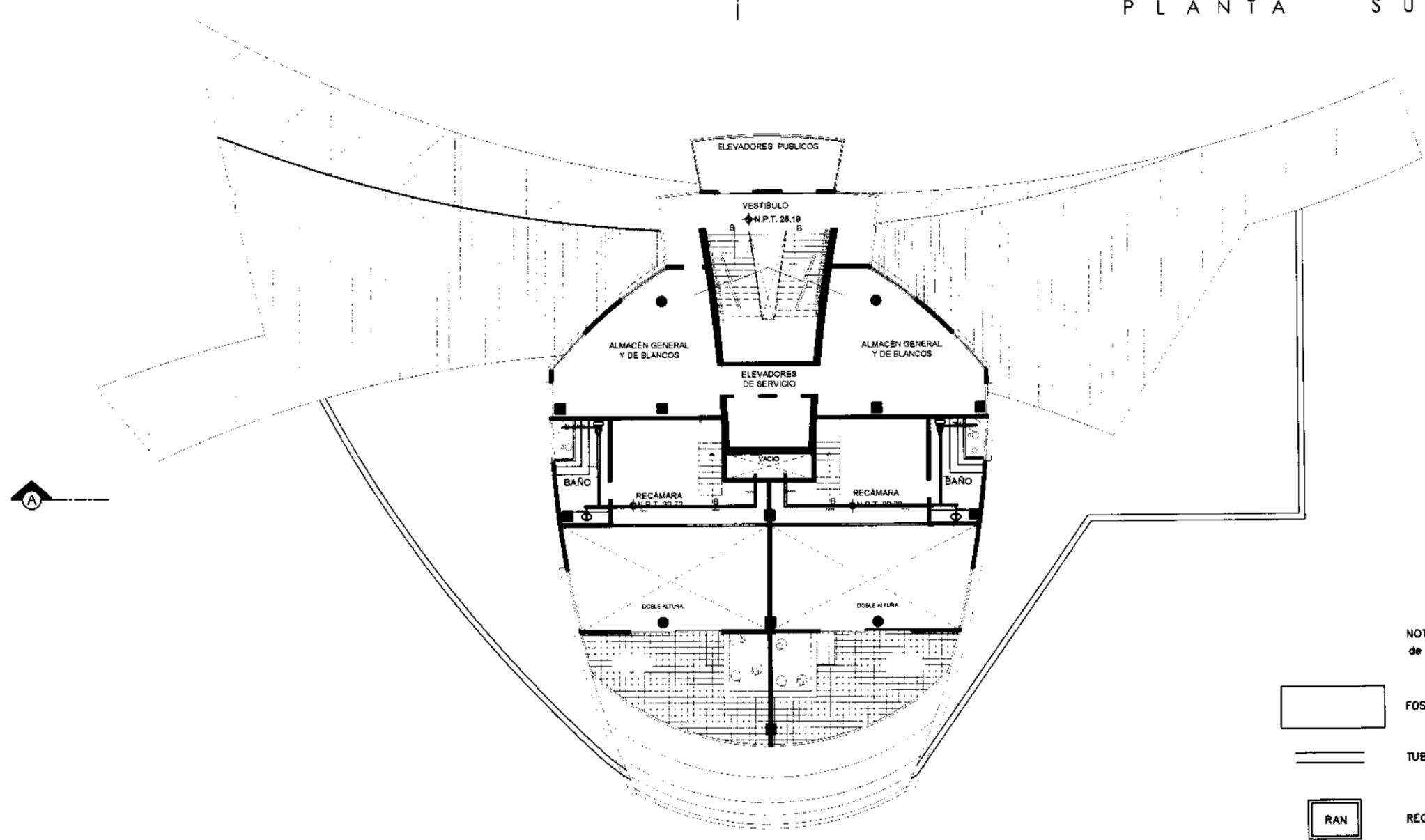
PALOMA FERNANDEZ GOMEZ

SANIT-5

HOTEL BOUTIQUE

PLANTA SUITE NIVEL 2

N.P.T. 32.72



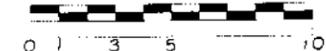
NOTA: Toda la tubería es a base de tubos de PVC de 2, 4, 6 y 8 pulgadas.

-  FOSA SEPTICA
-  TUBERIA DE PVC DE VARIOS DIAMETROS
-  REGISTRO DE AGUAS NEGRAS
-  BAJANTE DE AGUAS NEGRAS
-  PENDIENTE DEL 2%
-  REGISTRO DE AGUA PLUVIAL

SANIT-6

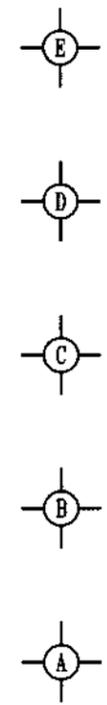
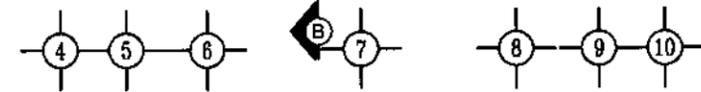
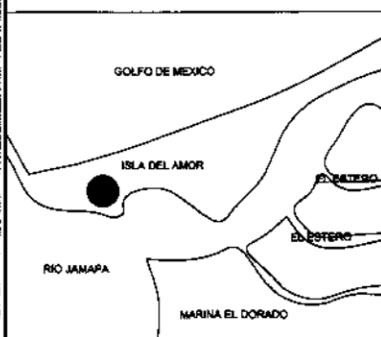


ESCALA GRAFICA



Esc. 1:250

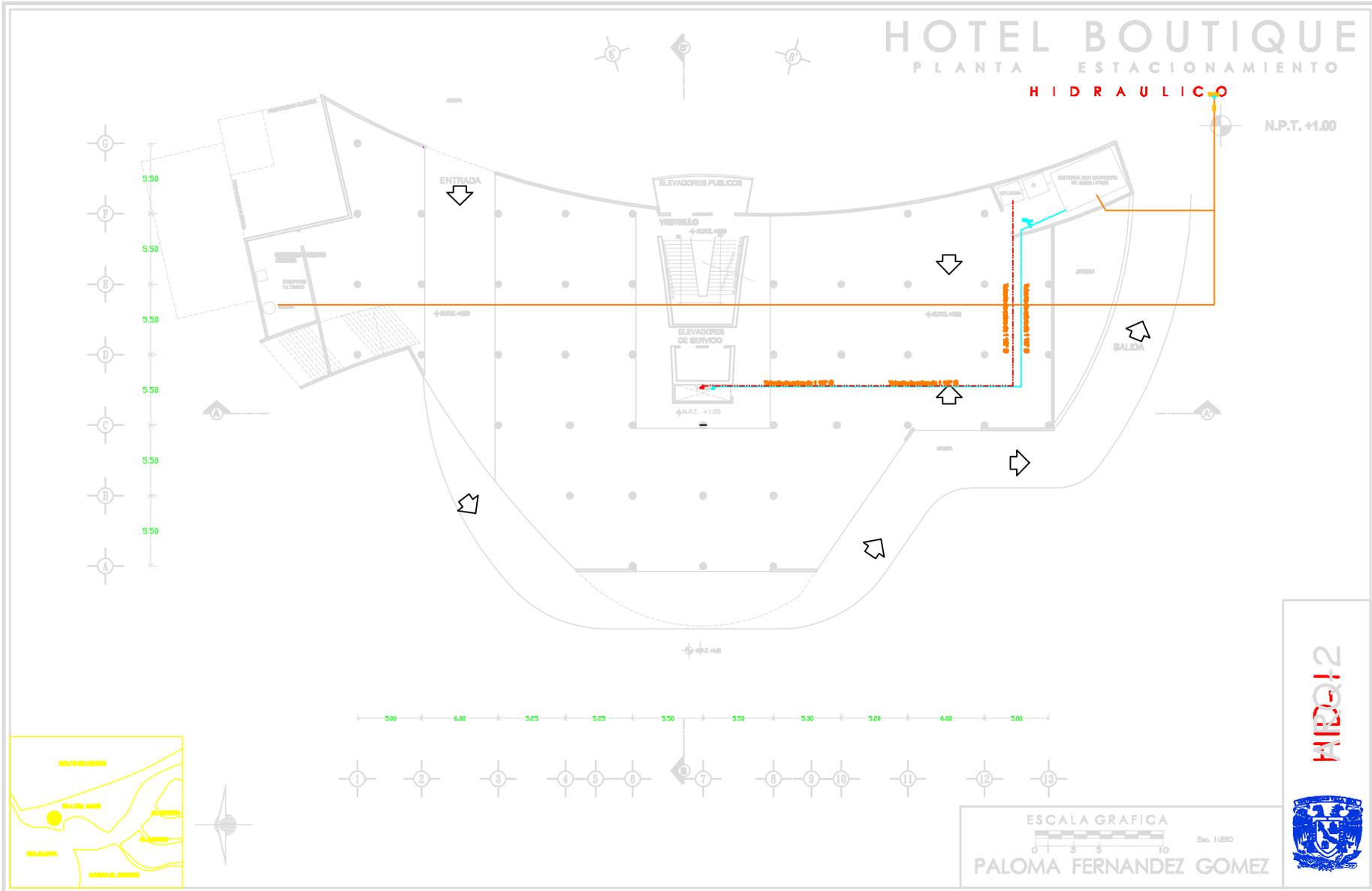
PALOMA FERNANDEZ GOMEZ



HOTEL BOUTIQUE

PLANTA ESTACIONAMIENTO

HIDRAULICO



N.P.T. +1.00

N.P.T. +1.00

N.P.T. +1.00

5.00 6.00 5.25 5.25 5.50 5.50 5.30 5.20 6.00 5.00

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

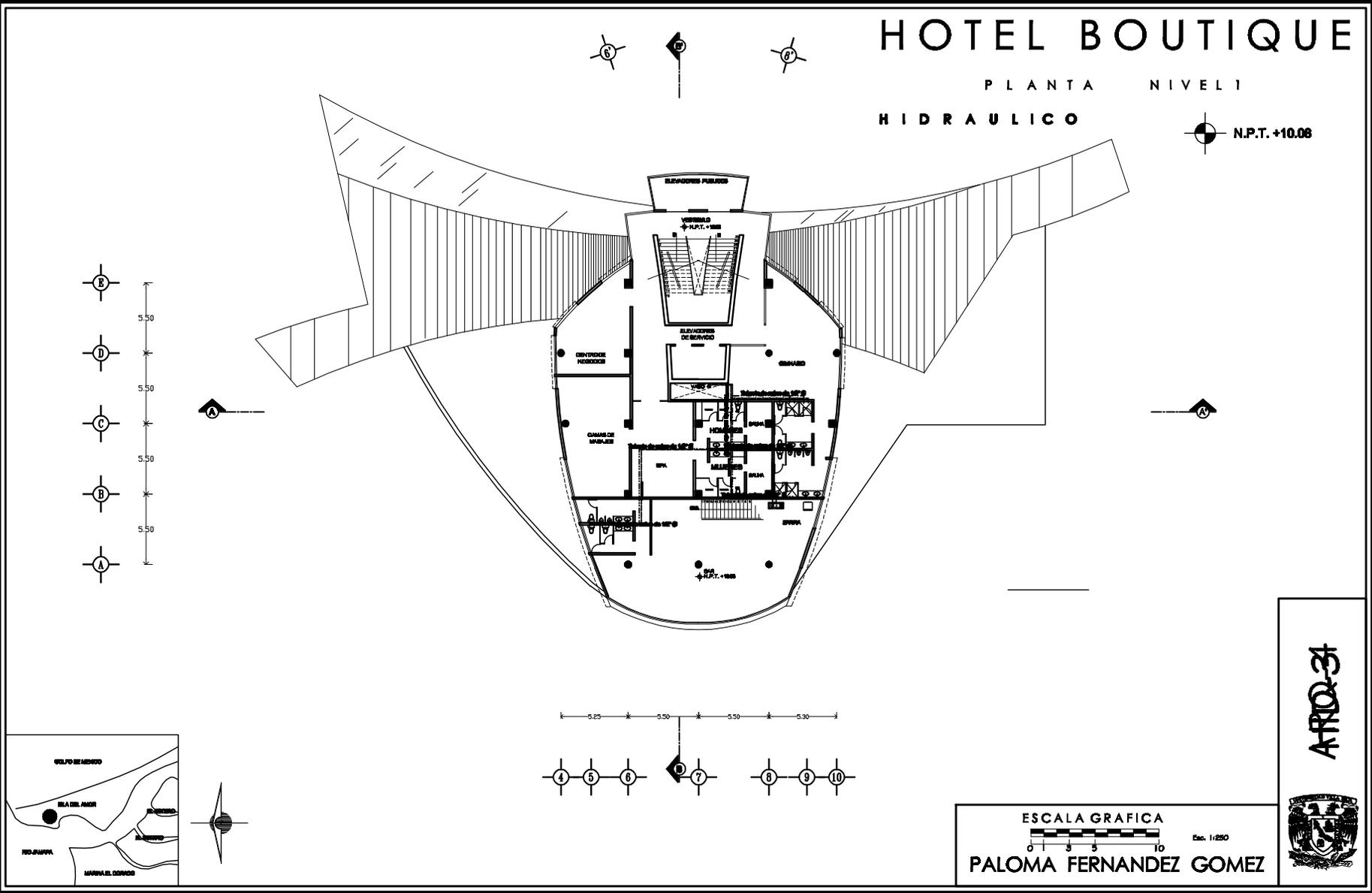
ESCALA GRAFICA
 0 1 2 3 4 5 10
 Esc. 1:250
 PALOMA FERNANDEZ GOMEZ

HOTEL BOUTIQUE

PLANTA NIVEL 1

HIDRAULICO

N.P.T. +10.08



ARQ-31

ESCALA GRAFICA
0 5 5 10
Esc. 1/250
PALOMA FERNANDEZ GOMEZ

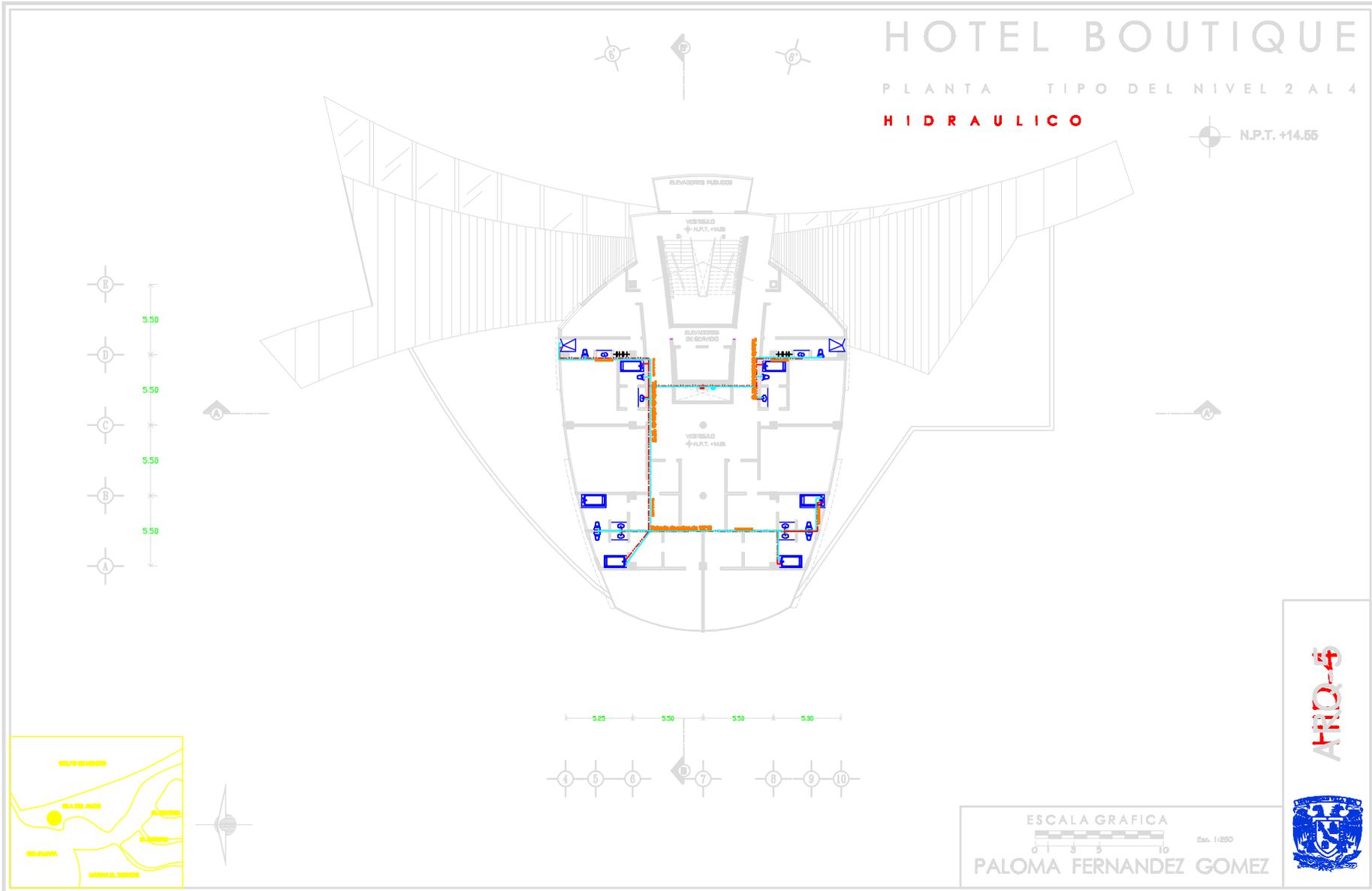


HOTEL BOUTIQUE

PLANTA TIPO DEL NIVEL 2 AL 4

HIDRAULICO

N.P.T. +14.55



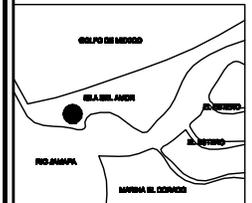
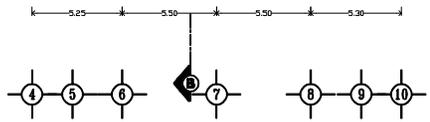
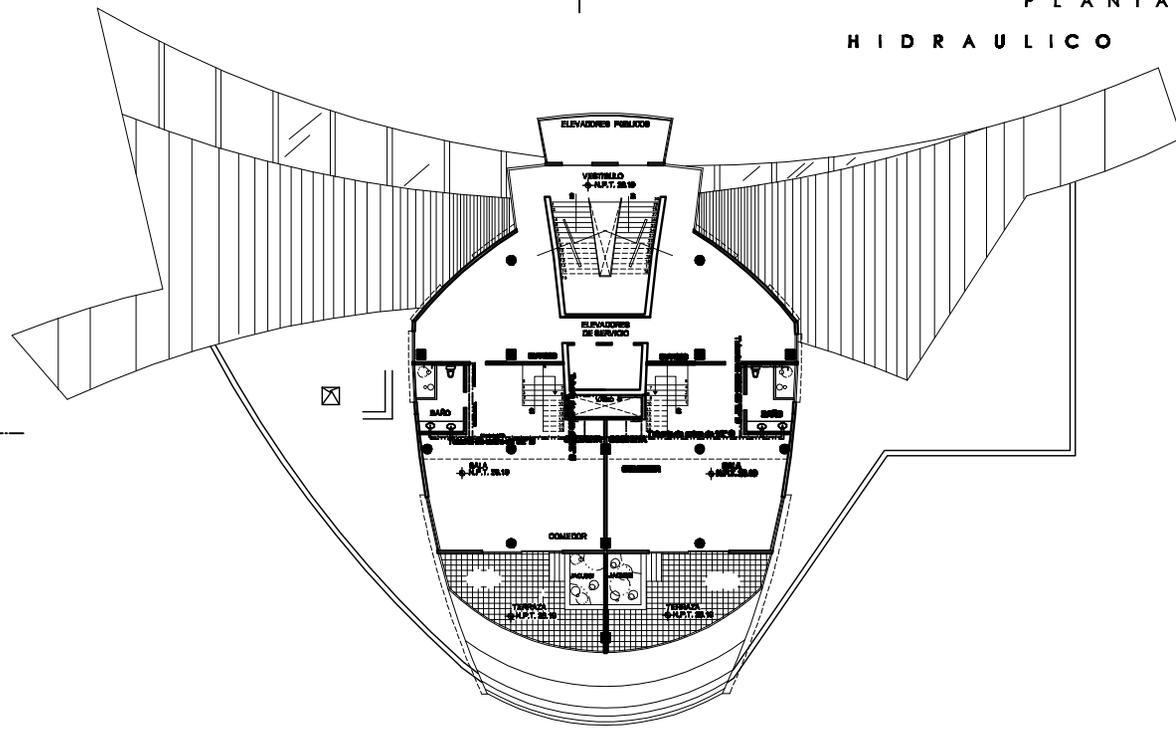
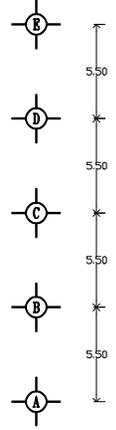
ESCALA GRAFICA
0 1 2 3 4 5 10
Esc. 1:250
PALOMA FERNANDEZ GOMEZ

AFID-5

HOTEL BOUTIQUE

PLANTA SUITES
HIDRAULICO

N.P.T. 28.19



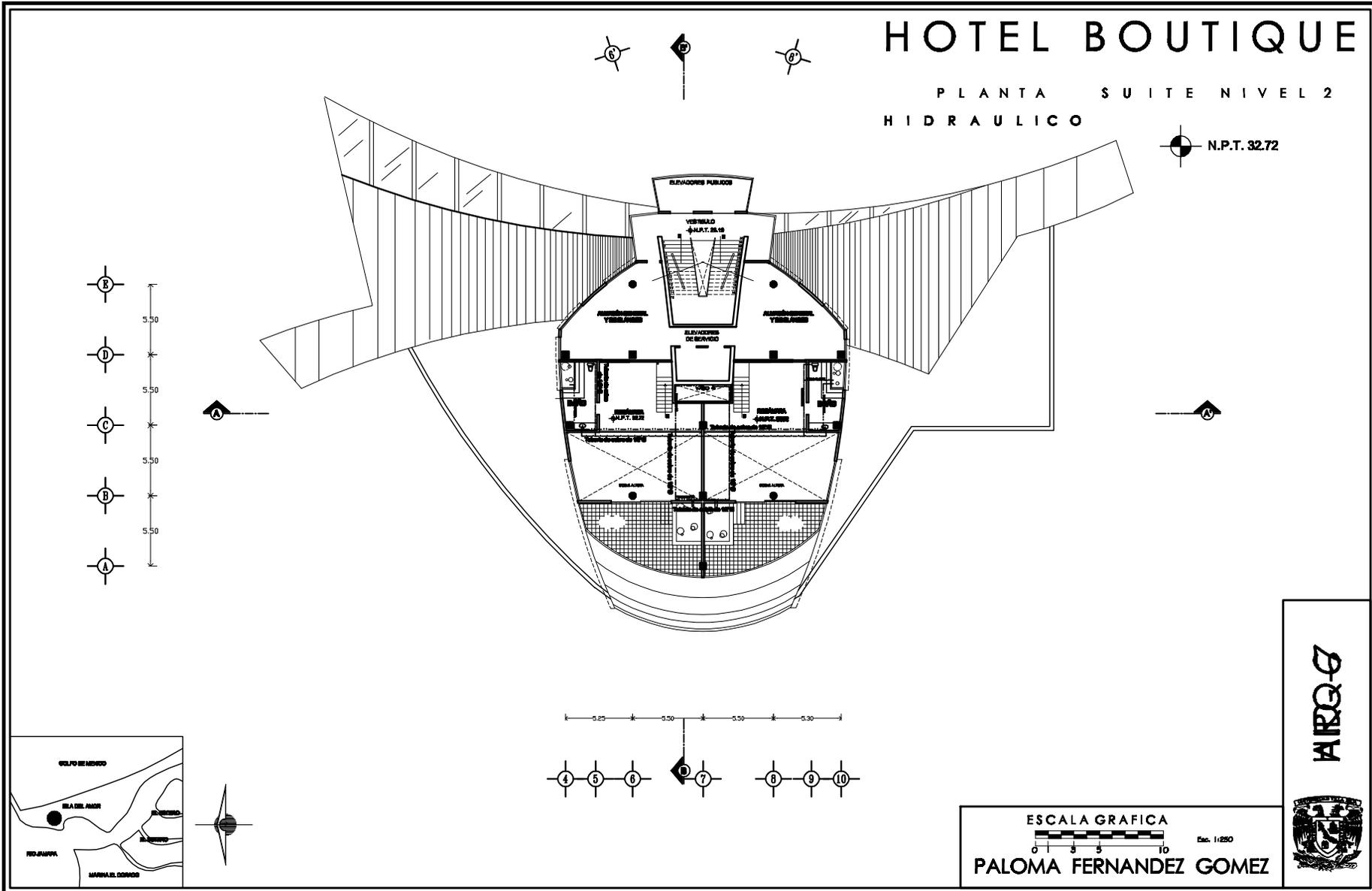
ESCALA GRAFICA
0 5 10
Escala: 1:250
PALOMA FERNANDEZ GOMEZ

AIRO 56

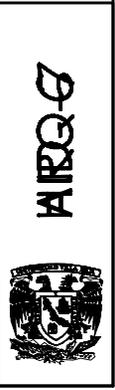
HOTEL BOUTIQUE

PLANTA SUITE NIVEL 2
HIDRAULICO

N.P.T. 32.72



ESCALA GRAFICA
0 1 2 3 4 5 10
Esc. 1:250
PALOMA FERNANDEZ GOMEZ

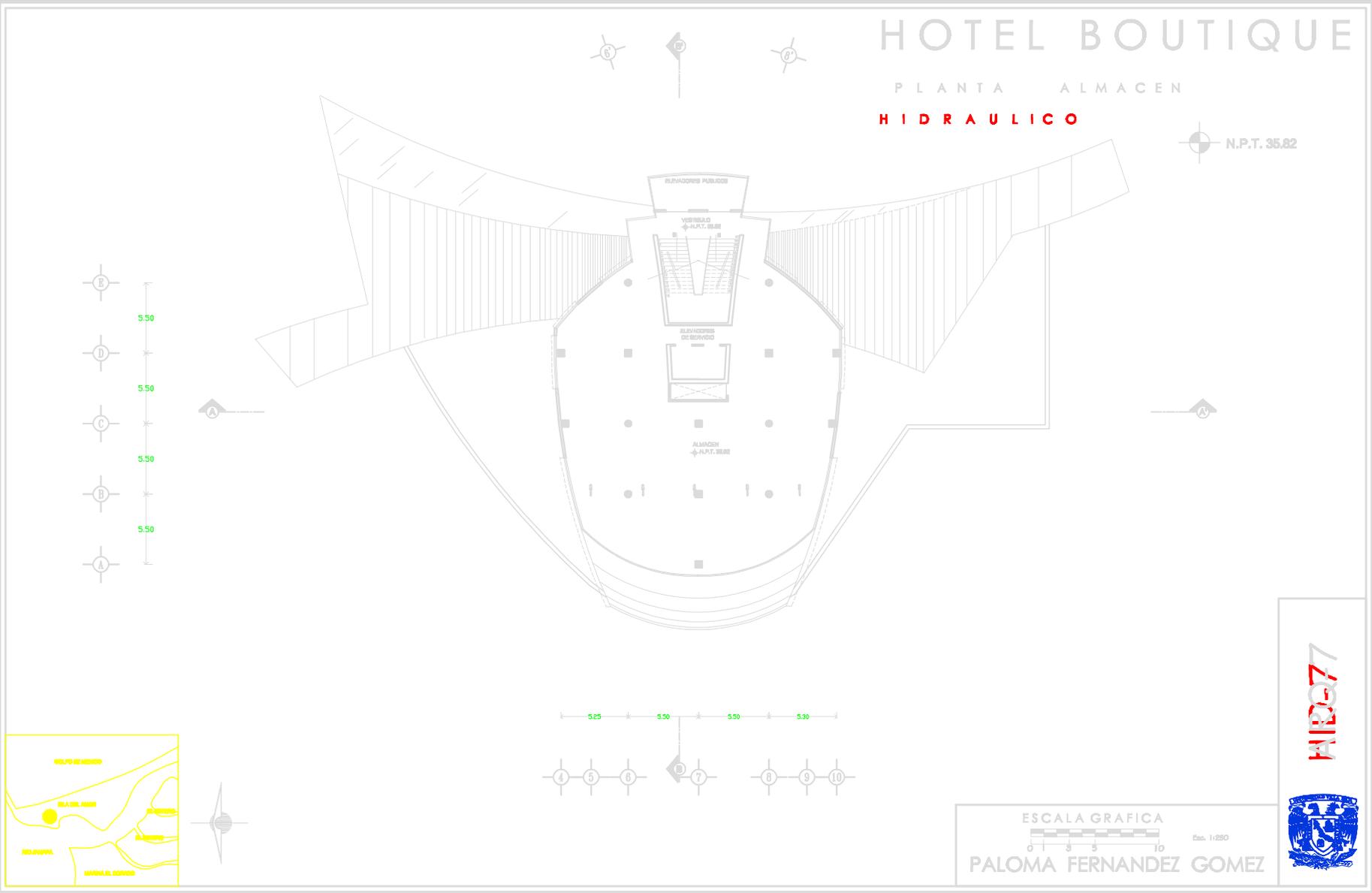


HOTEL BOUTIQUE

PLANTA ALMACEN

HIDRAULICO

N.P.T. 35.82



ESCALA GRAFICA
0 1 5 10
Esc. 1:250
PALOMA FERNANDEZ GOMEZ

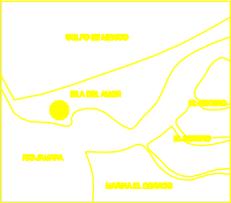
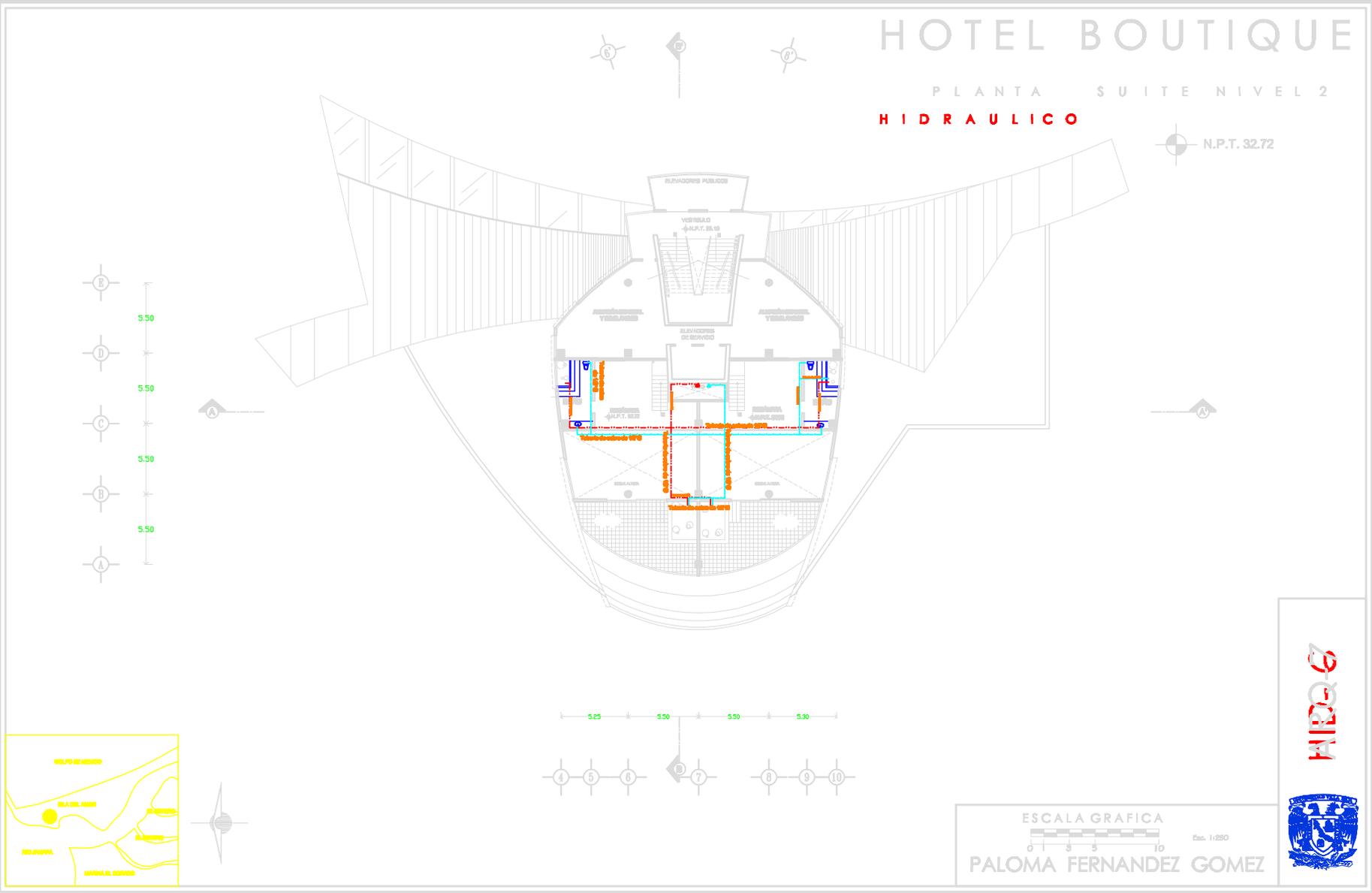


HOTEL BOUTIQUE

PLANTA SUITE NIVEL 2

HIDRAULICO

N.P.T. 32.72



ESCALA GRAFICA
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Esc. 1:250
PALOMA FERNANDEZ GOMEZ



BIBLIOGRAFÍA

BENÉVOLO, Leonardo, (2000), **Historia de la arquitectura moderna**, Gustavo Gili, Barcelona, España.

CARRASAT, Patricia, (2000), **Movimientos de la pintura**, Editorial Larousse, México.

COLLINS, Peter, (2001), **Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)**”, Gustavo Gili, Barcelona, España.

DE MICHELI, Mario, (1999), **Las vanguardias artísticas del siglo XX**, Alianza Editorial, España

FRAMPTON, Kenneth, (1993), **Historia crítica de la arquitectura moderna**, Gustavo Gili, Barcelona, España.

GLANCEY, Jonathan, (2000), **Historia de la arquitectura**, Editorial Planeta, México.

LODDER, Christina, (1988), **El constructivismo Ruso**, Editorial Alianza, Madrid, España.

MONTANER, Josep Maria, (1997), **La modernidad superada, Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX**, Gustavo Gili, Barcelona, España.

MONTANER, Josep Maria, (2002), **Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX**, Gustavo Gili, Barcelona, España.

PAPADAKIS, Andreas, (1995), **Deconstruction** Internacional publications, Nueva York, Estados Unidos.

PAGINAS DE INTERNET

http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_conceptual, Mayo 2008

<http://www.hotelesboutique.com/>, Mayo/2007

<http://prnewswire.co.uk/cgi/news/release?id=149289>, Agosto, 2007