

ARTE IMPLICADO EN LA CIUDAD

Trabajo de investigación y diseño para optar por.
la licenciatura en Artes Visuales

Lydia G. Elizalde y Valdés

Alejandro Solís Zárate

Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM

México, D. F.

Marzo de 1975



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.

Agradecimientos

J. Bracamontes

Arqueólogo naval

C. González Lobo

Profesor del taller experimental de arte urbano, ENAP

R. Medina

Jefe del Departamento del Registro Público de Monumentos, Dirección de Monumentos Coloniales, INAH

A. Moreno Toscano

Directora del seminario de historia urbana del Departamento de Investigaciones Históricas del INAH

C. Ramírez Sandoval

Jefe del Departamento Técnico del Museo Tecnológico, CFE

O. Romo

Autor de la metodología de diseño, asesor y compañero de trabajo

Otros

Amigos, maestros, comerciantes y usuarios del barrio

Delegación Política Cuauhtémoc

Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad

INDICE

Prólogo	1
---------	---

CAPITULO I

Marco teórico	5
Introducción	7
Documentación histórica del arte	13
Sentido y enfoque	29
La ciudad como el objeto de las proposiciones	35
Metodología de diseño	47

CAPITULO II

Definición del barrio	49
Investigación histórica	53
Análisis de la zona	138
Análisis del barrio	169
Elementos del barrio	261
Redes	275

CAPITULO III

Anteproyecto	289
Proyecto	295
Fundamentos del proyecto	323
Conflictos generados por las proposiciones	327
Conclusiones de la investigación	329
Bibliografía	333

Prólogo

La metodología de diseño consiste en aplicar en el proceso del diseño todos los datos que aporta el medio ambiente a través de los valores de expresión que ha desarrollado el pueblo, tanto en los tratamientos como en el uso de los elementos que constituyen un ámbito.

La localización y la selección de dichos valores forman parte de un proceso de revisión y retroalimentación de las necesidades inherentes al diseño; para ello se emplean varias técnicas auxiliares como son la revisión histórica, el reconocimiento de escalas naturales y sociales, el tratamiento de los espacios, la realimentación y autoregulación en el sentido de la transmisión de energía, valiéndose del dibujo en vez de la fotografía para lograr destacar los detalles más importantes y centrar al investigador en los elementos "fuertes" de la zona en estudio.

Es particularmente importante descubrir el uso que da la gente-energía a los elementos urbanos, las situaciones de permanencia, los recorridos en sus diferentes secuencias motoras, los hitos, límites visuales, situaciones de borde, el movimiento aparente del campo visual, etc., componentes todos ellos del sistema urbano que combinándose producen las situaciones pregnantes.

En la conformación de un sistema urbano existe retroalimenta-

3

zado y recuperado.

Por último mencionaré solamente que la elaboración de esta metodología supone para mí una respuesta a la necesidad de volver a las fuentes de expresión usadas por la humanidad en todas las épocas, como una aportación al desenvolvimiento del di seño contemporáneo en mi país, utilizando los propios recursos, sin olvidar las avanzadas técnicas de comunicación de la actualidad.

Oscar Romo

Marzo de 1975

Capítulo I

Marco teórico

La realización de este trabajo está basada en estudios de diferentes autores. De Lefebvre utilizamos sus conceptos sobre el problema del fenómeno urbano y el uso de los términos forma, - función y estructura para el análisis de la ciudad. De Alexander su concepción teórica sobre las ciudades naturales; de González Lobo sus clases teóricas y prácticas para abordar el problema de la ciudad y su método de análisis lógico; de Wolf la relación entre la política y la producción de diseño; de Maltese y Moles la teoría del mensaje objetual de donde derivamos la ciudad como el soporte material de la comunicación estética; de Ventós la implicación del arte en la vida cotidiana; y por último, en la etapa de realización el estudio y uso de la metodología de diseño de Romo, adecuada a nuestros intereses y a nuestros recursos materiales.

Introducción

En 1971, Carlos González Lobo y un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, pertenecientes a la primera generación de la nueva carrera de Artes Visuales, inician una serie de experiencias a nivel de grupo con el fin de llevar a cabo un cambio real en la estructura de la enseñanza y producción artística de la Escuela.

Esta inquietud inicial parte de la necesidad de abordar la problemática de la estética contemporánea desde un punto de vista racional, objetivo, concreto y totalizador, en contraposición a su actual manejo irracional (1), subjetivo, abstracto y fragmentador.

El resultado de esta inquietud son dos trabajos de investigación sobre arte urbano. Trabajos a los que unifica el interés por usar la ciudad como el soporte material de las proposiciones estéticas. Las diferencias entre éstos en el tratamiento de la problemática urbana se debe a la utilización de una metodología y criterio de diseño diferentes.

El movimiento de arte urbano en la ENAP corre el peligro de ser sólo una manifestación espontánea surgida por la coincidencia, en un determinado momento, de ciertas condiciones que ahora ya no existen en la Escuela. Condiciones que no eran las óptimas pero que permitieron ver la obsolescencia de la producción plástica, inclusive de la nueva carrera de Artes Visuales. Es conocida la tendencia reaccionaria que caracterizó a la ad-

ministración escolar del ejercicio 1970-1974, y el retroceso - que ésto significó no sólo para la Escuela y la UNAM, sino también para el país ya que la tradición y el nivel universitario le confieren a la Escuela el papel representativo del arte nacional. La actual administración escolar está sufriendo los problemas generados por la administración anterior. Hay evidencias concretas de que se busca superar esta situación escolar, pero hasta el momento no se ha definido la línea de trabajo. La función social de la ENAP, debe ser, como parte integrante de la Universidad, enseñar, investigar y difundir la cultura, en este caso la artística.

El cambio de la carrera de artes plásticas por artes visuales no fue completo ya que no modificó la posición anacrónica y obsoleta de la Escuela con respecto a la enseñanza y producción del arte. Al no promover la investigación en las artes visuales, la Escuela asegura la continuidad del estancamiento de la ideología y producción del arte nacional y por lo tanto de la aportación mexicana a la cultura universal.

Sabemos que en la ENAP se imparte una enseñanza alienada (2), que la investigación no existe y que la difusión de la cultura es mínima. Dadas estas condiciones, consideramos que la manera de lograr la superación académica es creando una escuela abierta a la investigación artística. Es necesario definir una estructura que motive y permita la discusión de diferentes po-

siciones estéticas, de las cuales el arte urbano se presenta como la más necesaria debido a la crisis formal-funcional de la ciudad y a la del arte tradicional.

Son muchas las dificultades que esta toma de conciencia implica, sobretodo por la falta de alumnado y personal académico suficientemente preparado para la comprensión e investigación del fenómeno urbano, pero es necesario tomar conciencia de esta situación y con los mínimos recursos materiales con que contamos empezar a investigar seriamente.

La finalidad de este trabajo es presentar un modelo de investigación y diseño para la proyección del arte urbano.

Han sido motivo para su realización los siguientes aspectos:

- 1 - El estado actual de deterioro en nuestra ciudad.
- 2 - La superación del canal de comunicación estético tradicional: el objeto de arte.
- 3 - La relación ciencia-arte-técnica como el camino más viable para lograr esta superación.
- 4 - La realización de diseño comprometido con el proceso cultural mexicano, buscando la identidad forma-contexto entre nuestras verdaderas necesidades sociales y nuestros medios para solucionarlas.
- 5 - La participación del Estado en la investigación y producción de arte urbano.

Recordemos como la obra de arte tradicional se originó paralelamente al nacimiento del burgo en la periferia de la ciudad

medieval, y cómo este núcleo de comerciantes establecen en el siglo XIV los inicios de una nueva relación económica y política que evolucionando lentamente trae como efecto la instauración de la sociedad industrial en el siglo XIX; sociedad que es dominada ahora por el capitalista burgués.

El arte no es ajeno a esta nueva realidad social y el resultado es su condición mercantilista. El arte es una mercancía más, condicionada exactamente por las mismas relaciones de producción que el interés capitalista ha determinado para todas las mercancías.

En nombre de esta relación le han sido otorgados a la humanidad valores positivos y valores negativos. Valores positivos son las grandes obras de arte creadas por los renacentistas, barrocos, cubistas, etc. El logro más negativo de esta relación es el de haber logrado separar la belleza de la utilidad de las cosas en el mundo de la vida cotidiana. El resultado son unos hermosos museos de arte, donde se conserva la belleza, reservada para el "goce exclusivo de los elegidos del destino" y una ciudad fea "destinada para el uso diario tanto de los elegidos como de los desgraciados por el destino".

Esto significa que inmanente a la superación del arte tradicional, deberá estar la superación misma de la relación económica tradicional: capitalista burgués-promotor del arte por la relación Estado-impulsor del arte.

Ahora bien, idealmente, el interés del Estado es por la socie-

dad y como la sociedad hace uso de la ciudad es lógico que deba ser el Estado quien financie la investigación y realización del arte urbano.

Pero el arte urbano, además de ser la superación del concepto artístico, es también la superación de su proceso creativo, pues los recursos de producción ofrecidos por el anacrónico arte, también resultan obsoletos. En la creación de arte urbano será necesario hacer uso de los medios científicos y tecnológicos para el control de los datos que se tomarán en cuenta en la producción de la forma a implicar en el contexto mexicano en la medida de la complejidad del problema.

Documentación histórica del desarrollo de las artes visuales y plásticas

La búsqueda de una integración con la realidad ha sido el motor de las expresiones artísticas. Estas expresiones siempre se han objetivado, por esta razón entedemos a la obra de arte como un objeto más de comunicación.

La realidad, que está determinada por las relaciones económicas determina a su vez el estilo de los objetos que habrán de modificar el contexto físico-cultural. Es a través de los objetos y de su interpretación de la realidad desde donde hacemos este estudio. Juzgamos al objeto de arte "una vez que está ya diseñado y colocado en el mundo, en un determinado contexto social y cultural. Se le juzga por el uso que se hace de él y no por las pretensiones o las presiones que intervinieron en su proceso de creación. Sus intenciones no sirven de nada; lo que sirve es como funciona y como se usa" (Bohigas).

El análisis histórico de las manifestaciones artísticas fundamenta el enfoque teórico de la práctica artística que planteamos, no para entenderlo como el paso siguiente del proceso histórico, sino para explicarnos el motivo de la preocupación por restablecer una relación forma-contexto.

La evolución de la humanidad consta de períodos caracterizados cada uno por una situación económica y cultural determinada.

En base a esto dividimos la historia de la humanidad en el arte de la siguiente manera: del p^áleolítico a la edad media, renacimiento, manierismo, barroco, rococó, romanticismo, neoclasicismo, naturalismo época moderna y contemporánea. A partir de éstas plantearemos la relación forma-contexto de manera muy esquemática.

Del paleolítico a la edad media

El concepto de arte no existía. Lo que consideramos arte era - una integración de lo bello, lo útil, lo práctico y lo simbólico en un objeto (integración forma-función). Los objetos eran producto de las actividades y del equilibrio naturales del hombre, respondían a necesidades funcionales y formaban parte de su vida cotidiana, familiar y comunitaria. Existía una correspondencia entre sujeto y objeto. Estos objetos respondían a - principios políticos y teológicos que se manejaban en un espacio auditivo-táctil asociado con una organización social jerárquica, por medio de figuras hieráticas y convencionales. Todo esto creaba una visión simbólica y teocéntrica de la realidad. "El hombre era el fin de la producción" (Marx).

Renacimiento

La estructura económica cambia; se vuelve más abierta y esta nueva realidad exige otras formas de representación. El trabajo se fragmenta en especialidades. El adorno se separa del objeto de uso cotidiano y se convierte en una entidad autónoma, independiente, que responde a las necesidades individuales y elitistas de la nueva estructura económica. Se crea el objeto de arte. Este se convierte en un objeto de lucro ya que su posesión representa una posición económica y cultural. Es este valor de cambio un estímulo para el artista y un medio para lograr una jerarquía superior a la del artesano. Es el inicio de la importancia comercial de los objetos de arte. Estos objetos son una representación de la nueva realidad racional, metafísica y antropométrica (pintura, escultura, grabado), que se rigen por cánones autónomos en donde se afirman valores como composi-

ción, perspectiva, color, medida, proporción, simetría. El hombre renacentista se expresa en un espacio unitario y racional, dándole un valor trascendental a la intuición subjetiva.

Manierismo

Poco a poco, este arte renacentista va centrándose más en los detalles, en el perfeccionismo y se limita a reproducir la forma por la forma. La representación es sólo un medio para jugar con la forma. Los ideales renacentistas, antropocéntricos, van desplazándose hacia la iglesia católica, que trata nuevamente de controlar el poder y busca una síntesis del espacio mecánico renacentista con el espacio genético del gótico. La nueva realidad se expresa en un espacio irreal, discontinuo, onírico, convencional y estereotipado. Este movimiento rechaza el realismo renacentista pero se queda en su negación, no plantea una nueva sintaxis formal.

Barroco

La iglesia católica recobra su poder. Este se evidencia en una nueva expresión artística, artificiosa, que sintetiza la objetividad trascendental del medievo y el subjetivismo renacentista. Busca una realidad objetiva en donde lo importante es organizar una visión totalizadora, universal y unitaria de la realidad por medio de la religión católica. Esto se logra utilizando géneros ceremoniales religiosos en grandes formatos y creando espacios mágicos e irracionales por medio del uso del claroscuro, que se le imponen al hombre común para hacerlo sentir mínimo ante la presencia extranatural religiosa. La iglesia promueve con su apoyo económico la producción de este arte. El objeto de arte ya es completamente independiente; la Academia de

Pintura y Escultura fundadas por Mazzarino es su reconocimiento oficial.

Romanticismo

El progreso de la sociedad industrial trae como consecuencia una marcada diferencia de clases sociales, lo que provoca conflictos que estallan en una protesta apasionada a través de las expresiones artísticas. Esta protesta resulta ser pesimista e irracional, ya que busca en el pasado la integración de la naturaleza y el yo. El romanticismo revaloriza lo típico, lo característico, lo significativo, lo folclórico; se concentra en la búsqueda de lo excepcional, lo espontáneo, lo único, lo original, lo ordinario y termina por convertir todos estos valores en una convención.

Neoclasicismo

Nuevamente la realidad se centra en el auge de la revolución burguesa y del progreso en un optimismo racional. El arte vuelve al clasicismo, que representa fielmente el nuevo puritanismo civil por medio del orden y la razón. El academismo se convierte en su nueva naturaleza. Se dá énfasis a la estructura pura, sencilla del dibujo y del orden en la composición. Se busca la razón universal. Este movimiento, como el romanticismo, es una protesta pero optimista, y protesta también regresando al pasado sin lograr sintetizar forma alguna.

Naturalismo

Cansados del idealismo romántico y neoclásico, se busca la expresión de la nueva realidad representando las cosas fuera de la personalidad del artista; se hace manera serena, fría y con un interés científico. A partir de este momento, finales del si-

glo XX, el arte se fragmenta en una diversidad de expresiones que le otorga la misma realidad.

Epoca moderna y contemporánea

Esquematizar las características particulares de cada uno de los estilos o modalidades que han surgido en el arte después del impresionismo, tratar de encontrar una explicación o una correspondencia con el contexto como lo hicimos con las corrientes anteriores es, debido a la variedad de movimientos y estilos, bastante complejo. "Tan sólo en los últimos quince años se han provocado diecinueve movimientos" (Torres Michúa), por lo que consideramos suficiente reducir este estudio al análisis de los aspectos invariantes en la evolución de los estilos, independientemente de las particularidades formales-conceptuales que los caracterizan.

Partimos de la idea de que cualquier manifestación artística -impresionismo, cubismo, futurismo, pop, mínimo, concepto, etc.- recurre en primer lugar a una forma que la contenga, el objeto de arte. Objeto donde el creador plasma, interpreta, reduce, proyecta, narra, informa, reproduce efectos visuales y táctiles, expresa, representa cambios en el instante, presente movimiento, conceptualiza, aparenta actitudes, presenta la realidad, la abstrae, protesta, etc.

Debido a la realidad en que ha sido creado este objeto de arte -las relaciones económicas, políticas y sociales de una sociedad industrial- tiene que recurrir a la superación instantánea de los estilos con la mínima diferencia, buscando la vanguardia estilística no tanto por la proposición de la forma misma, sino por el valor económico que se le asigna a las cosas que

se presentan como novedosas. Sabemos como las galerías recurren a la función del "shock estratégico" (Moles), invirtiendo grandes sumas de dinero en publicidad y organizando exposiciones para procurarse todos los días una reserva de nuevos valores... pero de cambio (plusvalía).

El objeto de arte como todo producto mercantilista es aplicado al contexto, se impone. En el mejor de los casos este contexto suele ser el privativo de las galerías, salas, museos y colecciones particulares de arte, en el peor, se le impone al entorno urbano.

La sacralización de la belleza, de la organización de la proporción, de los aspectos de la vida cotidiana (textura, color y formas naturales), de formas geométricas primarias, de métodos, de ideas, de actitudes, etc. y sobre todo la auréola de miticismo, intelectualidad e inaccesibilidad a la comprensión del hombre común, es otro de los aspectos (invariante) que se sostiene en la producción de objetos de arte actuales. Resultando así, que el arte se produce solamente para el entendimiento y la comprensión de la cultura superior de la clase social que determinó su existencia.

Los aspectos: objeto (de arte), valor de cambio, imposición, sacralización-mito, son las invariantes características de la producción y evolución artística de la época moderna y contemporánea.

Movimientos como dadá, arte pobre, happening, concepto, pop, etc., que se presentan como movimientos anti-obra de arte, al no superar el objeto como canal de comunicación, su imposición a un contexto, su valor de cambio y la sacralización de sus -

conceptos, terminan siendo catalogados en los archivos de los museos, galerías, salas de arte y colecciones particulares, como obras de arte.

Si consideramos que la finalidad de la sociedad industrial capitalista ha sido y es la de crear valores de cambio para producir plusvalía en todos los niveles del conocimiento humano, entonces el arte (la producción de arte) está correspondiendo a la realidad de su contexto. No consideramos a esto como una realidad positiva para el desarrollo del arte, sino como la realidad en que se maneja la producción actual de los objetos de arte. Es incuestionable que en estas condiciones se han logrado formas o expresiones con un alto contenido humano, pero también es incuestionable que es poca la gente que tiene acceso al conocimiento, a la contemplación o al goce de estas obras de arte. "La producción es el fin del hombre" (Marx).

Así como la revolución industrial es importante y decisiva para el nuevo planteamiento del arte, también lo es para lo que se ha dado a conocer como diseño. Este movimiento no se plantea como arte. Es más, no hace uso de las invariantes de la producción artística, aunque es una realidad el hecho de que algunos objetos industriales llegan a ser considerados objetos de arte (silla de Mies, palacio de cristal, casa roja, etc.). El diseño es realista y establece la relación forma-función que caracterizaba al quehacer estético pre-renacentista, pero haciendo uso de la producción en serie.

Las transformaciones socio-económicas de la sociedad señalan las bases de la nueva organización que modifica la tradición del arte y la aparición del diseño industrial, fenómeno deri-

vado directamente del industrialismo. Ya que la evolución del sistema de gremios al sistema industrial modifica el equilibrio artesanal y artístico en la sociedad. Es interesante el fenómeno que se da en la época industrial. Se hace necesaria una nueva concepción teórico-práctica y su resultado es el diseño; se hace necesaria la habilitación de gente que se dedique a trabajarlos, cuando por naturaleza el diseño está implícito en la manufactura del objeto y es del que se deriva la obra de arte (decoración de objetos).

Durante esta época, el pensamiento se centra en la historia - con el deseo de valorizar los actos humanos y la experimentación y se postergan las soluciones que requerían las necesidades generadas por la industria. El mismo artista se desentien- de de las nuevas necesidades y se cierra a los problemas del mundo exterior.

La difusión de los adelantos técnicos y la aceptación de la - eficacia de las ciencias aplicadas, traen como consecuencia en el desarrollo intelectual, una reacción inesperada contra los nuevos intereses artísticos y literarios pues no reflejan el interés práctico de la ciencia, debido al rechazo general contra el racionalismo y positivismo de las ciencias y debido al caos que se empieza a generar en la ciudad industrial, resultando así el historicismo una evasión del presente ya que no logra conciliar el enfrentamiento que se estaba dando entre el arte y la máquina (S. Fernández). Algunos artistas trataron de reflejar la vida cotidiana en una pintura no de evasión, tratando de crear ambientes. Sin embargo, sus preocupaciones cromáticas y compositivas redujeron su contenido, concentrando to-

do su interés en la contemplación pasiva, insuficiente para - las nuevas necesidades de cambio que exigía la ciudad industrial (S. Fernández). El concepto de artes aplicadas y su separación de las artes mayores, es una de las consecuencias de la primera revolución industrial y de la cultura historicista (Benevolo).

Al separarse por primera vez los conceptos de artes y artes - aplicadas, los artistas que hacían arte puro concentraron su actividad en un campo menos ligado a la realidad cotidiana - como fueron los movimientos del historicismo arquitectónico y el naturalismo pictórico, considerándose los portavoces de la tradición cultural de arte, desarrollando así el arte de galería; dejando el desarrollo de las artes aplicadas a proyectistas incultos y estrictamente comerciales, quienes copian las formas de los artistas puros y por medio de la producción industrial las ponen de moda, al circularlas y venderlas. Pero se establece una relación unilateral, no un intercambio de experiencias entre la producción en serie y el arte, ya que los modelos artísticos se copiaban, se modificaban para reproducirlos por medio de máquinas de acuerdo a los intereses económicos de los industriales (Fernández).

La producción industrial a gran escala de "objetos artísticos" supera la producción del fino acabado en cantidad y economía. Se abre una brecha entre las manifestaciones de arte puro y - arte aplicado, considerándose a partir de esta época el arte - aplicado como algo sin valor debido a su carácter utilitario y a su procedencia industrial.

Las artes puras rechazan cualquier objeto que se aplica al uso

cotidiano, desligando la producción artística de la vida, arguyendo la diferencia entre arte mayor (arte puro) y arte menor (arte aplicado).

El movimiento de reforma de las artes aplicadas en Inglaterra se da cuenta de esta separación y trata de solucionar la diferencia. Se parte de la idea de modificar la fabricación de los objetos de uso cotidiano para embellecer la vida diaria, al principio dando soluciones utópicas, hasta llegar, con los alumnos de Morris, a vencer el prejuicio contra la producción industrial (S. Fernández). Morris se da cuenta de que antes de crear cuadros sublimes, el artista debe brindarle a la sociedad un ambiente apropiado para vivir, para trabajar. Plantea en una pregunta el futuro del arte: ¿por qué hemos de ocuparnos del arte si no todos pueden participar de él?

El movimiento de las artes aplicadas provoca que en otros países surjan movimientos similares. El art nouveau se centra en la decoración interna usando la línea ondulada y simétrica, con movimiento y simbolismo. Su intención era fusionar el objeto y su ornamentación en una entidad orgánica, o sea, realizar la "unidad y síntesis" del objeto en su decoración (arte pre-renacentista).

Este movimiento tiene sus raíces en el historicismo, pero presagia el diseño moderno aportando una revaloración de las artes aplicadas al elevarlas de nuevo a la categoría de arte, sin la asociación peyorativa de artes menores, ni de bellas artes, originándose el surgimiento del diseño industrial y del diseño gráfico. Se supera aún más la producción de objetos artísticos y de objetos de diseño (S. Fernández).

Pero al igual que el objeto de arte, el diseño industrial y el diseño gráfico son objetos mercantilistas y si bien el primero es un producto creado e impuesto sin un método, los dos últimos son creados e impuestos con un método. No cabe duda del interés del capitalismo por financiar la creación de formas industriales o gráficas que preserven y aumenten el poder económico, y por tanto, cultural y político, en lugar de crear formas que correspondan a la naturaleza del hombre.

Síntesis histórica del desarrollo de las artes visuales y plásticas en México

Las primeras expresiones artísticas encontradas en nuestro continente pertenecen al paleolítico. Al antiguo mexicano recurre a los símbolos para interpretar su realidad. El hombre se desarrolla en una comunidad y su concepción del mundo se basa en la unidad del cosmos; unidad en donde el cielo, tierra, dioses, hombres y naturaleza se hallan enlazados (Westheim).

El hombre no existe individualmente. Sus expresiones artísticas son colectivas; están dirigidas a la comunidad y forman parte de su vida cotidiana, razón por la cual trabajan sus obras monumentalmente.

Todos sus objetos están cargados de un significado mágico-religioso controlado jerárquicamente por una organización comunal y sus decoraciones (arte) tienen un valor simbólico que cambia de acuerdo a sus necesidades expresivas.

Con la conquista española de México en el siglo XVI, florece el arte europeo. Algunos conquistadores y frailes conocen las nuevas ideas y formas culturales del renacimiento, pero todavía practican las tradiciones medievales; esta técnica española com

bina las antiguas formas románicas y góticas con las clásicas del renacimiento (J. Fernández).

La expresión artística más significativa que se desarrolla en la Nueva España es la religiosa. Estos trabajos los realizan artistas que vienen directamente de España y a quienes les prohíbe la Real Academia de San Carlos que contraten como aprendices a indios, mestizos y negros ya que "no tienen ni fundamentos, ni reglas para la imitación de los objetos Santos". Sin embargo, ellos continúan practicando las artes clandestinamente y asimilando las nuevas técnicas españolas (Zuno). Poco a poco se van fusionando las dos culturas; por un lado una plástica popular, ingenua, que se maneja a través de símbolos, y por otro lado la técnica española renacentista.

Es con el barroco cuando ambas culturas se integran perfectamente. Cuando surgen las originalidades mestizas que dan carácter a las expresiones artísticas mexicanas (Zuno). En este arte barroco se hace evidente el poder de la iglesia católica - que contrasta, por su gran suntuosidad y riqueza, con la ciudad novohispana, renacentista y modesta. Este arte barroco evoluciona con el tiempo y se vuelve más decorativo, más efec-tista pero también más débil en sus detalles, dando origen al churrigueresco. La independencia de España y más tarde le nacionalismo promueven el movimiento romántico afirmando el carácter de lo mexicano que se continúa expresando con técnicas e ideologías europeas bien asimiladas.

Surge el movimiento neoclásico que al principio se considera como una imposición estatal; al poco tiempo se vuelve un conocimiento popular ampliamente aceptado porque era la señal de

los nuevos tiempos, del progreso, del carácter internacional, filosófico y moderno (sociedad industrial). Este movimiento - también se asimila y produce objetos interesantes; pero casi todas las obras artísticas más o menos relevantes son realizadas por artistas extranjeros.

En las academias de arte se imparte la técnica europea de una manera muy deficiente y los trabajos que se realizan son copias de los de los maestros (Orozco). Además de importar la - técnica, importan también los temas, creando expresiones que no tienen nada que ver con la realidad mexicana.

Por otro lado, los contactos con Europa dejan ver las innovaciones que se están llevando a cabo en las artes, así que los estudiantes de arte de México ya no se conforman con el academismo caduco oficial.

Los primeros contactos con la realidad mexicana, a través de las expresiones plásticas se hacen por medio de la caricatura irónica y política. Movimiento muy audaz que utiliza los recursos con que cuentan para transmitir sus ideas a nivel popular en forma directa. Esta labor de concientización se lleva a cabo por diferentes medios (periódicos, boletines, volantes, etc.). Atl exhorta a sus compañeros artistas para que tengan confianza en sí mismos, conciencia de su propio ser y de su destino como mexicanos y de que busquen la función social del arte (Orozco).

Estalla la revolución armada (1910) y es el momento en que estas inquietudes rompen con el academismo, pero sin desechar - las lecciones del arte universal, al contrario, asimilándolas y aprovechándolas para "crear una nueva expresión de este nuevo

mundo, de esta nueva raza" (Orozco). Canalizan esta inquietud a través del muralismo. Buscan producir obras monumentales que sean del dominio público, conquistar los muros de la ciudad para reconquistar el derecho a hablar del pueblo, influenciados por las teorías socialistas de la época. Paralelamente al movimiento muralista se crean las escuelas de pintura "al aire libre" en diferentes pueblos del Valle de México, en donde se realizan obras bastante ingenuas técnicamente pero que dejan ver este nuevo espíritu de búsqueda a través de nuestros orígenes, de nuestras costumbres (Zuno). La inquietud se da. Muchos artistas creen que el arte precortesiano es la verdadera tradición que nos corresponde y buscan un renacimiento del arte indígena. Otros lo buscan a través de las artesanías populares; otros creando un arte al servicio de los trabajadores; pero en general, hay gran interés por la sociología e historia lo que les permite ver con claridad el problema del momento. Hay una conciencia del momento histórico y de las relaciones de la obra con el mundo y con la sociedad de la época. Momento en que se necesitaba ilustrar el cambio político plásticamente (Orozco).

Así, partiendo de lo regional, de lo mexicano, de las necesidades expresivas del momento se crean objetos de gran valor plástico universal. El muralismo se concentra tanto en el nacionalismo, está tan preocupado por el contenido que se vuelve un arte anecdótico que además interpreta los hechos históricos anárquicamente. Sus proposiciones de socializar el arte, de tener una acción colectiva, las exteriorizan en pinturas que representan obreros trabajando y luchando, y contradictoriamente,

los únicos que tienen acceso económicamente a estas obras son los aristócratas; los obreros prefieren comprar un arte burgués. Estas contradicciones y el hecho de que el muralismo se considera la "única ruta a seguir" (Siqueiros) oficialmente, hacen que el movimiento muralista se cierre. De cualquier forma, las proposiciones de la "Unión revolucionaria de obreros técnicos, pintores, escultores y gremios similares" son valiosas y conviene rescatar ahora alguna de ellas. Buscan reafirmar la condición de oficio del pintor, escultor, grabador, a fin de que sean hombres activos e instruidos y dispuestos a trabajar de ocho a diez horas diarias y que el resultado de su acción responda a los intereses de una colectividad.

Algunas generaciones posteriores continúan la obra de los grandes muralista mexicanos, los superan técnicamente, pero el momento histórico del muralismo ya había pasado.

Los jóvenes pintores de los años cincuentas rechazan el muralismo por la demagogia nacionalista en la que ha caído y empiezan a tener nuevamente contacto con los movimientos artísticos europeos y norteamericanos importando nuevamente técnicas y temas.

A la fecha no se ha logrado sintetizar forma alguna de estas expresiones artísticas y se siguen conservando las invariantes del arte en su producción: son objetos, con un valor de cambio, que se imponen a un contexto y que tienen un carácter mítico, sagrado, a su alrededor.

Conclusiones

El esquema anterior del desarrollo histórico del arte, nos ha servido para establecer cuales serán las condicionantes para

su producción que tomaremos como elementos a superar en nuestra proposición de arte urbano.

Como hemos visto, desde las primeras manifestaciones de arte - renacentista hasta el naturalismo, la producción de arte se ha cimentado en el uso de elementos constantes (sacralización-mito, valor de cambio, objeto de arte, imposición). Si estos elementos no han sido superados en la producción de arte actual, ha sido porque los artistas sólo se han preocupado por modificar la apariencia externa del objeto (el estilo); preocupados más por la creación de imágenes novedosas que por la creación de formas coherentes con las necesidades sociales de nuestro momento histórico. Asistimos, como dice Ventós, al ensimismamiento del arte promovido por los mismos artistas, que al no querer bajarse de su pedestal, prefieren rebuscarse en la apariencia externa de los objetos artísticos.

Para la proyección de arte urbano, serán precisamente estas - constantes los elementos que trataremos de superar para lograr un verdadero avance en el conocimiento del arte, oponiendo a estos elementos los términos de cotidianidad, valor de uso, - implicación en el contexto físico-cultural y la implicación del usuario "del arte" en su proyección y el uso de la ciudad como el soporte material de la comunicación estética.

Sentido y enfoque

Necesitamos establecer el sentido y el enfoque de la proyección del arte en la sociedad urbana, entendiendo que ésta es una red en la que se lleva a efecto el sistema de comunicación más complejo y masificador de la historia de la humanidad. Para esto es necesario plantearnos hasta que punto es válido o bajo qué condiciones, considerar el arte como fenómeno de comunicación. El arte ha cumplido inconcientemente con todos los requisitos establecidos por la teoría de la comunicación. Para producir un objeto artístico es necesaria la presencia de un emisor, que establece un significante, de un canal de comunicación (soporte físico) y de un receptor. El receptor tiene capacidad de seleccionar. La apropiación de una señal entre otros estímulos, el valor de signo y la posterior asignación de significado es dada por el receptor, entonces es cuando la obra de arte puede informar. Son la codificación-decodificación y el rango de acción comunicativa los dos aspectos problemáticos para manejar el arte como medio de comunicación en la sociedad urbana; esto es, la conceptualización subjetiva del mensaje estético es el único recurso que le ha permitido existir hasta ahora en un mundo objetivo. Sabemos que en comunicación no hay una regla establecida para decodificar un mensaje; entre el significante y el significado puede o no existir una relación conceptual. El emisor establece su significante, el receptor le atribuye a este significante su significado. En los sistemas de comunicación nor-

males, el establecimiento de un código (de una norma), permite que un mensaje se interprete libremente, pero no que éste se desvirtúe totalmente al darle un sentido radicalmente diferente al de la intención del emisor.

En el caso de la obra de arte, nunca ha habido, excepto en el aspecto práctico, un código establecido que permita optar entre varias significaciones lógicas. Es precisamente en este aspecto en el que se ha querido ver la diferencia entre el arte como fenómeno de comunicación y los demás fenómenos de comunicación (cine, televisión, diseño gráfico, etc.). El arte siempre ha gozado de una libertad absoluta para definir su radio de acción, su medio realmente libre para comunicar, pero no cabe duda de que ésto es sólo la apariencia. La realidad es que nunca ha sido tan libre como emotivamente se ha creído; su existencia siempre ha estado sujeta a los designios de la clase dominante, por ejemplo, el mecenas en el renacimiento, la iglesia en el barroco, el capitalista en la época moderna y contemporánea. El arte, en este sentido, dice Ventós, al ser creado para ser puesto sobre una pared, con la cual no quiere integrarse, y en un ambiente en el que reclama para sí todas las miradas, está realizándose como la representación en este mundo de las actitudes egoístas, narcisistas e individualistas de la clase burguesa capitalista. Libertad sí, pero condicionada. La decodificación del trabajo artístico, sobra decirlo, ha sido y es privativa del pequeño sector culto burgués, que controla los medios de comu-

nicación y que siempre ha reservado para sí el conocimiento y la investigación de la cultura. El arte, la obra de arte, en este sentido es y ha sido uno de los efectivos instrumentos de que se ha servido la clase dominante para separarse de nuestra realidad social.

Por esto, el trabajo artístico tradicional es la forma de evasión de la realidad, usada por los artistas, quienes rodeados de una aureola de miticismo y subjetividad frente a una fenomenología real y concreta afirman su lugar dentro del sistema establecido, tomando como principal argumento el manejo subjetivo de los mensajes emitidos y su corto y condicionado radio de acción.

De esta manera, consideramos al trabajo artístico como fenómeno de comunicación a dos niveles. Como caso particular y como caso general. Como caso particular para definir una teoría del arte existente. Como caso general, como cualquier medio de comunicación para establecer las bases de una teoría y práctica del arte en la actual sociedad cuyas condiciones sociales, políticas y económicas distan mucho de las condiciones sociales, políticas y económicas que se dieron en la sociedad renacentista.

En la sociedad actual ya no es suficiente comunicar protesta, - representación, imitación o interpretación de la realidad a través del arte para un pequeño sector de la sociedad. Es necesario que el nuevo arte se sepa parte efectiva de este mundo real y -

trabaje para su conformación con una mentalidad urbana de las necesidades y de las soluciones óptimas y como dice Maltese, no trabaje más para sí o para Dios Padre que para los ojos terrenos. Esta comprensión exige un manejo objetivo de los datos que se tomen para conformar, condicionar, un objeto estético. En - nuestro caso lo enfocamos hacia el problema de la urbe, preocupados por restablecer el equilibrio natural hombre-contexto, - que paulatinamente se ha ido perdiendo en la vida cotidiana de la sociedad contemporánea.

En esta sociedad urbana en la que ya no se permite la comunicación personal, posible en los núcleos menores, donde hace falta una comunicación social a través de los medios masivos, se manifiesta la inoperancia del trabajo y la actitud del artista - tradicional, quien prefiere aferrarse a los canales tradicionales de comunicación antes que hacer uso de los recursos científicos y tecnológicos ofrecidos por la sociedad industrial para corresponder a la exigencia de los nuevos medios de comunicación social. Esta posición, que tiene sus orígenes en la conciencia historicista del siglo XIX, se evidencia en el arte por la tendencia de los artistas a no proponer cambios en la estructura interna de las obras de arte, sino sólo en la apariencia - externa del objeto (el estilo).

En México, que por su condición de subdesarrollo "siempre ha estado a la expectativa de la producción de arte de los países desarrollados" (Segré), la situación es más crítica; pues si bien

en los países desarrollados toman los recursos científicos y tecnológicos para producir un nuevo arte, un arte tecnológico y científico, aquí, al pretender hacer lo mismo, debido a la asimilación, adaptación y aplicación tradicional de los productos de la cultura desarrollada, se produce un arte científico y tecnológico subdesarrollado.

Como el fenómeno de las aglomeraciones humanas en los núcleos de aparente expansión económica no es privativo del desarrollo ni del subdesarrollo, el nuevo arte científico y tecnológico, al ser creado con una actitud tradicional, no funciona como canal de comunicación en ninguno de los medios, ya que tanto en uno como en el otro, los nuevos recursos no se toman como medios para producir arte, y por tanto, hacerlo evolucionar teórica y prácticamente, sino que se toman como finalidades expresivas del arte.

Un arte que usa de la tecnología y de la ciencia como fin expresivo no aporta nada para la evolución del arte, de la ciencia y de la técnica. El arte tecnológico y científico usan de la técnica y de la ciencia sólo para evidenciarlas estéticamente. Una situación de luz y movimiento que nos recupera Schoeffer se da realmente con la iluminación de la ciudad. Nos objetualiza nuestra realidad cotidiana, la representa, la imita. La condición de representación de la realidad que ha caracterizado a toda la producción de objetos de arte, antes y después de la "conciencia tecnológica y científica" del artistas, no ha sido

superada teóricamente.

Prácticamente, la misma reducción objetual tampoco ha superado la costumbre peculiar del artista tradicional por reducir su realidad cotidiana. Esto es, hay mucha diferencia entre un arte científico y tecnológico y un arte producido por los medios científicos y tecnológicos, en el que la ciencia y la técnica habrán de ser usados como medios y no como fines expresivos de la producción artística.

La ciudad como el objeto de las proposiciones

¿Qué es la ciudad?

Alexander dice que la ciudad es un semiretículo .

Lefebvre dice de la ciudad que es contradicción concreta. Que es el lugar donde las personas se pisotean, se encuentran ante y entre montones de objetos, se interfieren hasta no poder reconocer el sentido de sus actividades, complican sus situaciones hasta provocar situaciones imprevistas.

La ciudad para Wolf es la sede del poder político y del poder económico, el espacio del control, de las normas sociales y en el que se concentran las fuerzas especiales encargadas de hacerlas respetar (los aparatos represivos del Estado, Althusser).

La ciudad actual es un campo dinámico de fuerzas interrelacionadas. Es un conjunto de variables independientes, que forman parte de una serie infinita que aumenta con rapidez (Maki y Ohtaka).

Para Moles la ciudad sería el asiento de los fenómenos de la vida social contemporánea: los procesos de masificación y tecnología.

Dice Ventós que la ciudad moderna es el producto de unos ciudadanos que éstos no reconocen ya como suyo y de la que son esclavos; que se ha hecho opaca, autónoma e impersonal. Que actúa como divisora entre los hombres.

Para Jacobs las ciudades son inmensos laboratorios de ensayo

y error, fracaso y éxito, en todo lo referente a urbanización y diseño del habitat humano.

Mitscherlich dice que en las ciudades los hombres se crean un espacio vital, así como un campo de expresión dotado de miles de facetas; pero, de rebote, esa forma de la ciudad contribuye también a formar el carácter social de los habitantes.

Concluimos que la ciudad es una entidad viva. Que es el espacio-tiempo del trabajo, de la vivienda, del ocio, de las relaciones sociales, de las represiones sociales. Es el lugar de las concentraciones de los capitales y de las fuentes de trabajo que despoblan el resto del territorio. Es el lugar de los fenómenos sociales nunca antes experimentados por el hombre: comunicación de masas, vivienda de masas, transporte de masas, alta contaminación del ambiente. La ciudad es el espacio artificial creado por el hombre en el que pierde gradualmente la identidad con su territorio natural.

Pero estas definiciones se refieren propiamente a la ciudad actual, a las ciudades de nuestro momento. La ciudad actual no es un fenómeno espontáneo, tiene su antecedente, que ha sido la ciudad misma pero bajo otras condiciones y, por tanto, otras estructuras, formas y funciones.

Alexander dice que hay ciudades naturales y ciudades artificia² les, teoría con la cual estamos de acuerdo pero a la que aunamos el concepto de ciudad artificiadada.

Entenderemos por ciudades artificiadadas a aquellas que habiendo

sido creadas de una manera espontánea, vernácula, con una estructura y forma lógica, adecuada a las necesidades de la gente, en un determinado momento su secuencia evolutiva se ve afectada por el cambio de su situación política o económica, por ejemplo, su arribo a la sociedad industrial. Este cambio que repercute en su forma y función afecta negativamente su natural evolución. Este sería el caso de la ciudad de México. En las ciudades a las que llamaremos naturales, por ser ciudades de origen preindustrial, no existe la "lógica particular del espacio construido" (Wolf).

Característica de este tipo de ciudades es la producción espontánea a las necesidades del entorno, buscando la valorización de la forma de vida comunal.

En la ciudad natural, los cambios formales obedecen a la evolución de la función y de la condición político-económica.

La falta de satisfactores de conflictos no se los procura la gente a través de la vanguardia o de la modalidad en el estilo. Naturalmente tiene la capacidad para definir la forma-funcional que habrá de satisfacerlo.

En esta sociedad no existen más satisfactores que necesidades, antagónicamente a la sociedad industrial, en la que se busca más la satisfacción de necesidades superfluas que la de las verdaderas y elementales necesidades sociales.

Los mejores ejemplos de ciudad natural los tenemos en la ciudad oriental, la medieval, la griega y la romana; en México

las de origen precolombino y colonial.

Es a este tipo de ciudades a las que hacemos referencia para definir nuestro criterio de diseño, y será en la que impliquemos nuestra producción de diseño.

Si la ciudad, entendida como un sistema puramente físico, es la manifestación concreta y directa de la cultura,³ su heterogeneidad formal resulta de la existencia de los diferentes estratos socio-económicos. Heredamos un contexto determinado a las necesidades funcionales de una sociedad seccionada económicamente y, por tanto, física y culturalmente, regida casi en su totalidad por un interés capitalista, privativo de las formas, sin la mínima intención de que éstas respondan a una necesidad comunitaria. El interés privado para subsistir como privacidad siempre hará uso de la segregación y el interés público siempre buscará la superación de esta segregación.

La relación de lo público con lo privado no es más que la relación del pensamiento colectivo con el pensamiento individual. El pensamiento colectivo pretende alcanzar la forma del medio ambiente satisfactoria al interés comunitario. El pensamiento individual no puede tener esta pretensión, siempre buscará las formas que satisfagan su interés individual.

¿Cómo definir las relaciones geométricas que respondan a los intereses privados y al interés público y que su relación no sea conflictiva? Si cada cultura genera su forma y existen

desniveles culturales, ¿cómo definir una forma no masificada que se implique a todos los niveles culturales? Hipotéticamente pensamos que será rastreando los antecedentes histórico-culturales del contexto para el cual se definirá la forma, y en función a este rastreo histórico, crear una forma implicada y adaptable a cualquier nivel cultural del contexto actual.

Es claro que para pretender implicar arte en la ciudad es necesario conocer el desarrollo histórico de su forma, función y estructura para poder establecer una secuencia en la evolución que nos permita un rango elevado de seguridad en la optimización de la implicación de la proposición en el proceso mismo de la evolución. Esta necesidad de control para la creación de diseño en la urbe, opuesta radicalmente al emotivismo característico en la creación de la obra de arte tradicional, hace inútil a esta obra para intervenir en el medio urbano.

En México hasta ahora se ha impuesto el interés capitalista. Como vimos anteriormente, la lógica particular de este interés engendra la irracionalidad del espacio; ¿qué posibilidad tenemos de escapar a esta lógica en el proceso y producción de nuestro diseño?

Es evidente que de la misma manera como se ha dispuesto el estado de deterioro actual, de caoticidad gratuita, los proyectos tendientes a modificar el contexto deberán ser normados

por el mismo interés o predisponerse de hecho a su irrealización.

El ejemplo más concreto y directo lo tenemos en los trabajos de remodelación de algunas calles y plazas de la ciudad de México y en el Estado de México. Trabajos en los que el criterio de diseño de la producción de las remodelaciones es la confusión, la masificación y la improvisación, con la consecuente falta de correspondencia con su contexto.

En la zona céntrica de la ciudad, masificada por la misma solución, no se respetan las diferencias naturales de ciertos lugares típicos. Incluso, esa necesidad, casi enfermiza, por poner cada determinado número de metros un árbol y un arbortante parece basarse en un criterio de diseño que busca satisfacer (justificar) la necesidad de vender árboles y arbortantes y no la verdadera necesidad de alumbrar y crear espacios verdes.

En el Estado de México, el ilógico adoquinamiento de los camellones del periférico, satisface más el mal gusto del gobernante que el intentar acabar con la fea vista de la zona. "Remodelaciones urbanas cuya finalidad consiste en la mayoría de los casos en la pretensión de la burguesía de eliminar el deterioro visual de la ciudad "representativa" -acción que escasamente se reproduce en las ciudades de provincia o núcleos rurales- o en la canalización de las inversiones provenientes de los planes de ayuda extranjera que deben materializarse rá-

pidamente en obras concretas, visibles, aunque no correspondan a las verdaderas necesidades fundamentales de la comunidad" (Segré).

Por otra parte, más que la denuncia o representación tradicional del contexto, es más necesario intervenir en él modificándolo.

Dice Ventós que "el arte como la filosofía están entonces llamados a perder su dignidad humanista y metafísica. El arte dejará de ser el mito y el símbolo de un humanismo (¿qué es la obra de arte sino el mito humanista del arte?) para hacerse mito y símbolo también pero de este nuevo humanismo más prosaico y cotidiano -el humanismo de la utilidad y la belleza de las cosas, del maquinismo y del progreso; de la cultura de masas, del bienestar, de la comodidad, y de la pacificación de la existencia ...un humanismo que quiere devolver al hombre sus instrumentos de trabajo y un arte que ayude a constuir el medio en que todos vivimos". Arte en el que cuente el valor de uso sobre el valor de cambio.

El humanismo del nuevo artista deberá comprender la complejidad del fenómeno urbano y proponer las modificaciones a la estructura urbana, implicando todo el contexto desde el mismo proceso de investigación y diseño, sin reducir la realidad a esquemas fríos y encuestas masificadoras, buscando la creación de una ciudad organizada a base de la recuperación y proposición de espacios diferenciados; ⁴ manejándola como una obra de

producción continua y total en la que sus partes deben ser organizadas como una unidad de tiempo-espacio, vital para la existencia del hombre.

Es necesario comprender también que el objeto más mínimo modifica todo el contexto y que este contexto es una totalidad que - norma nuestro comportamiento conciente e inconcientemente. Para comprender la forma de arte urbano será necesario tener una conciencia abierta a la complejidad del fenómeno urbano ya que el conflicto de la urbe sólo se verá satisfecho cuando todas las actividades sociales se impliquen en la ciudad. Hay muchos especialistas que han comprendido el problema, pero que por lo general lo han hecho desde el punto de vista de su especialidad, y consecuentemente, dando soluciones parcializadas, que en lugar de solucionar el conflicto lo hacen más crítico.

Para concluir, hemos establecido el papel que ha desempeñado el arte, el objeto de arte, en la realidad del hombre contemporáneo y su exigencia de nuevos canales de comunicación. Vimos que el arte no responde, ni siquiera el que se pretende científico y tecnológico. Vimos también que el uso de los recursos tecnológicos y científicos como medios para la producción de arte y su implicación en la ciudad, serán los elementos que propicien la superación del arte.

En otras palabras, para romper la escala del soporte material que tradicionalmente se ha usado en la comunicación estética, decidimos hacer uso de la ciudad como soporte de las nuevas

proposiciones, por creer más en la efectividad de una bella urbe total, que en la inútil búsqueda de pequeños estímulos de belleza. "Es tiempo de construir un orden nuevo que supere la paradoja estética en la que nos encontramos; la paradoja de un mundo feo salpicado de bellas obras de arte" (Ventós). Inherente a la toma de la ciudad como el objeto de las proposiciones estarán: 1) la obsolescencia del objeto de arte y su existencia como valor aislado, separado de la función y de la realidad de su contexto social, 2) la superación del valor de cambio, pues quién podrá determinar lo que vale la ciudad resuelta estéticamente y quién podrá comprarla para su goce exclusivo, 3) la superación del sentimiento de sacralización-mito, pues ¿cómo se podrá separar la ciudad de la ciudad misma?, entendiendo que para hacer sagrado un objeto es necesario separarlo de su contexto natural, 4) la superación de la tendencia a la imposición en el contexto será el aspecto que presente mayores problemas, no tanto en la obra de arte tradicional como en el mismo arte urbano; pues no cabe duda que las ciudades artificiales a las que hace referencia Alexander le son impuestas al usuario de manera tal que el rechazo experimentado por él es una manifestación espontánea. Que por costumbre se llegue a amoldar a su "nuevo contexto" no significa que finalmente lo haga suyo, significa que el proceso se invirtió: en la ciudad artificial no es el hombre quien determina su contexto, es el contexto el que determina al hombre, el que crea al hombre artificial.

Notas

1. C. Alexander. La estructura del medio ambiente. Más importante aún es el hecho de que el semiretículo es potencialmente una estructura mucho más compleja y sutil que el árbol. Podemos comprobarlo mediante el siguiente dato: un árbol, constituido de veinte elementos puede contener como máximo diecinueve subconjuntos aislados además de los veinte constituidos por cada elemento aislado, mientras que un semiretículo, constituido por los mismos veinte elementos, puede contener más de un millón de subconjuntos distintos...
2. C. Alexander. La estructura del medio ambiente. La ciudad no es un árbol. Llamaré ciudades naturales a aquellas que se crearon de un modo más o menos espontáneo a lo largo de muchos años. Llamaré ciudades artificiales a aquellas ciudades y fragmentos de ciudades, que han sido creados deliberadamente por diseñadores y planificadores.
3. C. Alexander. La estructura del medio ambiente. En este sentido, la ciudad, entendida como un sistema puramente físico, es la manifestación concreta y directa de la cultura.
4. H. Lefebvre. La revolución urbana. A partir del momento en que ya no se le define como la racionalidad industrial -como un intento de homogeneización- el espacio-tiempo urbano se presenta como diferencial, ya que cada lugar y cada momento carecen de existencia fuera de un conjunto a través de los contrastes y las oposiciones que le ligan, diferenciándole al tiempo, a los demás momentos y lugares. Dicho espacio-tiempo se caracteriza por sus propiedades unitarias (globales, -es decir, que constituyen conjuntos, grupos en torno a un -centro y centralidades diversas y específicas) y por sus propiedades duales... es así como tiene lugar la superación de lo cerrado y lo abierto, de lo inmediato y lo mediato, del orden cercano y del orden lejano, para lograr una realidad -diferencial, en la que los términos ya no se separen, sino -que se conviertan en diferencias immanentes...

Metodología de diseño

Necesitábamos de una metodología de diseño que permitiera describir, explicar y predecir (Pardinas) los fenómenos de forma, función y estructura que se dan en un contexto determinado para poder aportar nuevos conocimientos en el diseño estético basados en datos concretos, revisables, verificables, discutibles y experimentables. Nos interesó trabajar con la metodología de diseño desarrollada por Oscar Romo y contar con su asesoramiento por la experiencia que tiene en el diseño de ambientes.

Esta metodología tiene las siguientes características:

- desde el principio de la investigación se trabajan paralelamente la imagen y concepto, lo que permite que el diseñador se familiarice desde el análisis de un contexto con la respuesta semántica que posteriormente dará
- es una metodología que se puede aplicar a problemas de diferentes escalas de complejidad porque toma en cuenta los aspectos formales, funcionales y estructurales que se dan en una zona determinada
- se puede trabajar desde el punto de vista de una disciplina e interdisciplinariamente
- la puede desarrollar una sola persona y permite que también se maneje en computadora, dependiendo de la complejidad del problema
- la red donde se combinan los elementos formales y funcionales de un contexto permite la interrelación de todos los elementos con un mínimo de error y el control de los datos es muy concreto ya que define exactamente cuales son los elementos que se manejarán en el proyecto final

CAPITULO II

Definición del barrio

Para definir el barrio urbano que estudiamos, lo hicimos en base a sus características formales y funcionales. Su traza natural lo hace diferente de toda la zona y tiene una intensa y característica actividad comercial.

Este barrio está delimitado al Norte por la Plazoleta de la -- Santísima Trinidad y al Sur por la Plaza de La Merced y consta de cuatro calles: la segunda calle de Santísima que es la entrada al barrio que principia en la Plazoleta de la Santísima Trinidad y termina en la calle de La Soledad; su forma es de embudo y sufre su máximo ensanchamiento al llegar a la calle de La Corregidora donde se forma la Plaza de la Alhóndiga. La forma de embudo se continúa y da origen a dos calles, al Este la primera calle de Roldán y al Oeste la segunda calle de la Alhóndiga; ambas rematan al Sur con la Plaza de La Merced (Pag.).

Para diferenciar el barrio en la zona de La Merced, hicimos un recorrido inicial. Por observación sensible encontramos ciertos elementos formales y funcionales que unifican el barrio y decidimos hacer su estudio.

De la investigación histórica concluimos que en esta parte de la ciudad siempre han existido tres barrios de origen azteca, que se reforzaron durante la época colonial cada uno en torno a un hito: el barrio de la Santísima Trinidad, formado alrededor del Convento de la Santísima Trinidad; el barrio de la Alhóndiga, originado por la bifurcación que sufría en este lugar la Acequia Real e integrado en torno a la Casa del Diezmatorio; y el barrio de La Merced, conformado alrededor del cruce de la

Acequia Real y de la Acequia de La Merced y del Convento de la Merced.

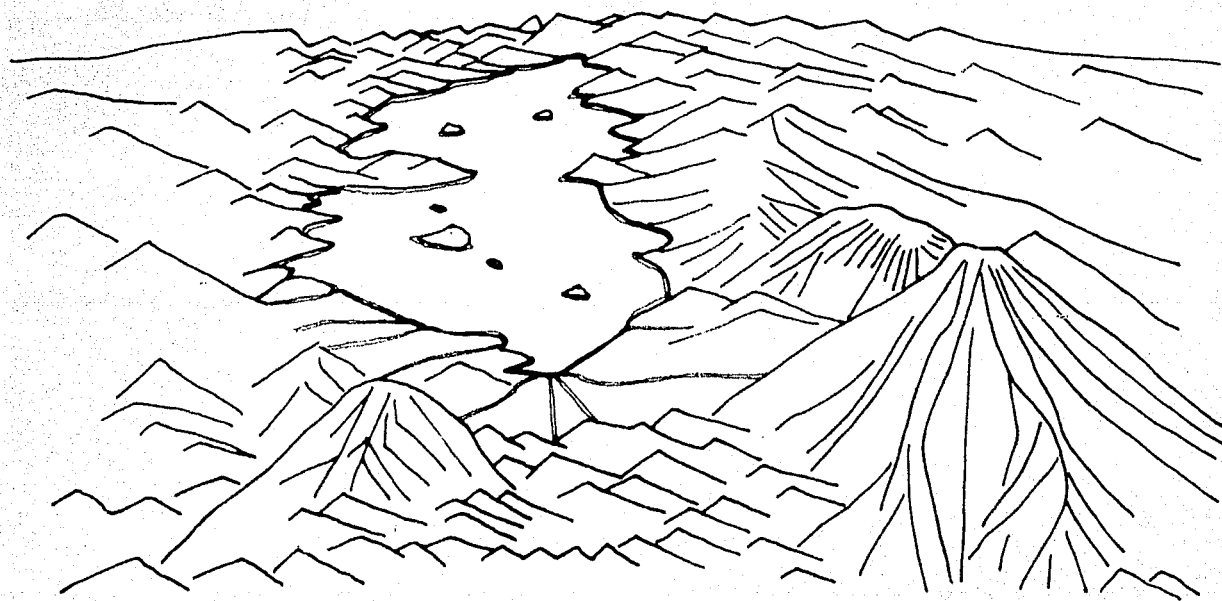
Esto nos demuestra que la diferenciación que hacemos de nuestro barrio, aparentemente fragmenta en dos el barrio de la Santísima Trinidad y aumenta el antiguo barrio de La Alhóndiga -- hasta la Plazoleta de la Santísima. Esto parece ser una contradicción del criterio que hemos establecido para la recuperación de lugares que se han dado de manera natural y su rescate como espacio diferenciado de la ciudad. Nuestros principales argumentos para seccionar un barrio con un antecedente histórico -- de la tradición e importancia del barrio de la Santísima Trinidad son en primer lugar que esta unidad existió hasta principios de siglo, época en la que Porfirio Díaz promueve la revolución industrial con la consecuenta concentración de capitales, industrias y gente en la ciudad de México, repercutiendo este fenómeno en todas las actividades de la ciudad, modificando sustancialmente su forma y estructura natural; la calle de Emiliano Zapata, que cruza el barrio de Santísima en dirección Oeste-Este, es la entrada a la ciudad de gente que vive en las nuevas colonias que se forman en su periferia, el desarrollo -- de la actividad peatonal y vehicular por esta calle, corta materialmente en dos el barrio de la Santísima. En segundo lugar, las características de la actividad de comercio fijo y semi-fijo, que se desarrollan actualmente en la segunda calle de Santísima, son muy similares a las de la primera calle de Alhóndiga, permitiendo su integración de este fragmento Sur del barrio de la Santísima al barrio de La Alhóndiga. Esta función comercial es determinante en el barrio y crea un espacio dife-

renciado.

La separación de este sector del resto del entorno urbano es lo que propiciará en el futuro, con el estudio sistemático del resto de sus partes, la creación de espacios diferenciados que habrán de conformar toda ciudad (utopía).

Investigación histórica

Las tribus nahuatlacas emigran del Norte del continente en busca de mejores tierras donde establecerse siguiendo los consejos del dios Huitzilopochtli. A fines del siglo XII, después de algunos años de peregrinación, llegan a un gran valle con varias lagunas en donde deciden establecerse (Palacios) (Fig. 1).



Perspectiva esquemática del Valle de México en la prehistoria
Pintura del Dr. Atl
Fig 1

Una de estas tribus, la de los aztecas, sostiene fuertes luchas con los habitantes del valle a fin de poder quedarse en la zona (Fig. 2).



Interpretación de la llegada de los aztecas al Valle de México

(Fig. 2)

Fundan la ciudad de Tenochtitlán en el año de 1325, en una isla situada al Oeste del Lago de Texcoco (Vaillant) (Fig. 3).

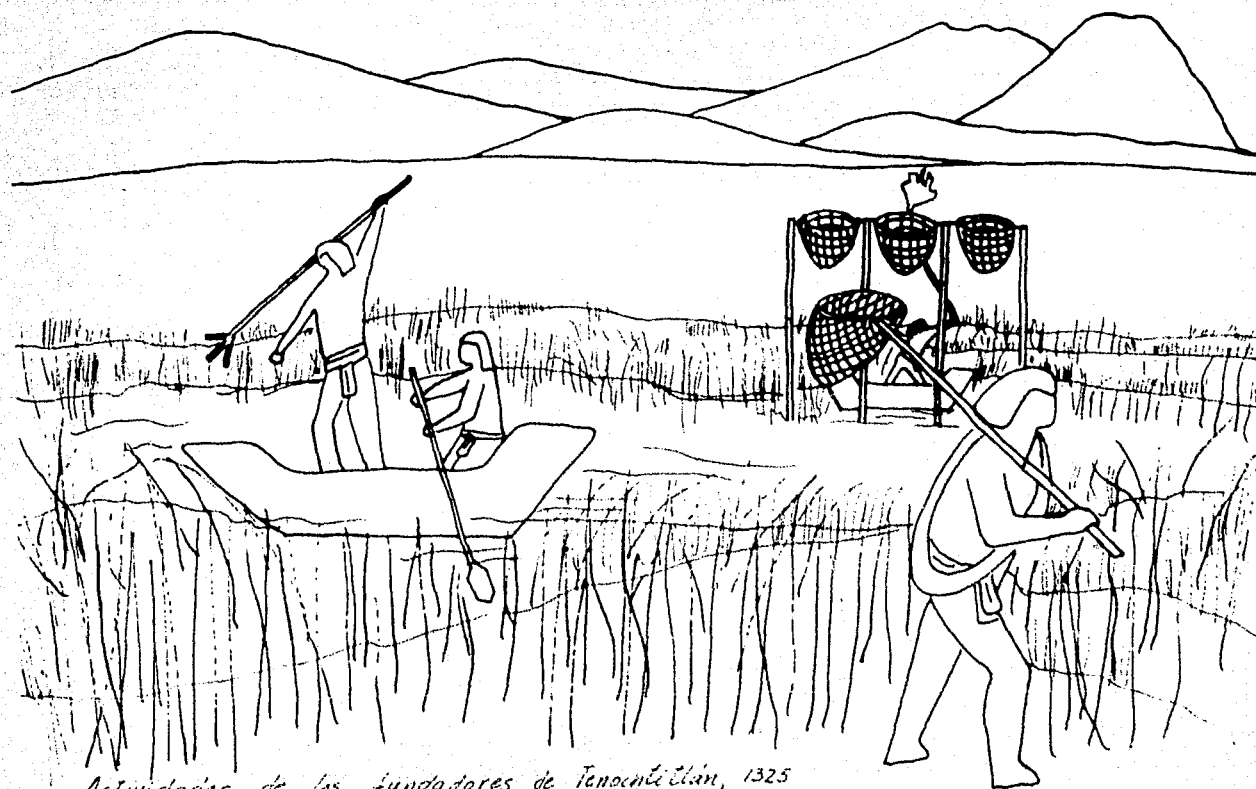


Valle de México, 1521
reconstrucción del nivel de las aguas
plano de Justino Fernández

(Fig. 3)

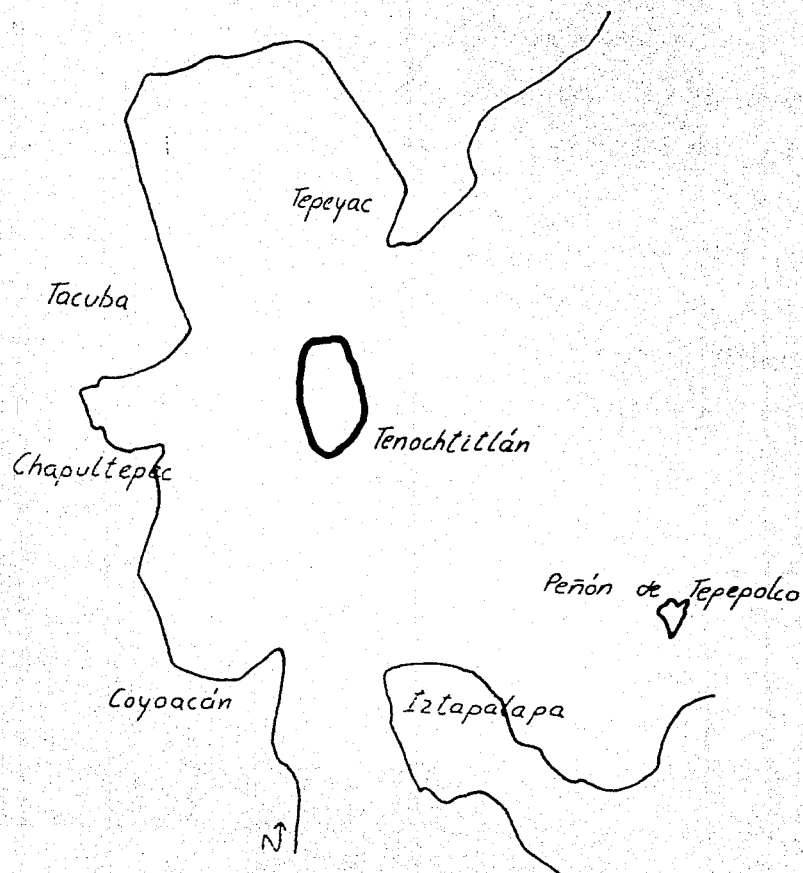
La situación geográfica y las características físicas de la isla determinan su desarrollo ecológico. Por su ubicación dentro de la laguna y del valle, la isla resulta ser una fortaleza natural. Su clima, aunque tropical, está modificado por la gran altitud a la que se encuentra, 2309 metros de altura sobre el nivel del mar, con lo que resulta ser constantemente primaveral. La temperatura media anual es de 15.5° Centígrados. La humedad es de 579 milímetros anuales. Durante todo el verano hay lluvias frecuentes.

El tipo de actividades que desarrollan los tenochcas es característico de la zona lacustre. Se dedican a la caza y pesca, fabrican canoas y se convierten en expertos navegantes de la región lacustre (Bernal) (Fig. 4).



Actividades de los fundadores de Tenochtitlán, 1325
(Fig. 4)

Cruzan a la isla una serie de canales o acequias en todas direcciones, dándole la característica de ser el punto de unión y de paso entre los diferentes pueblos situados a las orillas de la laguna (Fig. 5).



*Tenochtitlán y sus alrededores en el siglo XIII
Interpretación de Gomez de Orozco*

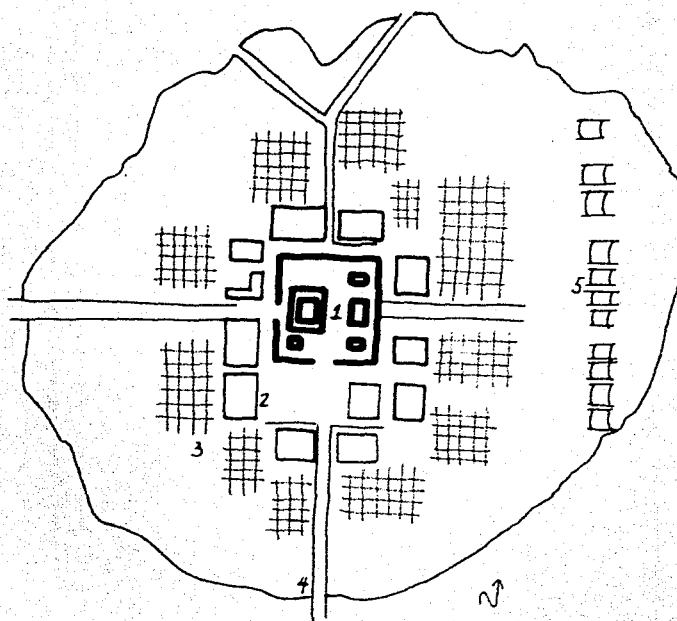
(Fig. 5)

Pronto se convierte Tenochtitlán en el centro de las operaciones mercantiles y comerciales más importante del valle, razón por la que gran parte de sus habitantes se dedican al comercio (Valencia).

Políticamente la ciudad está organizada por un consejo tribal de ancianos sometida al dominio de los tecpanecas. Esta dependencia política se evidencía en la urbanización rudimentaria de la ciudad, que se limita a ser una aglomeración desordenada de chozas (Alcocer).

En el año de 1427, las ciudades de Texcoco, Tlacopan y Tenochtitlán se unen contra los tecpanecas y se independizan. El sistema lacustre permite a Tenochtitlán tener, en primer lugar, una unidad económica de la cual se derivarán la política y la cultural (Orozco y Berra).

Muy pronto se convierte Tenochtitlán en el principal centro político, económico y cultural del Valle. Esta unidad se hace evidente en la organización urbana de la ciudad. Se crea un centro cívico que norma el crecimiento de la ciudad. A su alrededor se construyen las casas de gobernantes y sacerdotes con sus huertas, y el resto de la isla se divide en solares donde vive la gente del pueblo en casas de adobe, rodeadas de huertos y cultivos y a las orillas de la laguna se levantan algunas chozas de carrizo y paja muy improvisadas (Toussaint, Fernández, Gómez de Orozco) (Fig. 6).

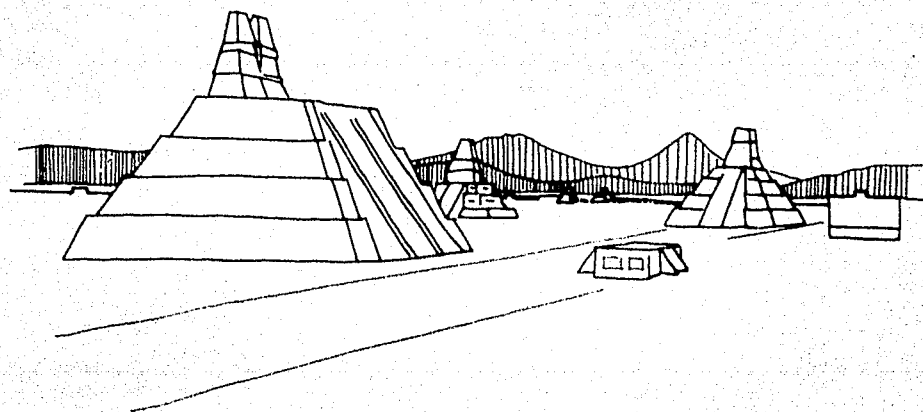


- 1 - Centro cívico
- 2 - Casas de gobernantes
- 3 - Barrios populares
- 4 - Calzadas
- 5 - Albarradón

Tenochtitlán, 1522. Plano atribuido a Hernán Cortés
Esquema de interpretación M. Toussaint

(Fig. 6)

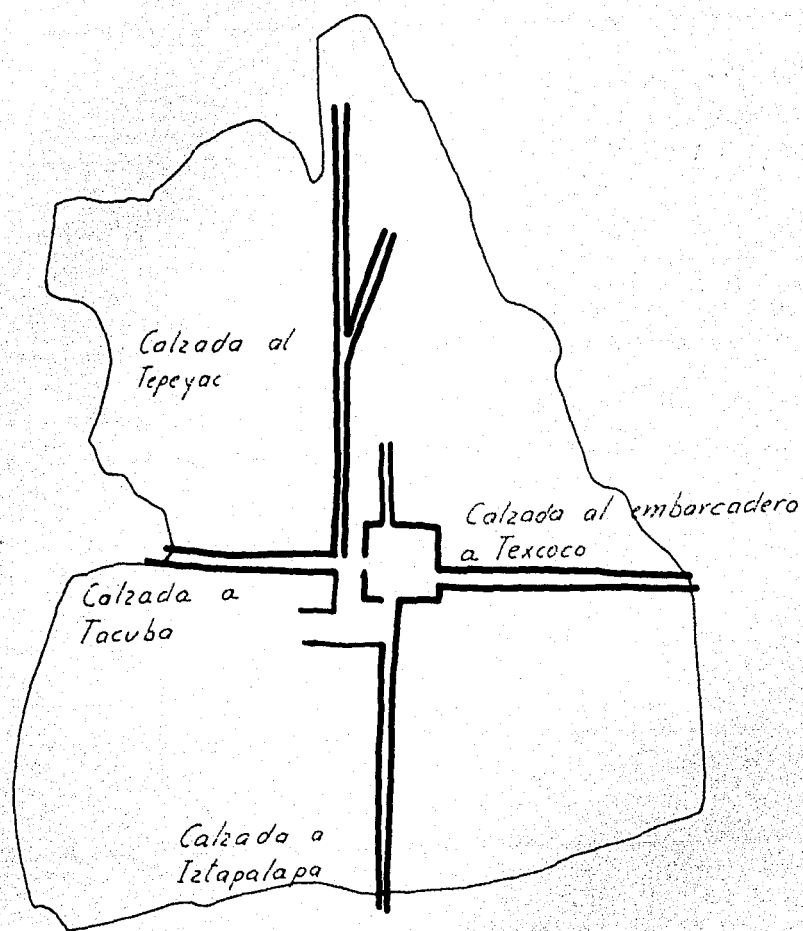
Visual y formalmente la ciudad está integrada al valle; sobresalen los templos que funcionan como hitos dentro de la ciudad y crean una unidad visual con las montañas y volcanes. Existe una identificación entre la ciudad y la naturaleza (Fig. 7).



Hilos en el Valle de México, 1521
Esquema de perspectiva de C. Marquina

(Fig. 2)

Con el fuerte crecimiento de la ciudad, la comunicación a través de los canales resulta ser insuficiente, por lo que se construyen tres calzadas que comunican la isla con los pueblos situados a la orilla de la laguna. Estas también funcionan como diques para proteger la ciudad de inundaciones (Cortés) (Fig. 8). Sin embargo, el tráfico por los canales no disminuye, ya que resulta más rápido y más directo comunicarse a través de la laguna; además, las principales acequias cuentan con un camino de tierra paralelo.



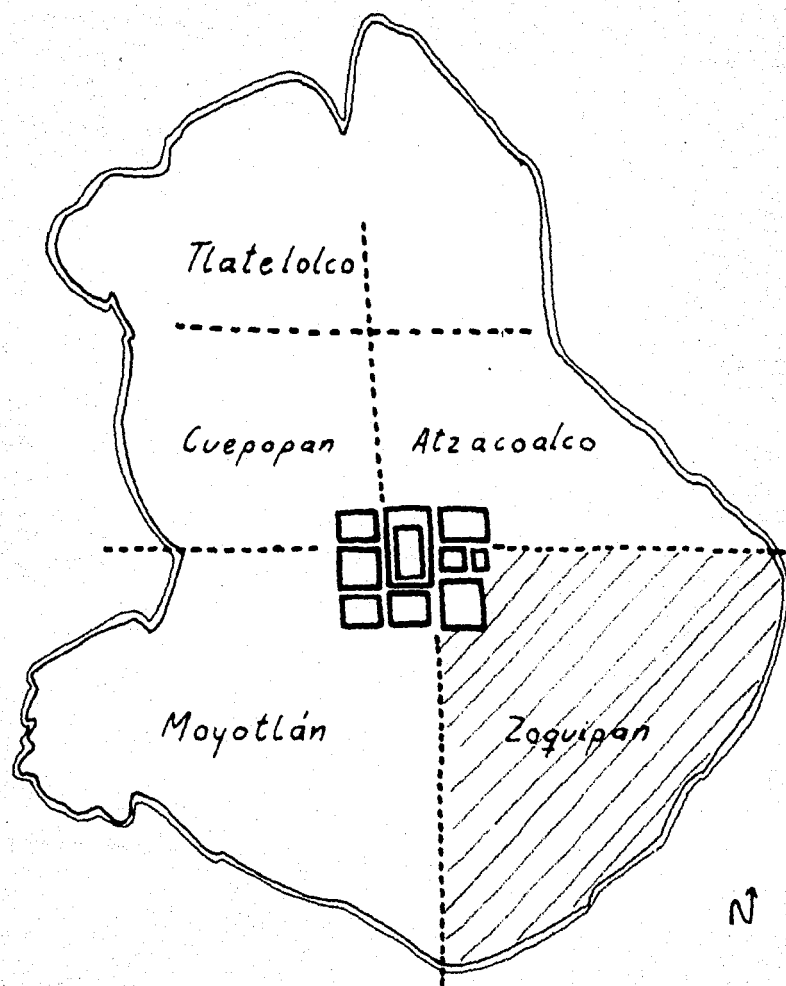
Calzadas que comunicaban a Tenochtitlán N
con los pueblos del Valle
(Fig. 8)

Al Este de la isla se construye un albarradón que la protege de las inundaciones y retiene las aguas dulces de varios ríos así como las de los lagos dulces, con lo que provoca que la salinidad disminuya considerablemente en las costas del Este de la isla, mejorando las especies piscícolas e incrementando el rendimiento de los cultivos de las chinampas (González Aparicio).

Las chinampas son pequeños terrenos que los tenochcas han ganado poco a poco a la laguna a fin de poder tener más tierras, dentro de la isla, donde cultivar. La creación de las chinampas provoca la formación de una serie de canales, estrechos y tortuosos, que más tarde determinan la traza de los barrios indígenas (Vaillant).

Para dar solución a sus necesidades de navegación y comunicación dentro de la isla, los aztecas definen el cauce de las principales acequias utilizando como referencia el peñón de Tepepolco (Peñón de los Baños), lugar donde convergen todos los canales que cruzan la ciudad de Este a Oeste, ya que esta eminencia rocosa es visible desde la mayor parte de la superficie de la isla y funcionan como hito para orientar a los navegantes de la zona lacustre (González Aparicio).

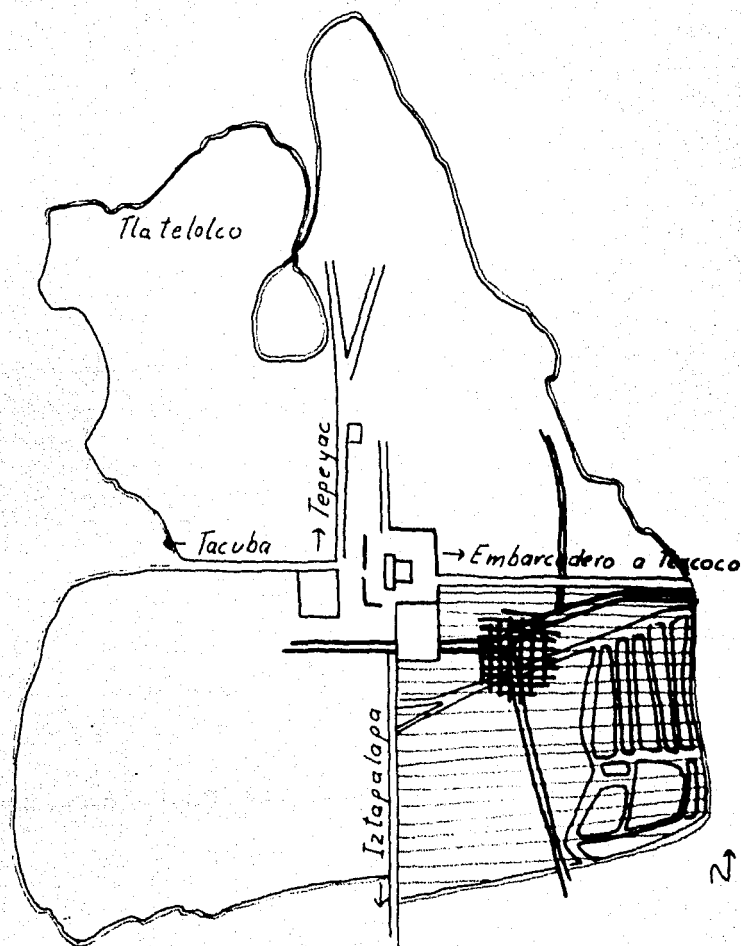
La ciudad de Tenochtitlán está dividida en cuatro barrios o calpullis (Fig. 9). Cada barrio cuenta con un pequeño centro político-cultural, un tianguis (mercado) y alrededor de estos la zona de viviendas populares. Se nota en estos barrios una clara estratificación social y funcional. Es característica la disposición del comercio en el mercado azteca a base de filas de la misma mercancía; en la época colonial esta organización funcional se hace por calles, característica que a la fecha se conserva.



Barrios de Tenochtitlán 1519
plano reconstruido por Leopoldo Batres

(Fig. 9)

La zona que nos interesa estudiar está situada en el antiguo barrio tenochca de Zoquipan. El barrio está formado por chinampas y sus tierras son muy valiosas por ser muy fértiles debido a su cercanía al albaradón (Caso) (Fig. 10).

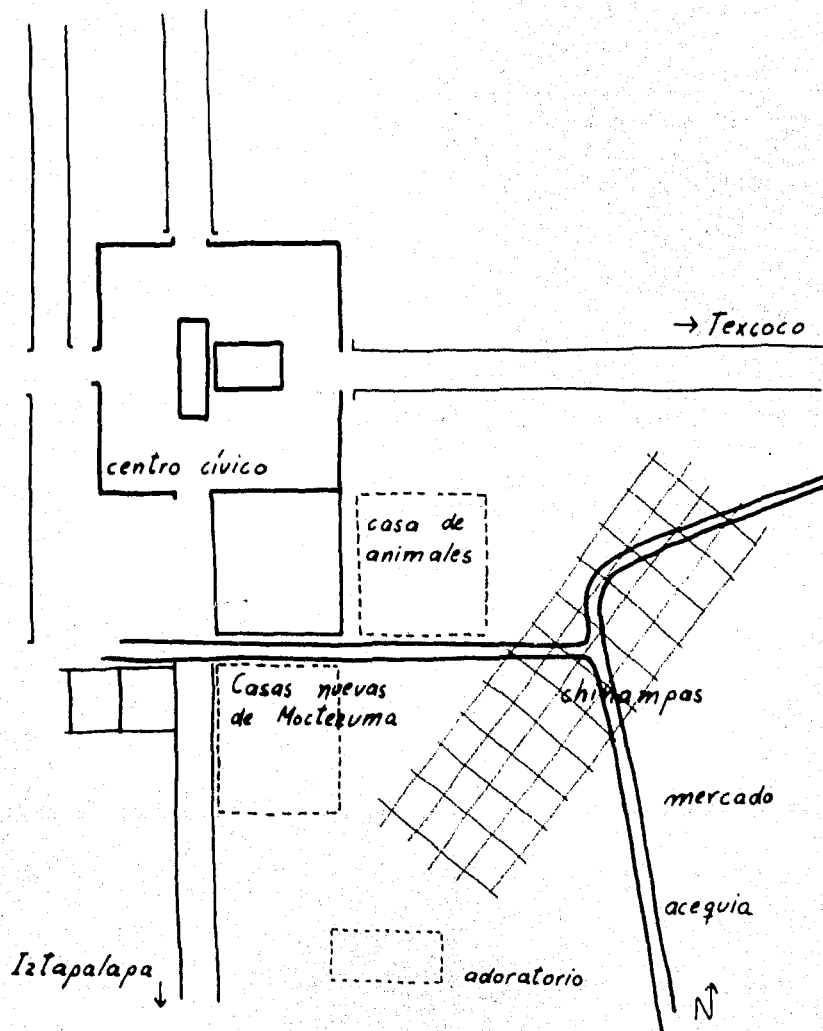


Tenochtitlán, 1558
 Interpretación M. Toussaint, Justino Fernández y
 Gómez de Orozco (Fig. 10)

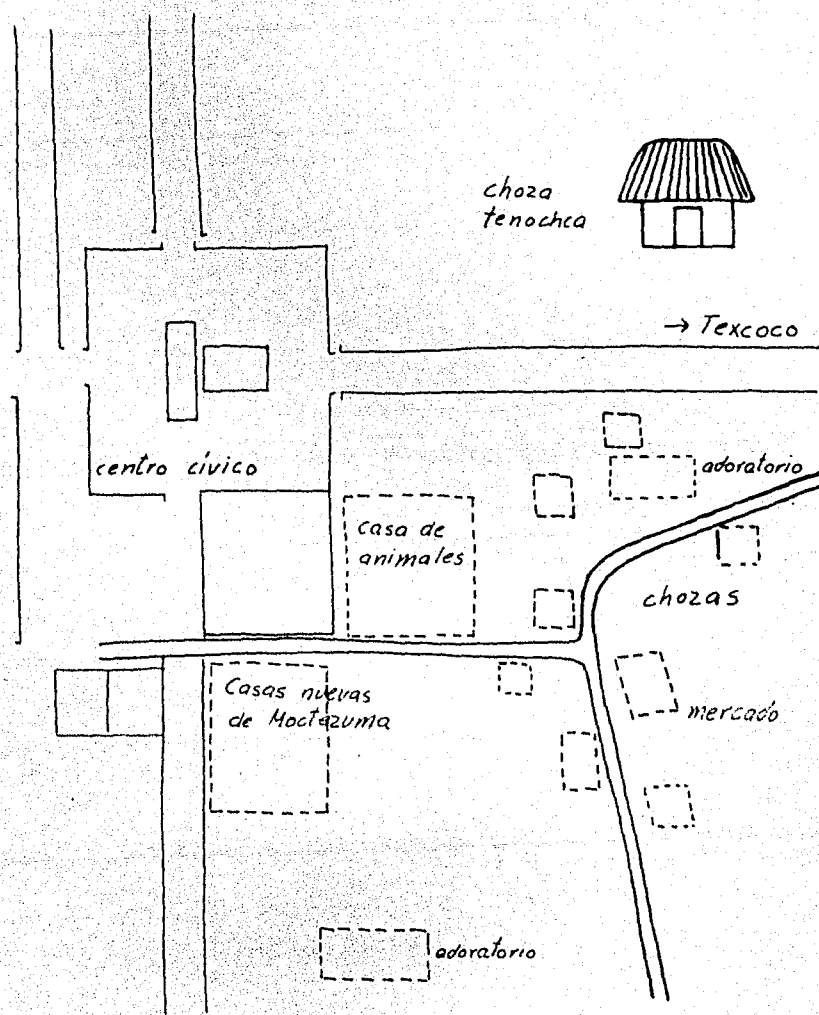
Cruzan al barrio varias acequias importantes comercialmente.

Una de estas, la Acequia Real, entra a la isla por el Sureste, dirección de Iztapalapa, se continúa al Norte y exactamente a la altura de la Plaza Mayor se bifurca al Oeste y por el lado Este se continúa hasta desembocar en la Laguna de Texcoco (Alcocer) (Fig. 11 y 12).

77



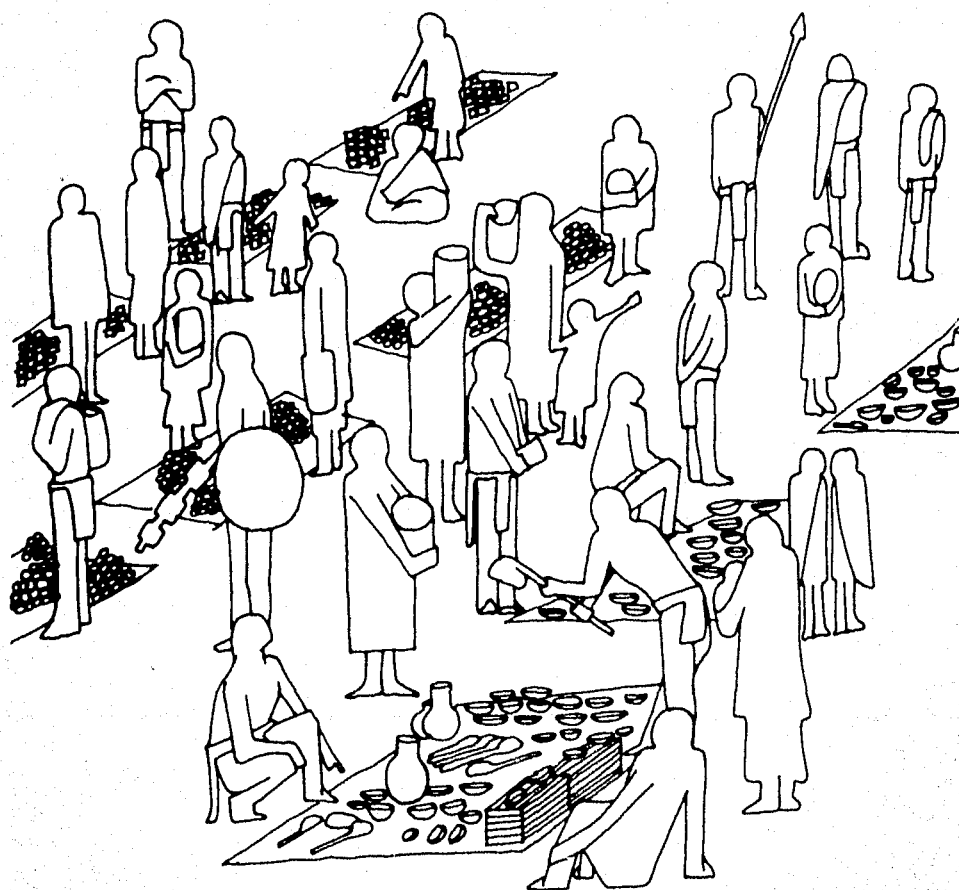
Barrio de Zoquipan y centro cívico tenochca, 1521
esquema de interpretación de plano reconstructivo de Alexer
(Fig. 11)



Barrio de Zoquipan, principales construcciones en 1521

(Fig. 12)

Esta característica hace de la zona el punto de unión de tres direcciones, lo que le da una considerable importancia comercial. Este núcleo comercial se extiende hasta el Sur donde se encuentra un pequeño mercado de barrio llamado Ayauticutitlán, probablemente el antecedente del actual mercado de La Merced (Fernández) (Fig. 13).

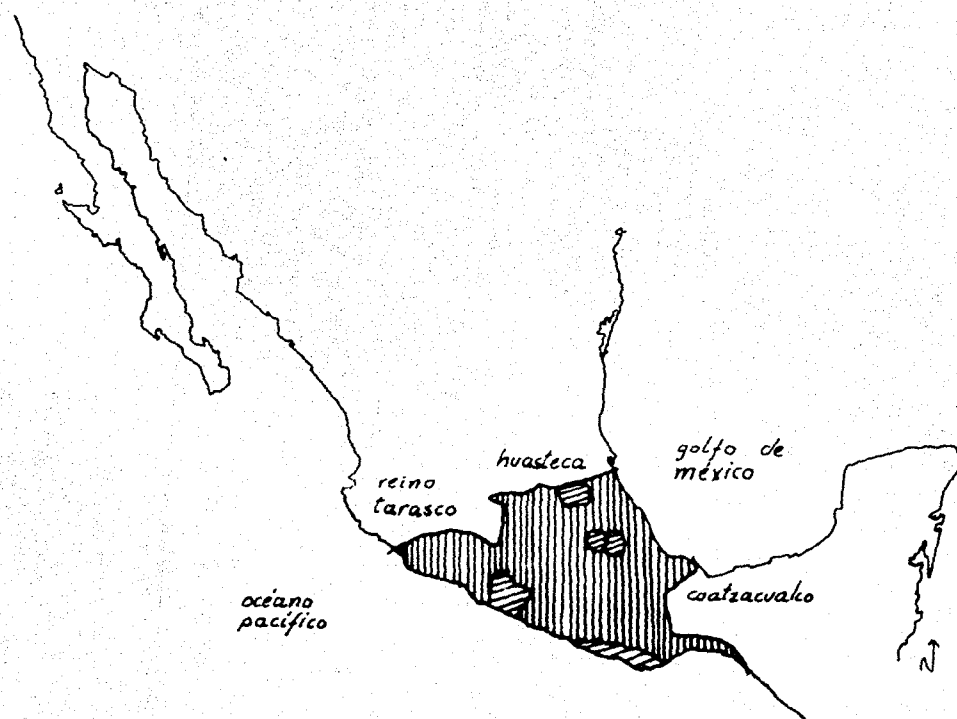


Mercado del barrio de Zoguipán

(Fig. 13)

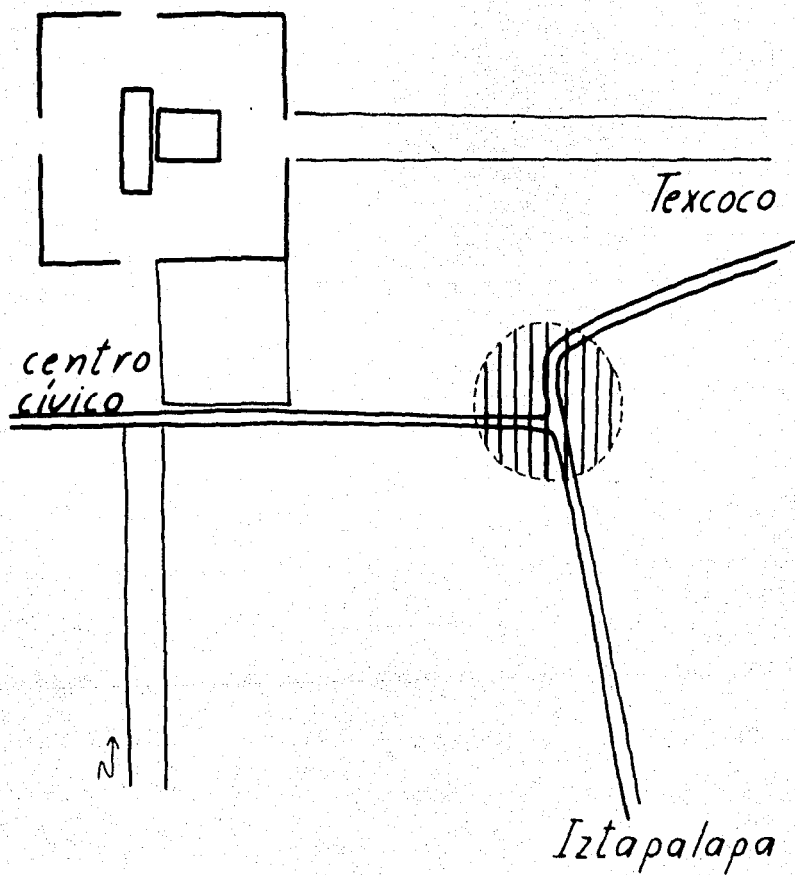
La actividad comercial es vital para los aztecas. Toda su vida social gira alrededor de ella. Los canales son puntos de reunión y de recreo de la gente del pueblo. La subsistencia diaria es a base del comercio y de la agricultura comunal, razón por la que el gobierno azteca está interesado en incrementar su comercio y en extender los límites de su imperio (Moreno).

Para el año de 1521, Tenochtitlán constituye el núcleo de un gran estado imperialista que controla un vasto territorio: desde la Mesa Central hasta el Istmo (Fernández) (Fig. 14).



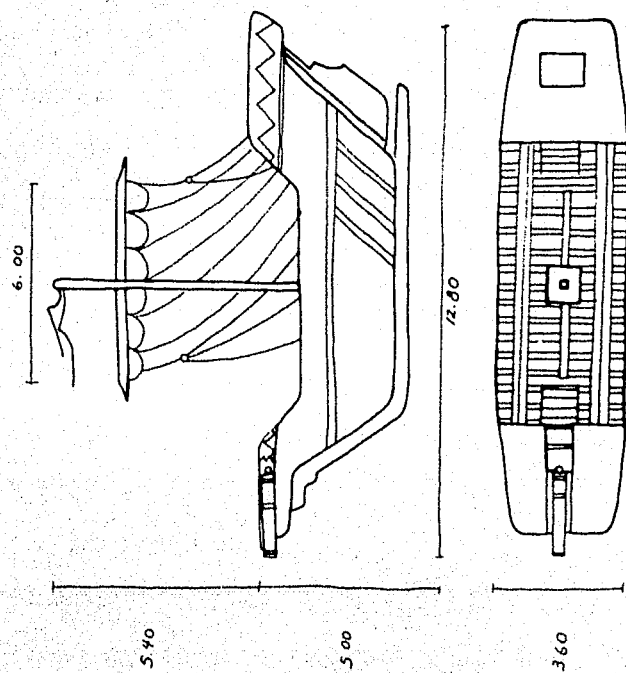
Territorio del Imperio Azteca, 1519
(Fig. 14)

A este gran imperio tienen que enfrentarse los españoles. Necesitan conquistar el centro del poder, la ciudad de Tenochtitlán (Díaz del Castillo). Con la ayuda de algunos pueblos indígenas que están descontentos con el dominio aztecas, los españoles preparan el sitio de la gran ciudad (Díaz del Castillo). El canal que cruza el barrio de Zoquipan resulta ser estratégicamente muy importante ya que comunica directamente la laguna de Texcoco por dos direcciones, Este y Sur, con la Plaza Mayor (Fig. 15).



*Barrio de Zoquipan y acequia principal
(Fig. 15)*

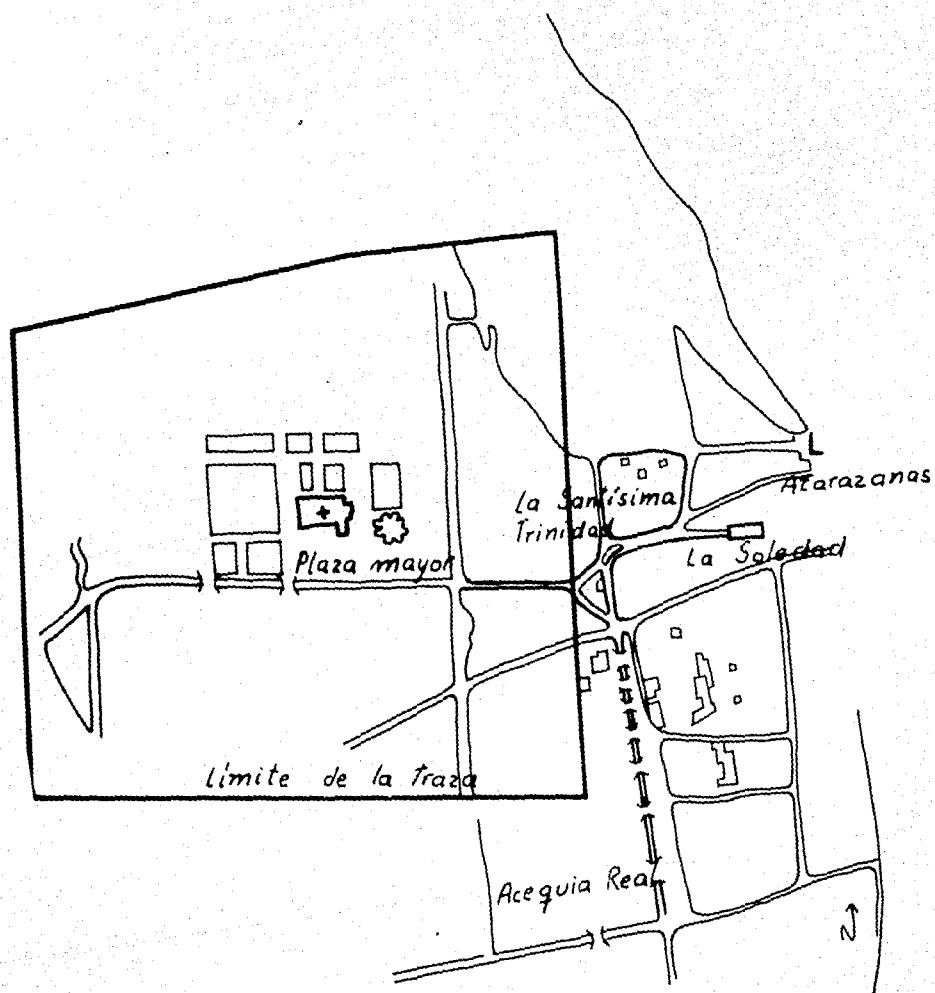
Para esta época, probablemente el albarradón está bastante destruido y varios bergantines entran a la ciudad por el lado Este (Fernández Duro). Los aztecas defienden la ciudad bloqueando los canales con canoas y atacando desde las azoteas de sus casas a los bergantines y soldados españoles. Por medio de los bergantines, los españoles logran bloquear el acceso fluvial a la zona, ya que sus dimensiones quedan justas en los canales (Fig.16); además los españoles no avanzan hasta no haber arrasado completamente con todo vestigio de cultura azteca. Después de tres meses de sitio, cae la ciudad de Tenochtitlán el 13 de agosto de 1521 (Díaz del Castillo).



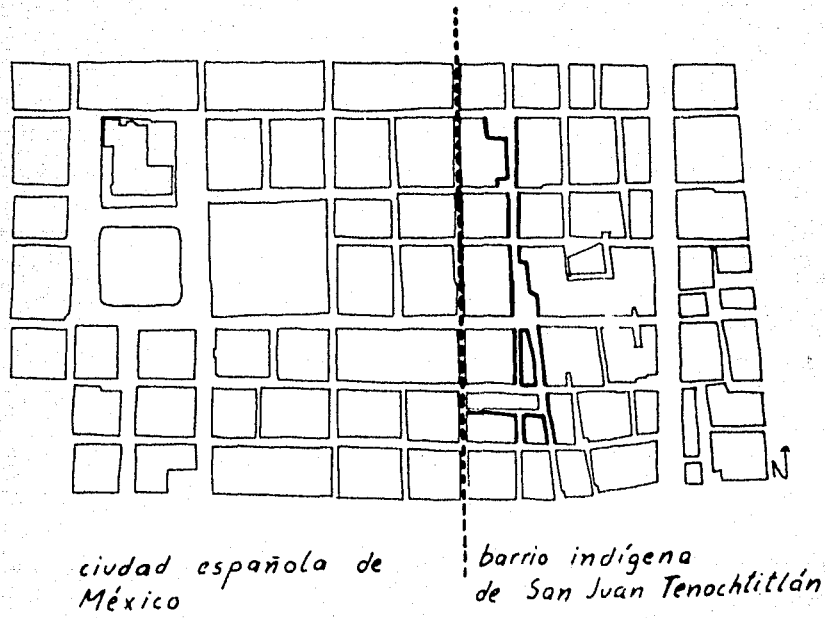
Reconstrucción de bergantín utilizado en la conquista de Tenochtitlan, 1521
(Fig. 16)



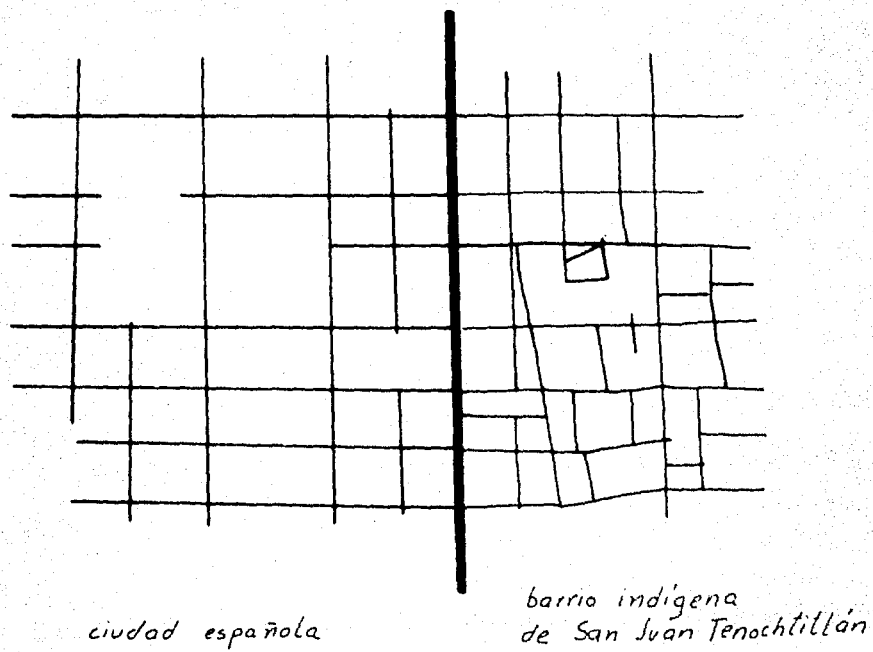
El ayuntamiento del nuevo gobierno se instala en el pueblo de Coyoacán, situado al Sur de la ciudad, mientras se remueven las ruinas de la ciudad tenochca (Madariaga). Cortés sabe que debe construir la nueva ciudad sobre la antigua Tenochtitlán como medida política ya que los indígenas reconocen en ella el centro del poder. Pero la condición de isla de la ciudad lo hace dudar debido a las frecuentes inundaciones y a los problemas de abastecimiento de agua dulce, pero por otro lado, la ciudad resulta ser una fortaleza natural. Por fin, en el año de 1522, el ayuntamiento se instala en las que fueron las casas nuevas de Moctezuma y después de Hernán Cortés (Kubler). Cortés encarga a Alonso García Bravo la traza de la nueva ciudad. Se basa en los trazos directores de la ciudad indígena; toma como directrices las calzadas y canales principales, como punto de referencia las ruinas de los grandes edificios públicos y ordena su cuadrícula a unas seis o siete cuadradas del centro cívico tenochca (Benítez). La región inmediata que rodea la traza comprende la comunidad indígena de San Juan Tenochtitlán (Fig. 17), cuya traza irregular contrasta con la disposición simétrica de las calles que rematan en edificios rectangulares de la ciudad española (Fig. 18 y 19).



Aspecto de la zona siglo XVI
plano reconstruido por A. García Curiel
(Fig. 17)



Comparación de la traza de la Ciudad de México
(Fig. 18)

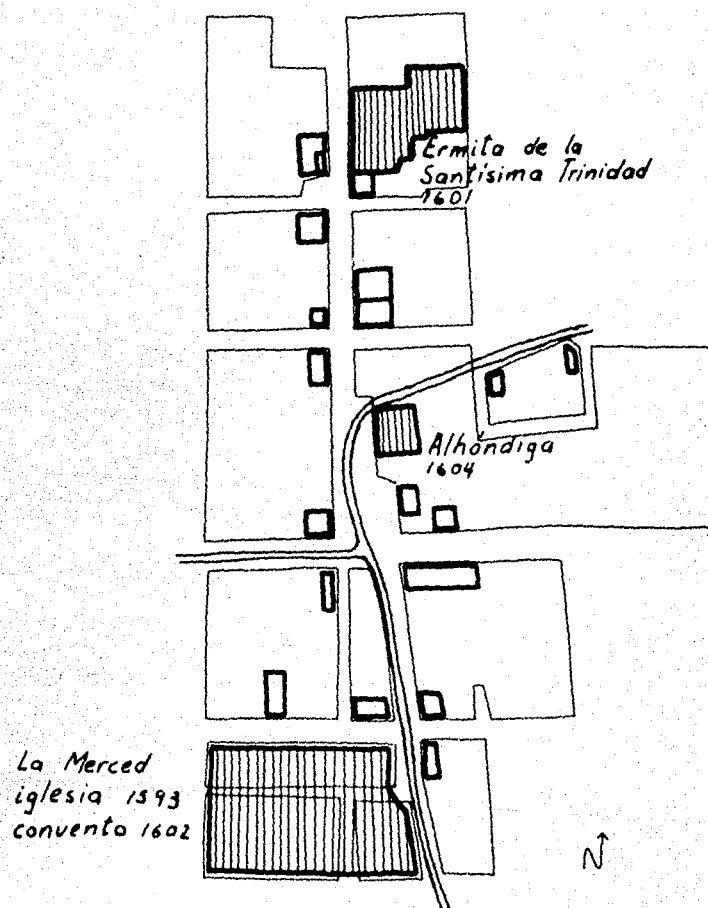


Diferencia formal de las trazas de la ciudad española y del
barrio indígena.

(Fig. 19)

O'Gorman explica la necesidad de los españoles de separar la población indígena de la española: en primer lugar para protegerse de posibles ataques de los indígenas, lo que es evidente en el carácter militar de las primeras construcciones de la ciudad, y para poder llevar a cabo, con mayor facilidad, la tarea de evangelización y control de los indígenas.

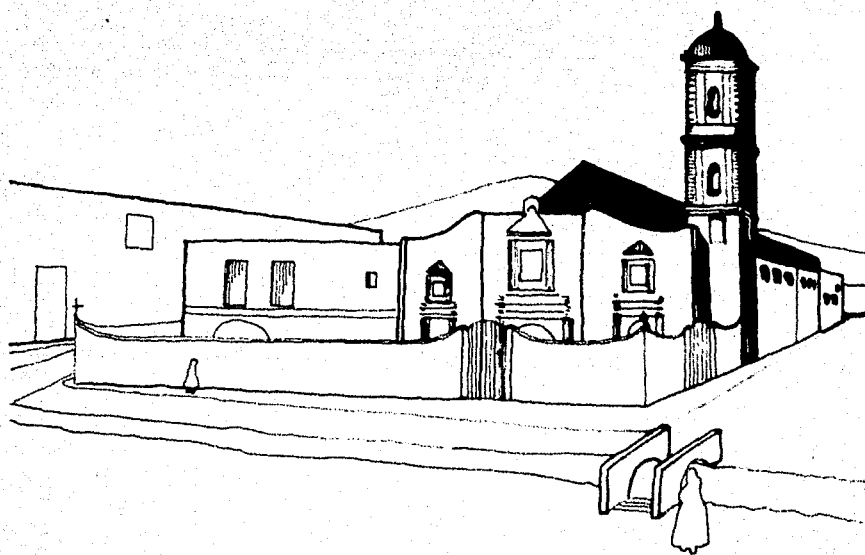
Los primeros españoles que viven fuera de la traza son los religiosos (Fig. 20). Durante el siglo XVI se construyen las primeras ermitas sobre las ruinas de algún adoratorio tenochca y las primeras casas de vecindad. Los alcaldes de Sastres, hacen, por su cuenta, la Ermita de San Cosme, San Damían y San Amaro y un hospicio para pobres en el lugar donde más tarde se construye la actual iglesia de la Santísima Trinidad.



Aspecto de la zona siglo XVII
(Fig. 20)

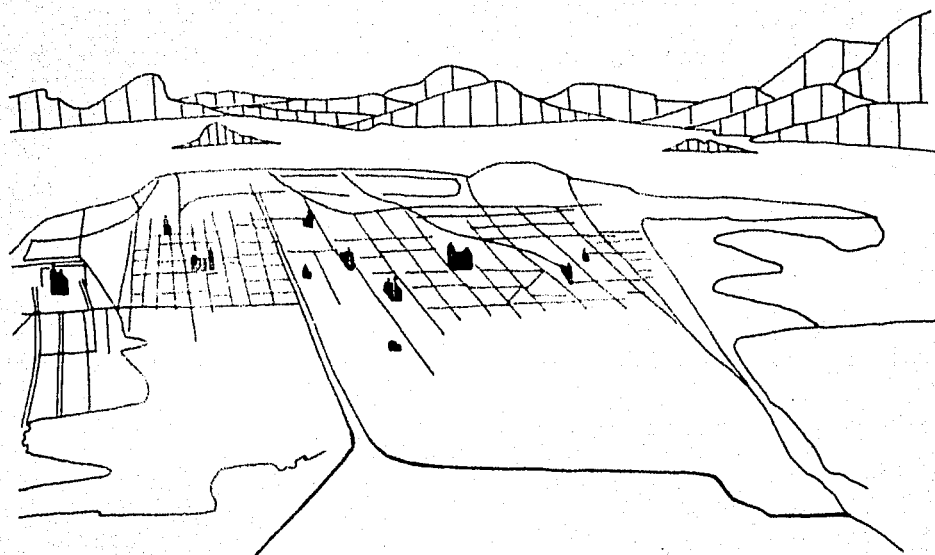
Varios jóvenes frailes mercedarios se establecen un poco más al Sur de esta zona, cerca del mercado y de la Acequia Real, donde construyen el Convento de La Merced (Fig. 21).

Los frailes están interesados en trabajar en esta zona del barrio indígena ya que está muy bien ubicada comercialmente y se encuentra cerca de la Plaza Mayor. La Aduana de La Alhóndiga se establece en una casa de dos pisos frente a la Acequia Real (Cosío). Se escoge este lugar por su fácil acceso al canal y por ser el punto de unión de tres direcciones de navegación dentro de la isla. La ubicación no pudo ser mejor. La Alhóndiga controla la venta y expendio de todo el maíz, trigo y demás granos alimenticios de primera necesidad que entran a la ciudad. El establecimiento de la Alhóndiga en esta zona provoca la formación de negocios dedicados al abastecimiento de estos productos para toda la isla; antecedente de las bodegas que abundan actualmente en la zona (Valencia).



*Reconstrucción Convento de la Merced
(Fig. 21)*

Los hitos que sobresalen en la ciudad son las torres y cúpulas de los templos cristianos, que también se integran con las montañas que rodean el valle y mantienen una relación formal con la naturaleza. El aspecto de la ciudad sigue siendo completamente lacustre (Fig. 22).

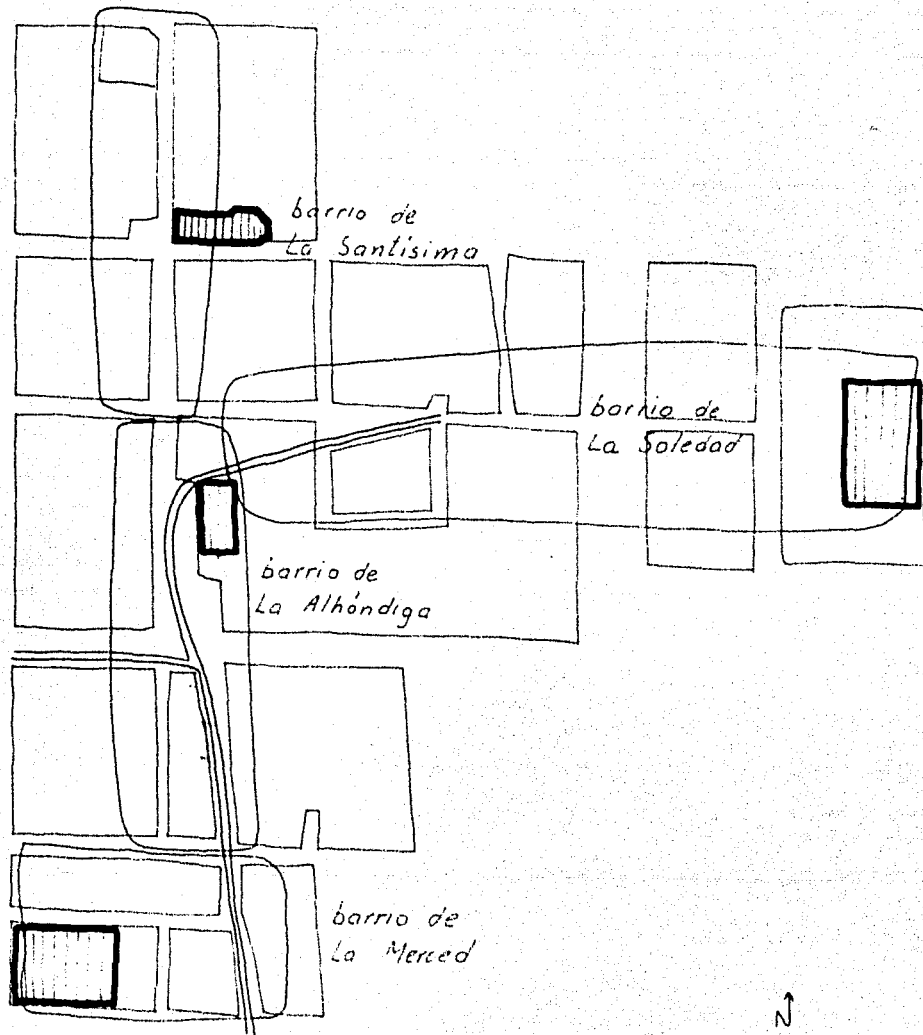


*Hitos en el Valle de México, 1620
plano en perspectiva de Juan Gómez de Trasmonte
(Fig. 22)*

Durante el siglo XVIII, el crecimiento de la ciudad se pronuncia al lado Este de la isla, incrementando la actividad comercial en la zona de la Alhóndiga.

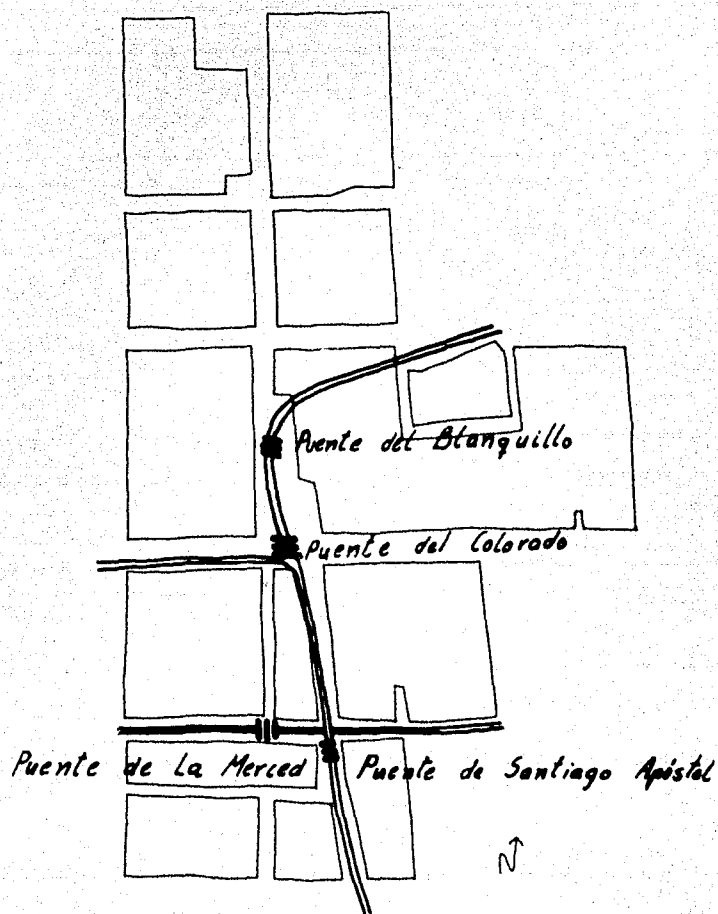
Para esta fecha, prácticamente ha desaparecido la división política de la ciudad española y el barrio indígena debido al interés de los españoles por trabajar y vivir en esta zona comercial. Asimismo, las características urbanísticas renacentistas de la ciudad colonial basadas en las Ordenanzas de Felipe II, que consisten en la creación de plazas para permitir la reunión de personas dentro de los barrios, aproximadamente cada 400 metros, se continúa dentro del barrio indígena. El núcleo del barrio es el templo; alrededor de este se encuentra el vecindario junto con la zona comercial dispuesta en accesorias y comercio ambulantes en las calles.

Esta zona la componen varios barrios determinados formalmente por un templo y una plaza: al Norte el de la Santísima Trinidad, al Este el de la Soledad, al Sur el de La Merced; al centro de éstos se encuentra el barrio de la Alhóndiga que lo determinan la aduana y una plaza por donde cruza la Acequia Real, formando una zona comercial ambulante bastante compleja (O'Gorman) (Fig. 23).



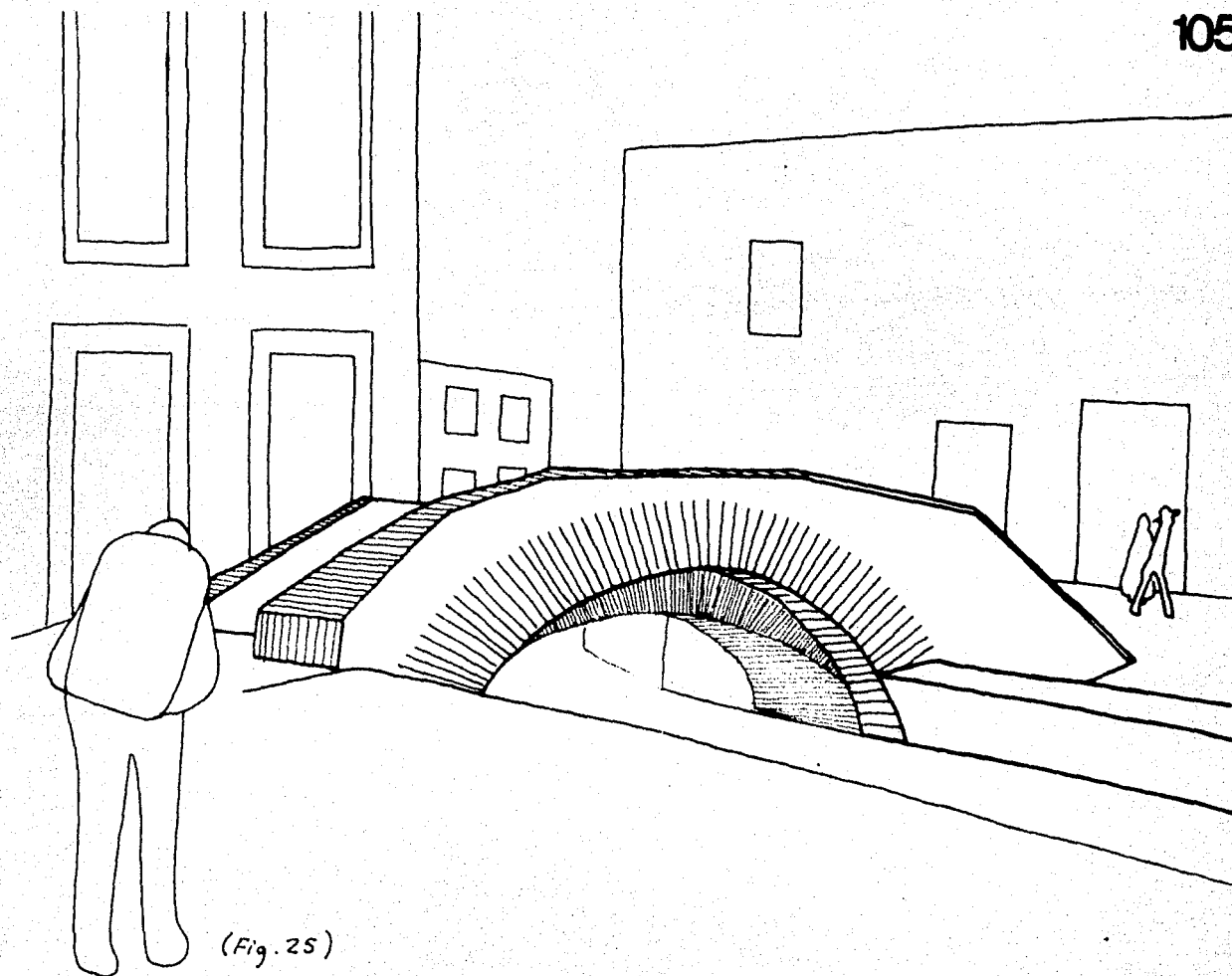
Barrios coloniales que determinaron la actual
zona de la Alhóndiga
(Fig. 23)

Hay varios puentes que cruzan la Acequia Real en estos barrios:
el del Apóstol Santiago o Santiaguito, el Colorado, el Blanqui-
llo y el de La Merced (Fig. 24).



*Puentes que cruzaban la Acequia Real, siglo XVIII
(Fig. 24)*

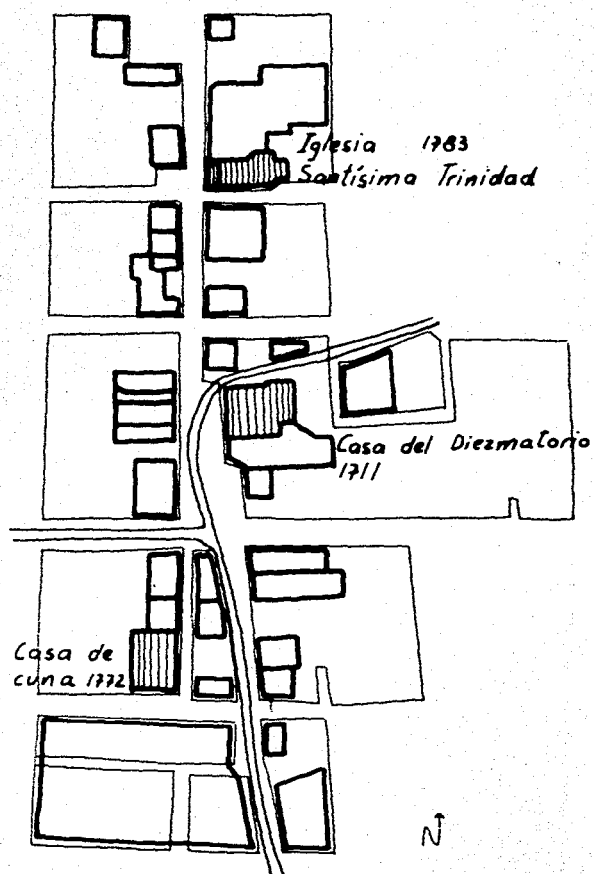
Todos ellos tienen escalerillas para embarcarse (Galindo y Villa) (Fig. 25).



(Fig. 25)

Para esta fecha, formal y funcionalmente la zona está completamente definida y ha sufrido modificaciones mínimas.

En el siglo XVIII se construyen varios edificios civiles y religiosos importantes (Fig. 26). En el lugar donde se encuentra la casa de La Alhóndiga se construye la Casa del Diezmatorio, edificio actual (Fig. 27), lugar donde se venden las semillas de los diezmos de las iglesias de la ciudad de México; también se construyen las casas vecindades de la acera de enfrente. Se construye la Casa de Cuna en la esquina de la Plaza de La Merced y callejón de La Alhóndiga y se termina de construir el templo de La Santísima Trinidad (Fig. 28).

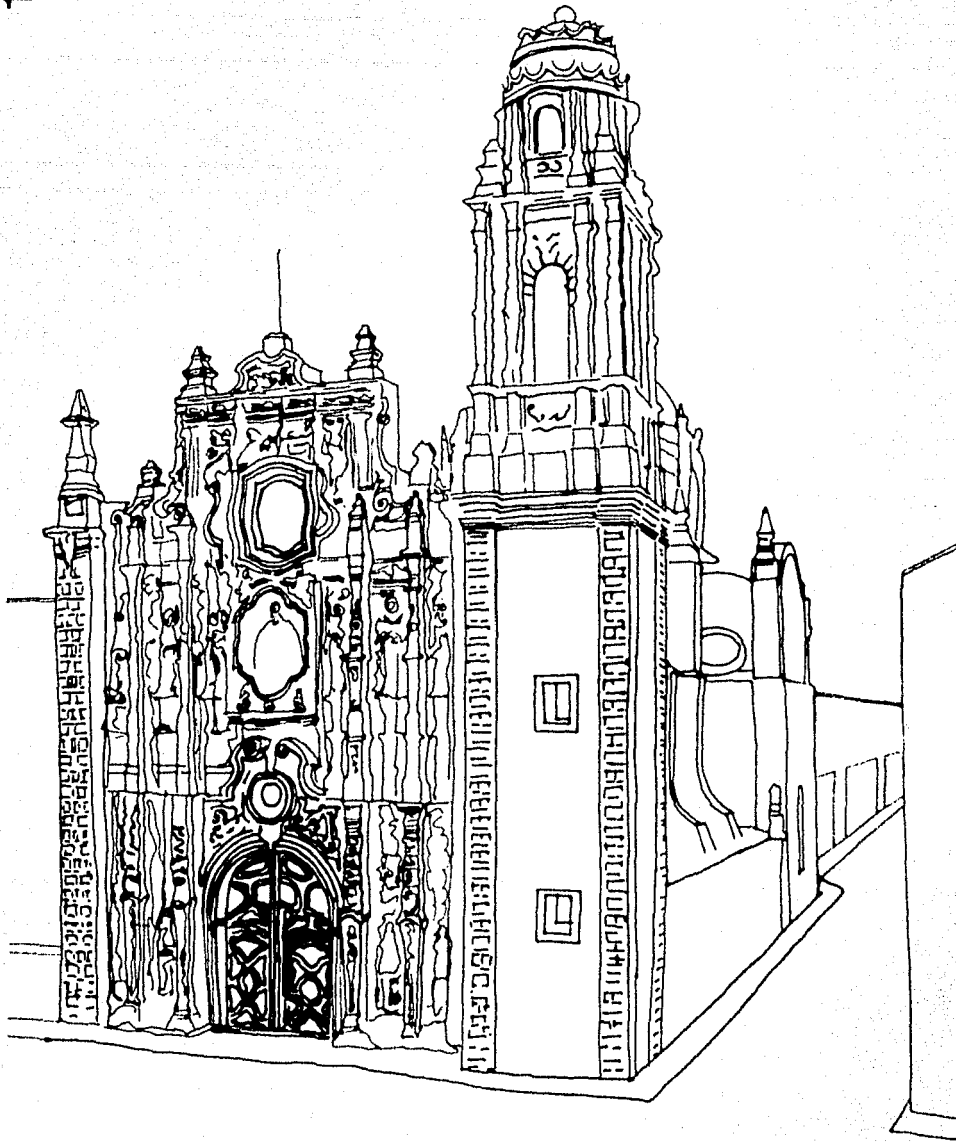


Aspecto de la zona siglo XVIII
(Fig. 26)



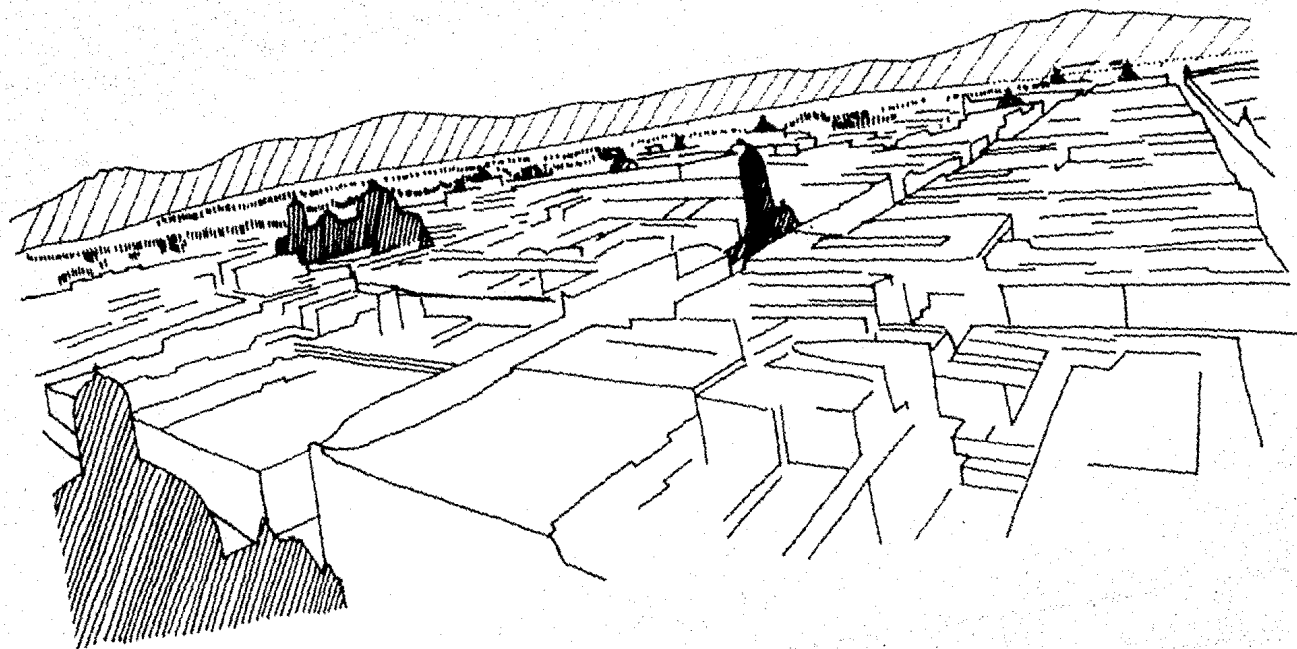
(Fig. 27)

D

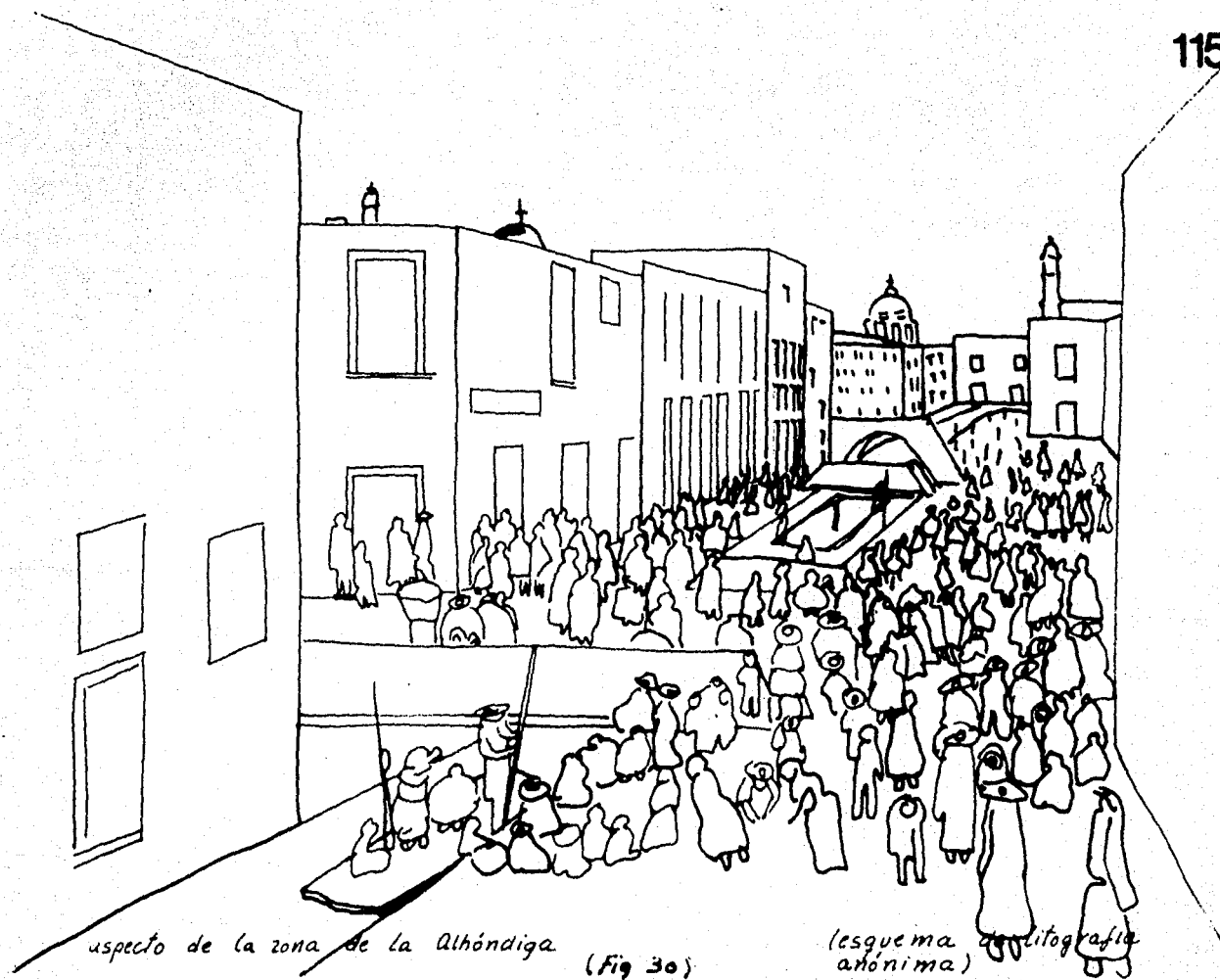


Templo de la Santísima Trinidad
(Fig. 28)

Durante el siglo XIX, las transformaciones que sufre la ciudad afectan a estos barrios. La densidad de población aumenta considerablemente (Fig. 29) y la actividad comercial se vuelve más compleja, haciendo muy difícil y a veces imposible el tránsito por ella (Rivera Cambas) (Fig. 30).



Aspecto del Valle de México a fines del siglo XVIII
(Fig. 29)



aspecto de la zona de la Alhóndiga (Fig 30)

(esquema de litografía
anónima)

Es hasta la época de la Reforma cuando la zona tiene un cambio ambiental. Las propiedades del clero pasan a manos del Estado, a los religiosos se les prohíbe usar su hábito en las calles, consecuentemente el aspecto monjil de las calles disminuye. Se destruye el templo del convento de La Merced y se forma una plaza que invaden inmediatamente los vendedores ambulantes de estas calles, creando un mercado. Los habitantes de la zona generalmente son personas que vienen del interior del país en busca de mercados para sus productos o en busca de trabajo, ya que La Merced está bien acreditada como centro de abastecimientos de productos alimenticios de primera necesidad del país.

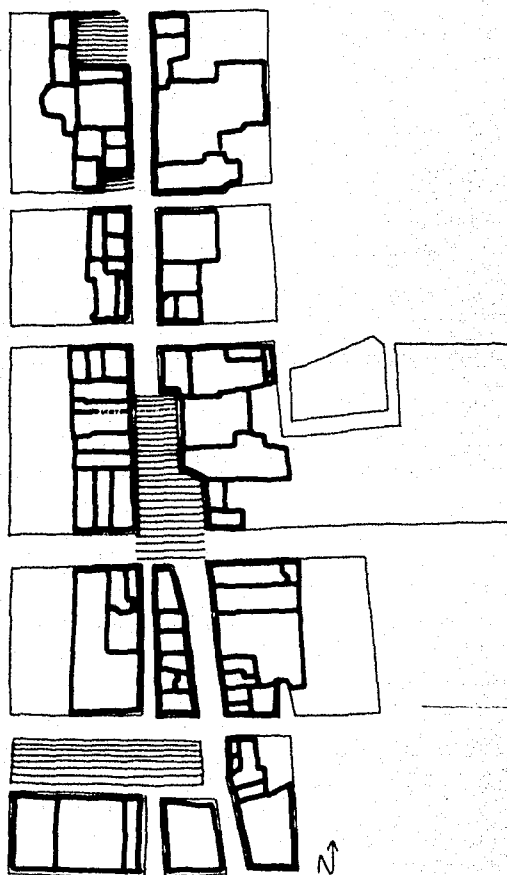
Los problemas de desagüe se incrementan en la ciudad. Las atarjeas desfogán directamente en los canales principales y se convierten en focos de contaminación pública y contribuyen a que se anegue la ciudad en temporada de lluvias (González Obregón). Por tal razón se crea un nuevo sistema de drenaje. Se sega el Canal Principal hacia el Sur hasta el pueblo de Santa Anita (Galindo y Villa) haciendo uso de la nueva tecnología, producto del progreso industrial del régimen porfirista. Se establece oficialmente el mercado de La Merced sobre el mercado improvisado, enriqueciendo aún más la zona comercial popular. A principios de siglo la zona está completamente urbanizada (Fig. 31).

Plaza de
La Santísima

Plazoleta de
La Santísima

Plaza de
La Alhóndiga

Mercado de
La Merced

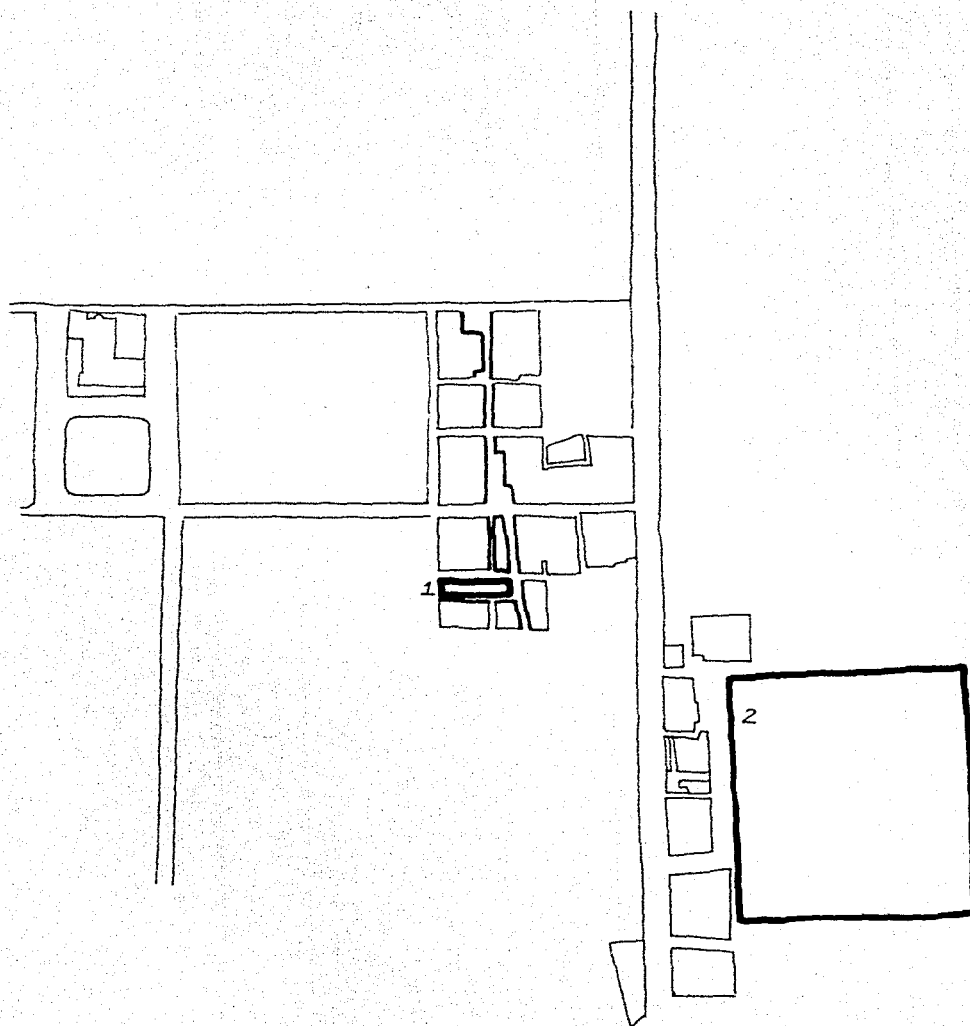


Aspecto de la zona a principios siglo xx
(Fig 31)

Después de la revolución de 1910, las transformaciones en toda la ciudad repercuten en esta zona. Se pavimentan las calles, se instala un servicio de alumbrado más eficaz, los servicios públicos mejoran, conservando la zona su mismo ambiente popular y sus actividades comerciales.

Cada vez son más los comerciantes que trabajan en estas calles. A pesar del interés de las autoridades por trasladarlos a mercados ya establecidos, La Alhóndiga sigue atrayendo a vendedores ambulantes a establecerse ahí.

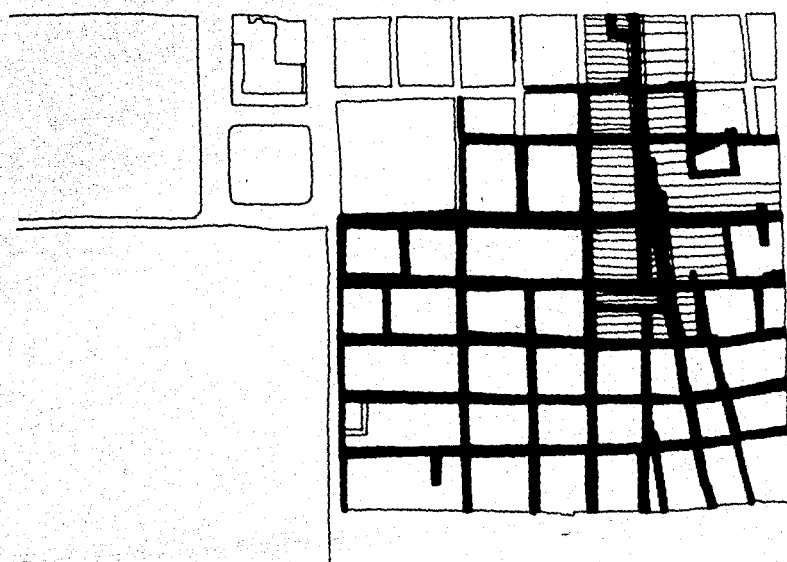
La Merced se afirma como el centro del comercio de medio mayor que surte la ciudad de México y también la república de frutas, verduras y legumbres. Su local frente al Claustro de La Merced no cubre sus necesidades funcionales por lo que en 1953 se cambia a un nuevo local, unas cuadras al Sureste del anterior (Fig. 32). El antiguo local se derrumba y se crea un jardín, con árboles, que revaloriza la fachada norte del Claustro de La Merced. La actividad comercial no disminuye en la zona.



Traslado del Mercado de La Merced, 19
(Fig. 32)

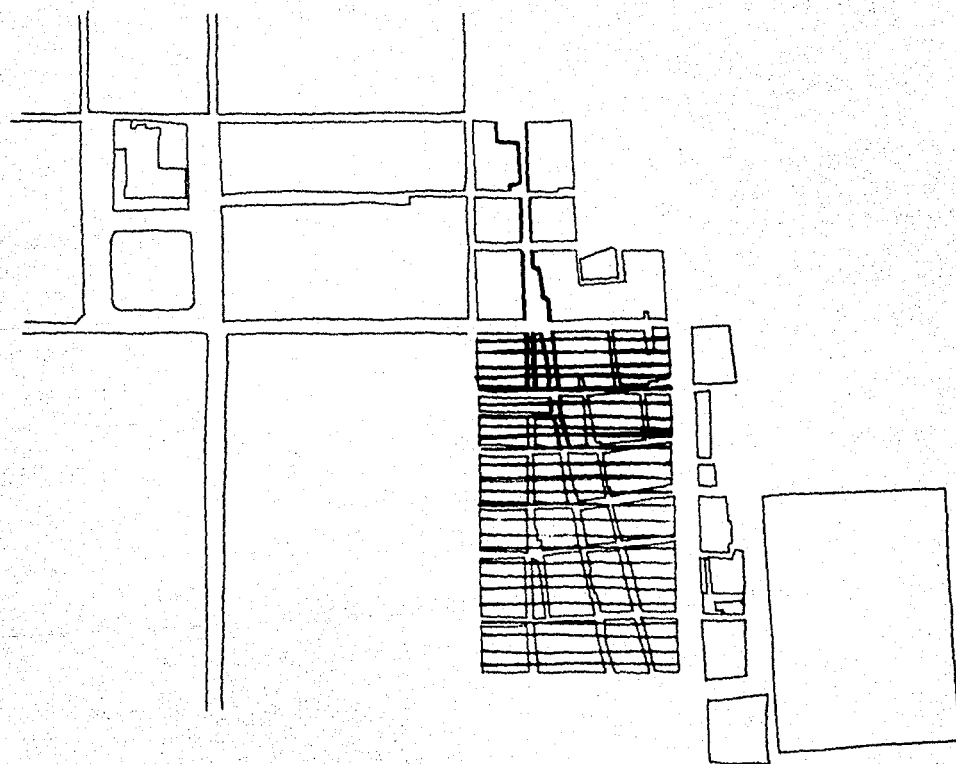
Las calles de Santísima, Alhóndiga, Roldán y Manzanares siguen siendo verdaderos mercados ambulantes y muchas de las casas vecindades se convierten en bodegas, provocando que camiones de carga y descarga bloqueen totalmente las calles para realizar sus maniobras de carga y descarga (Fig. 33).

Las calles de Santísima, Alhóndiga, Roldán y Manzanares siguen siendo verdaderos mercados ambulantes y muchas de las casas vecindades se convierten en bodegas, provocando que camiones de carga y descarga bloqueen totalmente las calles para realizar sus maniobras de carga y descarga (Fig. 33).



comercial en el barrio de La Merced
(Fig. 33)

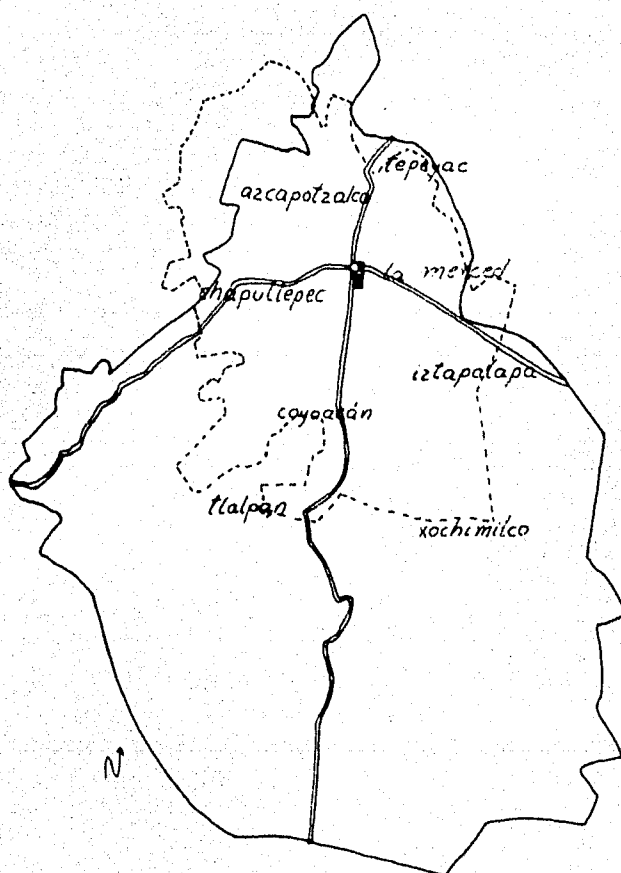
El aumento de la población en la zona ha creado paulatinamente una nueva ciudad sobre las azoteas de las antiguas casas vecindades de estos barrios, que son soluciones de diseño vernáculo a sus necesidades. Estas barracas compiten formalmente con las torres de iglesias, cúpulas y rascacielos que rodean la zona (Fig. 34).



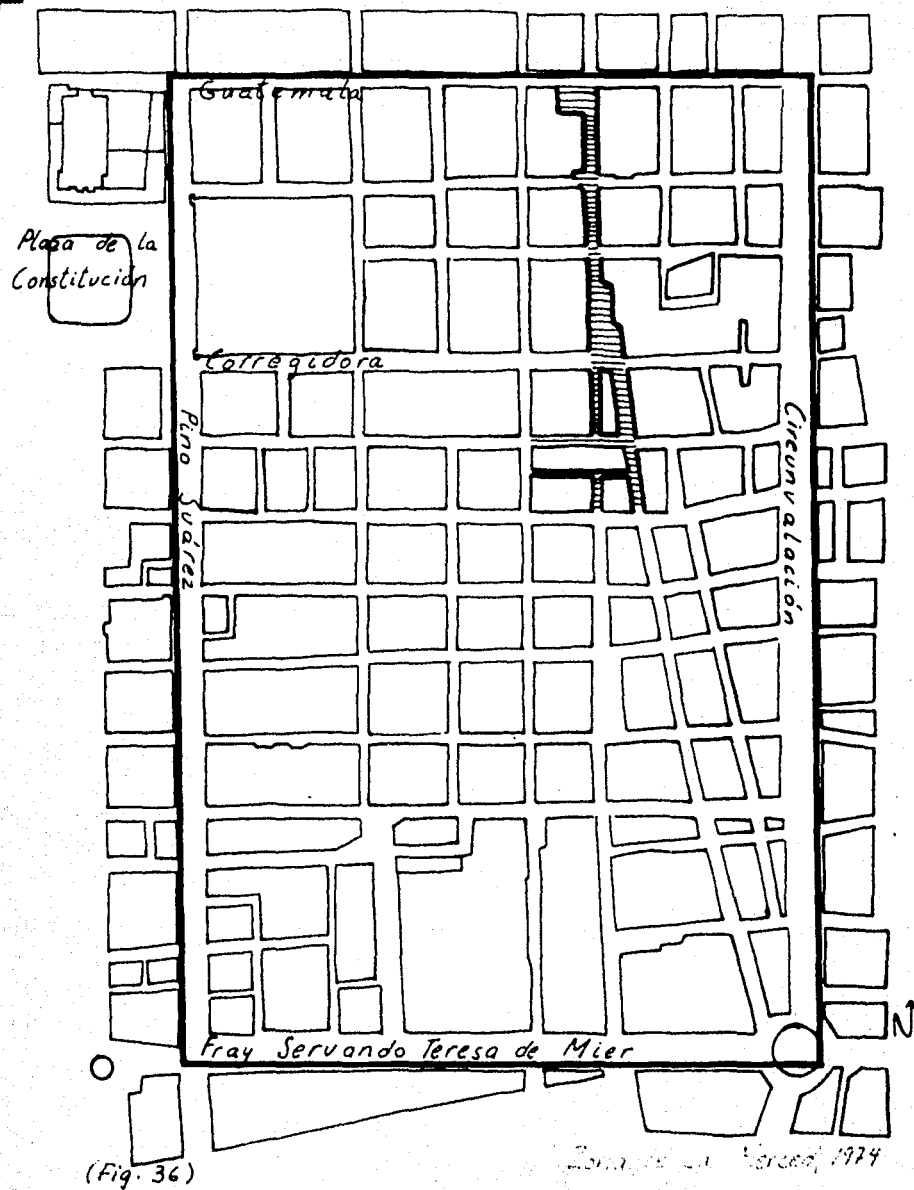
zona de bodegas comerciales en la Merced, 1974
(Fig. 34)

El estado actual de los edificios públicos de valor histórico y arquitectónico que hemos citado en este estudio es el siguiente: el Convento de la Santísima Trinidad está fragmentado, el claustro es ahora un centro de salud pública y la iglesia sigue abierta al público aunque ha estado en desuso durante largas temporadas debido a reparaciones de deterioros y estudios que se le han hecho para evitar su hundimiento. La fachada de la Casa del Diezmatorio se remodela, variando un poco de la original pero conservando sus características principales. Funcionalmente todavía es bodega de granos, pero ahora particular. Del Convento de La Merced sólo queda el claustro que está en reparación.

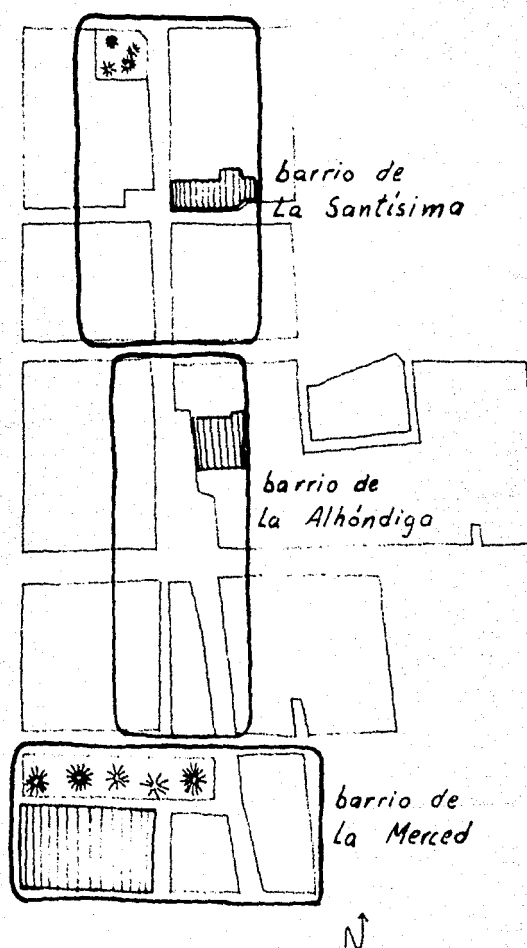
La zona de La Merced está ubicada en el centro de la ciudad de México (Fig. 35), al Este de la Plaza de la Constitución. Sus límites son la Norte la calle de Guatemala, al Este la calle de Circunvalación, al Sur la calle de Fray Servando Teresa de Mier y al Oeste la calle de Pino Suárez (Fig. 36).



localización de La Merced en la ciudad de México
(Fig. 35)

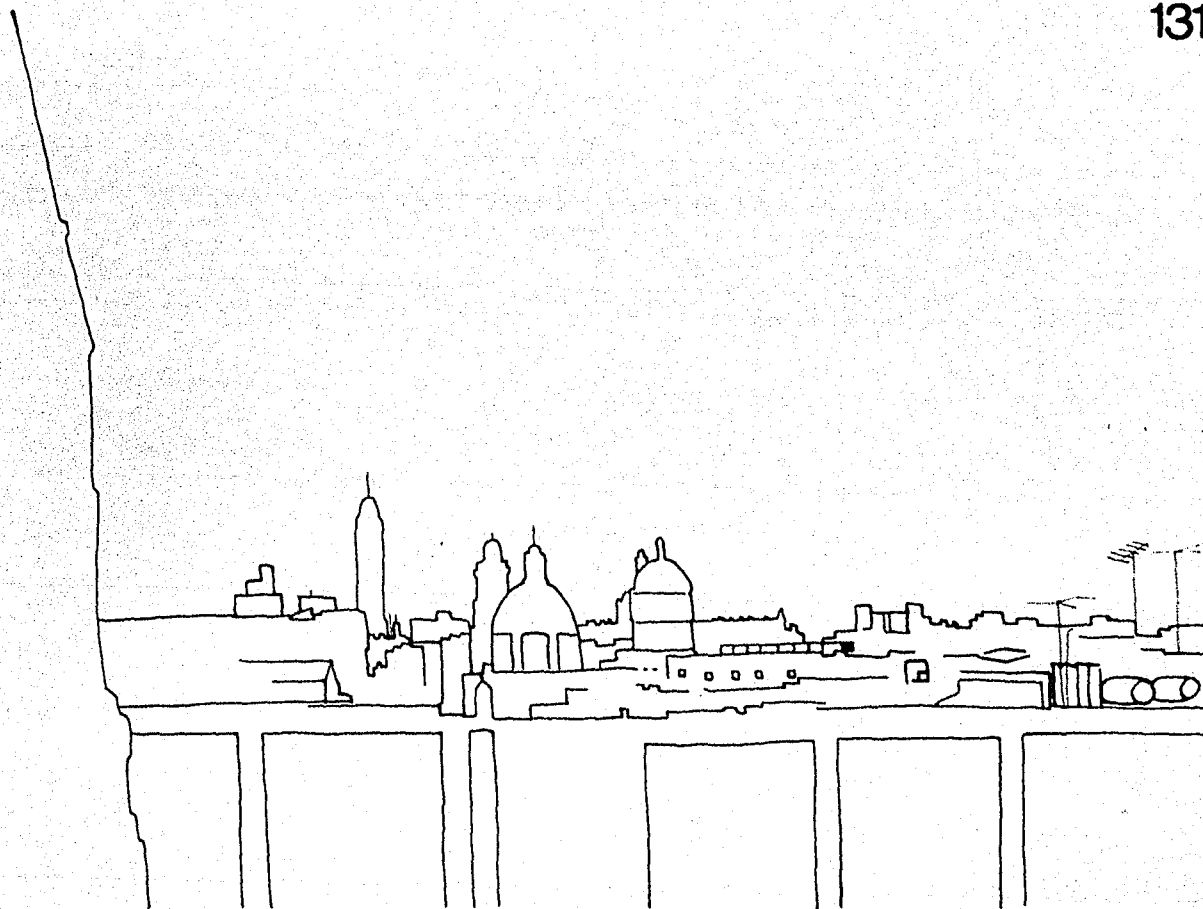


La zona que estudiamos es fácilmente identificable dentro de la zona de La Merced ya que sus barrios conservan sus características formales y funcionales que los originaron (Fig. 37).



Urbanización de la zona en el siglo XIX
(Fig. 37)

Son seis siglos de tradición los que hacen que cientos de vendedores sigan concentrándose en estas calles, que han sufrido cambios mínimos formalmente, y que todavía responden a sus necesidades (Fig. 38).



*Hilos arquitectónicos en el centro de la Ciudad de México, año de 1975
(Fig. 38)*

Conclusiones del estudio histórico

La forma de la calle de La Alhóndiga la determina el cauce de la acequia. El origen de la traza es azteca; las chinampas y los canales que cruzaban la zona determinan la forma de la traza actual.

La unidad en el sector se debe a la existencia de tres barrios: el de La Santísima Trinidad, el de La Alhóndiga, y el de La Merced. Esta unidad compositiva se afirma con hitos.

Cruzaban a la acequia puentes; estos existieron desde la época de los aztecas hasta principios del siglo XX; la forma de estos puentes respondieron a los recursos técnicos de las diferentes épocas.

La actividad comercial en la zona también es de origen azteca y es evidente todavía en su organización por productos de una misma especie para su venta. El tipo de comercio dentro del barrio está bien definido, establecimientos donde se venden alimentos.

La ubicación de la aduana de La Alhóndiga en esta zona, la convirtió en el centro de abastecimientos de alimentos de primera necesidad de la ciudad de México, característica que se sigue conservando aunque la zona se ha extendido hacia el Sureste.

Las casas vecindades construidas en el sector cuentan con accesorias comerciales; algunas de estas casas se han convertido totalmente en bodegas comerciales.

La riqueza vital de esta zona es el producto de la fusión de dos culturas, la azteca y la española.

Notas a los dibujos de la investigación histórica del barrio

- Fig. 1 - Esquema de pintura del Dr. Atl. La gran ciudad. Departamento del Distrito Federal 1966-1970. México.
- Fig. 2 - Esquema de pintura de L. Izaguirre. La ciudad de México. Departamento del Distrito Federal 1952-1964. México.
- Fig. 3 - Plano de reconstrucción del nivel de las aguas como se encontraban en la época de la Conquista, 1521. Toussaint, Gómez de Orozco y Justino Fernández. Planos de la Ciudad de México, siglos XVI y XVII. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, 1938.
- Fig. 4 - Dibujo de esquema de la Sala Mexica del Museo de Antropología e Historia. México, 1974.*
- Fig. 5 - Tenochtitlán y sus alrededores en el siglo XIII. Interpretación de Gómez de Orozco. Toussaint, Gómez de Orozco y Justino Fernández. Planos...
- Fig. 6 - Plano atribuido a Hernán Cortés. Esquema de interpretación de M. Toussaint. Toussaint, Gómez de Orozco y Justino Fernández. Planos...
- Fig. 7 - Esquema de perspectiva de I. Marquina. La gran Tenochtitlán. Ignacio Marquina. Arquitectura prehispánica. Instituto Nacional de Antropología e Historia, SEP. México, 1951.
- Fig. 8 - Calzadas que cruzaban la ciudad de Tenochtitlán. Toussaint, Gómez de Orozco y Justino Fernández. Planos...
- Fig. 9 - Plano de la ciudad de Tenochtitlán en 1519, reconstrucción de Leopoldo Batres, publicado en 1892. Diego López Rosado. Historia de México, perspectiva gráfica. México, 1959.
- Fig. 10 - Tenochtitlán en 1558. Toussaint, Gómez de Orozco y Justino Fernández. Planos...
- Fig. 11 - Barrio de Zoquipan y centro cívico tenochca, 1521. Detalle de plano reconstruido por Alcocer. Apuntes sobre la antigua México-Tenochtitlán. Instituto Panamericano de Geografía e Historia. México, 1935.
- Fig. 12 - Esquema de plano reconstruido por Alcocer. Apuntes...*
- Fig. 13 - Dibujo del tianguis tenochca, maqueta de la Sala Mexica del Museo de Antropología e Historia. México, 1974.*

- Fig. 14 - Territorio del imperio azteca, 1519. Jiménez, Moreno, Miranda y Ma Teresa Fernández. Historia de México. Editorial Porrúa. México, 1965.
- Fig. 15 - Barrio de Zoquipan y Acequia Principal. Esquema de datos obtenidos de Alcocer. Apuntes...*
- Fig. 16 - Reconstrucción de bergantín. John Gardiner. Naval Power in the Conquest of Mexico, Texas, 1956.*
- Fig. 17 - Plano de la Ciudad de México a mediados del siglo XVI, reconstuido por Antonio García Cubas. Atlas General del Distrito Federal. Tomo II. Talleres Gráficos de la Nación. México, 1930.
- Fig. 18 - Comparación de la traza de la ciudad española con la ciudad indígena de San Juan Tenochtitlán. Esquema de datos obtenidos de Alcocer. Apuntes...*
- Fig. 19 - Comparación de la traza de la ciudad española con la ciudad indígena de San Juan Tenochtitlán. Esquema de datos obtenidos de Alcocer. Apuntes...*
- Fig. 20 - Plano con aspecto de la ciudad de México en el siglo XVII, basado en datos obtenidos en el Archivo general de Monumentos Coloniales, Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1974.*
- Fig. 21 - Dibujo del Convento de La Merced. Grabado anónimo. México en el tiempo, fisonomía de una ciudad. México, 1934.
- Fig. 22 - Esquema de plano en perspectiva de Juan Gómez de Trasmonte. La Ciudad de México, Departamento del Distrito Federal 1952-1964.
- Fig. 23 - Plano con los barrios coloniales que determinaron la actual zona de la Alhóndiga. Luis González Obregón. México viejo (época colonial). Tipografía de la Escuela Correccional de Artes y Oficios. México, 1891.*
- Fig. 24 - Puentes que cruzaban la Acequia Real, siglo XVIII. Jesús Galindo y Villa. La Ciudad de México, reseña histórica y descriptiva. Imprenta de Francisco Díaz de León. México, 1901.*
- Fig. 25 - Puente del Blanquillo. Jesús Galindo y Villa. La...*
- Fig. 26 - Plano con aspecto de la Ciudad de México en el siglo XVIII, basado en datos obtenidos en el Archivo general de Monumentos Coloniales, INAH, México, 1974.*
- Fig. 27 - Dibujo de la actual Casa del Diezmatorio. México, 1974.*
- Fig. 28 - Dibujo del actual templo de la Santísima Trinidad. México, 1974.*

- Fig. 29 - Esquema de perspectiva del Valle de México a finales del siglo XVIII. México en el tiempo. Fisonomía de una Ciudad. México, 1934.
- Fig. 30 - Litografía anónima del canal de Roldán. Esquema. México en el tiempo...
- Fig. 31 - Plano con aspecto de la zona de la Alhóndiga de principios de siglo, basado en datos obtenidos en el Archivo general de Monumentos Coloniales, INAH. México 1974. *
- Fig. 32 - Plano con la localización del antiguo y del nuevo local del mercado de La Merced. La ciudad de México DDF... *
- Fig. 33 - Plano con la zona comercial del barrio de La Merced. La Merced. Estudio ecológico y social de una zona de la Ciudad de México. INAH. México, 1965. *
- Fig. 34 - Plano con la zona de bodegas comerciales en La Merced. La Merced. Estudio...*
- Fig. 35 - Plano actual de la Ciudad de México. Ubicación de los barrios. México, 1975. *
- Fig. 36 - Plano actual con la ubicación del barrio de la Alhóndiga dentro del barrio de La Merced. México, 1975.*
- Fig. 37 - Plano con los tres barrios que delimitan el barrio de la Alhóndiga. México, 1975.*
- Fig. 38 - Esquema de los hitos que dominan el barrio de la Alhóndiga. México, 1975.*

* Estos dibujos los realizamos en base a los datos textuales y gráficos obtenidos en la investigación.

Análisis de la zona

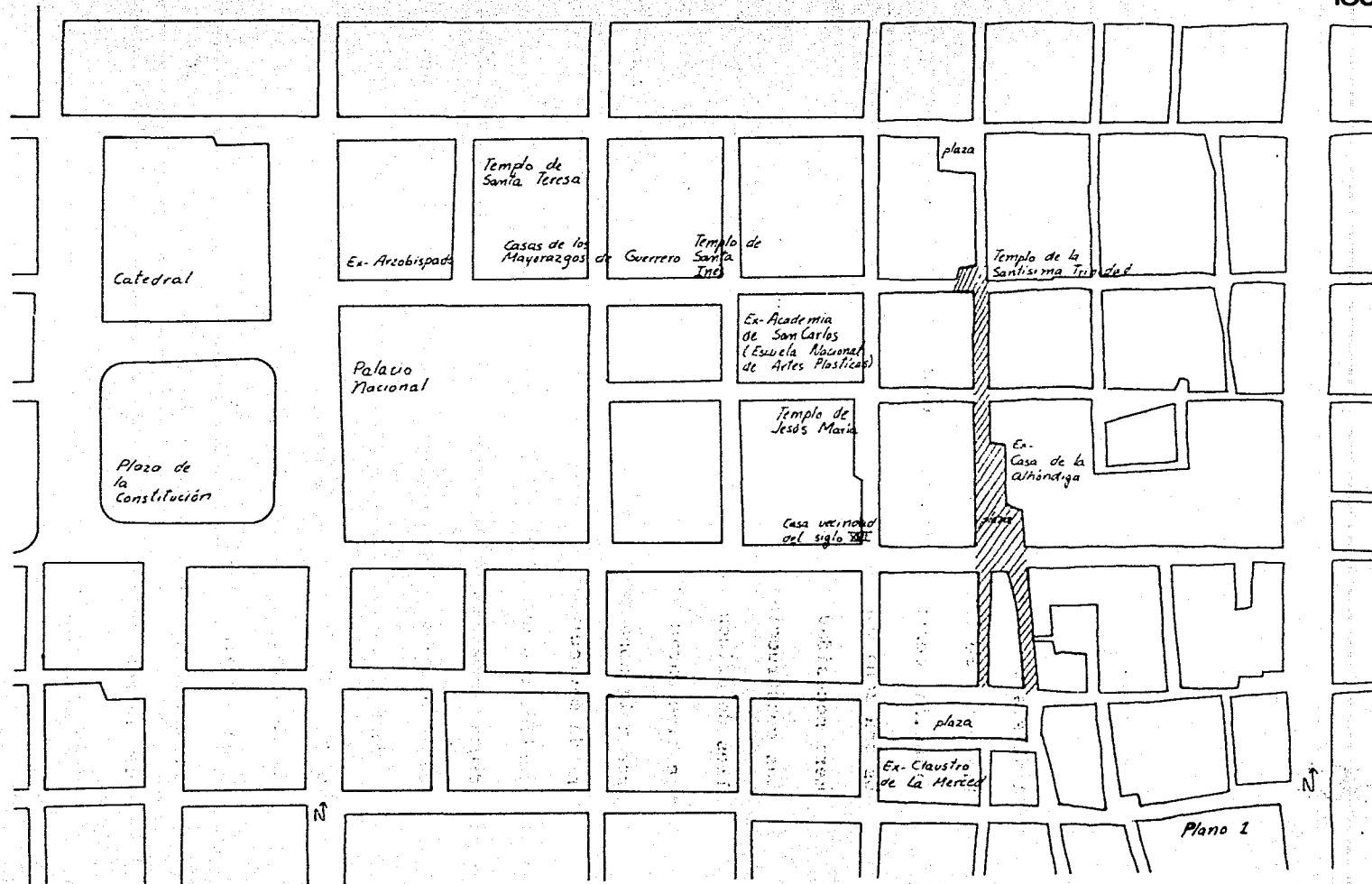
Plano 1 - Se encuentra ubicada al Este de la Plaza de la Constitución, centro cívico de la ciudad de México.

Es una zona popular destinada al comercio de artículos de primera necesidad.

Las construcciones de la ciudad colonial y la traza de las calles de origen lacustre se conservan casi en su totalidad. Este tipo característico de construcción y de senderos le confieren a la zona un ambiente de ciudad con una función y estructura de macrociudad. Esta actividad comercial se da en las zonas periféricas de las manzanas, destinándose el interior para bodegas de mercancías y viviendas. Las azoteas de los edificios están ocupadas por barracas improvisadas habitadas por una considerable cantidad de gente con las mínimas posibilidades de higiene y seguridad.

La relación formal-espacial de ciudad baja, le da a la zona una buena escala visual y antropométrica.

El ambiente de esta parte de la ciudad contrasta notablemente con la zona opuesta, al Oeste de la Plaza de la Constitución, formal, funcional y estructuralmente.



Plano 2 - La actividad comercial en la zona se ha separado naturalmente por calles destinadas a la venta de determinados productos. Esta organización del comercio en la zona es reflejo de la organización del comercio en el tianguis azteca (ver estudio histórico).

zona A - comercio heterogéneo

zona B - venta de ropa, papelerías y fondas

zona C - venta y fábricas de ropa

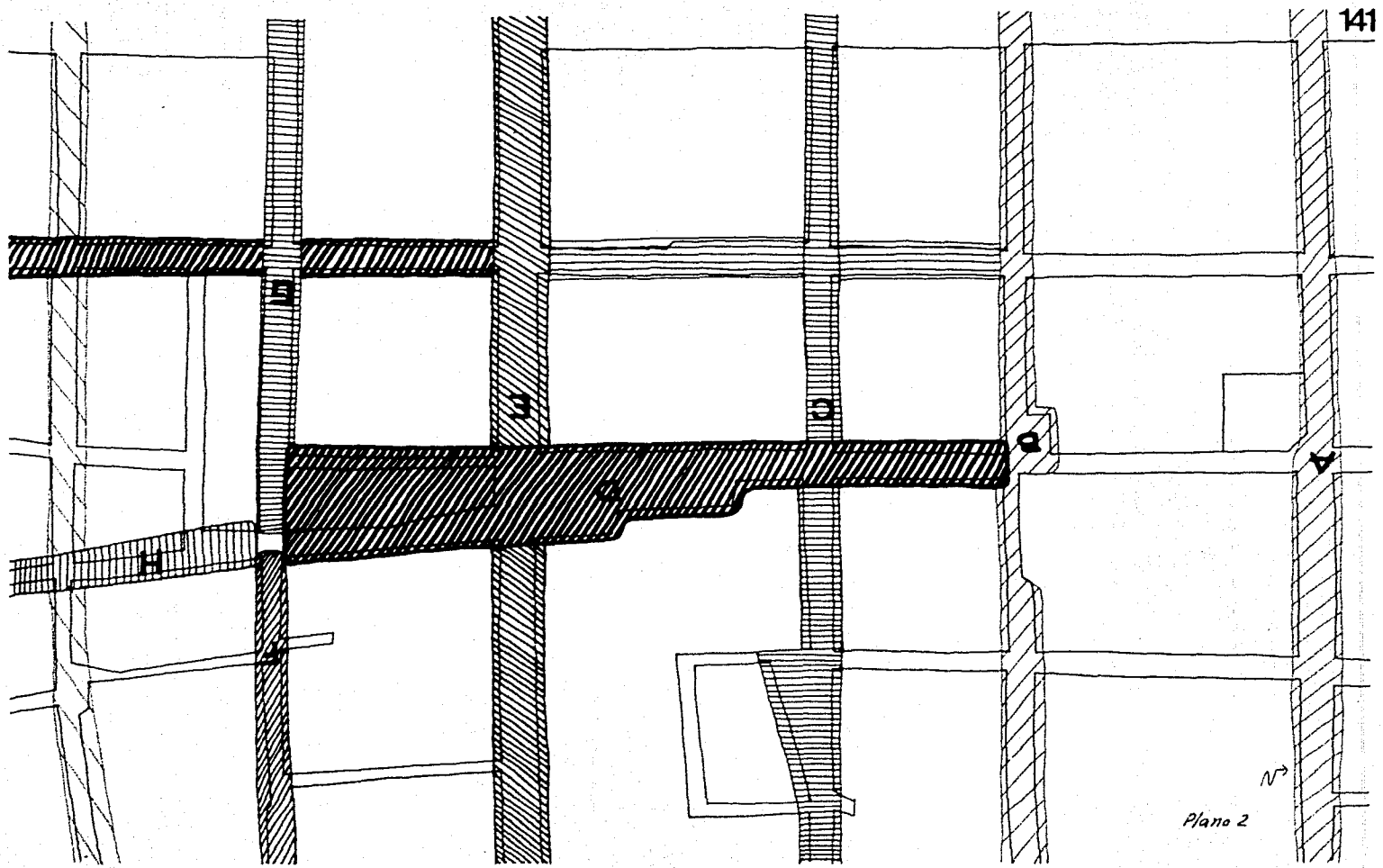
zona D - venta de verduras y abarrotes

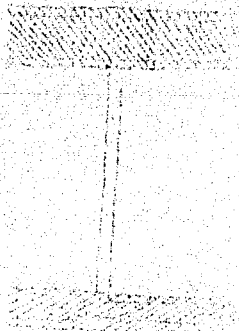
zona E - venta de utensilios para el hogar y ferreterías

zona F - venta de frutas

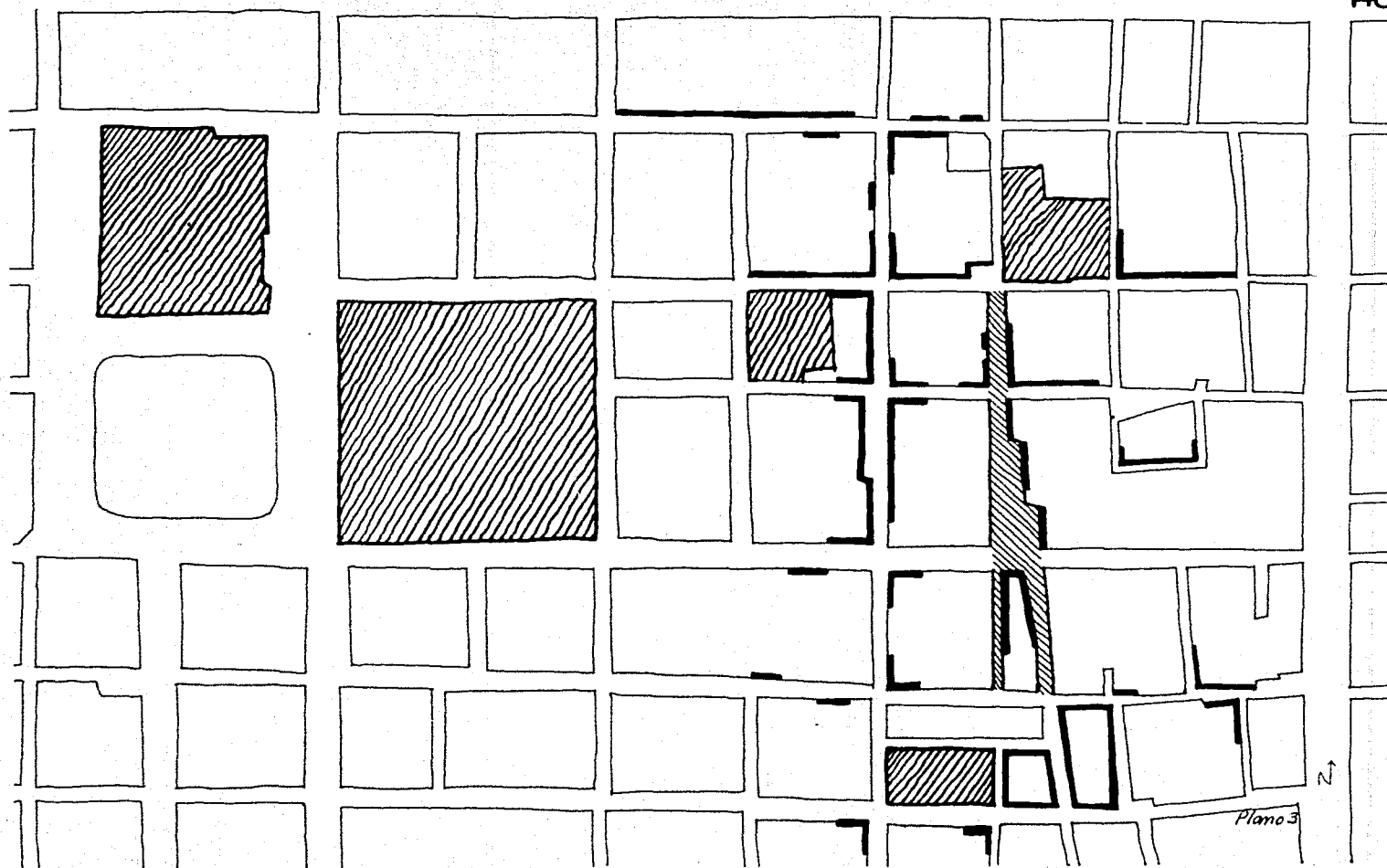
zona G - venta de dulces y abarrotes

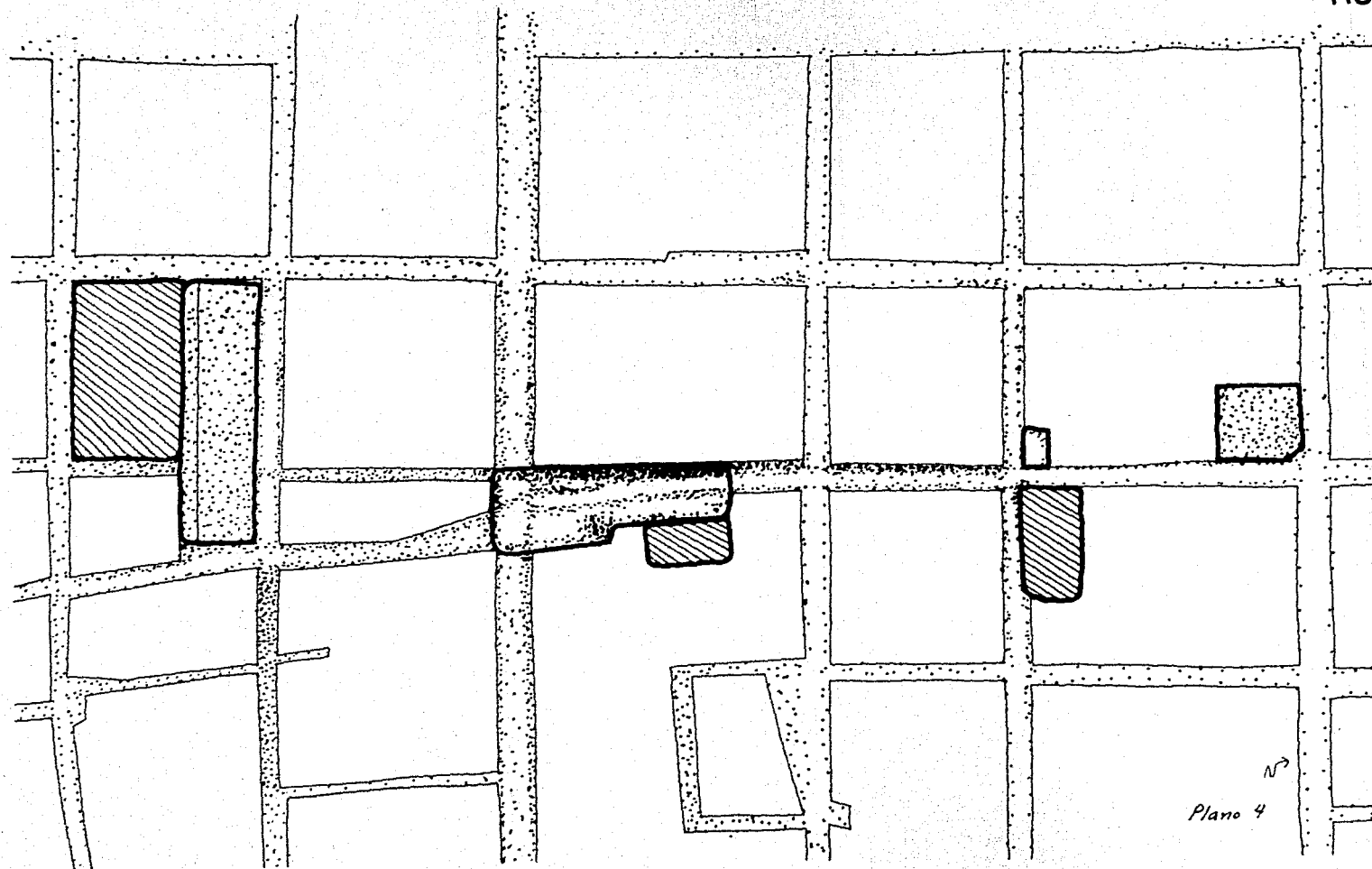
zona H - venta de verduras



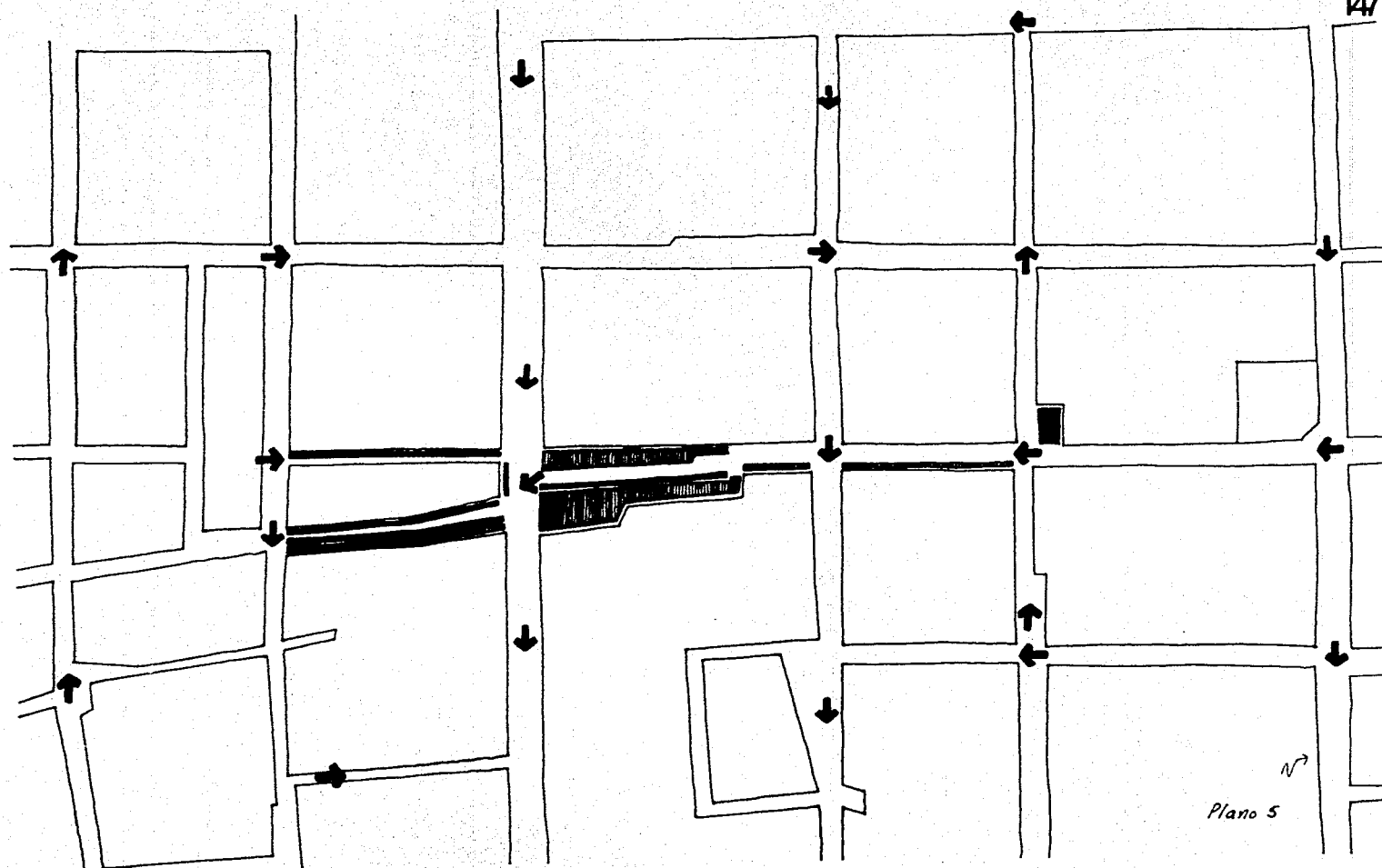


Plano 3 - Edificios de valor arquitectónico y cultural considerados monumentos coloniales nacionales.





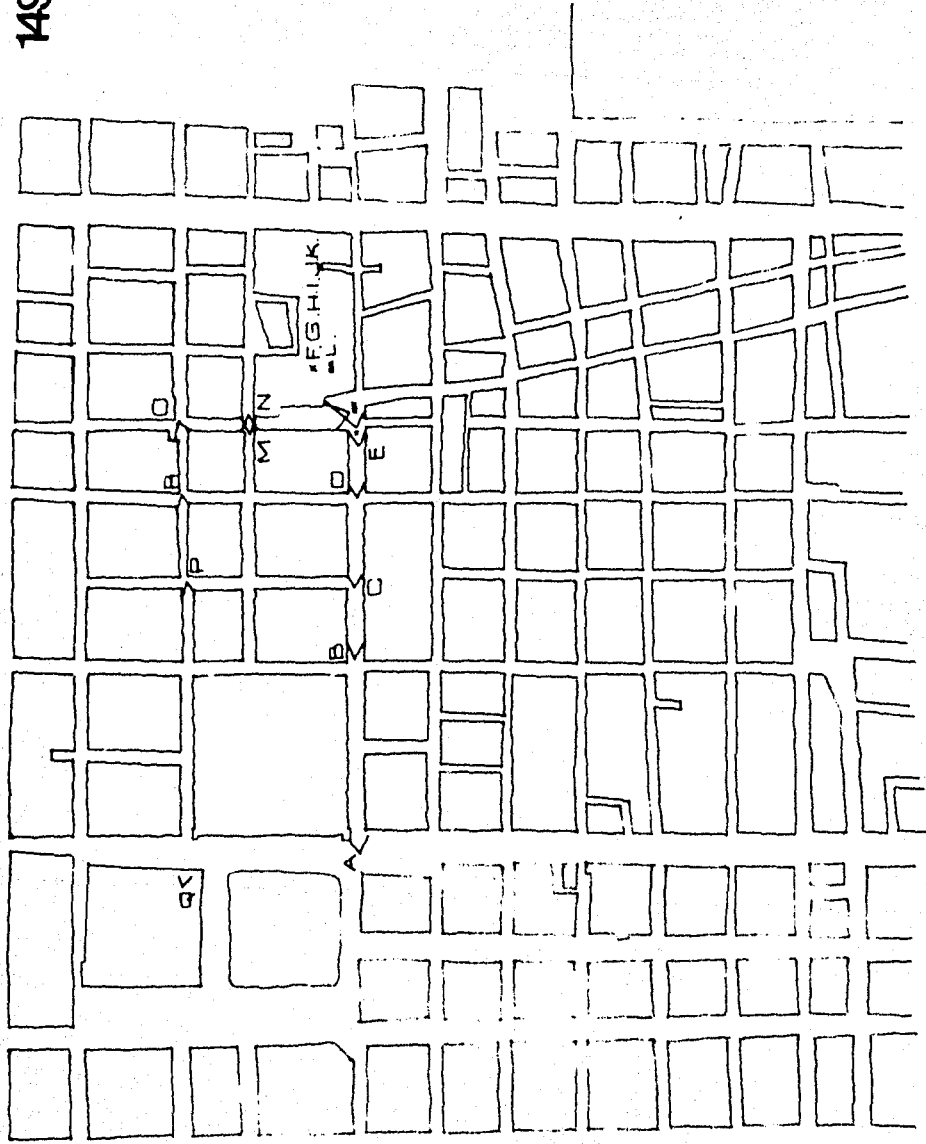
Plano 5 - Lugares y zonificación de la vía pública usados normalmente como zonas de estacionamiento vehicular. También se refiere en este plano el sentido de la dirección vehicular actual.



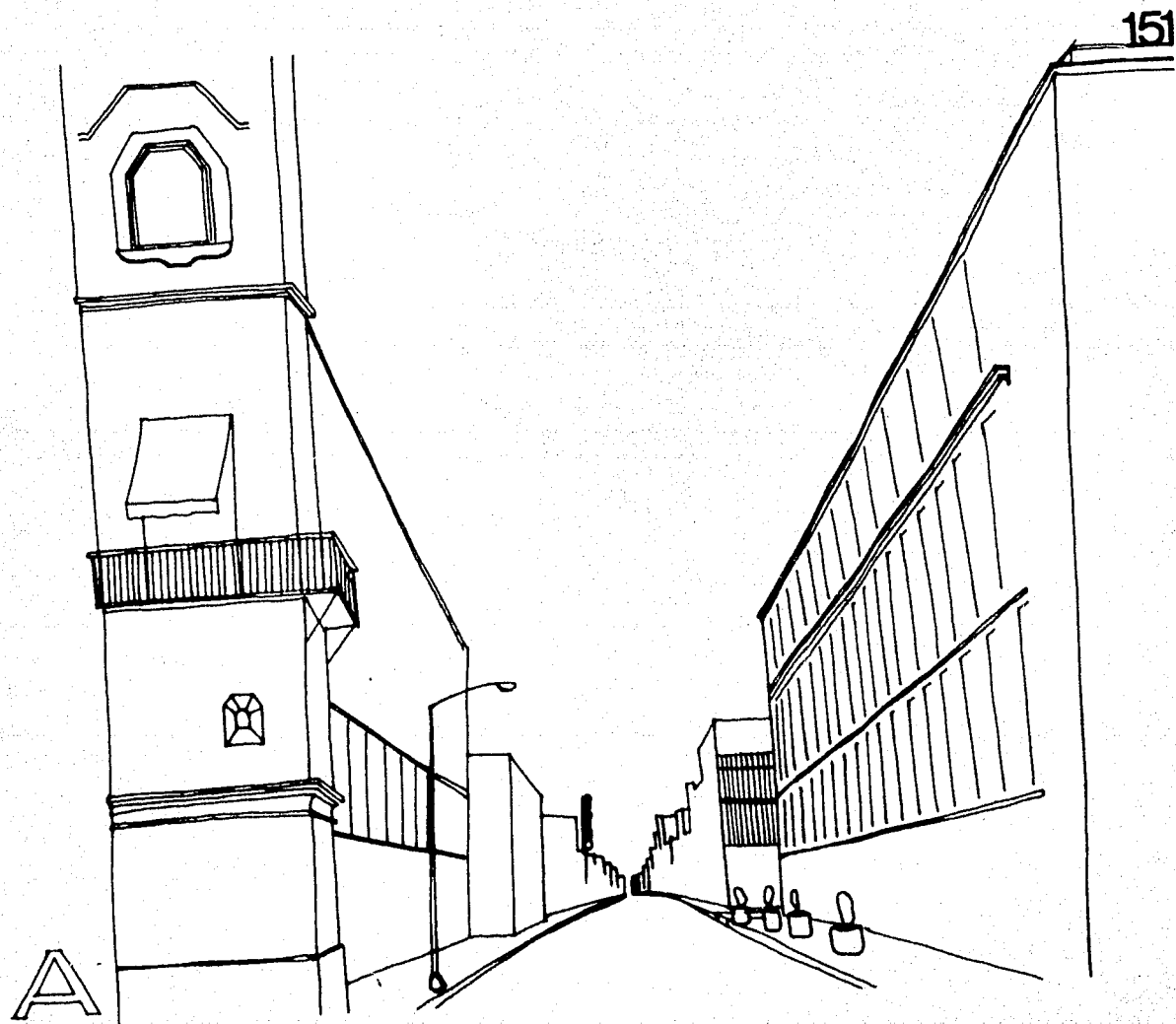
Plano 5
N

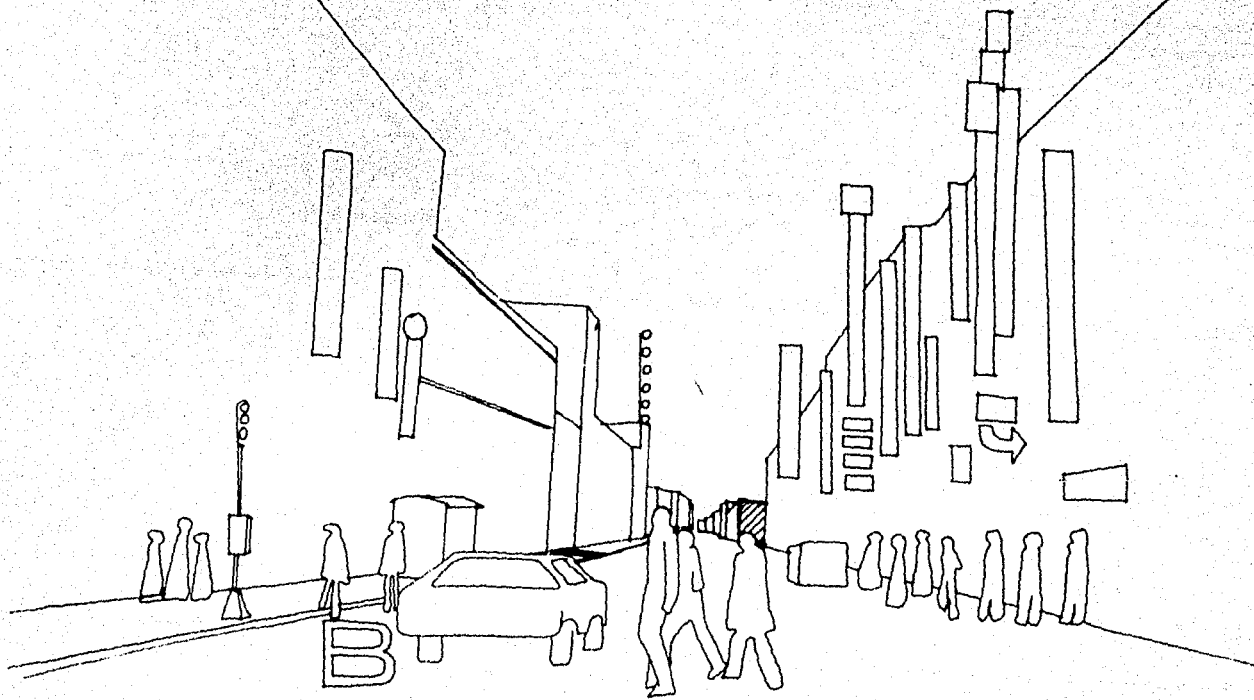
Plano 6 - Circuito Catedral-La Alhóndiga-Catedral. En este plano (apoyado con una serie de perspectivas) referimos cómo para la construcción de la ciudad natural han sido tomadas en cuenta la función y la estructura de la ciudad. Recordando del estudio histórico que en la época colonial la traza de la ciudad española llegaba hasta la calle de Jesús María, el barrio indígena de San Juan Tenochtitlán estaba destinado a la vivienda de los mexicanos y al comercio menor realizado por los indígenas. Los habitantes de la ciudad española necesitaban desplazarse hacia el barrio indígena al sitio donde la acequia se bifurcaba al Oeste para obtener los productos que necesitaban.

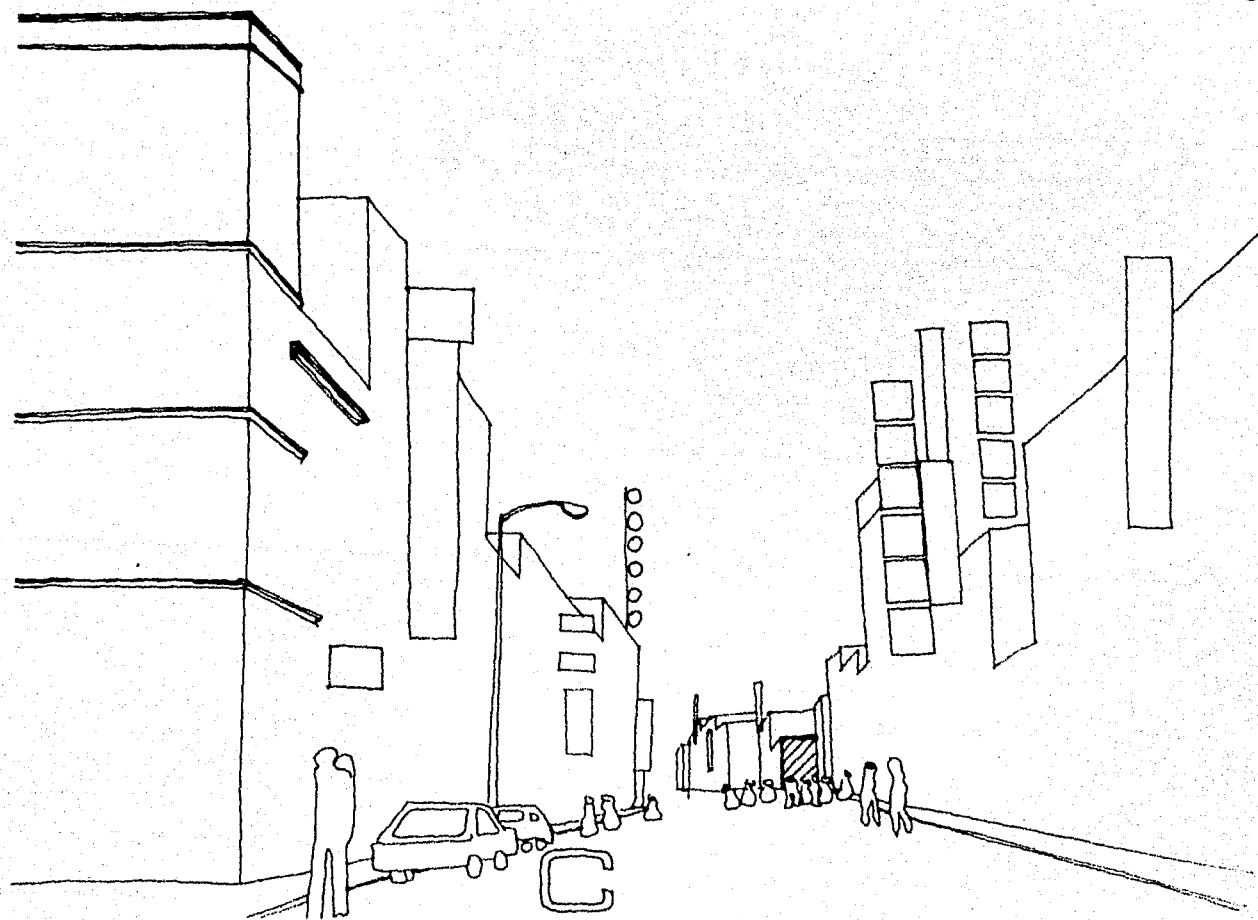
Es claro que la estructura necesaria en ese momento era la de ir de la zona residencial al mercado y regresar nuevamente. Este recorrido cotidiano es reforzado por la forma de la ciudad colonial por medio de senderos, remates, huecos, encerramientos e hitos que establecen un lenguaje para la ubicación del hombre en su entorno y para que lo guíe en su recorrido por la ciudad. La ciudad estaba creada para el uso y beneficio del hombre que la habitaba, orientándolo en su contexto. Esta reflexión la hacemos pensando en nuestra realidad actual, en la que estos valores son destruidos por el "progreso" creando entornos que en lugar de orientar confunden, en lugar de beneficiar la vida comunitaria, la perjudican y son para el uso de un hombre masificado.

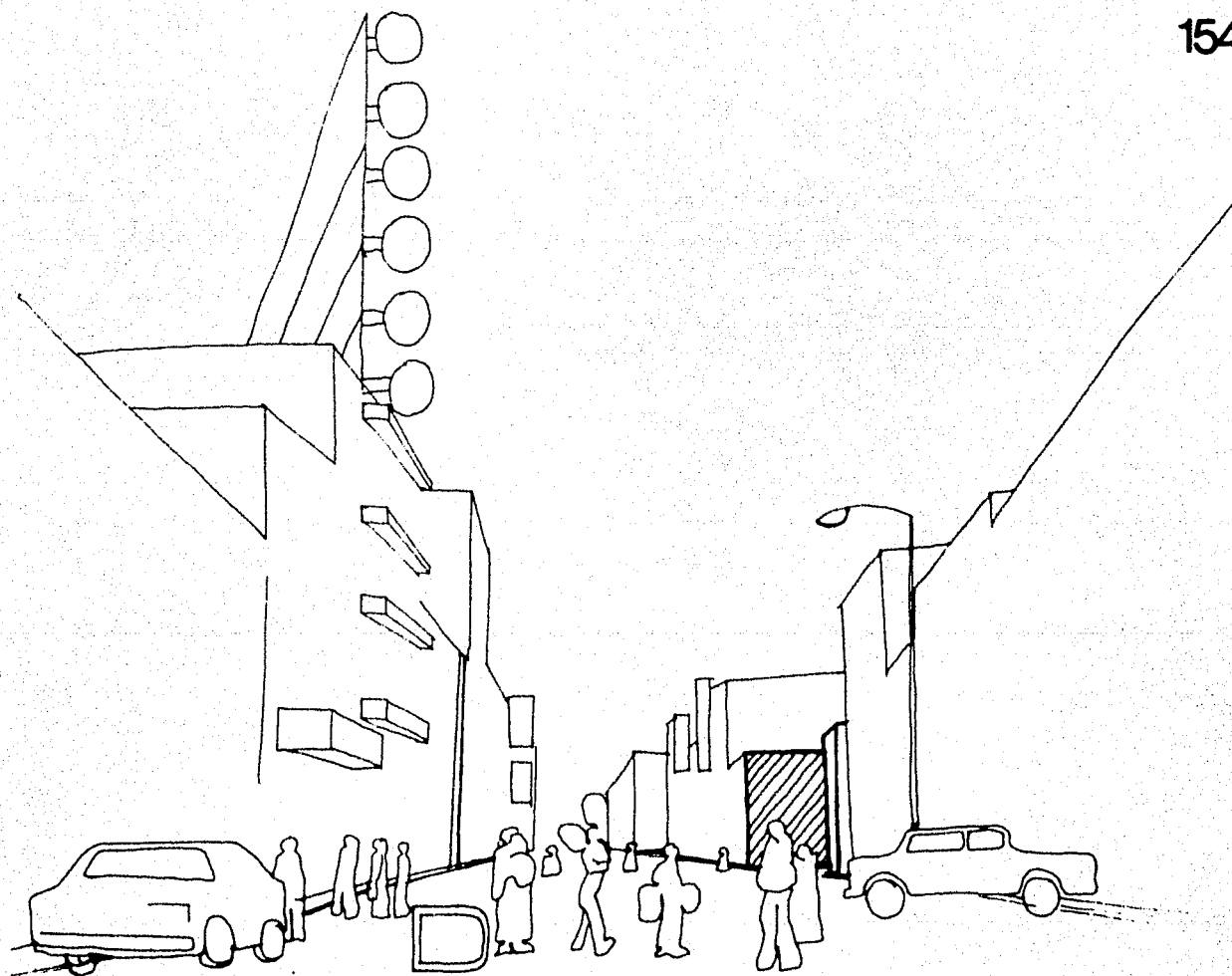


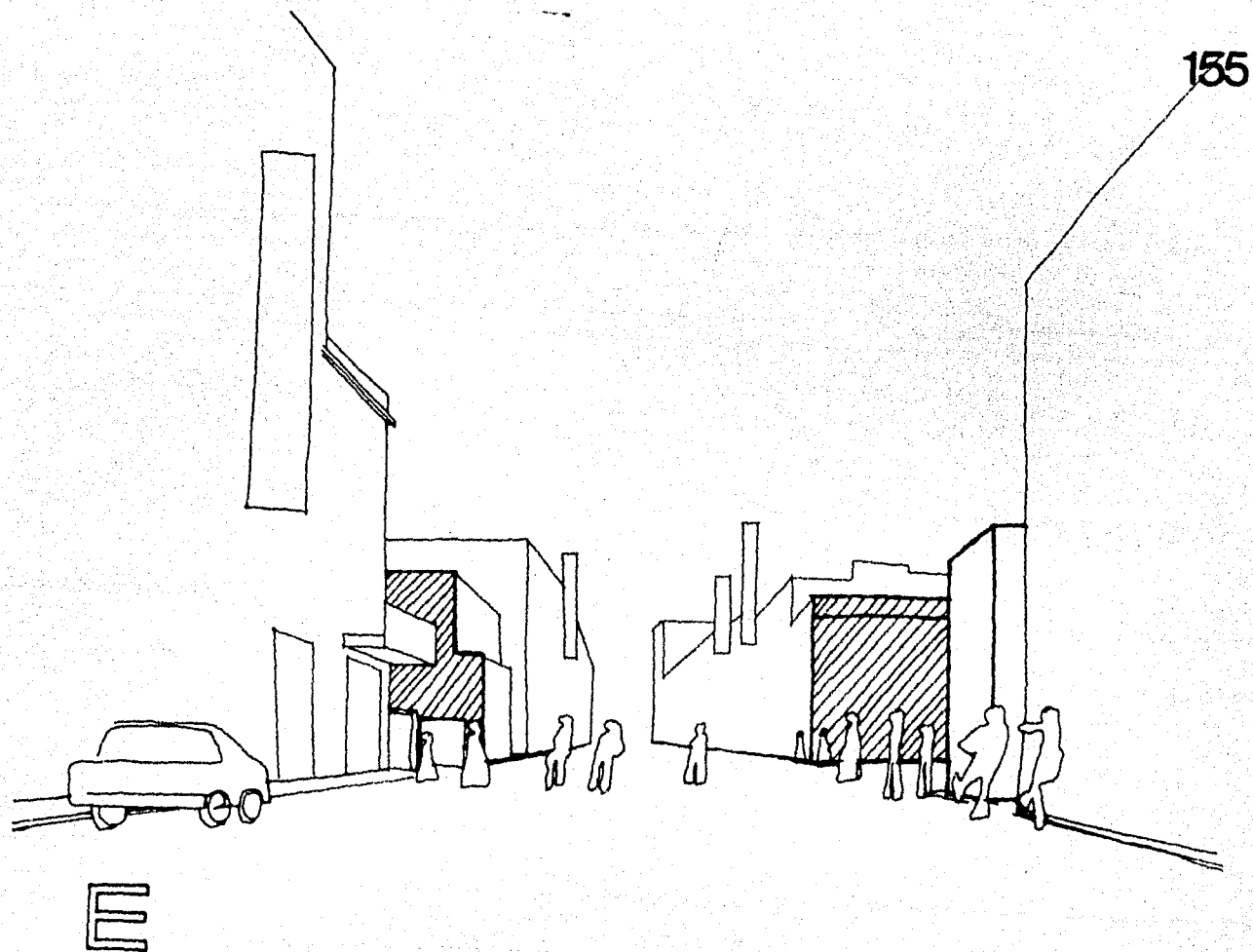
Plan 149

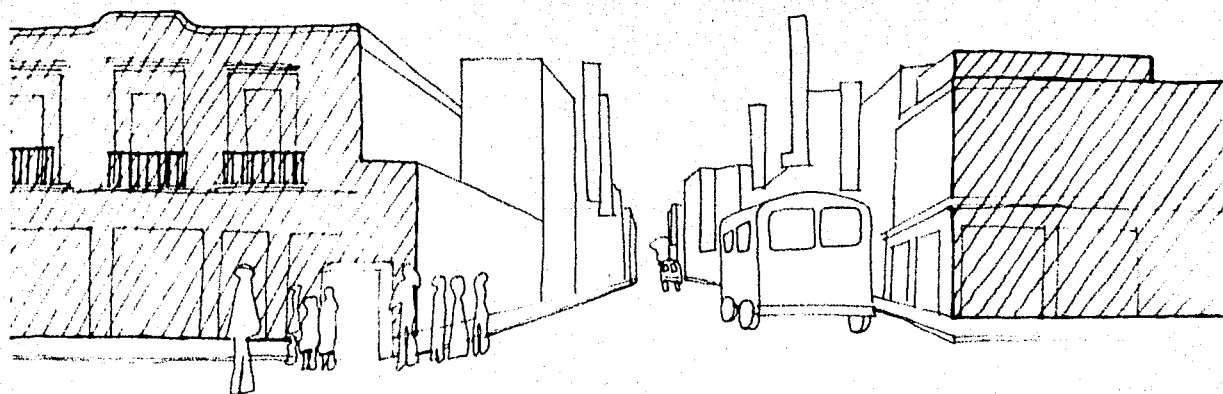








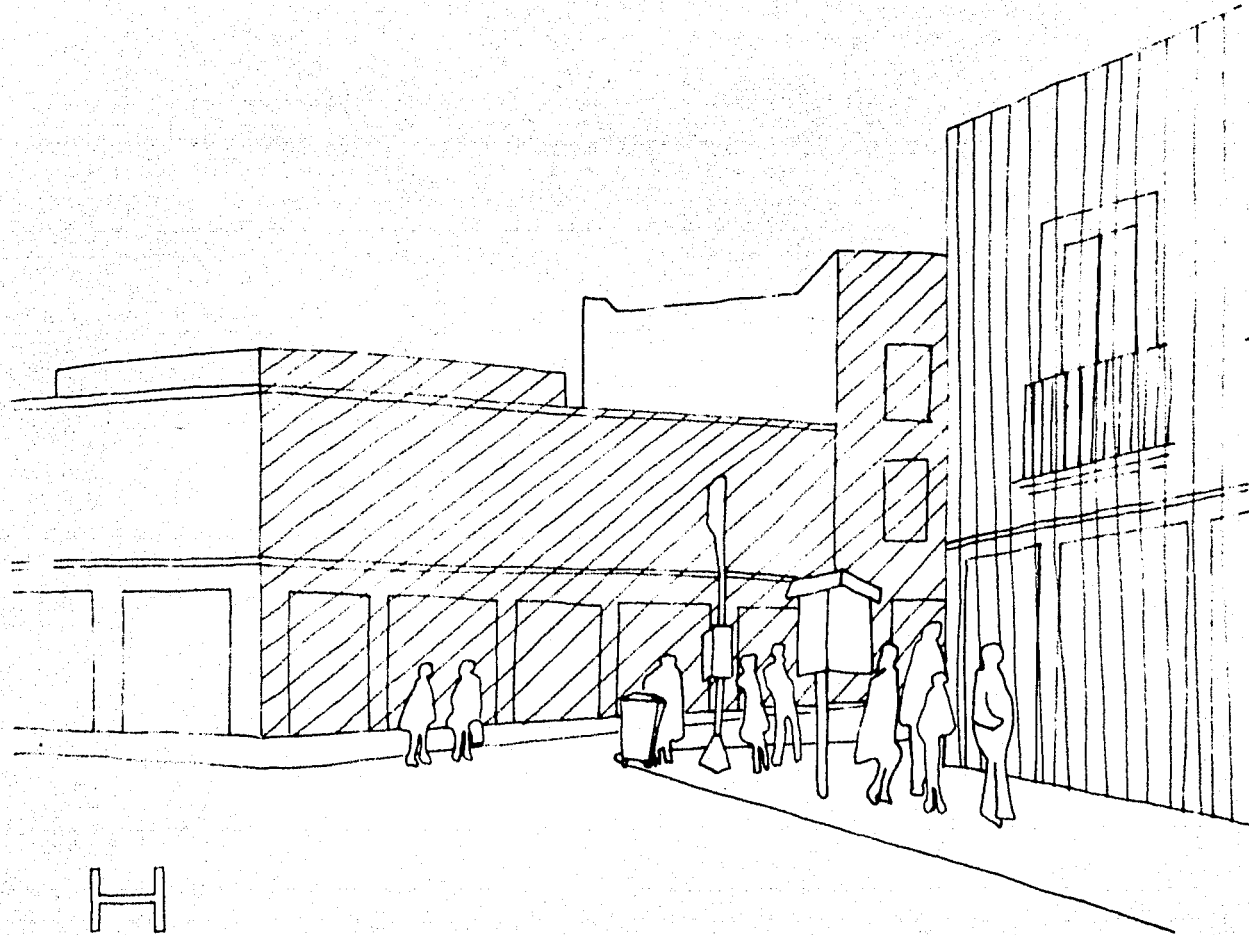




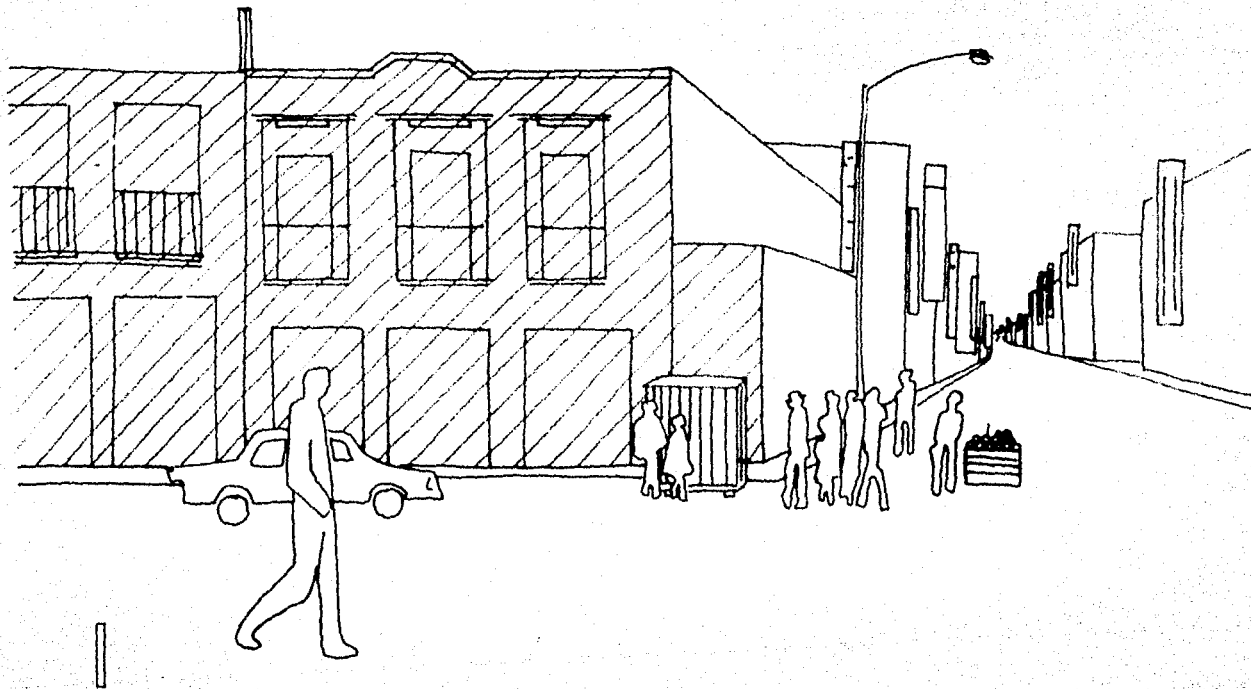
F

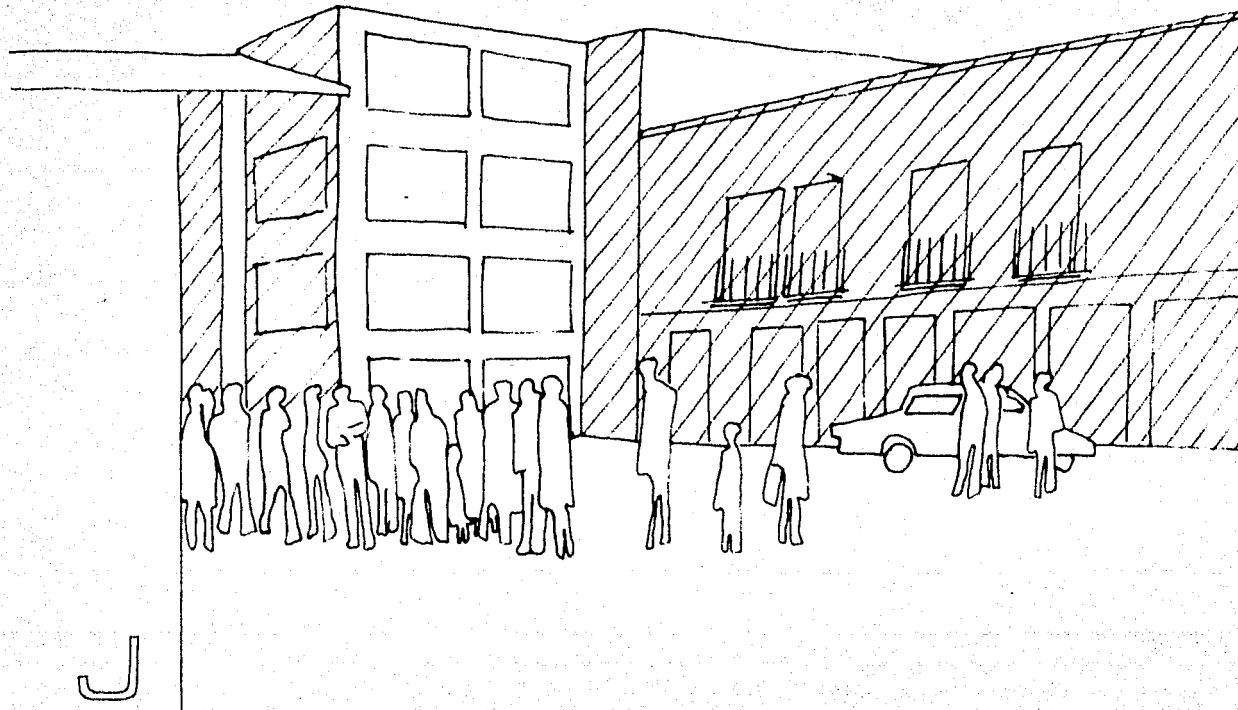


158

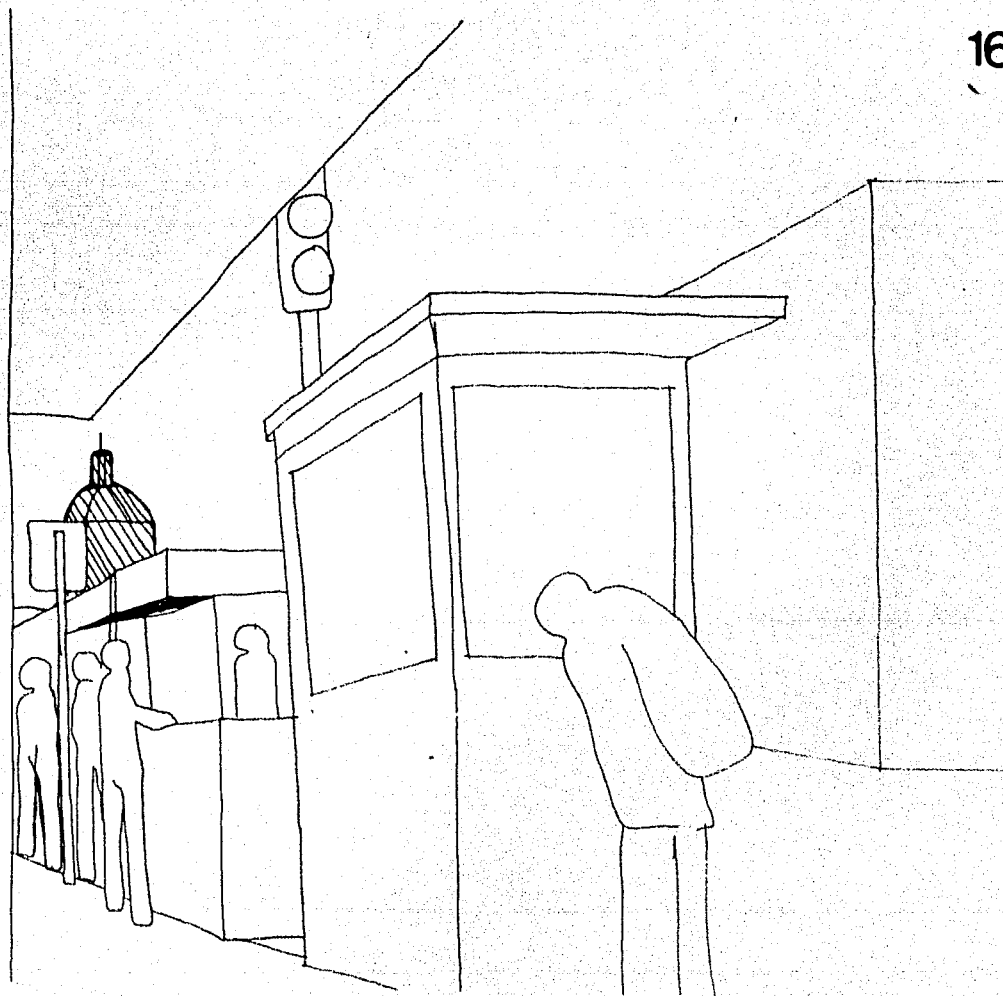


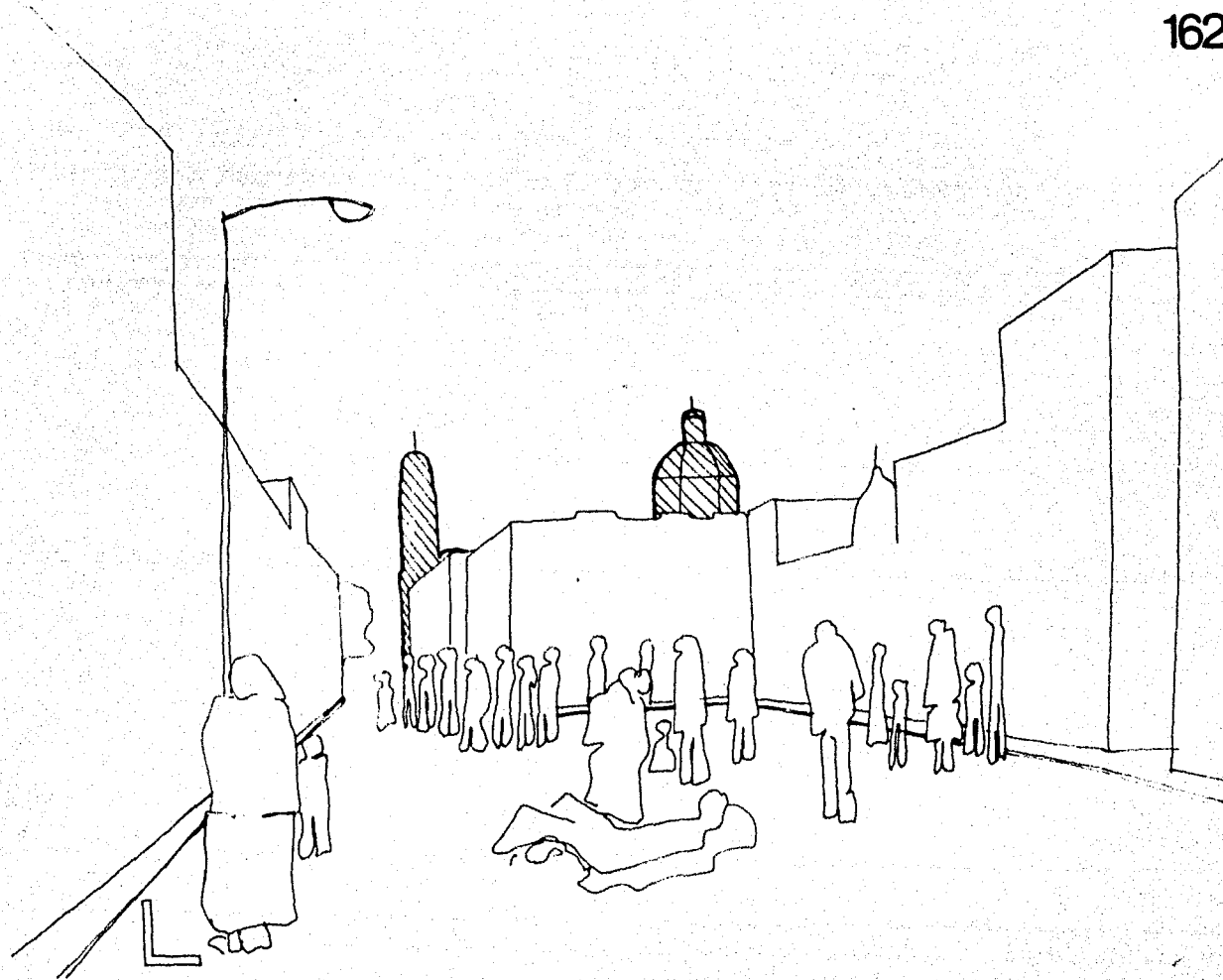
H

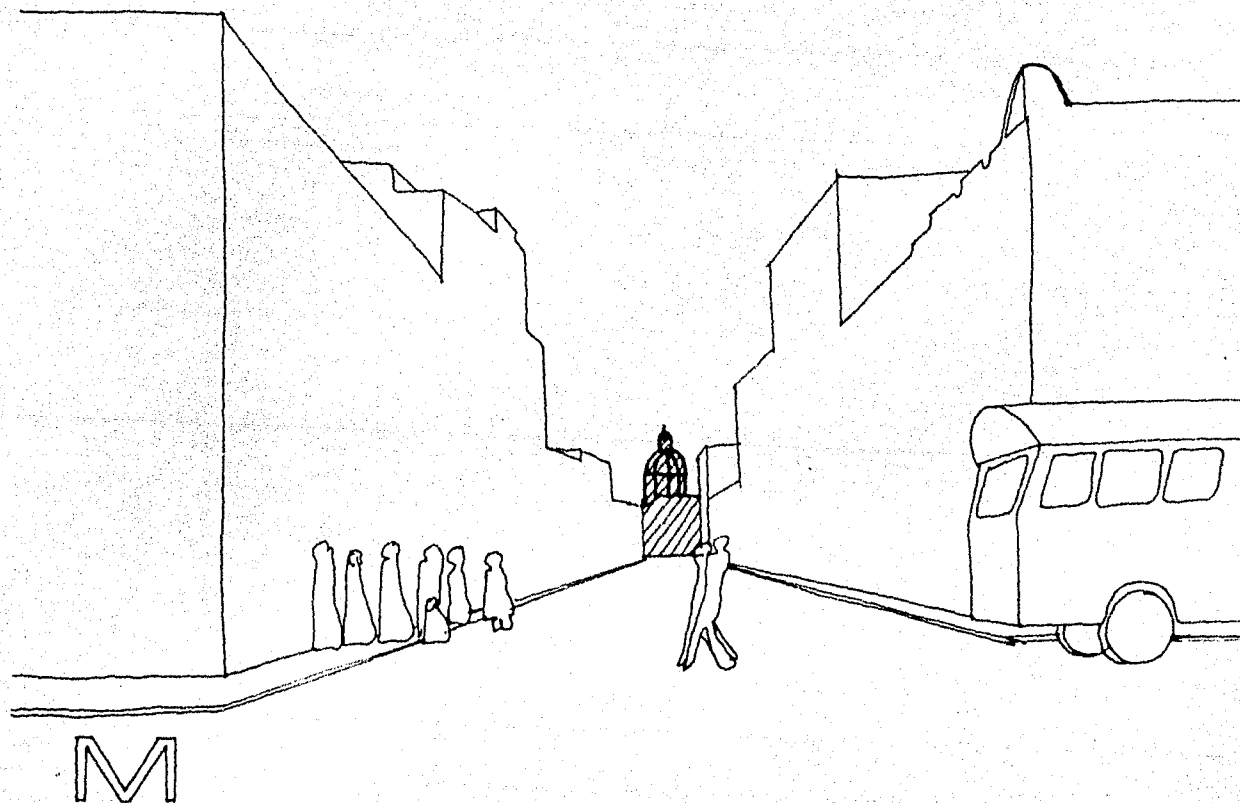




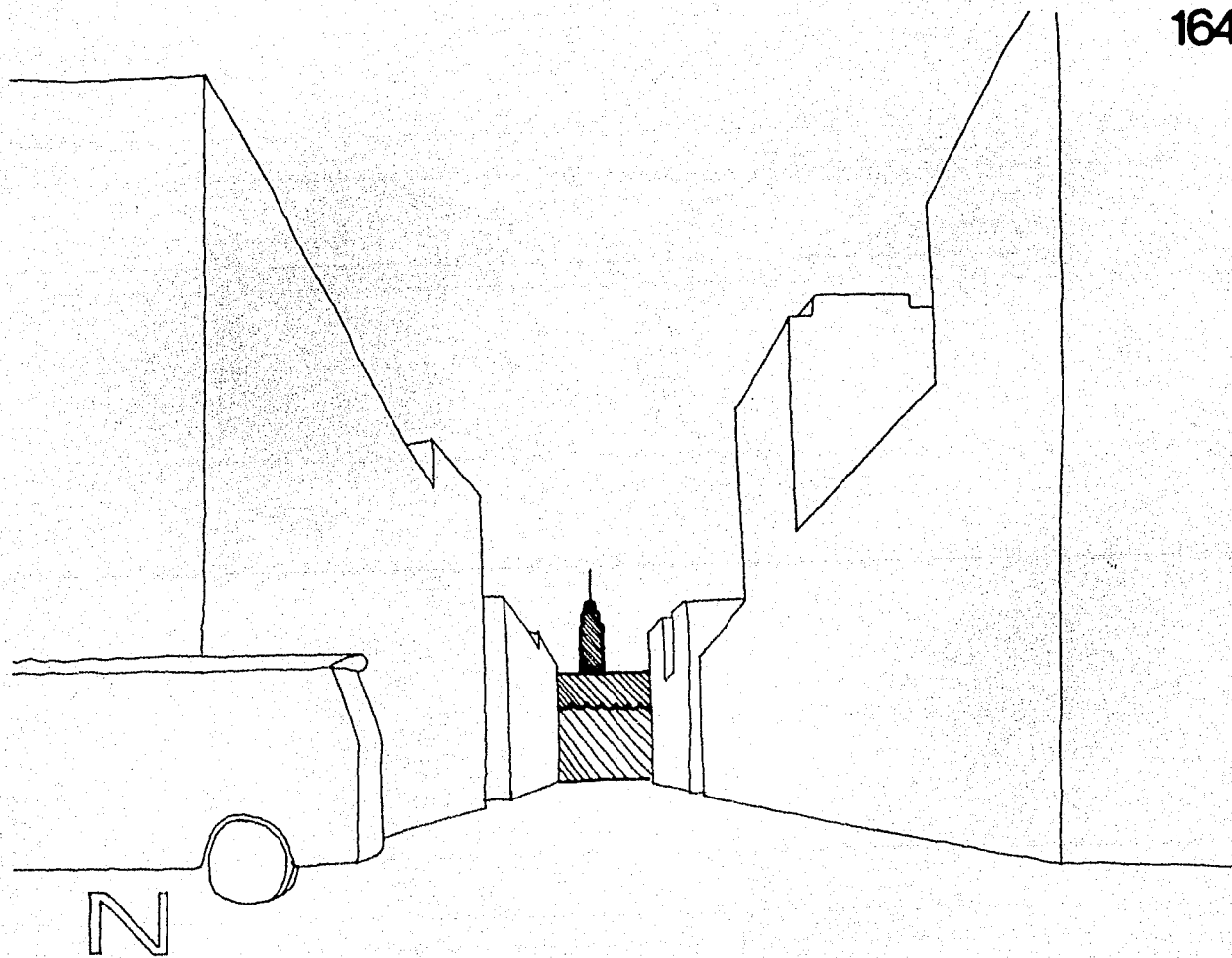
K



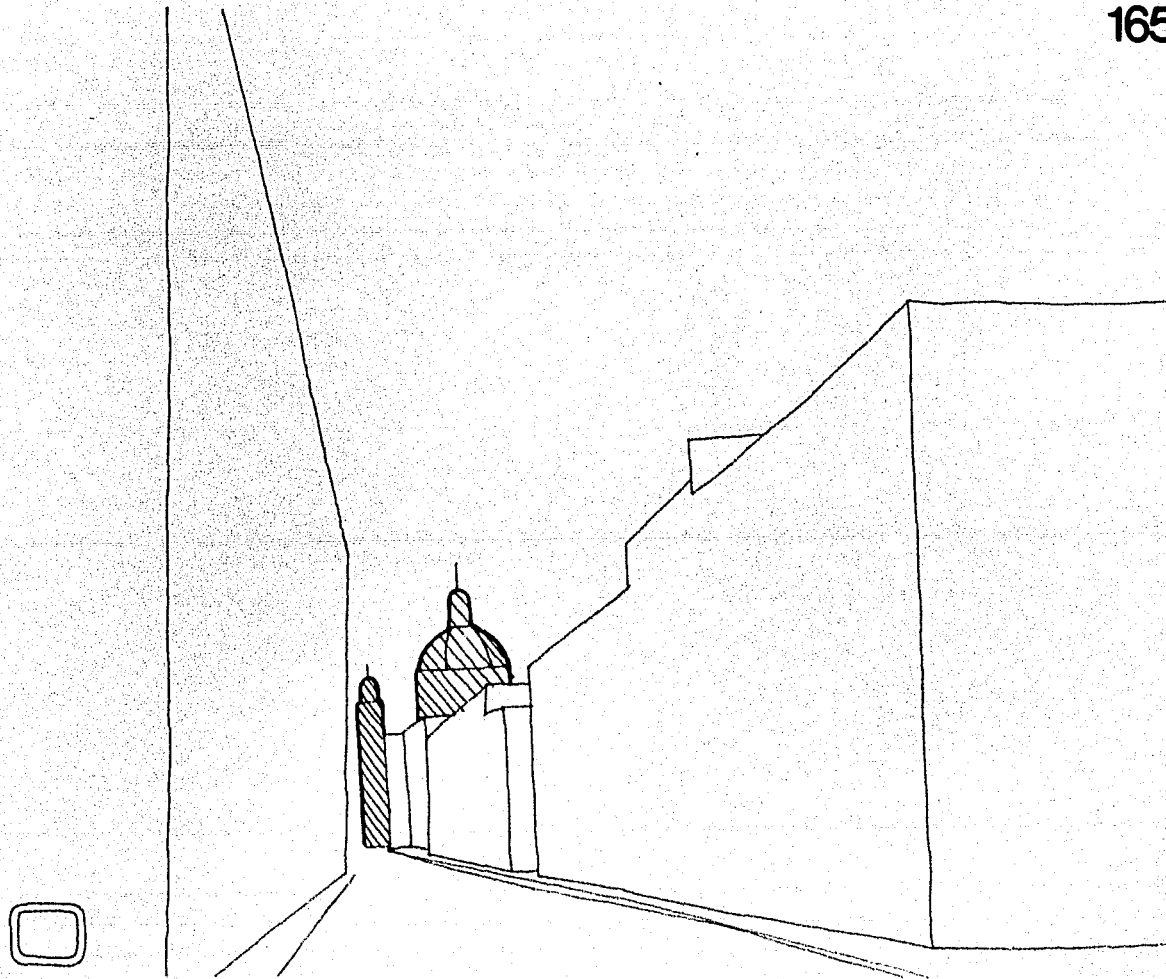




164

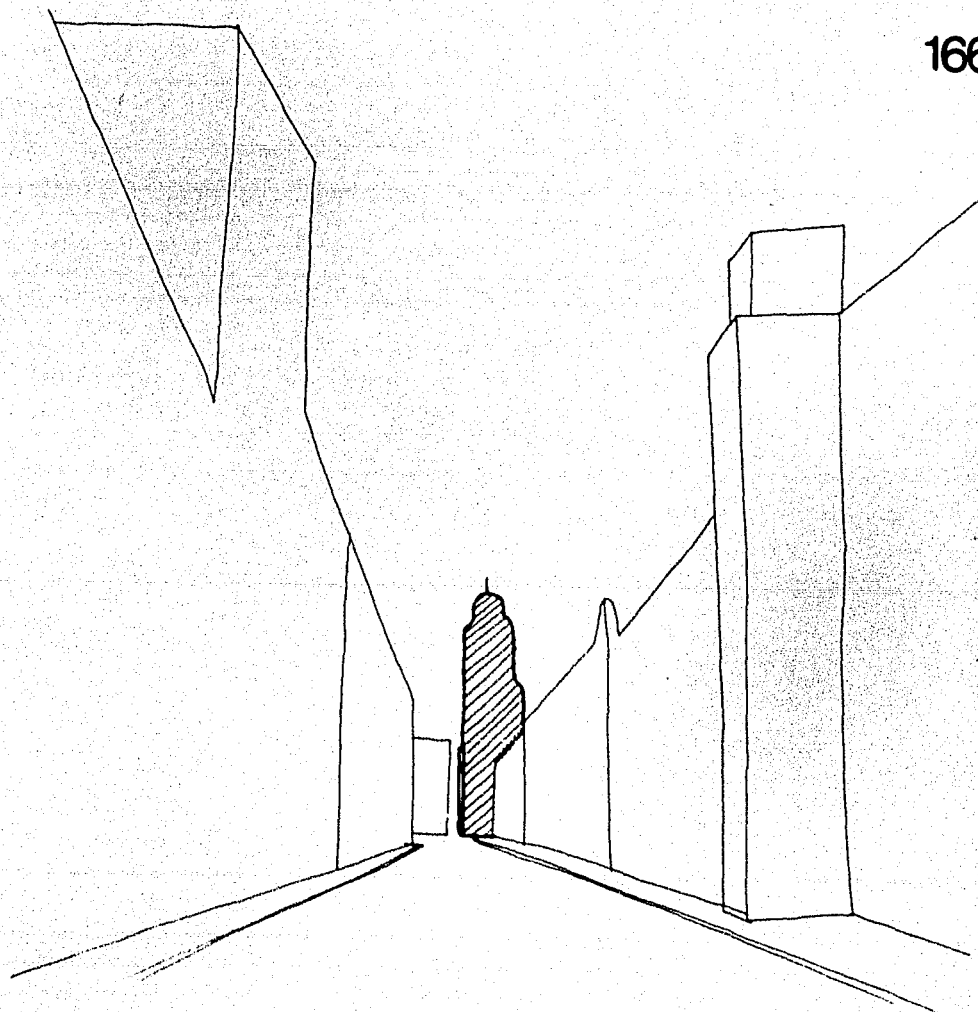


165



166

P







R

Análisis del barrio

Plano 1 - nomenclatura del barrio

Plano 2 - dividimos el barrio en cuatro trayectos (1,2,3,4) y en seis nodos (A,B,C,D,E,F). Un trayecto es el sendero entre nodo y nodo, y un nodo es el cruce de dos senderos. Para llevar un orden al estudio, hicimos esta separación a partir de las diferencias formales del barrio, de sus espacios diferenciados.

Efectuamos recorridos para recopilar la información. Por medio de dibujos analizamos los elementos formales y funcionales a fin de conocer mejor sus características (Pag. 188). En base a estos dibujos hicimos una síntesis semántica. Esta síntesis la manejamos con signos gráficos ya que resulta más práctico trabajar con signos que con palabras en una retícula y porque los mismos signos nos van determinando la forma del diseño a proyectar.

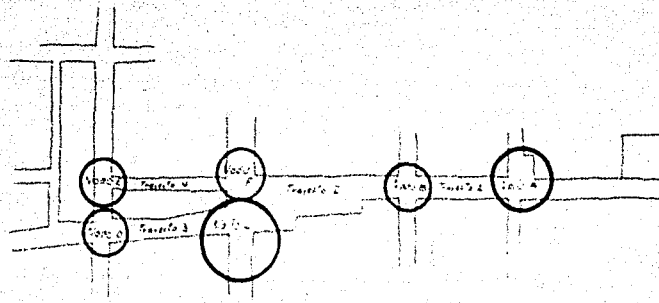
Al trabajar la síntesis de una retícula, se realizan todas las combinaciones de sus elementos semióticos para determinar las constantes y variables de la forma-función del sector en base a un criterio personal de diseño.

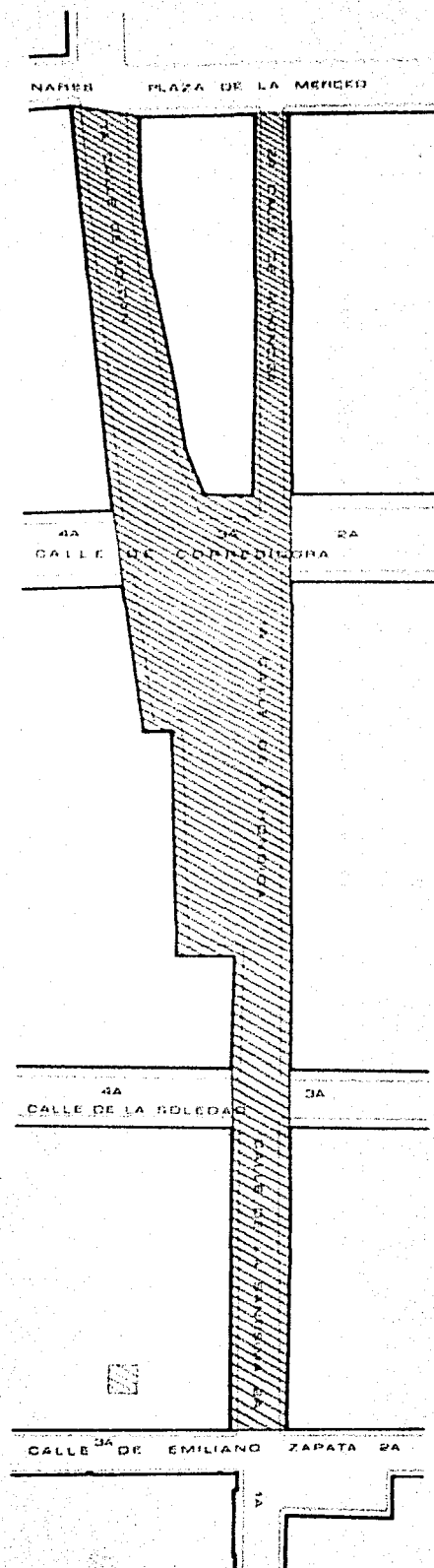
Las constantes son los elementos formales-funcionales que han persistido a la evolución histórica del contexto. Las variables son los elementos formales-funcionales determinantes también en la conformación del contexto, pero de manera eventual. Su influencia no es tan directa ni permanente como la de las constantes.

Son estas constantes culturales, los elementos que tomamos en cuenta para definir el proyecto de la modificación del contex-

to

La diferencia del barrio en la zona de La Merced estará normada por el criterio de las constantes. El trabajar cada nodo y trayecto en relación a sus constantes, permite una integración total y a su vez una variedad dentro del barrio en relación a su contexto, estableciendo de esta manera el enlace forma-función contexto.





Nodo A

En la secuencia motora al ojo se observa un espacio cóncavo que es la Plazoleta de la Santísima Trinidad. Al Norte hay un sendero que remata en una concavidad natural (cerros); al Sur hay un sendero que remata en un hueco urbano, al Este hay otro sendero que remata en una concavidad vegetal y al Oeste hay un sendero que se refuerza con dos hitos, la cúpula del templo de Santa Inés y la torre de Catedral, hasta rematar en un espacio cóncavo.

En la secuencia motora al pie se observa un espacio cóncavo y un cruce de dos senderos menores, la calle segunda de Santísima con la calle de Emiliano Zapata. En la secuencia motora vehicular se tiene la misma experiencia que en la peatonal.

Frente a esta concavidad hay un hito arquitectónico y cultural que es el Templo de la Santísima Trinidad, hito que determina la ubicación del barrio dentro de la zona de La Merced. La concavidad forma una plazoleta que indirectamente funciona como atrio del templo.

Las constantes en fachadas son los materiales naturales (cantera y tezontle) predominando los colores calientes oscuros (tezontle rojizo y negro). El flujo peatonal es constante y en todos sentidos y mayor de Norte a Sur. La permanencia peatonal se da en la concavidad, frente al templo, ya que aquí hay comercio ambulante. El flujo vehicular es constante, de Esta a Oeste mayor y de Este y Norte a Sur menor. En la Plazoleta de la Santísima Trinidad hay servicio de carga y descarga y estacionamiento de vehículos. En la fachada Sur del templo hay una zona de parada de autobus.

La concavidad arquitectónica frente a la fachada de la Santísima Trinidad, los remates naturales al Norte y al Este y los remates arquitectónicos al Oeste le dan su escala natural, que se pierde por el tránsito y servicios vehiculares. El ruido, la tensión por el paso de uno a otro lado del sendero, los conflictos en el flujo vehicular, que generan permanencias y la pérdida de la escala visual y antropométrica, provocan la pérdida de identificación psicológica del transeúnte en el nodo. La posición de la torre del templo de la Santísima Trinidad, ligeramente cargada al Sur, provoca un jalón visual hacia el ba-

rrio. La escala visual la determinan los remates cóncavos al final de los senderos que convergen en el nodo. Esta escala visual es proporcional a la actividad en los senderos. La escala antropométrica se refuerza con los toldos de los comercios alrededor de la plazoleta y con la dimensión de ésta.

Trayecto 1

En la secuencia motora al ojo se observa un sendero menor en dirección Norte-Sur con una concavidad natural bastante lejana al Norte (cerros) y una convexidad al Sur, la Plaza de La Alhóndiga que remata en una fachada de edificio. Siguiendo la secuencia motora al pie, vemos que este sendero comunica al Norte un espacio cóncavo (Nodo A) donde se forma la Plazoleta de la Santísima Trinidad con el cruce perpendicular de la calle de La Soledad (Nodo B). En la secuencia motora vehicular se observa al Sur la fachada de un edificio como remate visual ya que el sentido de la dirección es de Norte a Sur.

Domina todo el trayecto un hito arquitectónico y cultural que es la torre del templo de la Santísima Trinidad. En este trayecto dominan las fachadas trabajadas con materiales naturales (cantera y tezontle) así como los colores calientes (rojos y grises rojizos).

El flujo peatonal es constante y hay mayor movimiento y permanencia sobre la acera Oeste ya que en este lugar se dan actividades de comercio fijo y semi-fijo bastante complejas. Los comercios fijos son cremerías y salchichonerías, los ambulantes

manejan frutas y verduras.

El flujo vehicular es menor y se da por el centro de la calle ya que en el lado Oeste hay permanencia de autobuses por ser la terminal y en el lado Este hay una zona de estacionamiento y de carga y descarga.

La escala antropométrica existe pero sólo para el peatón. La zona de estacionamiento en el lado Este, el flujo vehicular a la mitad del sendero y la terminal de autobuses y el comercio semi-fijo en la acera Oeste, hacen de este trayecto el más conflictivo para la identificación de su escala. La escala visual se anula cuando hay mucha actividad en la calle. La antropométrica y la psicológica se reducen y se ven afectadas por la tensión que provocan todas las actividades. La acera Oeste es un corredor estrecho ya que la terminal de autobuses, el comercio fijo y el comercio semi-fijo reducen este espacio urbano. Pero por otro lado, los toldos y las personas sentadas en la banqueta y en el suelo le dan cierta escala al trayecto.

Nodo B

En la secuencia motora al ojo se observa el cruce de dos senderos menores: el de Santísima y el de La Soledad. Al Este y Oeste hay remates cóncavos arquitectónicos, la cúpula del templo de La Soledad y la Torre Latinoamericana. Estos elementos funcionan como hitos dentro del sector, y como remates cóncavos. Los senderos que salen del nodo funcionan como convexidades. La mitad de las fachadas están trabajadas con materiales natu-

rales. El resto con aplanados, predominando los grises rojizos y amarillentos.

El flujo peatonal es constante y en todos sentidos, mayor en dirección Norte-Sur. Se da permanencia peatonal en el lado Oeste y Este del nodo por la gran cantidad de vendedores ambulantes que aquí se colocan, por los niños que asisten a la escuela primaria y por la gente que espera abordar el autobús.

El flujo vehicular es constante y bastante lento. Es mayor de Norte a Sur. Hay permanencia de vehículos por la terminal de autobuses sobre el eje Norte-Sur; sobre el eje Este-Oeste hay una zona de estacionamiento.

El cruce de los senderos y los remates arquitectónicos al Este, Oeste y Norte permiten que las escalas se mantengan a pesar de la intensa actividad del nodo. En el cruce de senderos el flujo vehicular es lento y da mayor margen de seguridad al peatón, acentuando la escala sicológica. La concavidad al Sur, la torre de la Santísima Trinidad al Norte y el comercio semi-fijo en las cuatro esquinas del nodo, le otorgan cierta escala.

Trayecto 2

Para hacer el análisis de este trayecto lo dividimos en tres tramos: sendero menor, sendero mayor y hueco urbano (plaza).

En la secuencia motora al ojo se observa un sendero menor que nace en el cruce perpendicular de la calle de La Soledad con la primera calle de La Alhóndiga (Nodo B). Este sendero es de poca longitud y se interioriza a una concavidad. Con la se-

cuencia motora al pie comprobamos que efectivamente el sendero menor desemboca en un sendero mayor que es del doble de su dimensión, ensanchado hacia el lado Este. Caminado un poco más se ve que este sendero mayor se ensancha nuevamente formando un hueco urbano que es la Plaza de La Alhóndiga, que remata en el cruce perpendicular de la calle de La Corregidora (Nodos C y F). La experiencia en la secuencia motora vehicular es la misma. Los hitos que se pueden ver desde algunos puntos de este trayecto son al Norte la torre y cúpula del Templo de la Santísima Trinidad y al Sur la Plaza de la Merced. Predominan en el trayecto las fachadas trabajadas con materiales naturales. Los colores en los senderos menor y mayor son calientes y oscuros (rojos violáceos). En la plaza predominan los grises calientes.

El flujo peatonal en el sendero menor es constante y denso ya que hay una escuela primaria que trabaja tres turnos. Hay gran permanencia de gente por la terminal de autobuses y los comercios semi-fijos. La permanencia de vehículos en el lado Oeste por la terminal de autobuses y en el Este por ser zona de estacionamiento es bastante compleja. El flujo vehicular se da por la mitad de la calle y es muy lento.

El flujo peatonal en el sendero mayor y plaza es constante y denso ya que acera Oeste tiene un complejo comercio ambulante y la permanencia de gente es bastante. En el lado Este el flujo peatonal es escaso. La permanencia de vehículos es muy fuer-

te ya que hay zona de estacionamiento, zona de carga y descarga y terminal de autos de alquiler.

Las dimensiones del trayecto y la altura de los edificios le dan a la Alhóndiga su condición de plaza y hacen que se sienta una escala visual, antropométrica y psicológica.

Esta escala es proporcional a la actividad en el sector, entre más actividad haya, la escala es menor ya que la zona de estacionamiento, los servicios de carga y descarga y la permanencia de vehículos en la plaza, hacen que se pierda la escala. La espera del autobus a media plaza da inseguridad a la gente y provoca que pierda su relación psicológica con ella. Por el contrario, la actividad comercial ambulante le da escala al peatón y el vendedor domina sólo algunos metros cuadrados de su entorno. Las concavidades del lado Este de la plaza invitan a la gente a concentrarse, afirmando su escala.

Nodo C

En la secuencia motora al ojo se observa un nodo al Este de un hueco urbano por donde cruzan dos senderos mayores: la calle de La Corregidora y la primera calle de Roldán.

Los remates son la Norte un hueco urbano (Plaza de La Alhóndiga), al Sur y Este concavidades arquitectónicas y al Oeste una convexidad.

Los hitos que dominan en el Nodo C son la torre del templo de la Santísima Trinidad al Norte y la Plaza de La Merced al Sur. Tres quintas partes de las fachadas están trabajadas con mate-

riales naturales. Predominan los grises amarillentos y rojizos.

El flujo peatonal es constante y en todos sentidos; el cruce de senderos hace muy conflictivo el flujo peatonal ya que la calle de La Corregidora tiene mucho movimiento. La permanencia de gente es fuerte debido a la serie de comercios semi-fijos que se colocan en el nodo, la terminal de vehículos de alquiler, la caseta de teléfonos y el semáforo.

El flujo vehicular es denso y constante pero controlado por un semáforo. La permanencia se da en la terminal de vehículos de alquiler, en la zona de carga y descarga y en el estacionamiento.

Este nodo le da una buena ubicación al usuario dentro del entorno. La escala es menor cuando hay mucha actividad vehicular. El flujo vehicular por el sendero mayor, el intenso tránsito peatonal hacia La Merced y La Alhóndiga hacen que la escala se pierda; ésta se recupera con los remates al Oeste, convexidad, al Este con una concavidad arquitectónica, al Norte con la Plaza de La Alhóndiga y al Sur con la Plaza de La Merced. El comercio semi-fijo de las esquinas del nodo le da cierta escala.

Trayecto 3

En la secuencia motora al ojo se observa un sendero que parte del cruce de la calle de La Corregidora con la primera calle de Roldán (Nodo C). Este sendero tiene forma de embudo; empieza como sendero mayor y se vuelve sendero menor que remata en la Plaza de La Merced. En la secuencia motora al pie es evidente un

quiebre de la fachada del primer edificio del lado Oeste; a partir de este quiebre la calle es más estrecha. El sentido de la dirección vehicular es de Norte a Sur. La secuencia motora vehicular es como la peatonal.

Los hitos que se pueden ver desde el trayecto son la torre del templo de la Santísima Trinidad al Norte y la Plaza de la Merced al Sur. Predominan las fachadas trabajadas con materiales naturales. Los colores de fachadas son grises bastante claros, muy luminosos y también hay grises rojizos, lo que hace del trayecto una zona muy luminosa y amplia.

El flujo peatonal es constante y mayor por el centro del sendero. La permanencia se da a los extremos del trayecto (Nodos C y D) ya que aquí están los comercios semi-fijos. El comercio fijo en el lado Oeste son chilerías y en el Este abarrotes.

El flujo vehicular es constante y bastante lento ya que en ambos lados de la calle hay zona de carga y descarga y de estacionamiento. Generalmente los vehículos se estacionan en doble fila por la gran actividad en esta zona bodeguera.

La escala humana se pierde con los camiones de carga que permanecen en el trayecto. Su permanencia es constante y ocupa tres cuartas partes del área del sendero. El tránsito por las banquetas es muy conflictivo ya que están llenas de mercancías para carga y descarga. La gente busca el camino más directo al pasar por el sendero y prefiere caminar por la mitad de la calle, teniendo cierto margen de seguridad ya que el flujo vehicular es

lento.

Las fachadas y algunos elementos como puertas y toldos podrán darle escala al trayecto, pero los camiones los tapan. A pesar de esto, el hueco urbano al Norte, la Plaza de La Alhóndiga y el hueco urbano al Sur, la Plaza de La Merced, le dan escala al trayecto.

Nodo D

En la secuencia motora al ojo se observa un cruce de dos senderos: la calle de Roldán y la calle de Manzanares.

En este nodo se ve la Plaza de La Merced. El nodo se encuentra en la parte angosta del sendero. En la secuencia motora al pie se ve al Norte una convexidad que remata en un espacio cóncavo, al Sur una concavidad arquitectónica lejana, al Oeste un espacio urbano que es la Plaza de La Merced y al Este una concavidad arquitectónica lejana.

Los hitos que dominan este nodo son la Norte la torre del templo de la Santísima Trinidad y al Sur la Plaza de la Merced y el exclaustro.

La mitad de las fachadas de este nodo tienen materiales naturales y la mitad colores calientes oscuros.

El flujo peatonal es constante, muy denso y en todos sentidos.

Hay permanencia de gente en las cuatro esquinas del nodo pero es mayor en los extremos de la calle de Manzanares y en la Plaza de La Merced por la actividad comercial tan compleja que ahí se dá.

El flujo vehicular es mayor de Norte a Sur y menor de Oeste a Sur. En la calle de Manzanares no hay tránsito vehicular. Los vehículos transitan lentamente por la permanencia de gente en la calle. Hay permanencia de vehículos por la zona de carga y descarga y de estacionamiento.

La Plaza de La Merced con sus árboles y su actividad de comercio semi-fijo le dan buena escala al nodo; ésta se pierde un poco por el flujo vehicular pero la inseguridad para caminar por la calle es mínima, característica que le da escala.

Nodo E

En la secuencia motora al ojo se ve un sendero que remata en un hueco urbano, la Plaza de La Merced. Este sendero es muy estrecho. En la secuencia motora al pie se ve que este sendero desemboca directamente al centro de la Plaza de La Merced.

Al Norte hay un hito que es la torre de la Santísima Trinidad y al Sur la Plaza de La Merced y el exclaustro.

La mitad de las fachadas en este nodo tienen materiales naturales. Predominan las fachadas de colores calientes oscuros.

El flujo peatonal es constante y mayor en dirección Este-Oeste y menor en dirección Norte. La permanencia de gente en el nodo es fuerte debido a una serie de comercios semi-fijos colocados en la banqueta. La permanencia también se da dentro de la plaza, en los jardines, pues resulta ser zona de recreo.

Hay una zona de estacionamiento y de carga y descarga. El flujo vehicular es poco.

Como en el nodo D, la actividad en la Plaza de La Merced le da una buena escala por la presencia de árboles, concavidades, gente vendiendo y descansando en los jardines de la plaza. También dan escala visual al nodo la torre de la Santísima Trinidad al norte y la concavidad de la Plaza de La Alhóndiga.

Trayecto 4

En la secuencia motora al ojo se observa un angosto trayecto de dirección Norte-Sur. Con la secuencia motora al pie se puede notar que el trayecto tiene una ligera forma de embudo, más ancho al Norte y más angosto al Sur. Este trayecto comunica la Plaza de La Merced, al Sur, con la Plaza de la Alhóndiga al Norte y es paralelo al trayecto 3 hacia el lado Oeste. La experiencia en la secuencia motora vehicular es similar a la peatonal. Dominan este trayecto dos hitos, al Norte la torre y cúpula de la Santísima Trinidad y al Sur la Plaza de La Merced y la fachada Norte del exclaustro de La Merced.

El flujo peatonal es constante y hay una tendencia a caminar por el centro de la calle ya que las banquetas son muy angostas y están ocupadas por vendedores ambulantes y por mercancías de los comercios fijos de chilerías. A lo largo de la acera Oeste hay una zona de estacionamiento, quedando un sólo carril para el tránsito vehicular que es muy poco.

El sentido de la dirección del flujo vehicular es de Sur a Norte.

La mitad de las fachadas de este trayecto están trabajadas con

materiales naturales y el resto con aplanados.

Predominan los colores calientes (rojos violáceos) que hacen que el trayecto se vea más angosto.

Este trayecto siempre tiene una buena escala. Sus edificios son bastante altos en relación a lo estrecho del sendero, pero sus toldos, el escaso flujo vehicular, la zona de estacionamiento en la acera Oeste y el comercio semi-fijo en la acera Este, hacen que el trayecto no pierda su escala. El remate natural al Sur, la Plaza de La Merced, y la Plaza de La Alhóndiga al Norte con el remate en la torre del templo de la Santísima Trinidad, le proporcionan al trayecto una buena escala visual. El tránsito peatonal se da por la mitad de la calle por la seguridad que ofrece y porque el entorno resulta más agradable.

Nodo F

En la secuencia motora al ojo se ve un hueco urbano que es la Plaza de La Alhóndiga, al este hay un sendero mayor que remata en una concavidad arquitectónica, al Sur un sendero menor y al Oeste una convexidad.

Dominan en este nodo los siguientes hitos: la torre y cúpula del templo de la Santísima Trinidad al Norte y la Plaza de La Merced y la fachada norte del exclaustro al Sur.

Predominan en el nodo las fachadas trabajadas con aplanados y de colores claros, grises amarillentos.

El flujo peatonal es constante y en todos sentidos; mayor en dirección Oeste-Este. Hay permanencia de gente por la cantidad

de comercios semi-fijos que se dan en el nodo, por la caseta de teléfonos y por el semáforo.

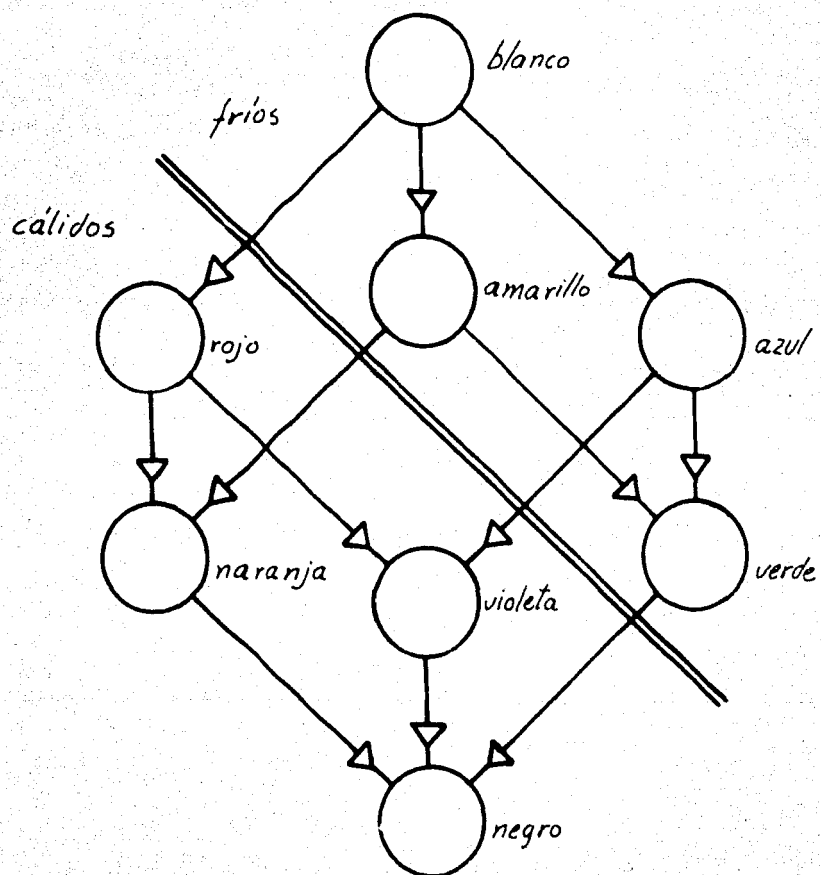
El flujo vehicular también es mayor sobre el eje Oeste-Este.

La zona de estacionamiento produce permanencias vehiculares en doble fila ya que el sendero por ser mayor lo permite.

Hacia el Norte la actividad bastante compleja, el flujo vehicular constante, la permanencia de gente y el comercio semi-fijo reducen la escala visual y antropométrica. Pero la dimensión de la plaza le da escala, así como las concavidades al Sur y Este. Es interesante ver que la plaza de La Alhóndiga no está bien delimitada como tal, pero psicológicamente actúa como plaza.

Al Sur del nodo la actividad es menor, se siente más la escala por el comercio semi-fijo, lo estrecho del sendero y los toldos de los edificios.

Para catalogar el cromatismo que existe en cada Nodo y Trayecto, utilizamos el sistema Hicethier de ordenación de colores.

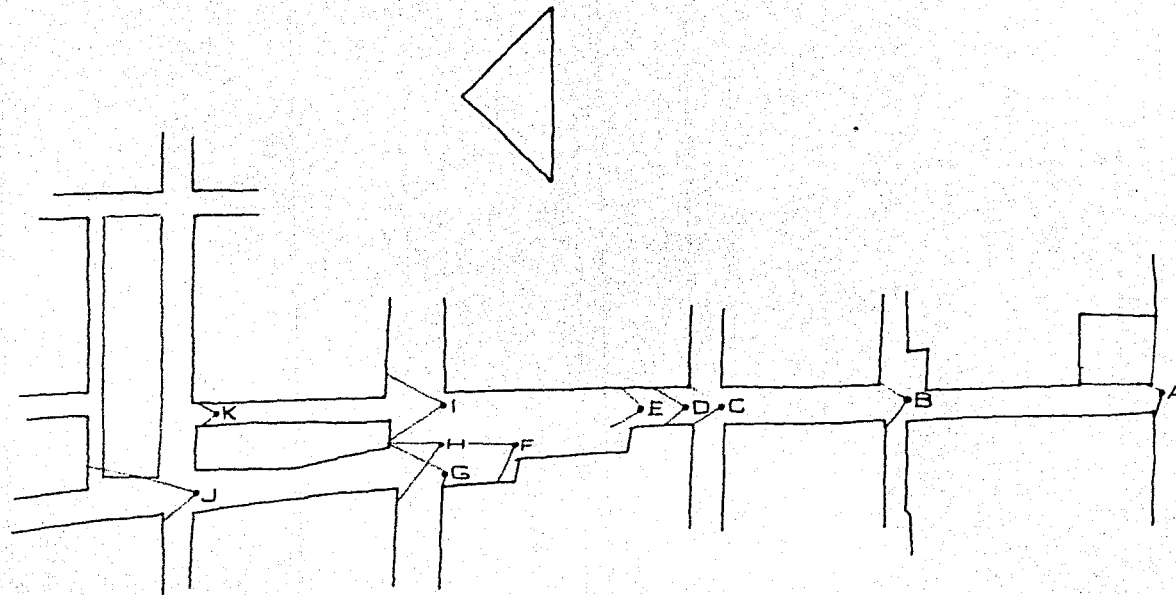


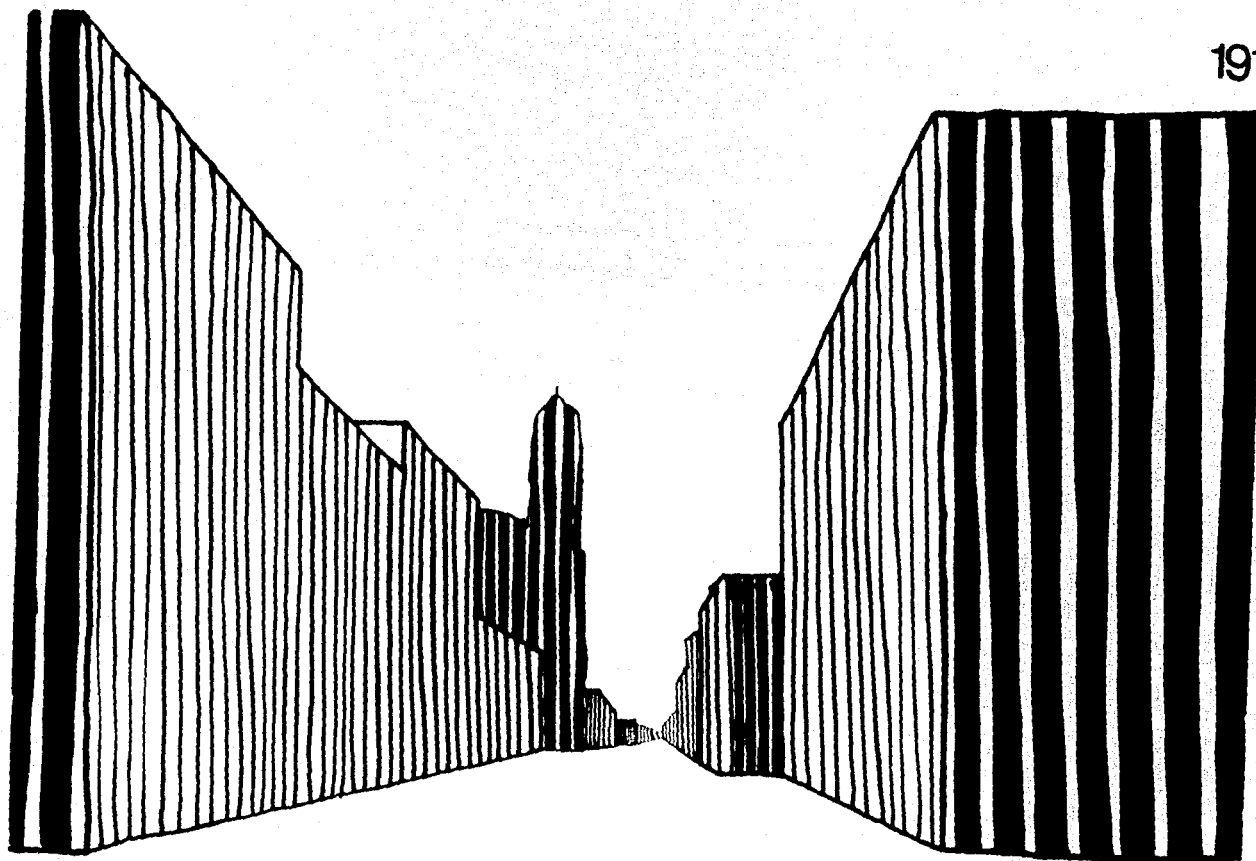
Sistema Hicethier de ordenación de los colores

Realizamos básicamente cuatro recorridos por el barrio:

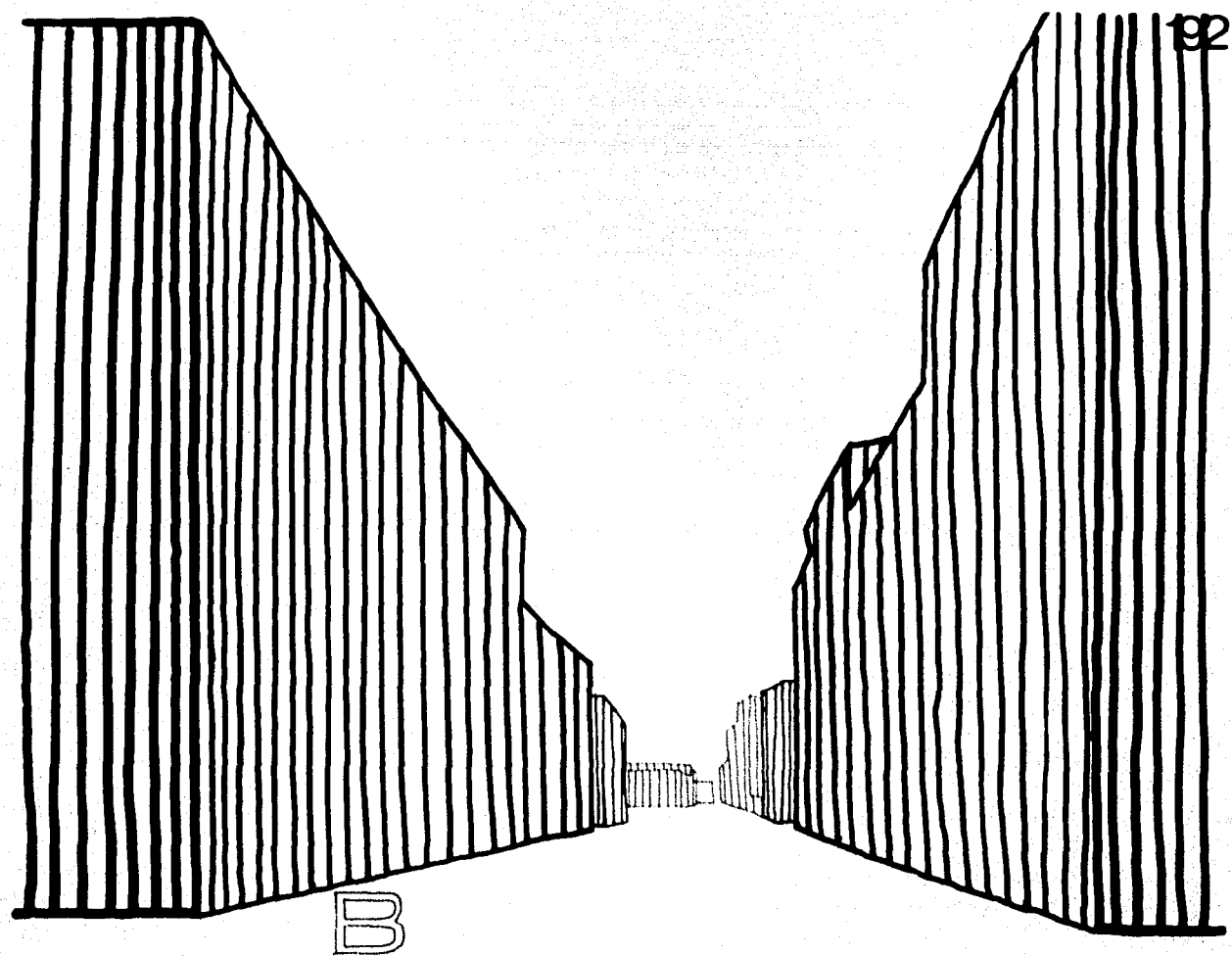
- 1 - Para determinar la secuencia motora al ojo (Norte-Sur y Sur-Norte). La secuencia motora al ojo sirve para clarificarnos la relación espacial-volumétrica y su influencia para el uso del piso y los flujos peatonales y vehiculares.
- 2 - Para determinar la secuencia motora al pie (Norte-Sur y Sur-Norte). En la secuencia referimos la intensidad de los usos del piso, su ubicación y sus interferencias.
- 3 - En este recorrido dibujamos los lugares del barrio en que se dan las máximas concentraciones y algunos aspectos típicos del lugar (situaciones).
- 4 - Levantamiento de las dimensiones de la traza del barrio.

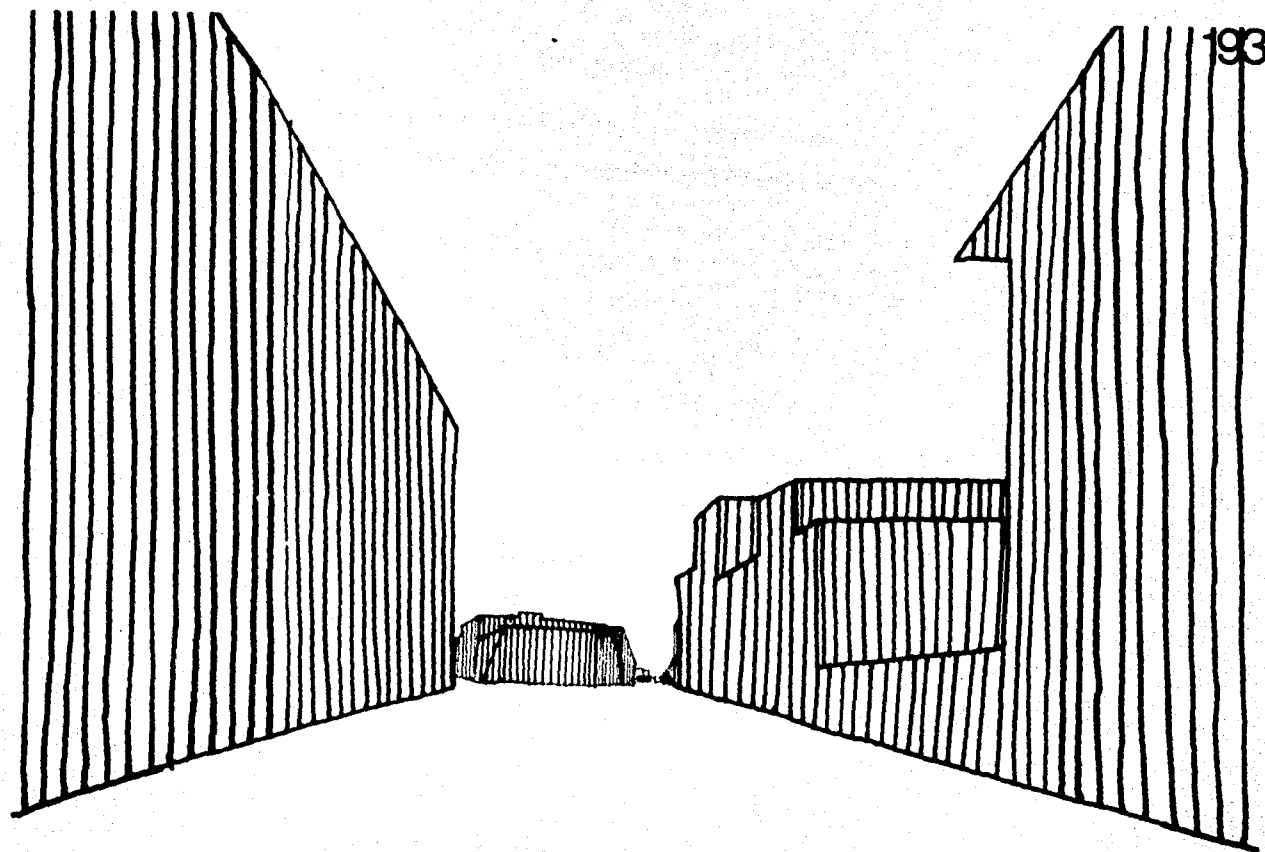
1 - Secuencia motora al ojo (Norte-Sur)
Secuencia motora al ojo (Sur-Norte)



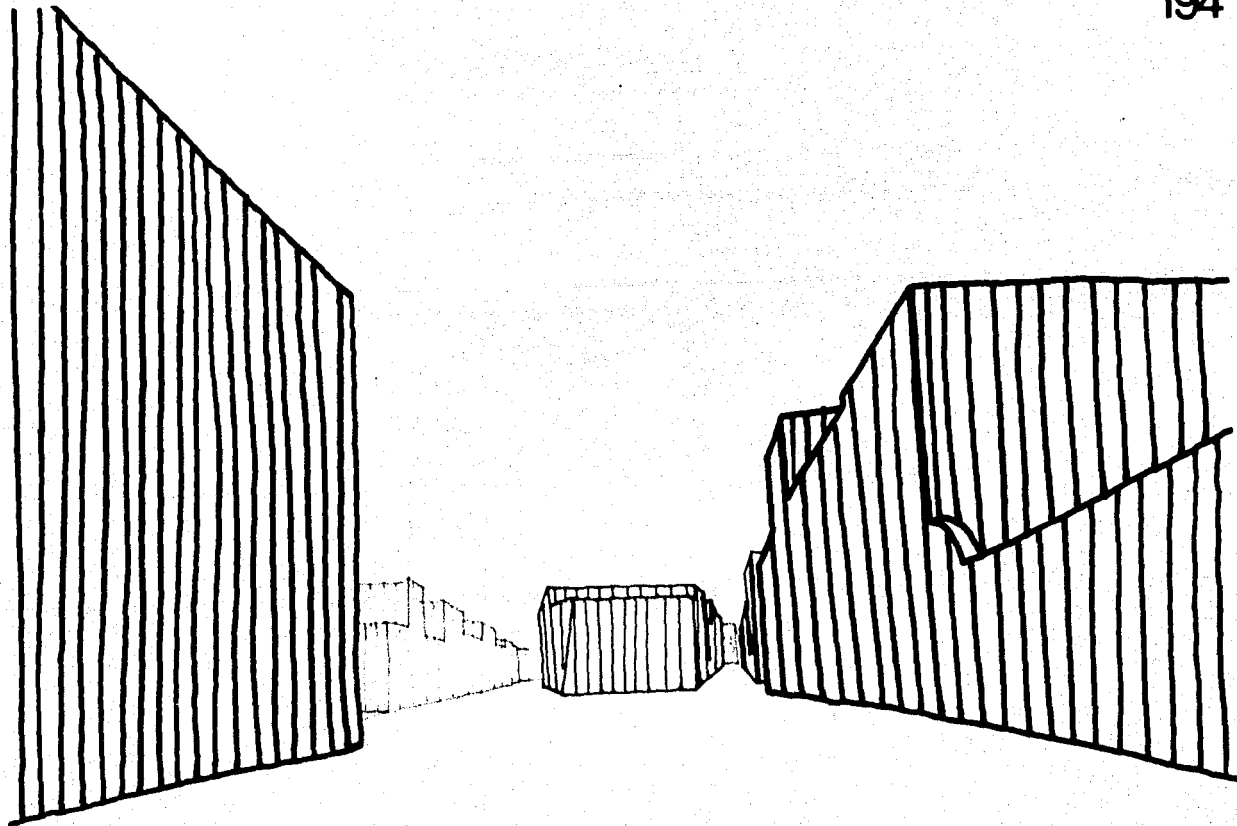


A

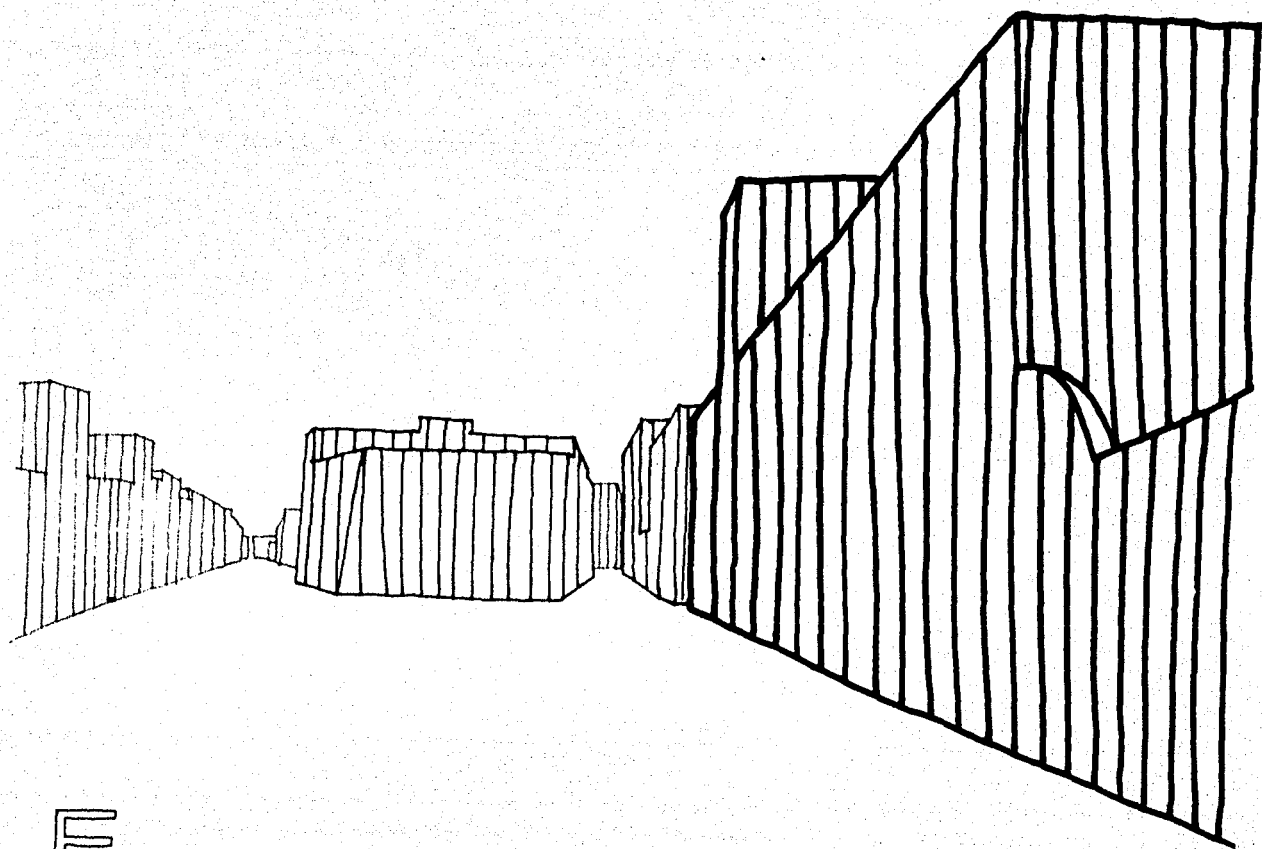




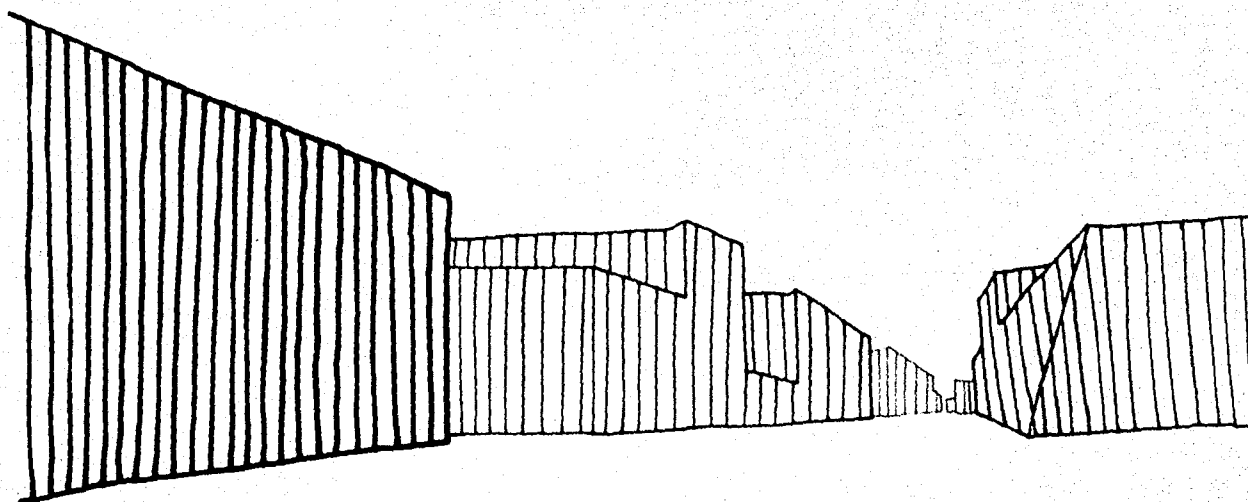
C

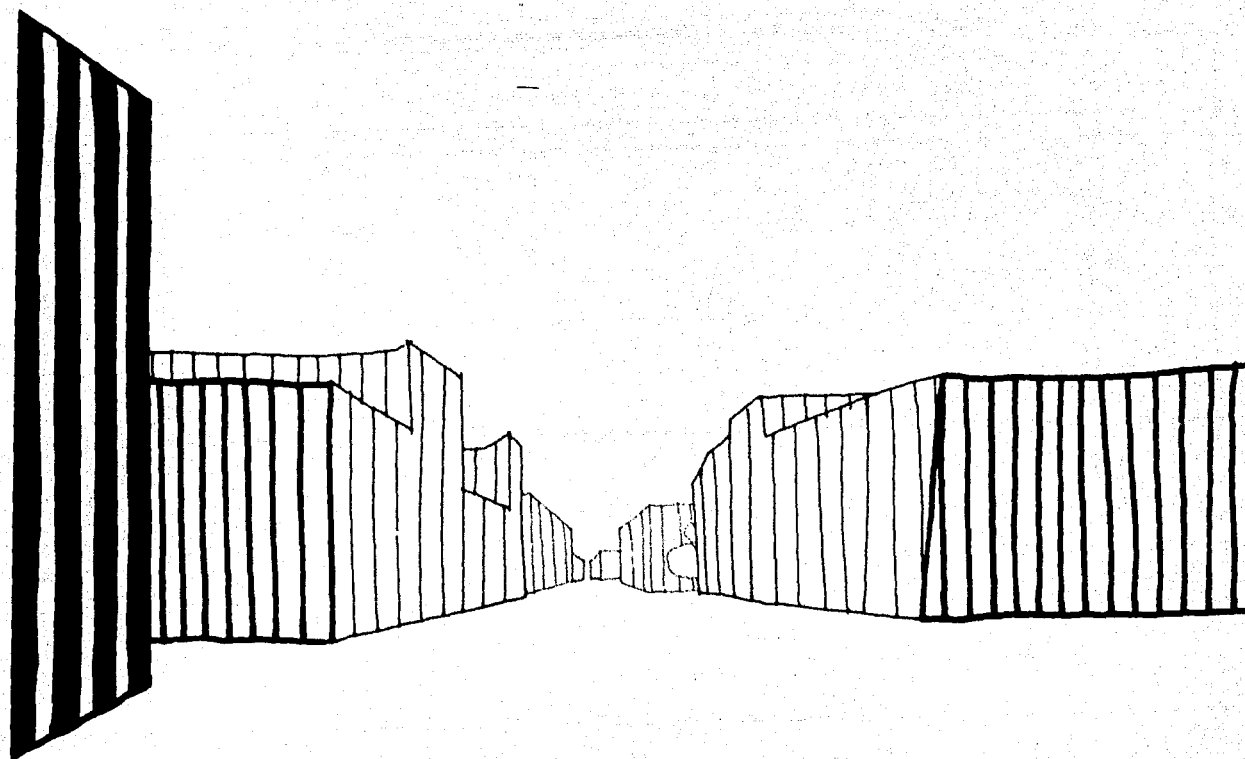


195

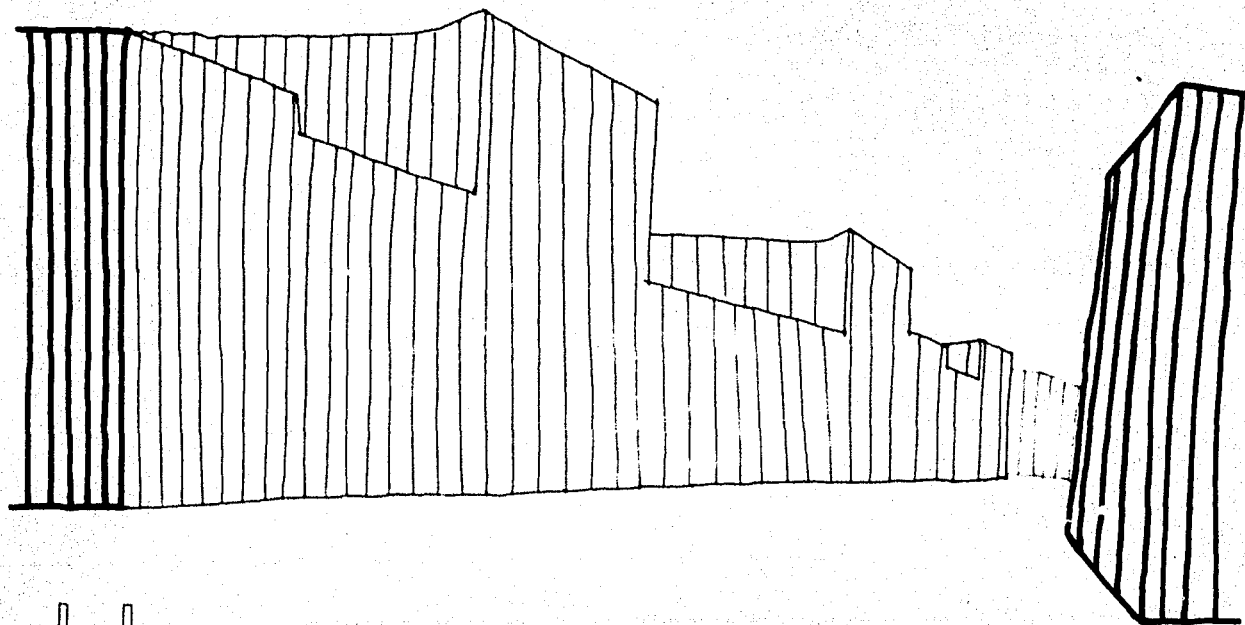


E

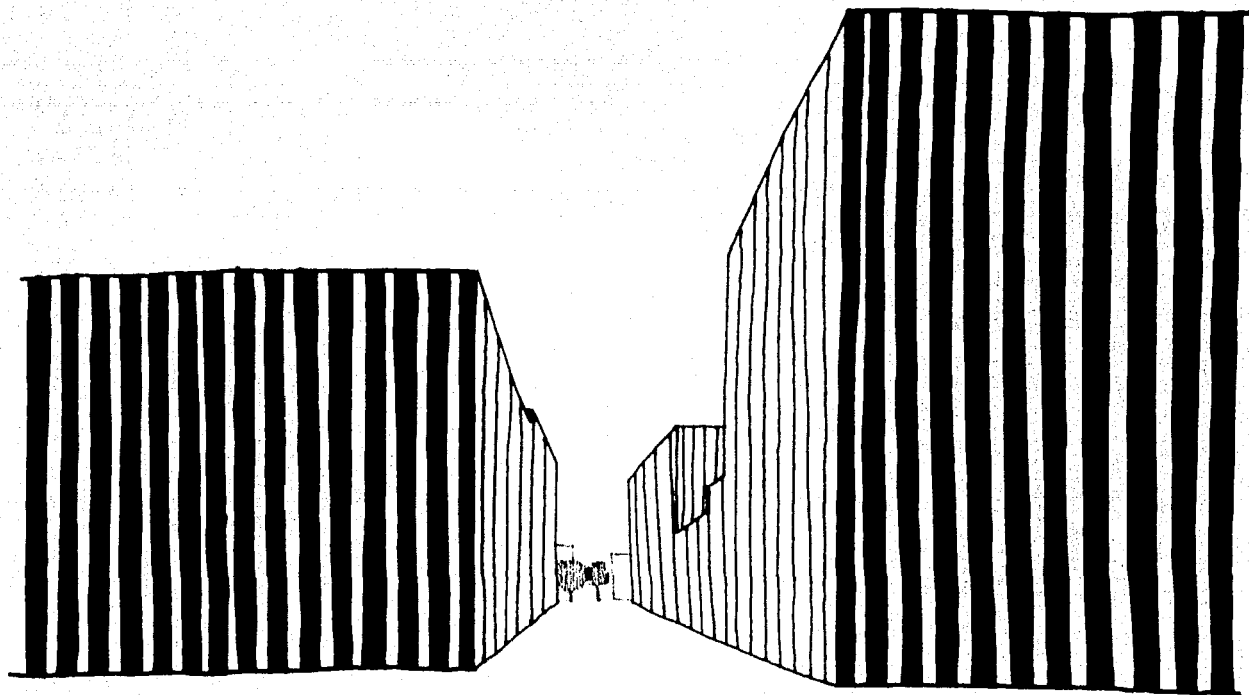




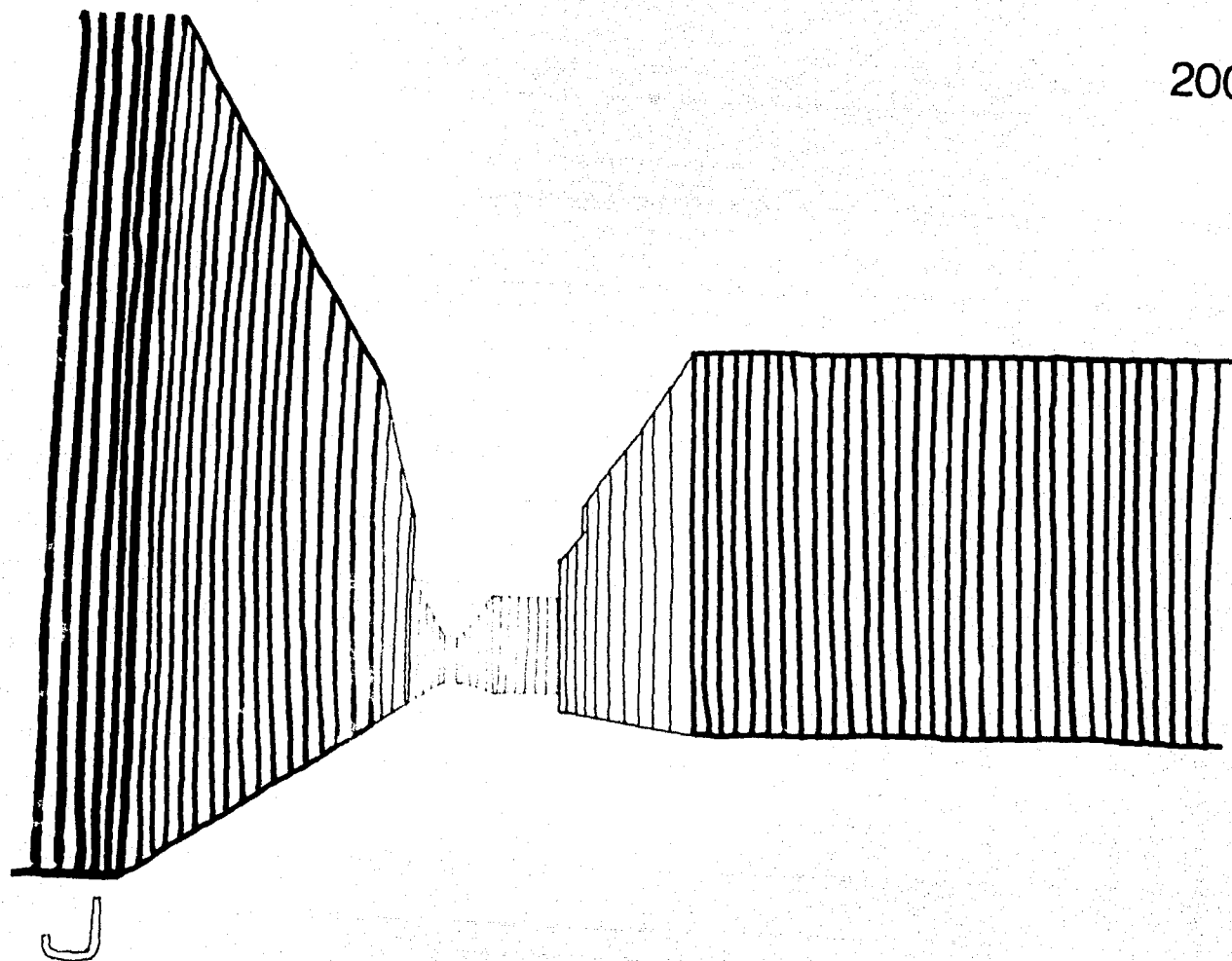
G

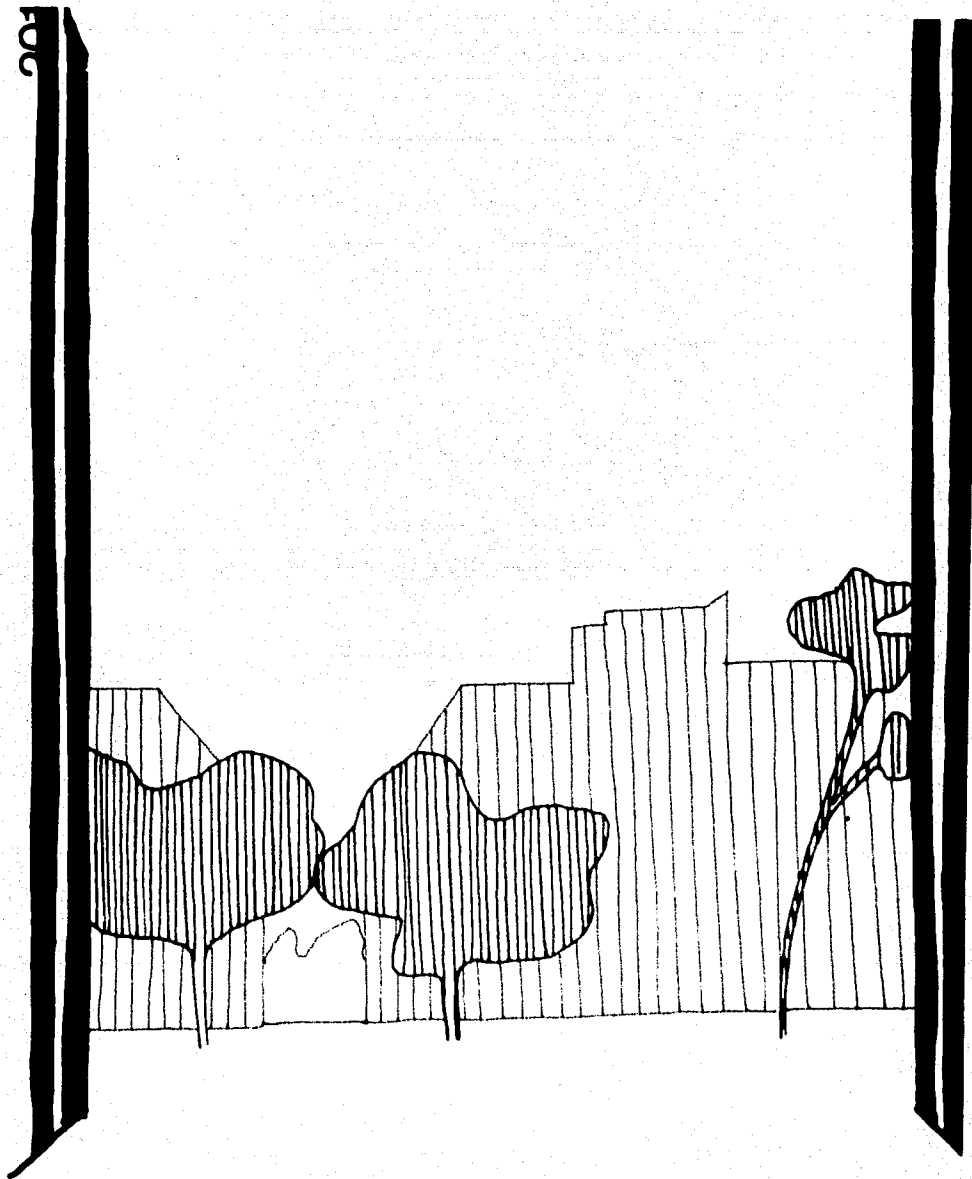


H



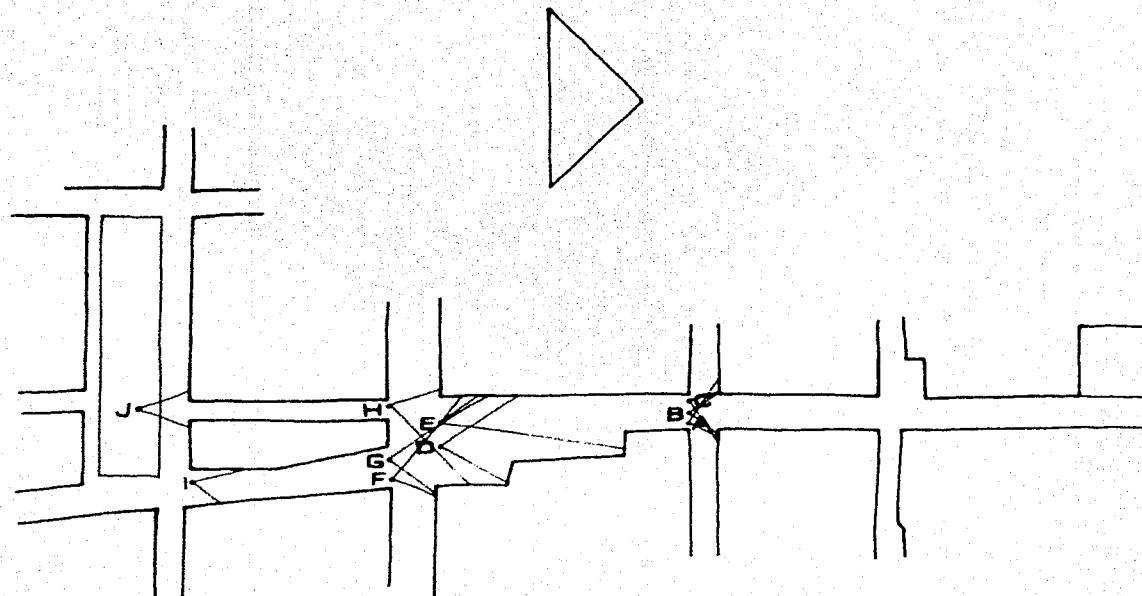
200



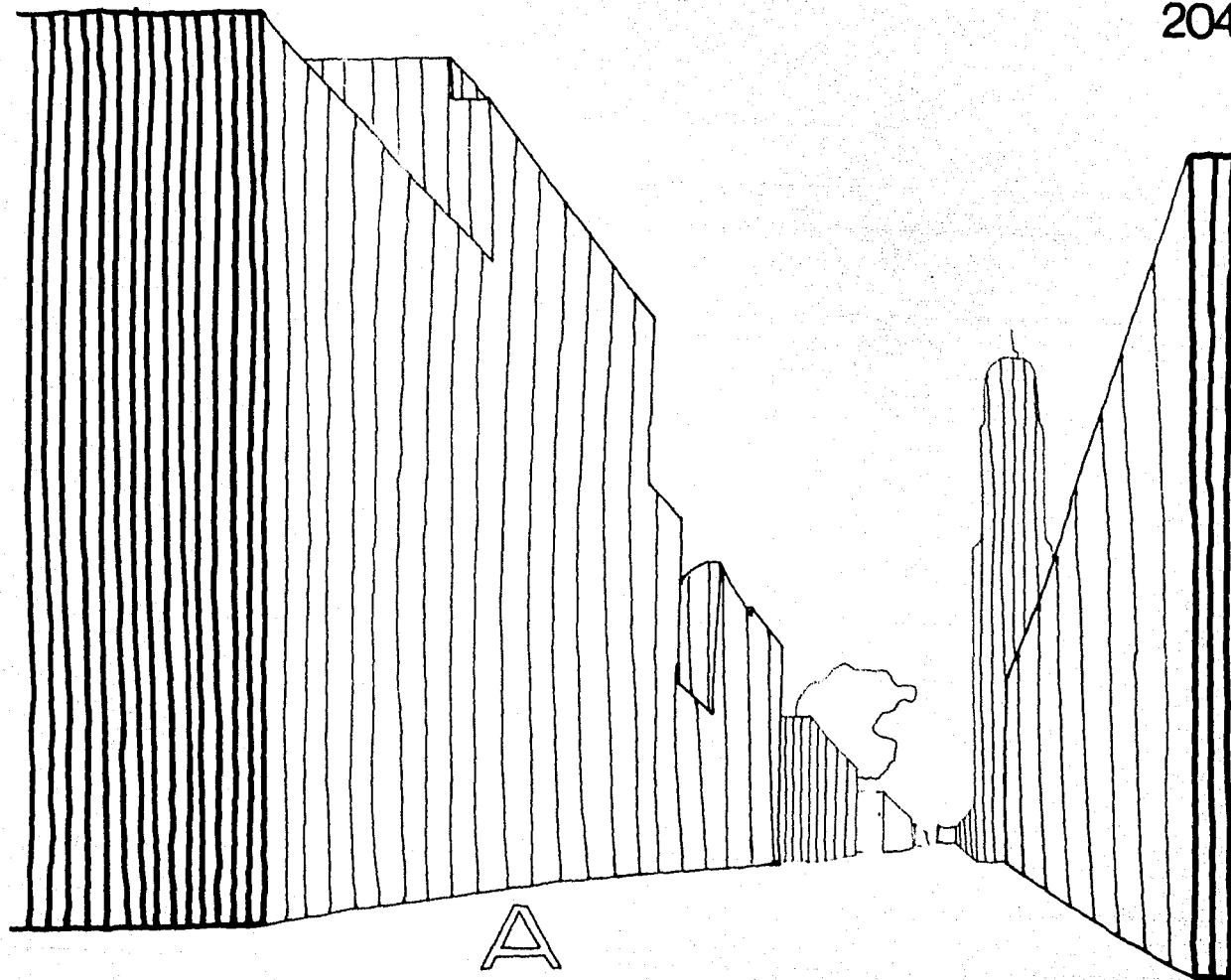


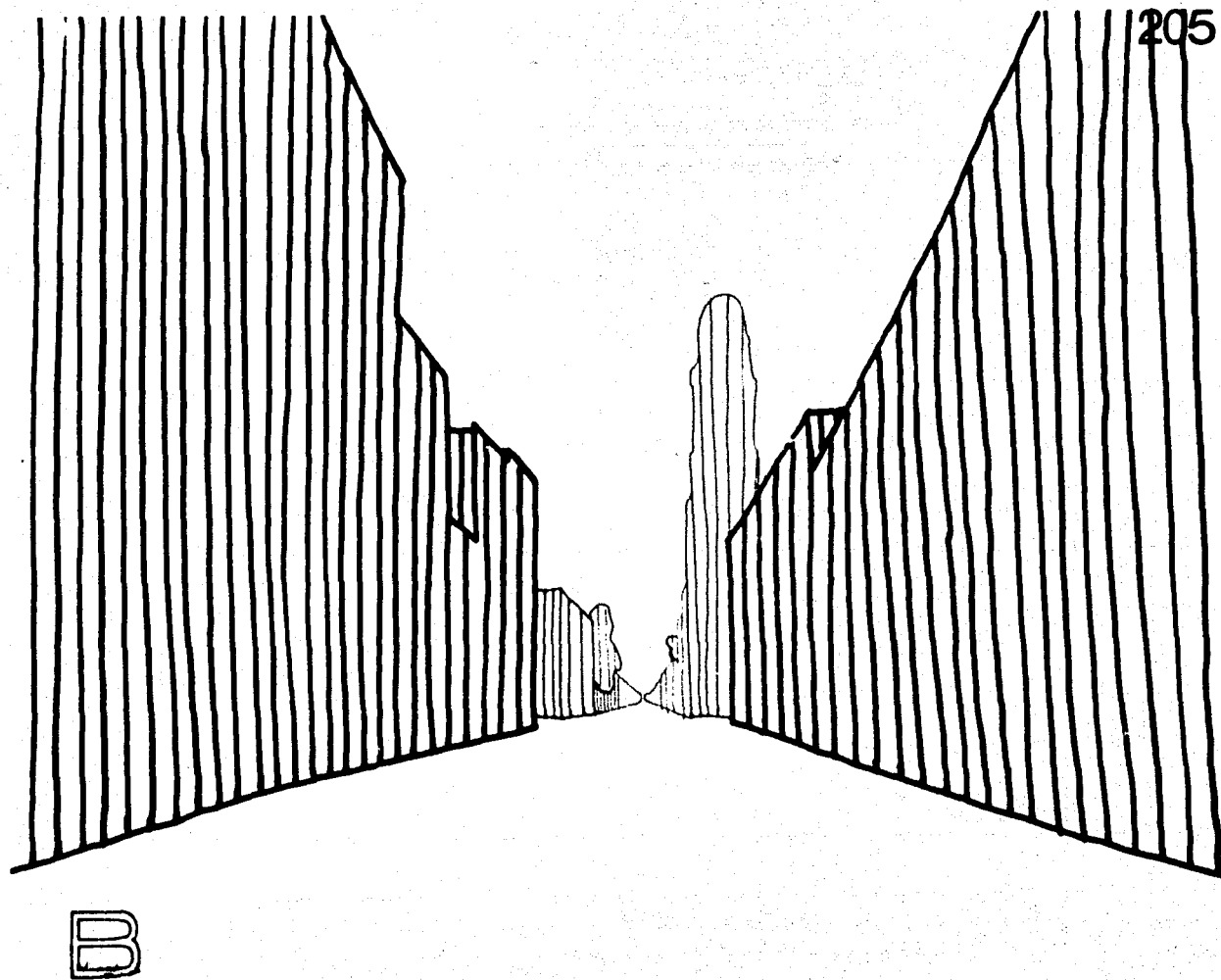
201

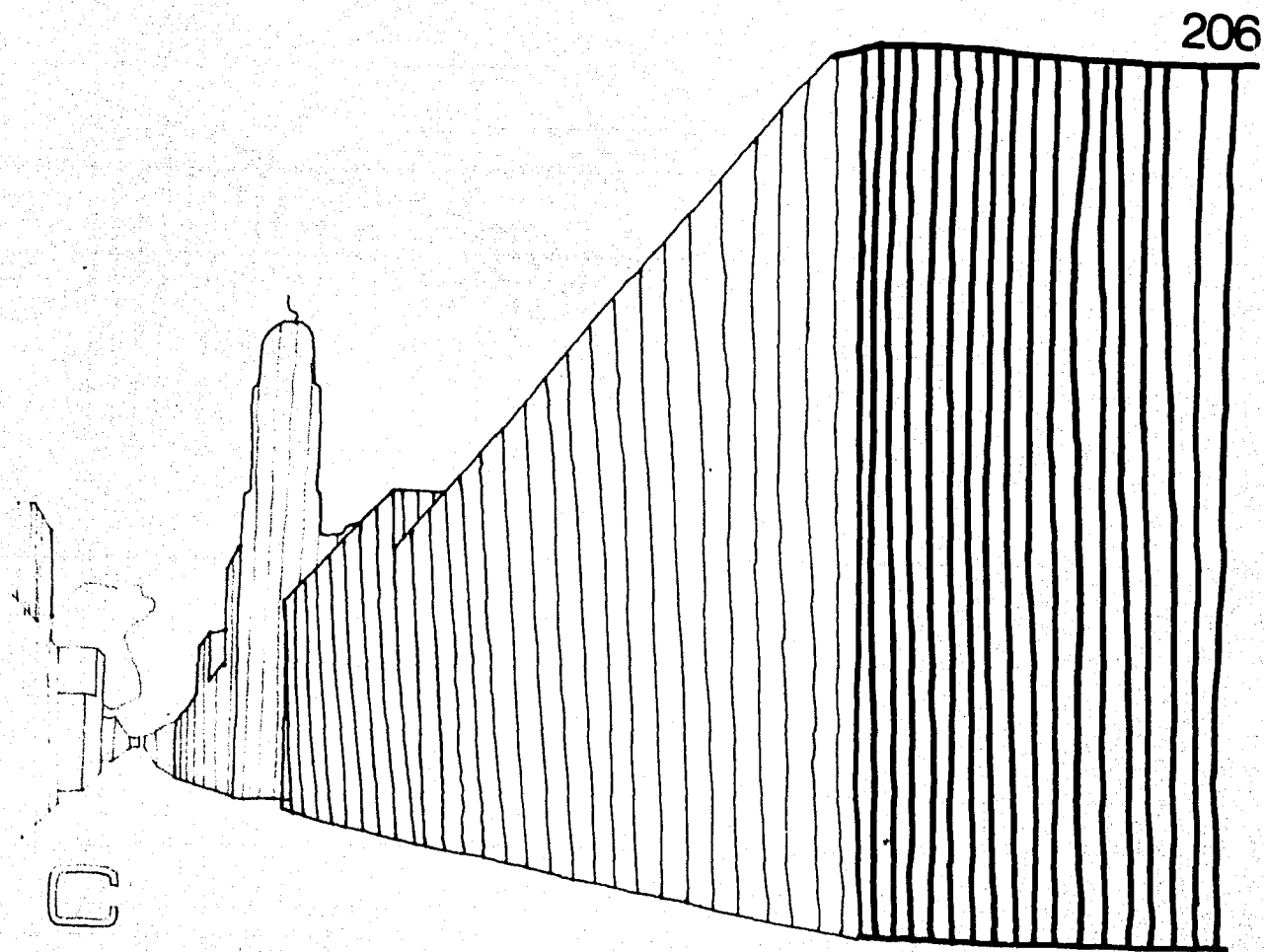
K



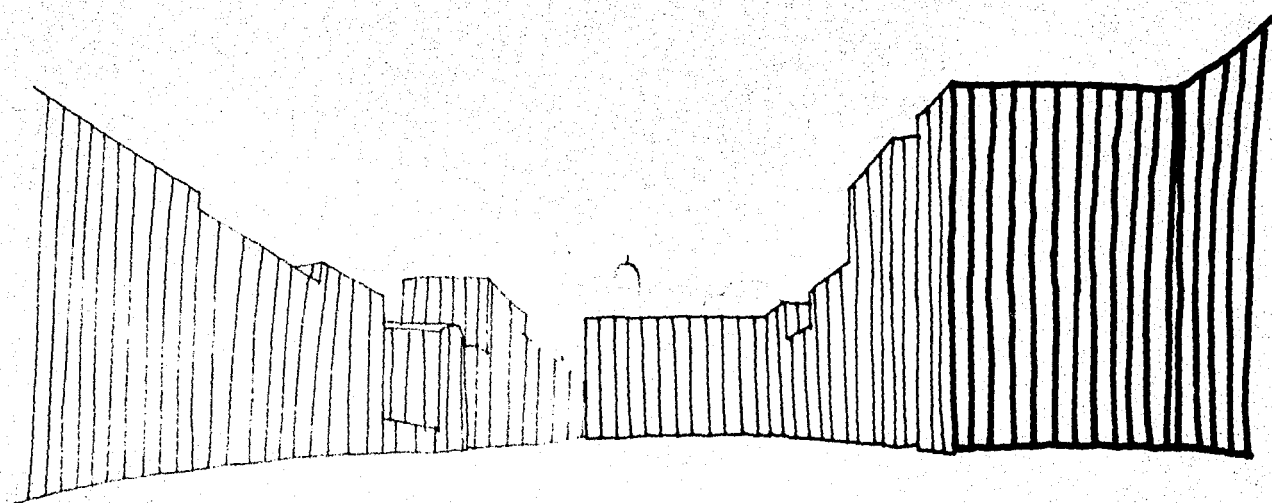
204

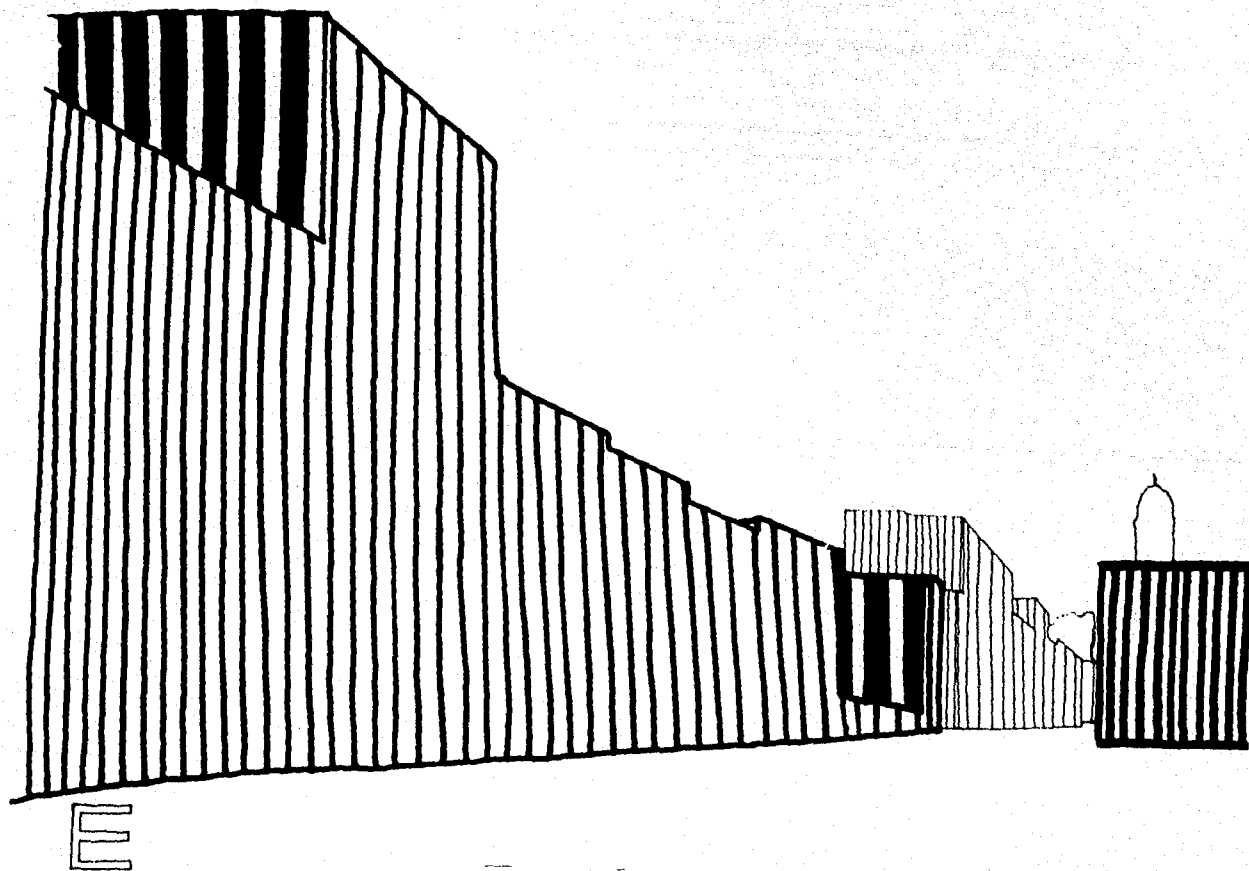




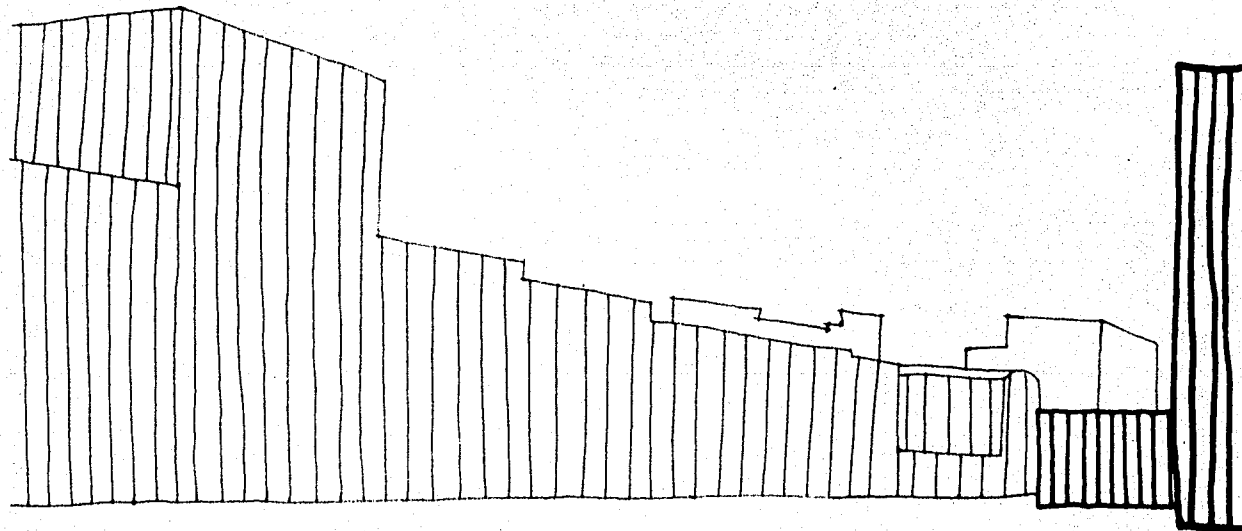


207



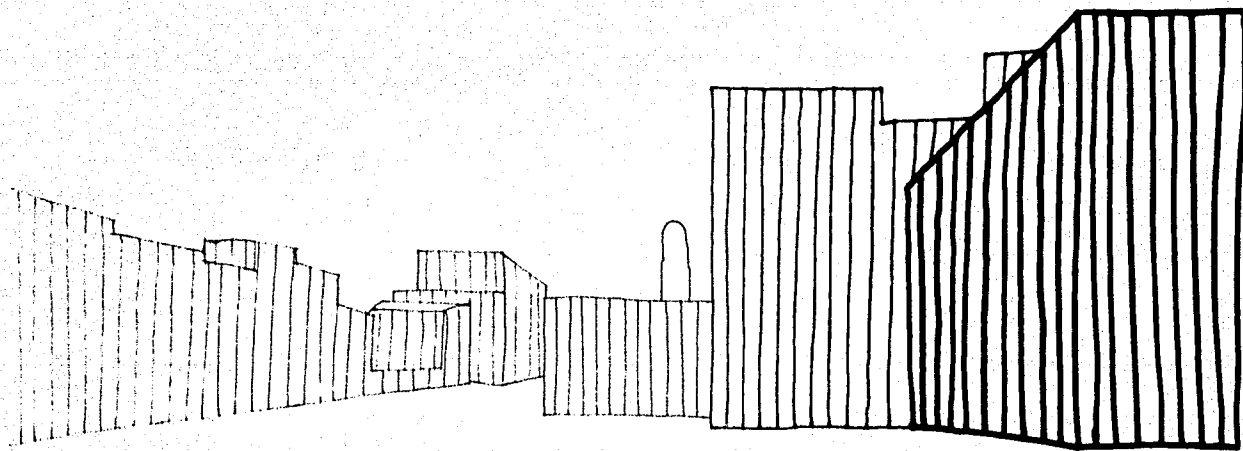


209



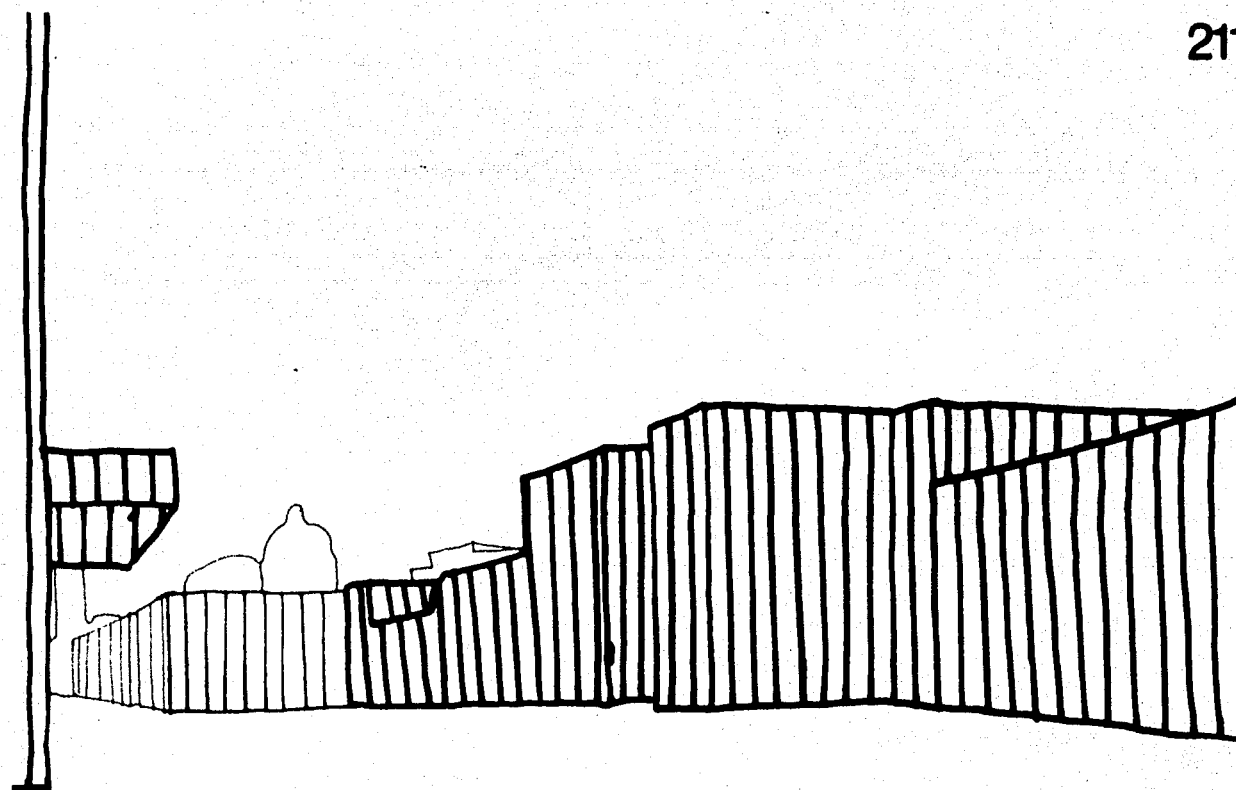
F

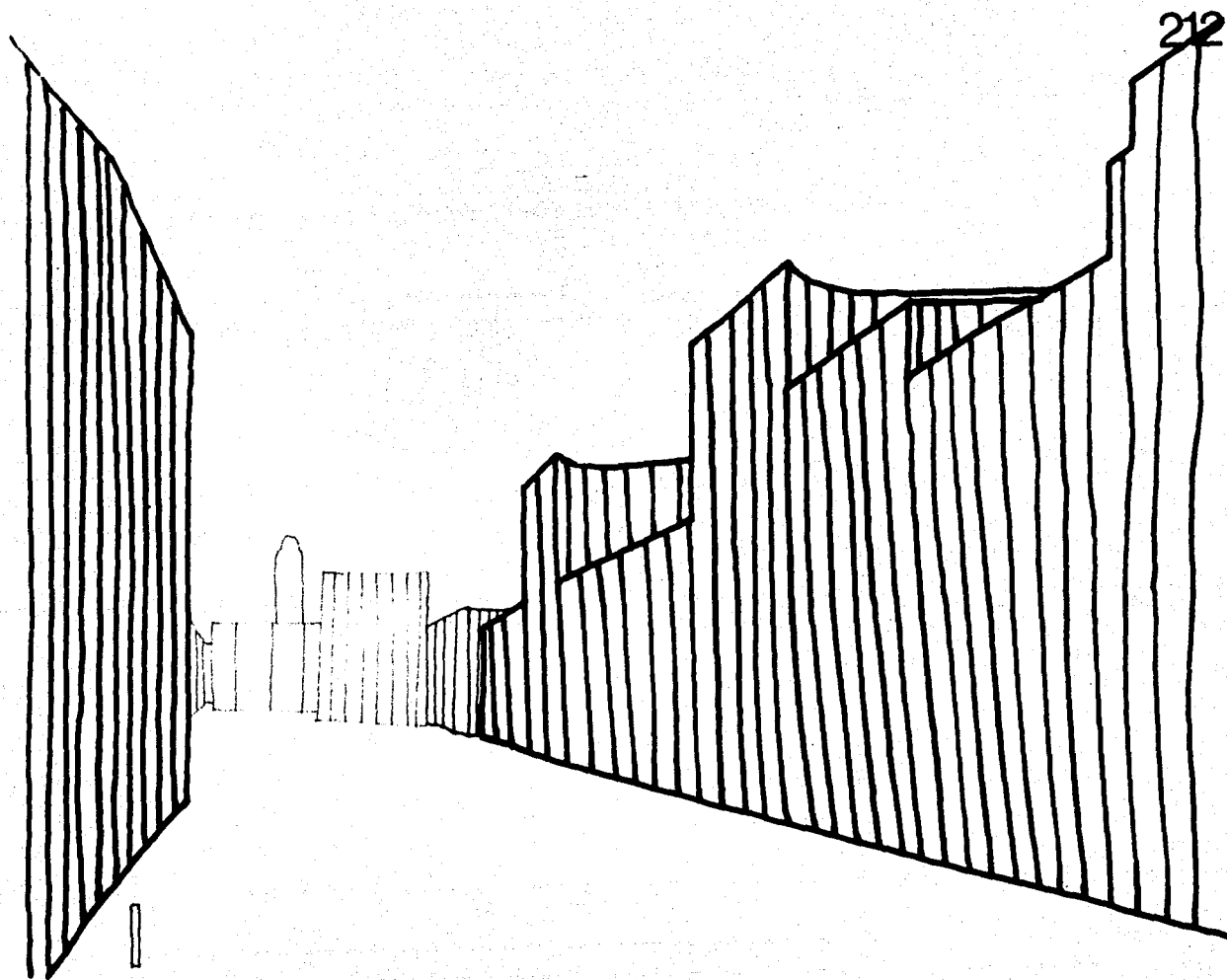
210



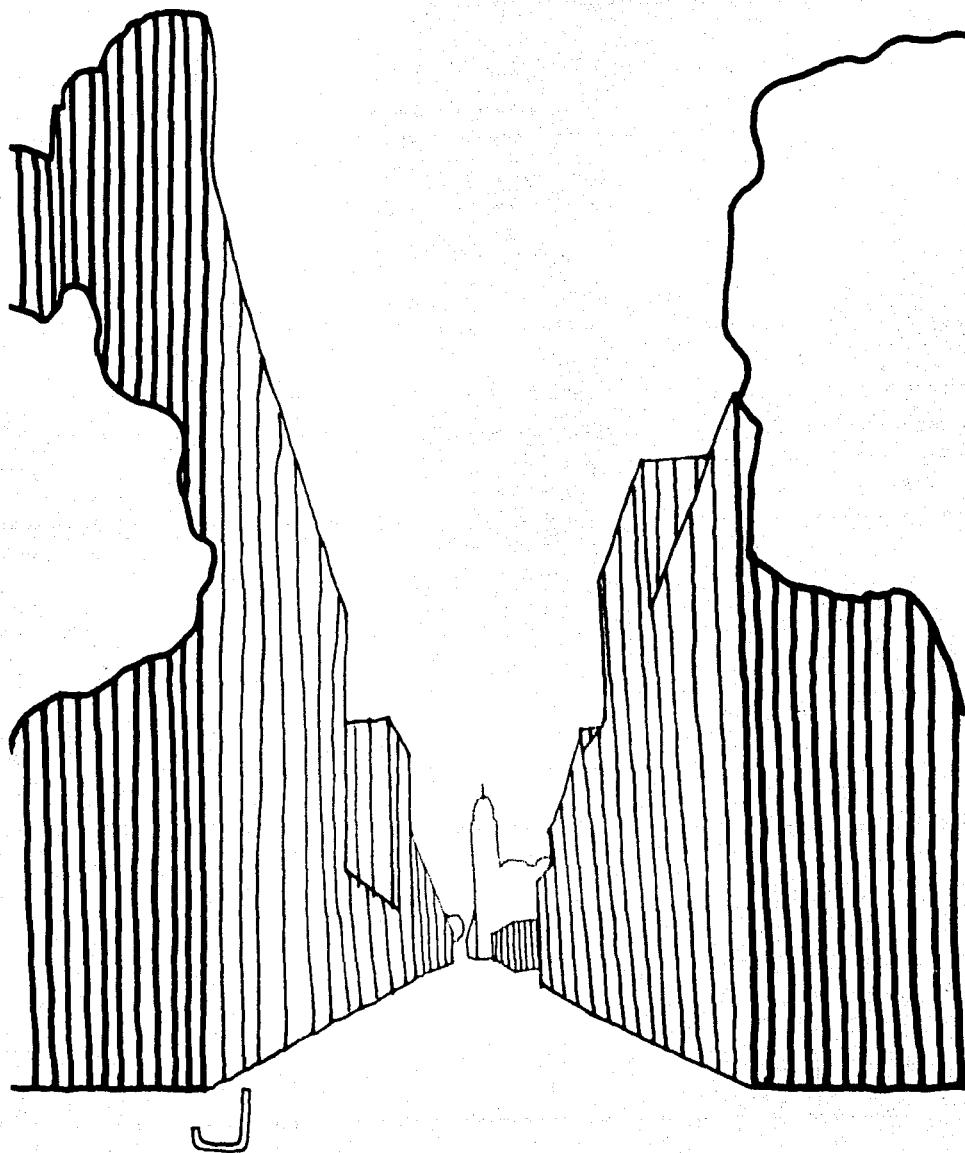
G

211



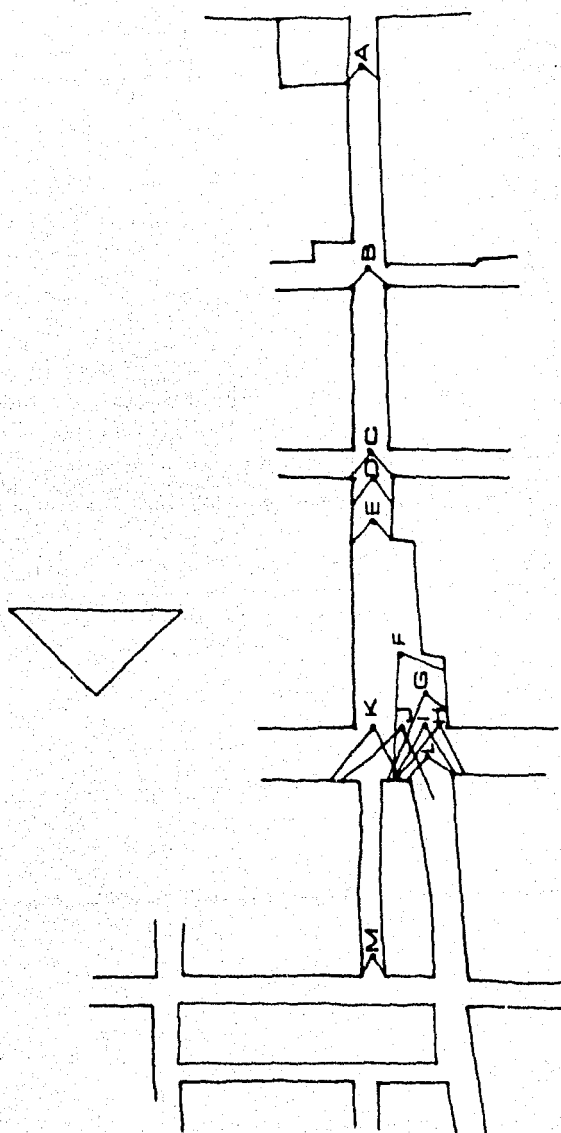


213



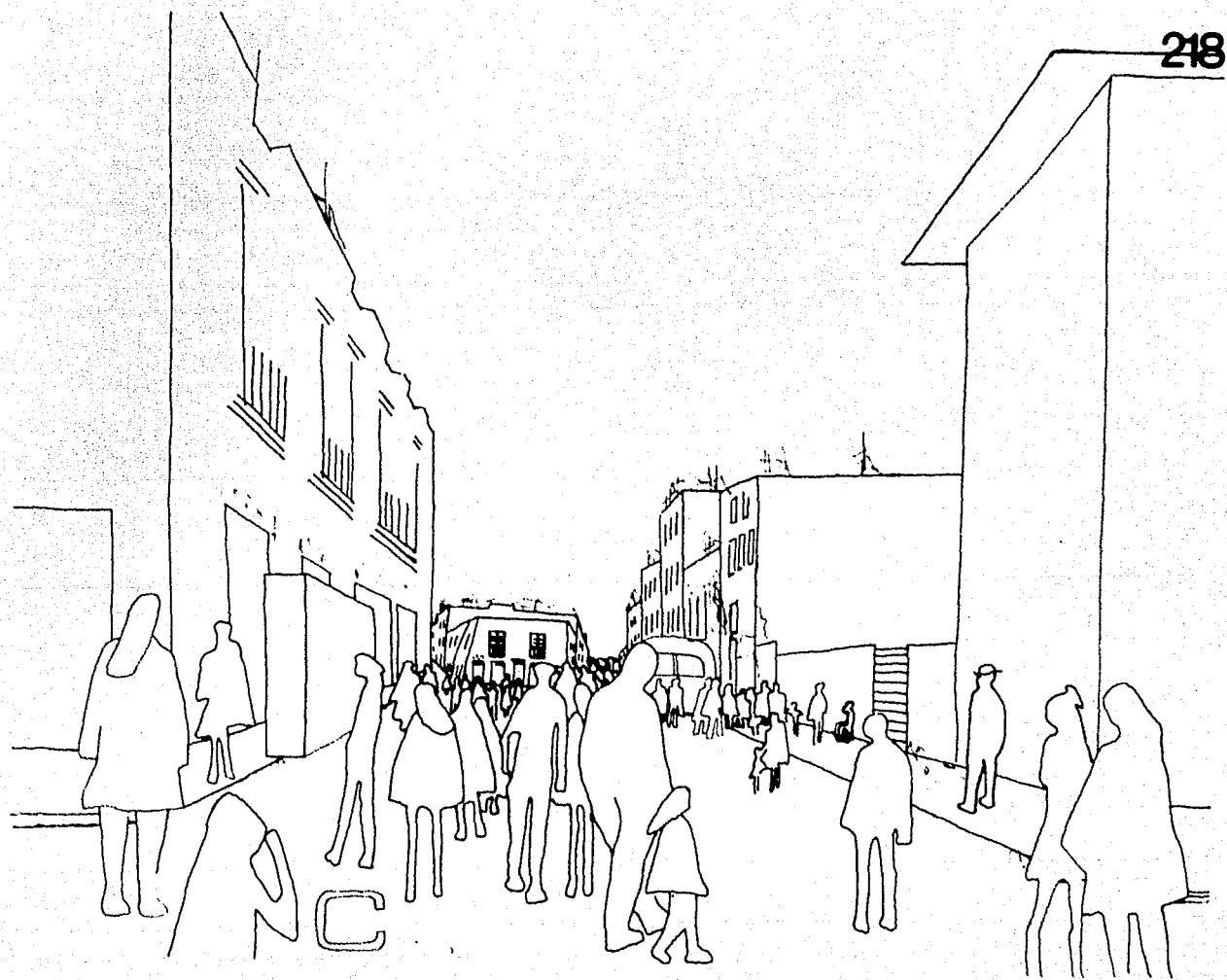
2 - Sequencia rotora al pie (Norte-Sur)

Sequencia rotora al pie (Sur-Norte)

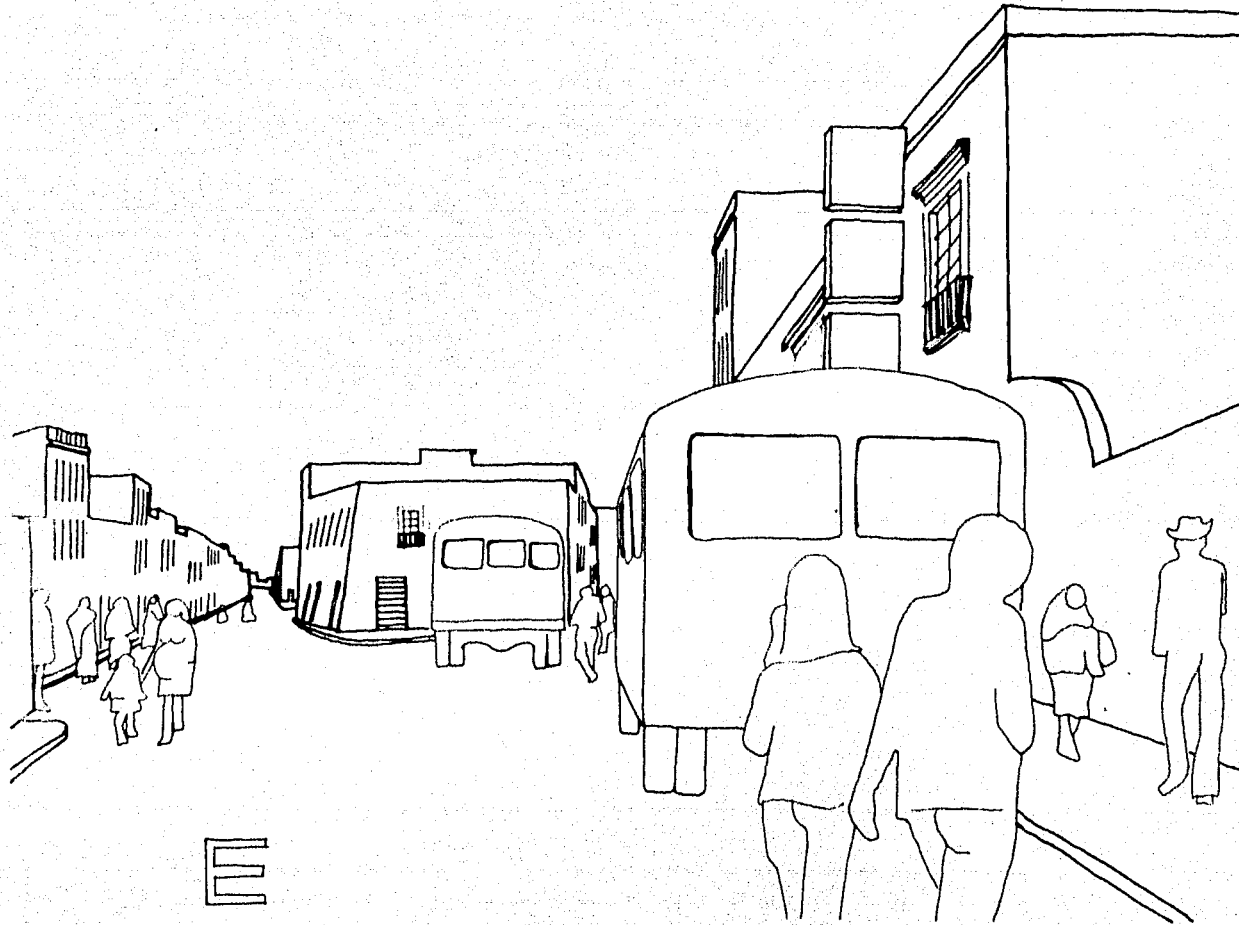












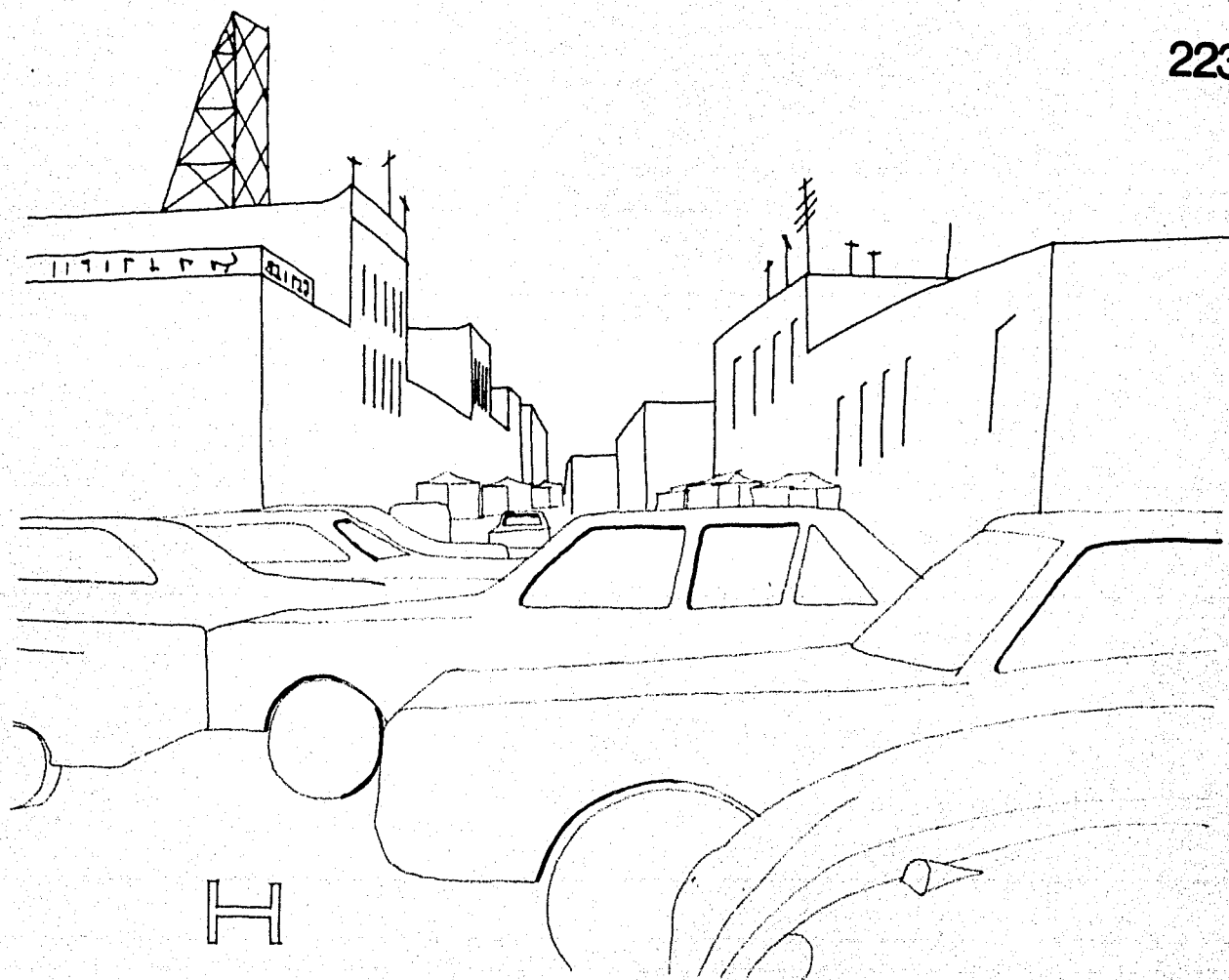
E



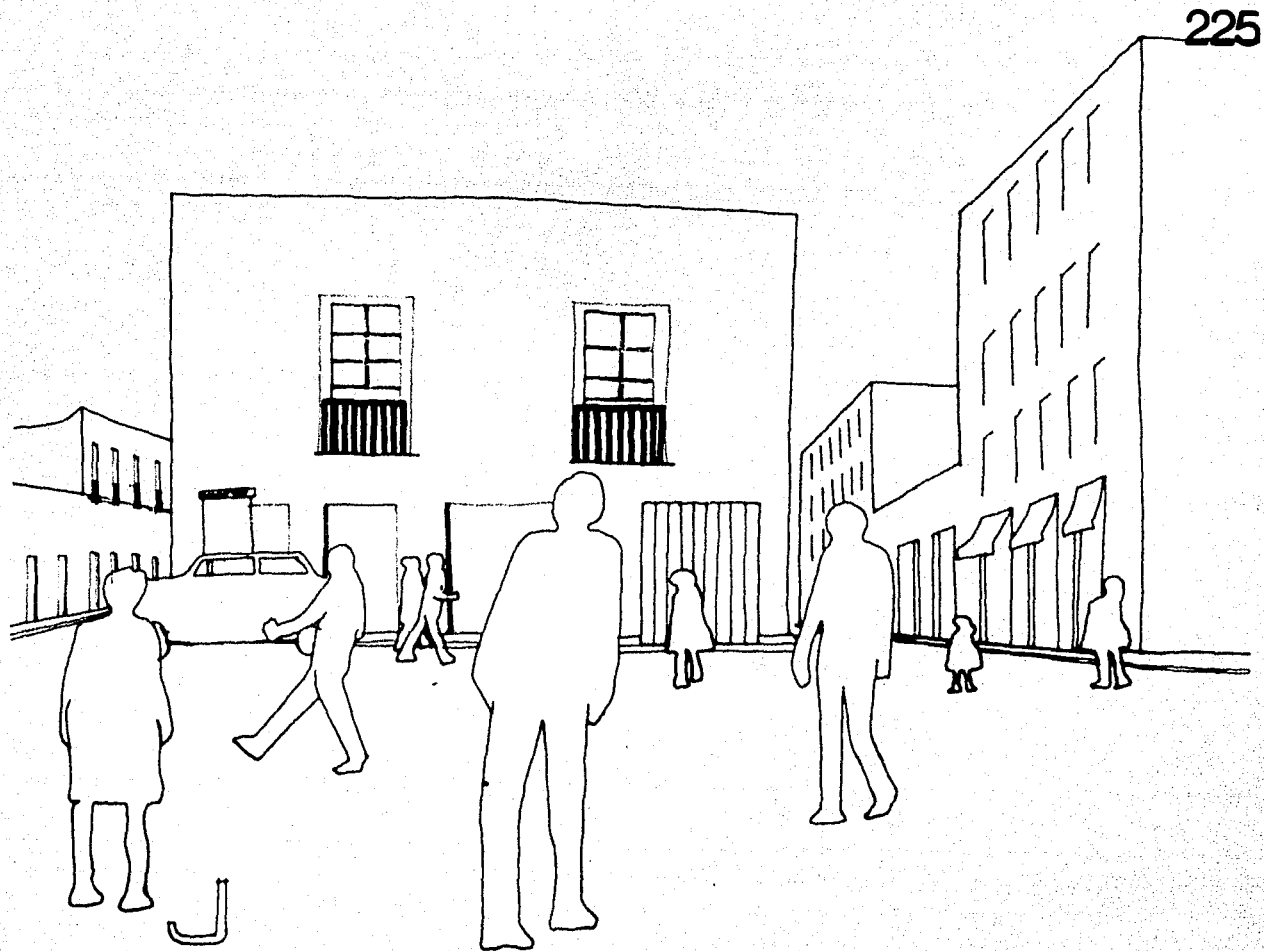
222



G

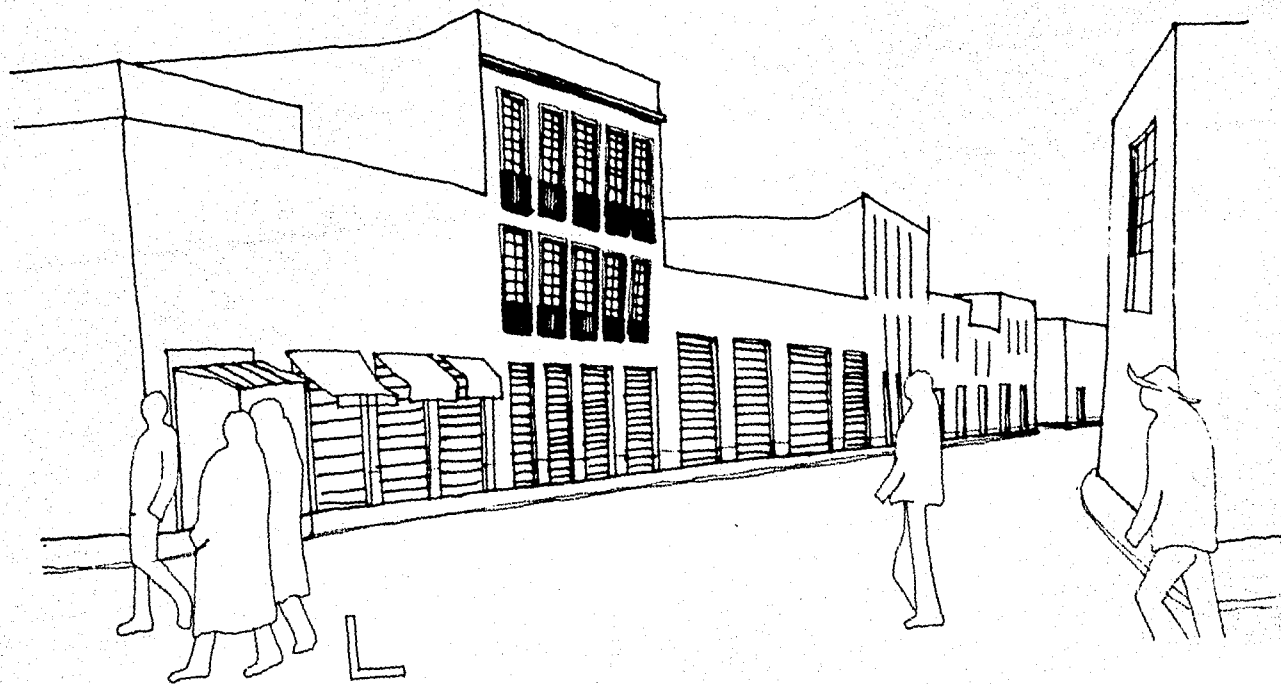




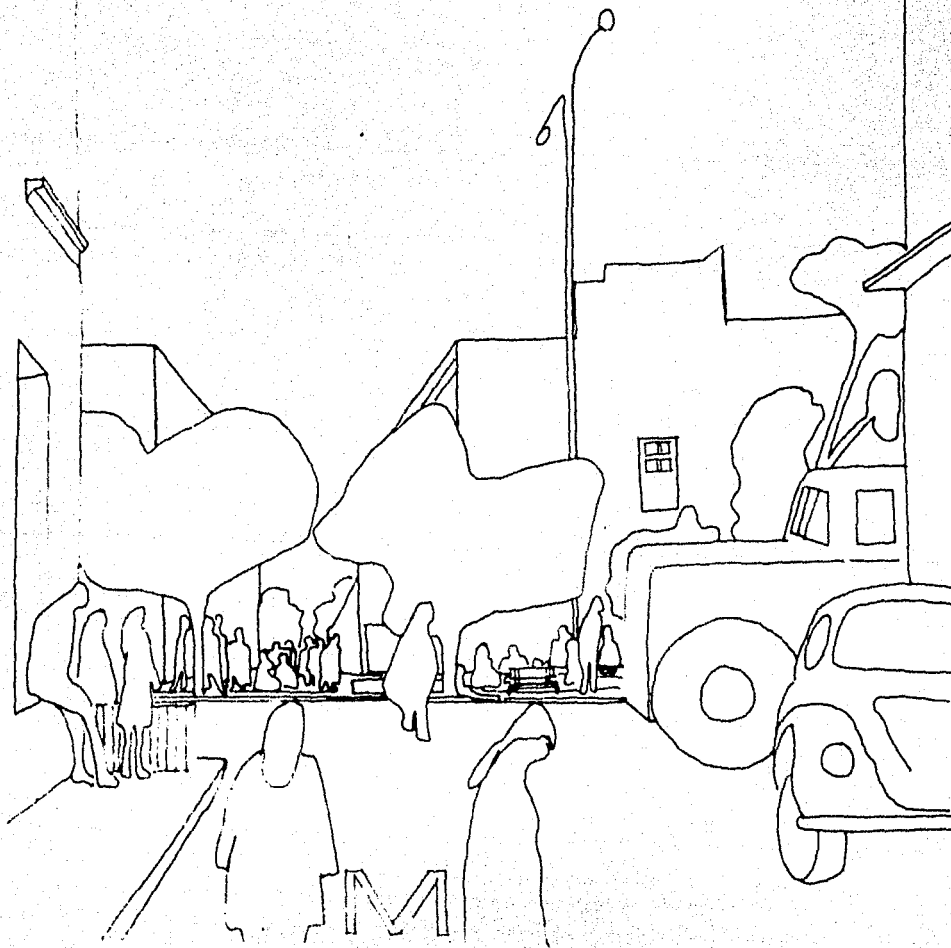


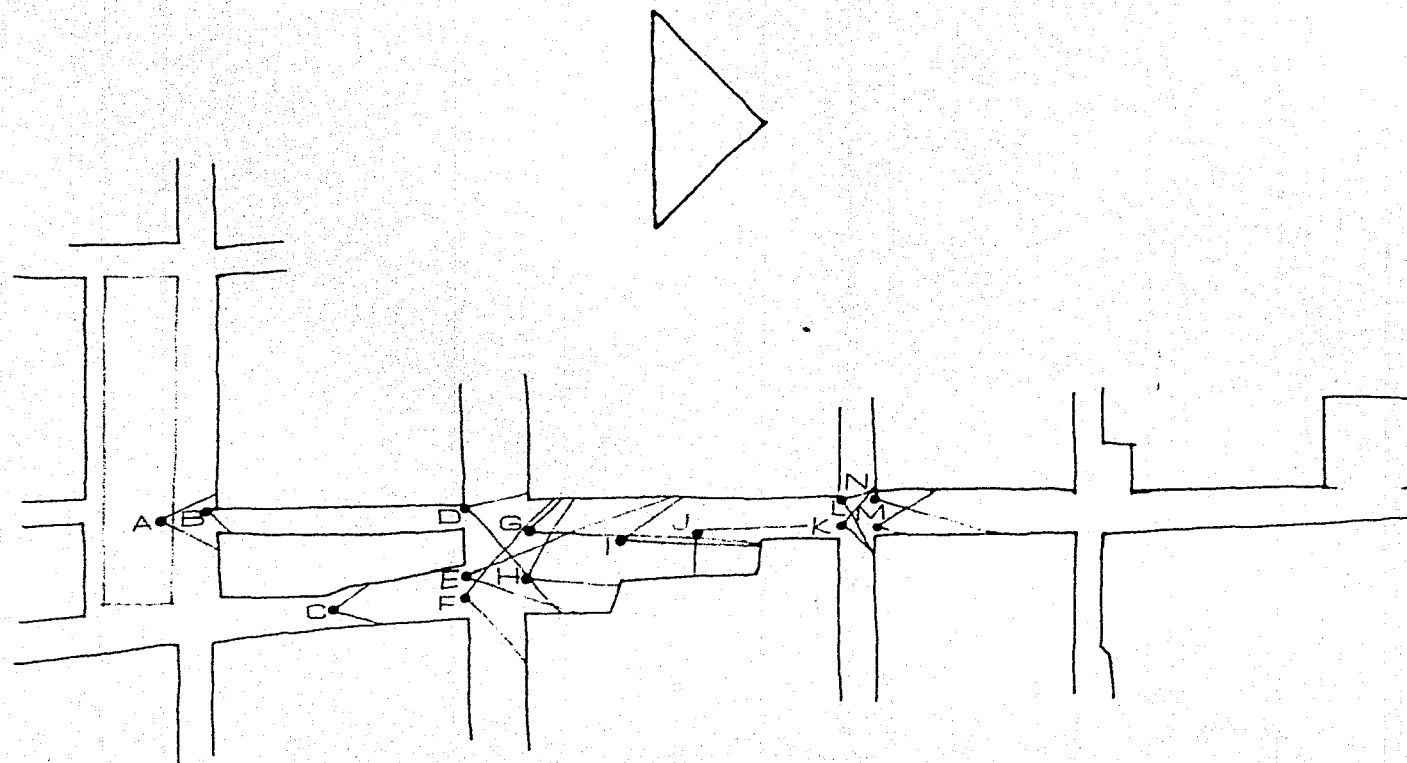


227

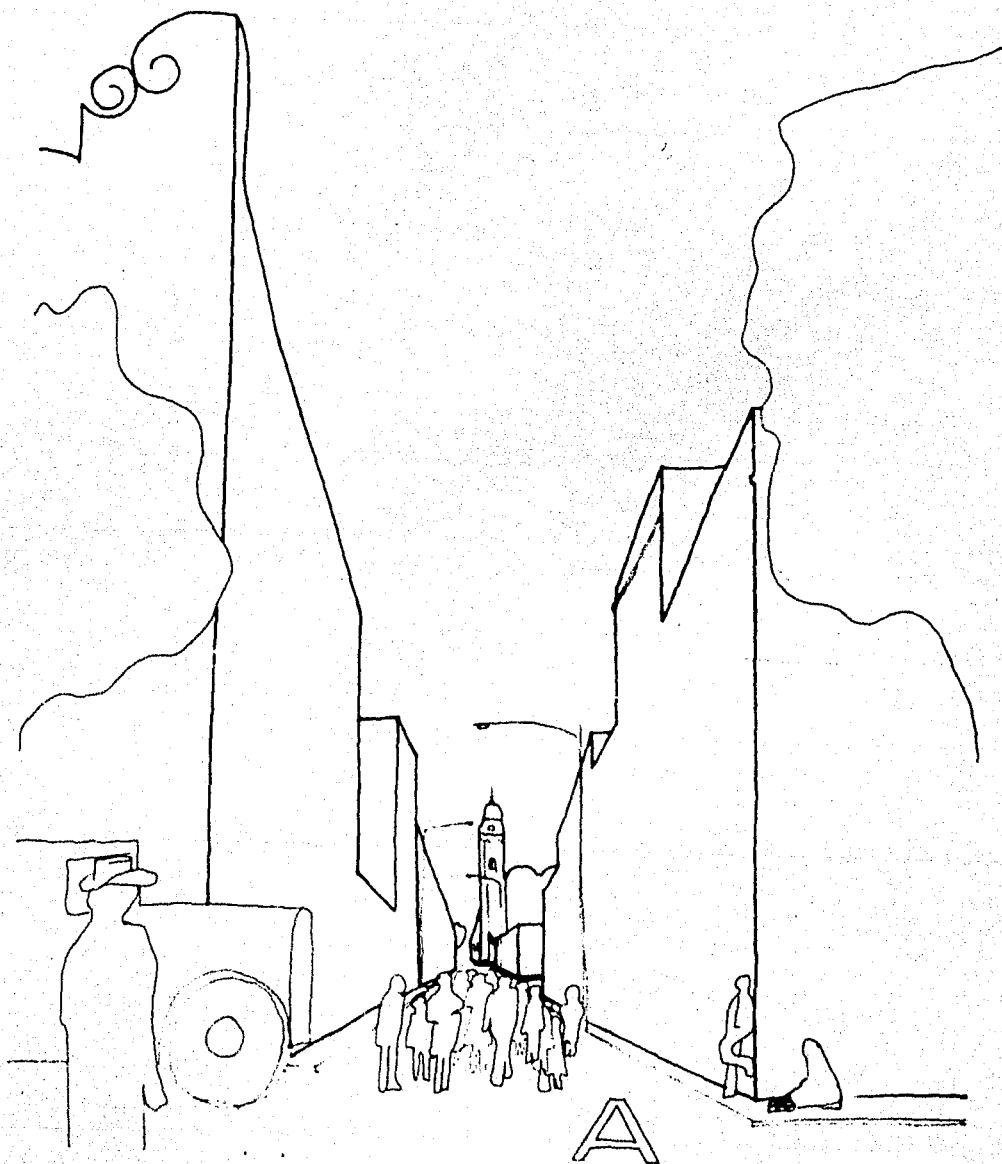


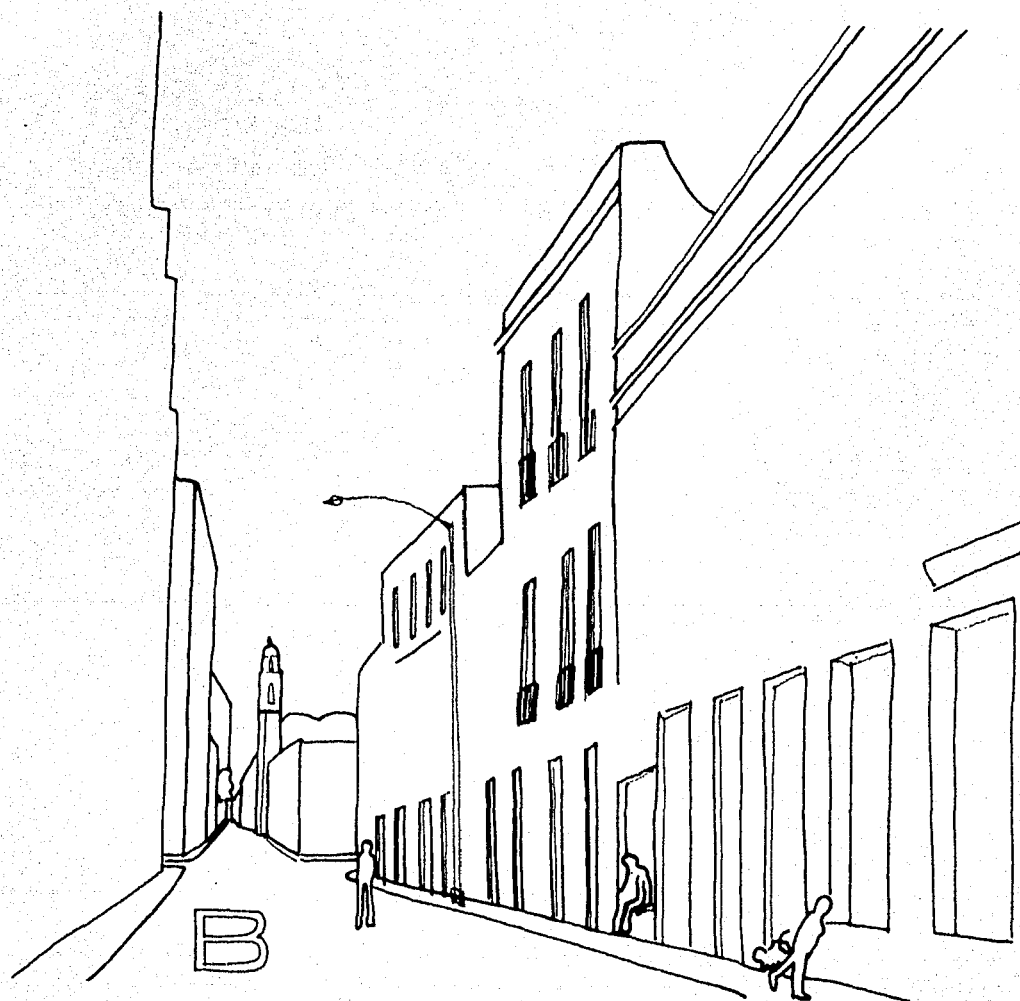
228





231







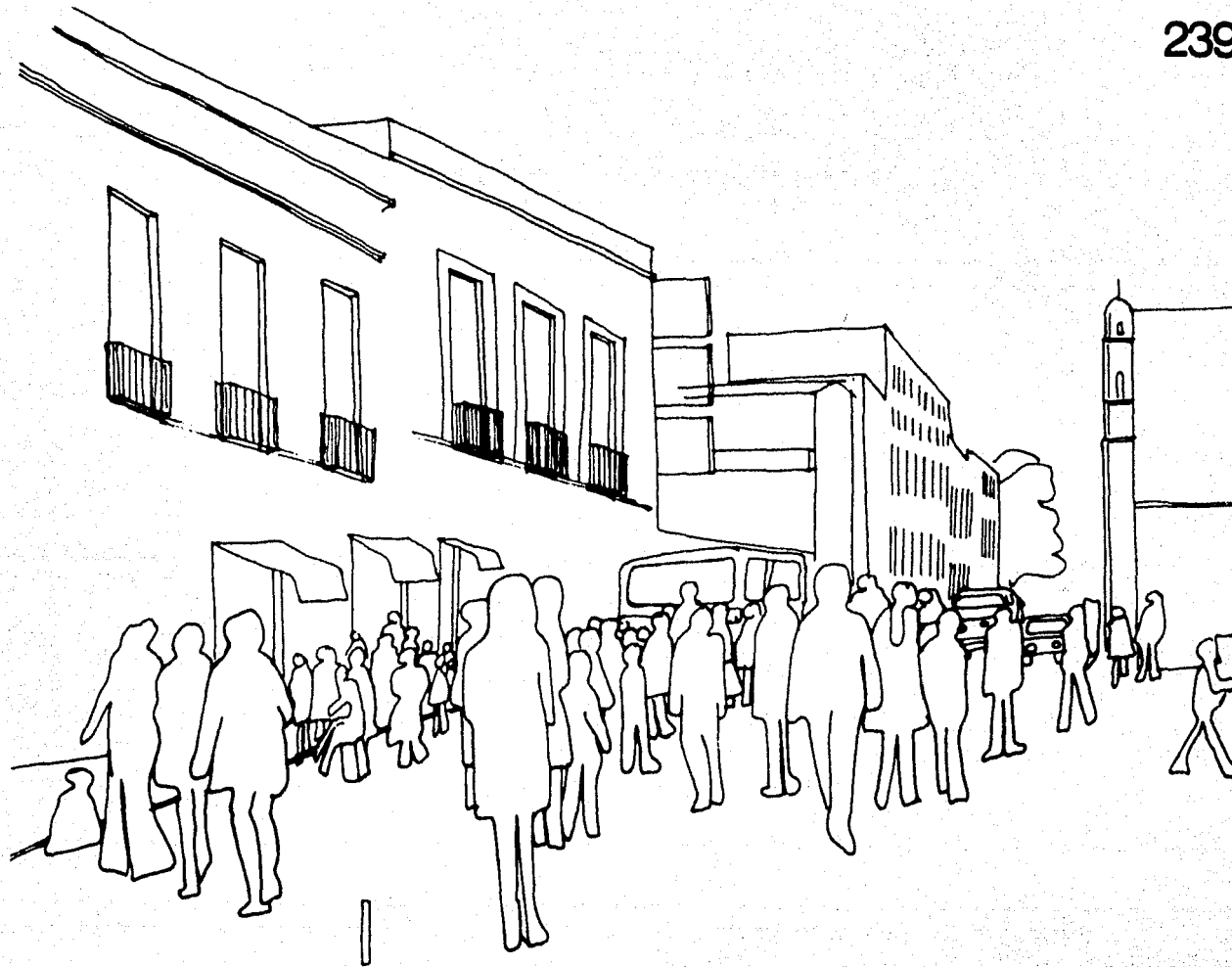


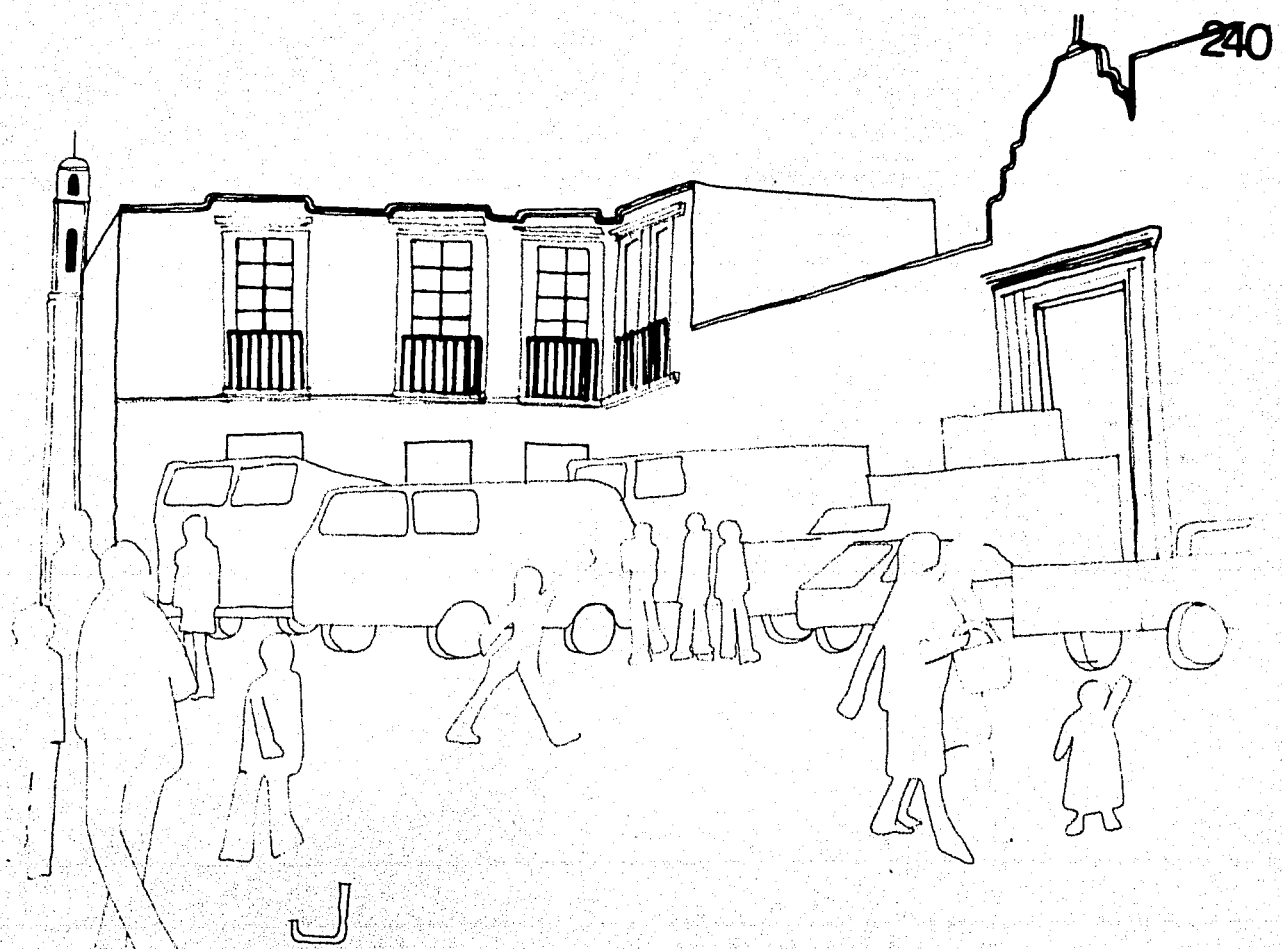












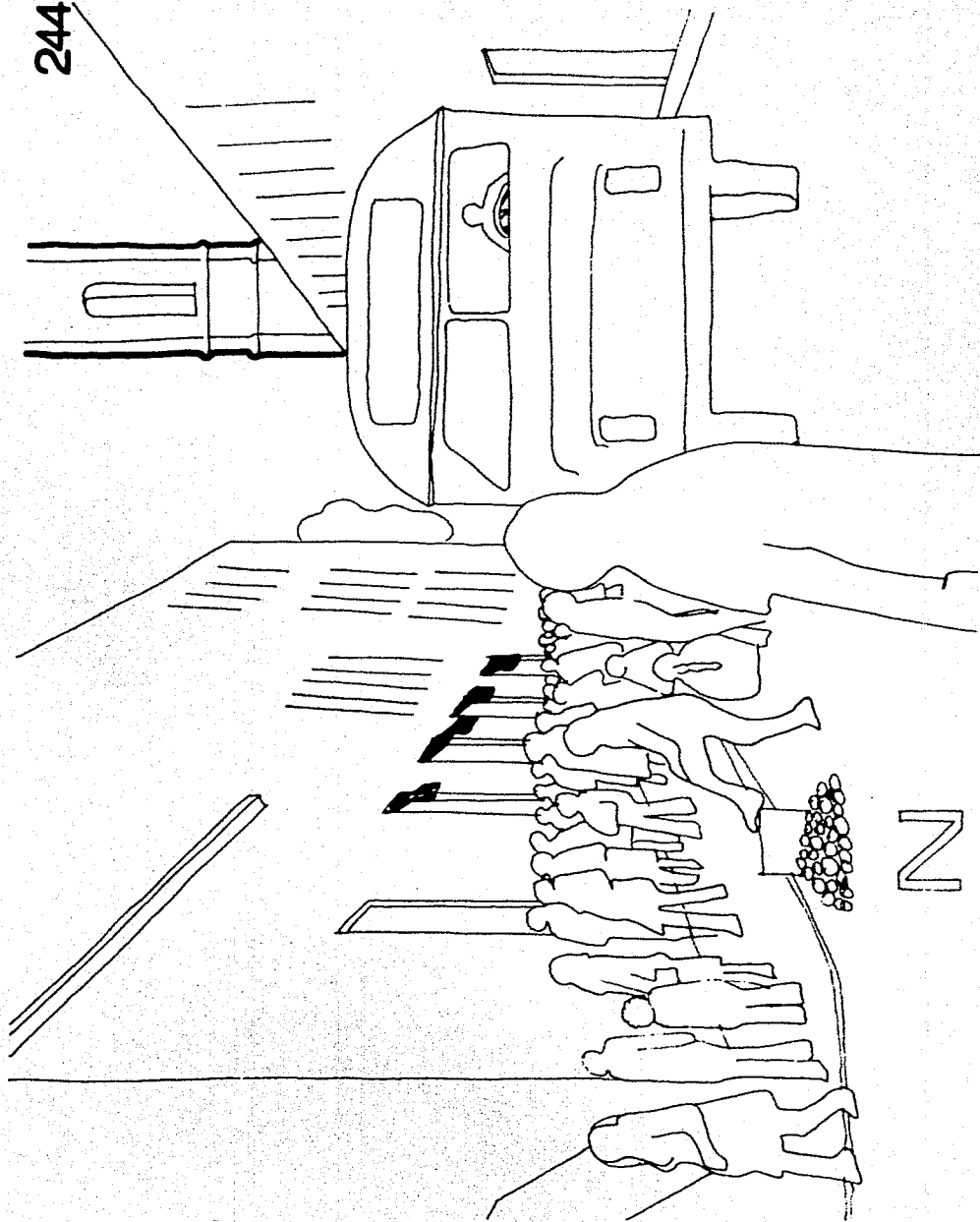


242

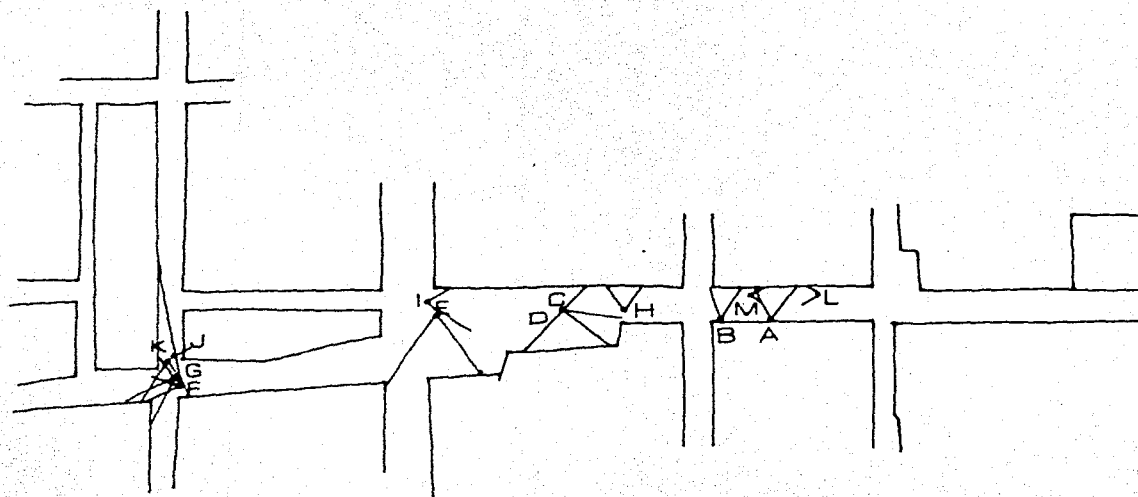




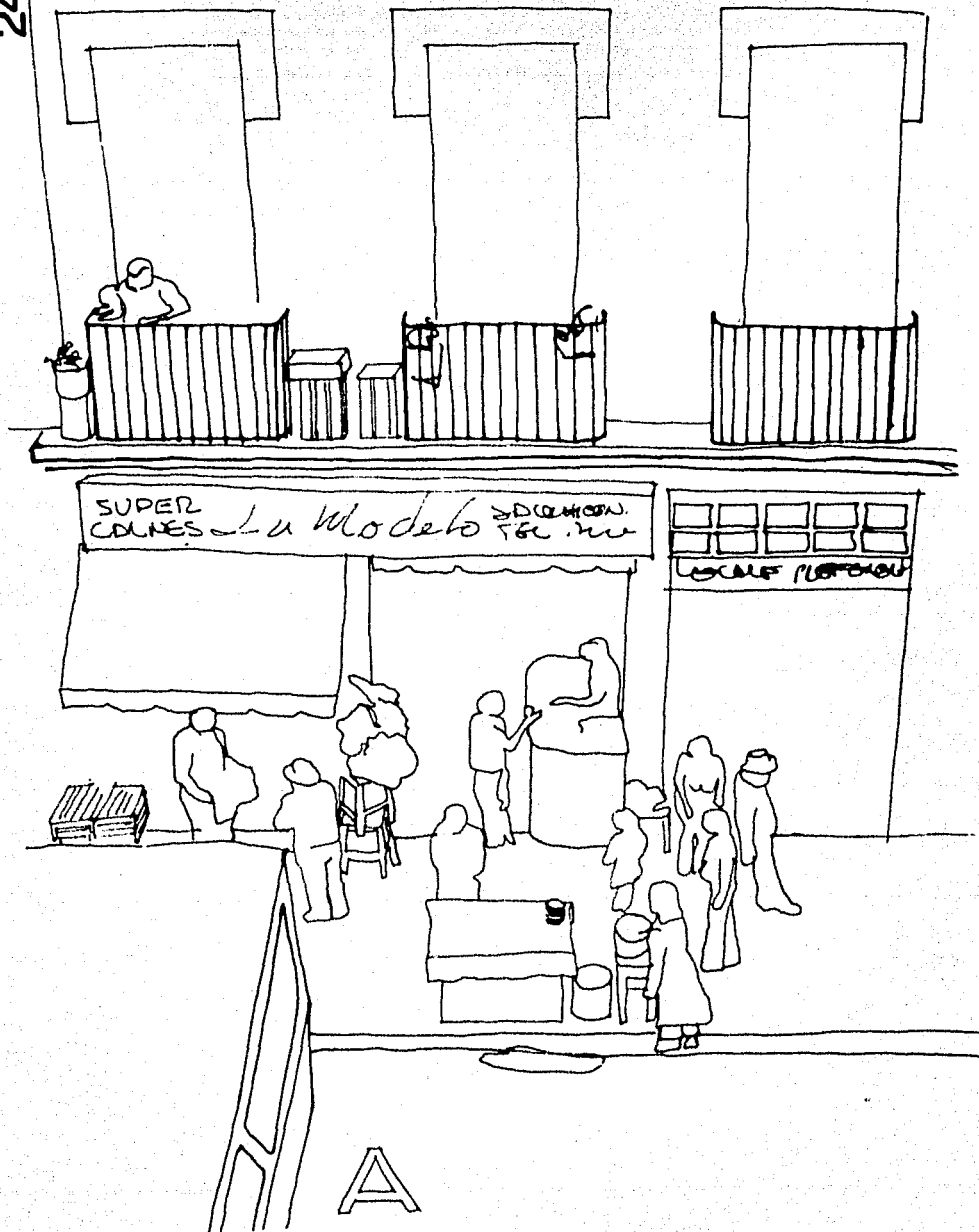
244



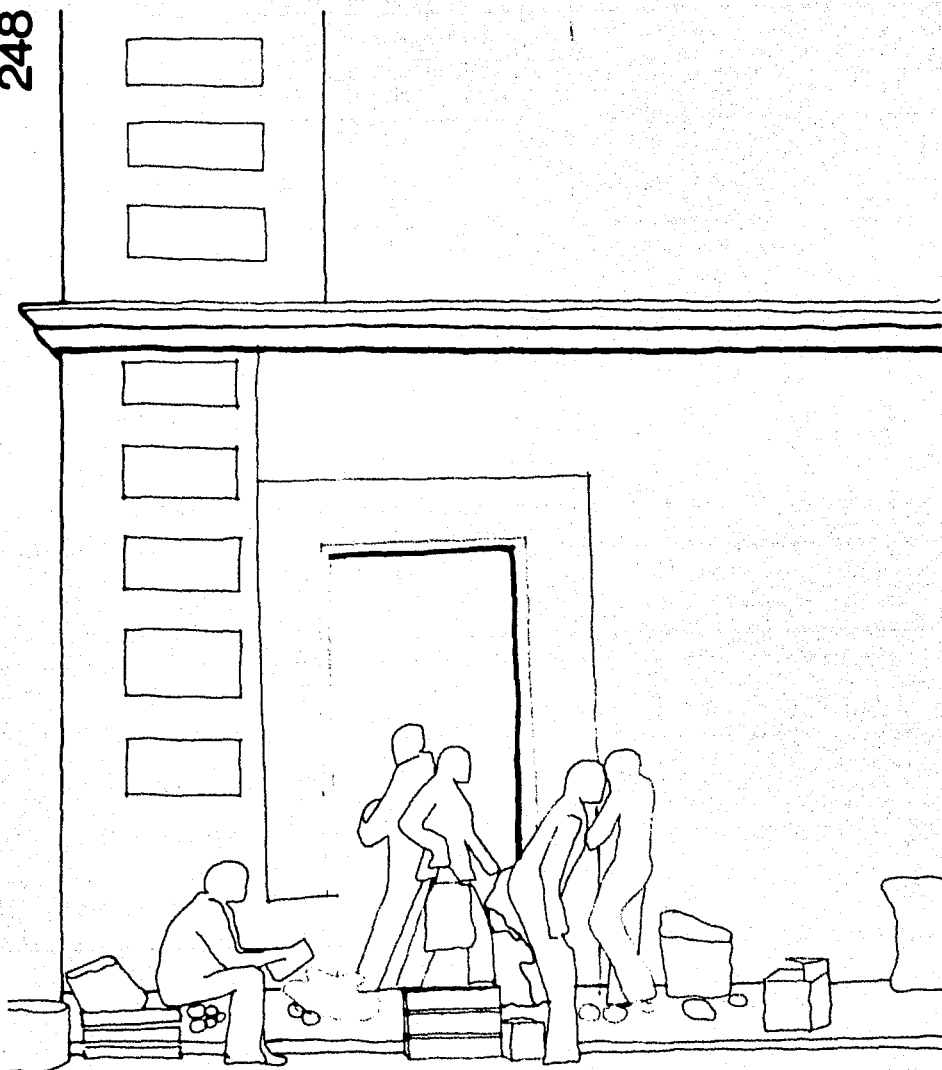
3- Máximas concentraciones y aspectos típicos



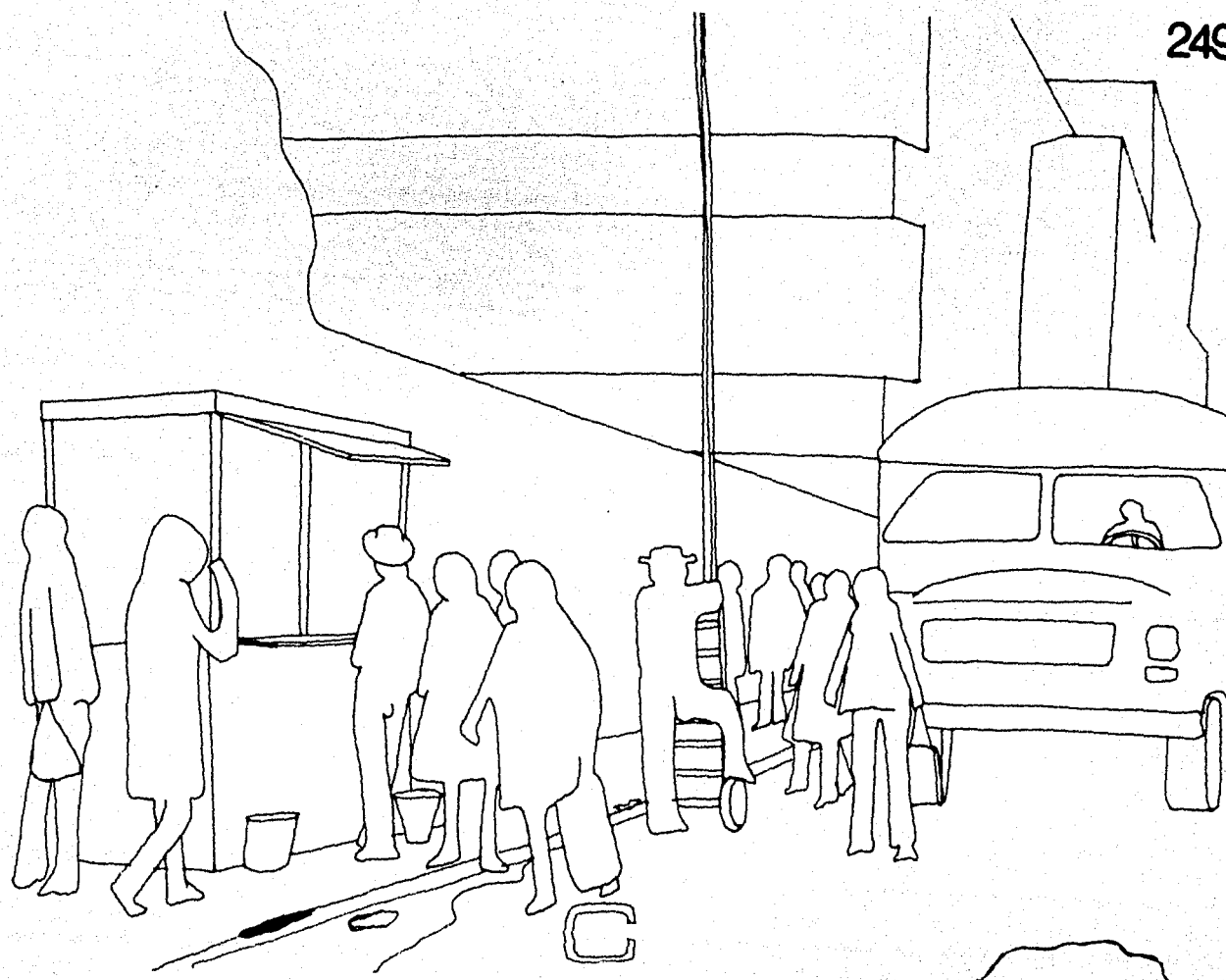
247



248



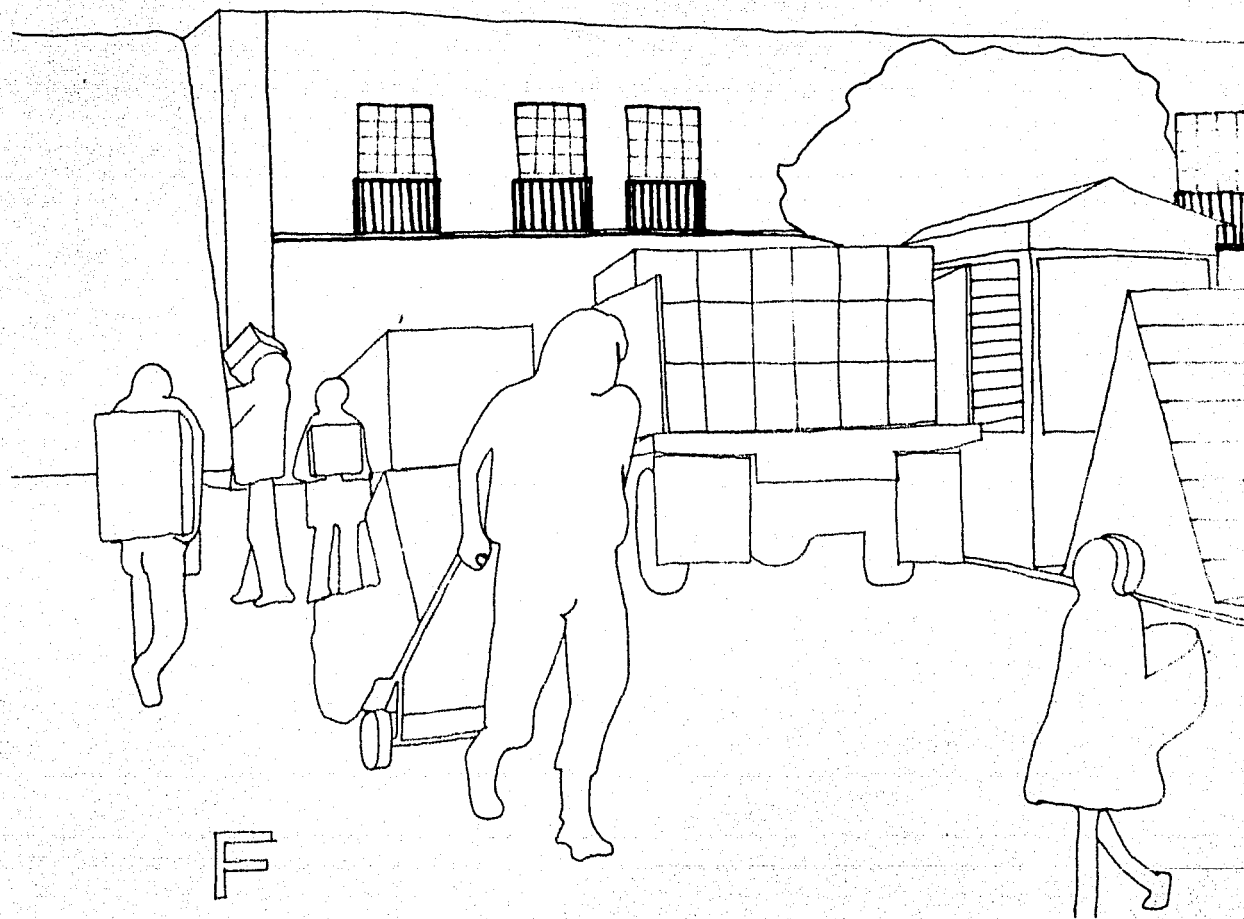
B



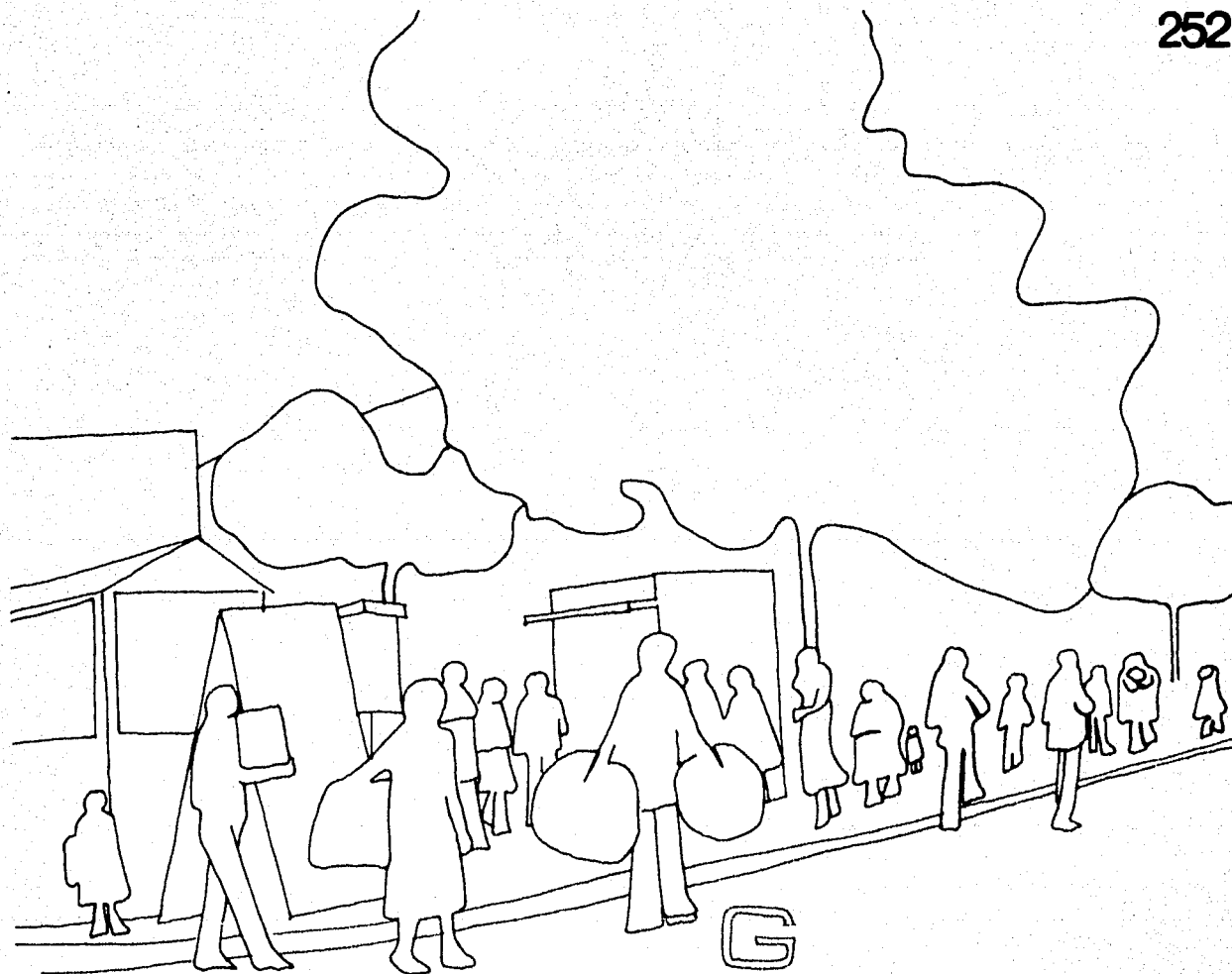
250

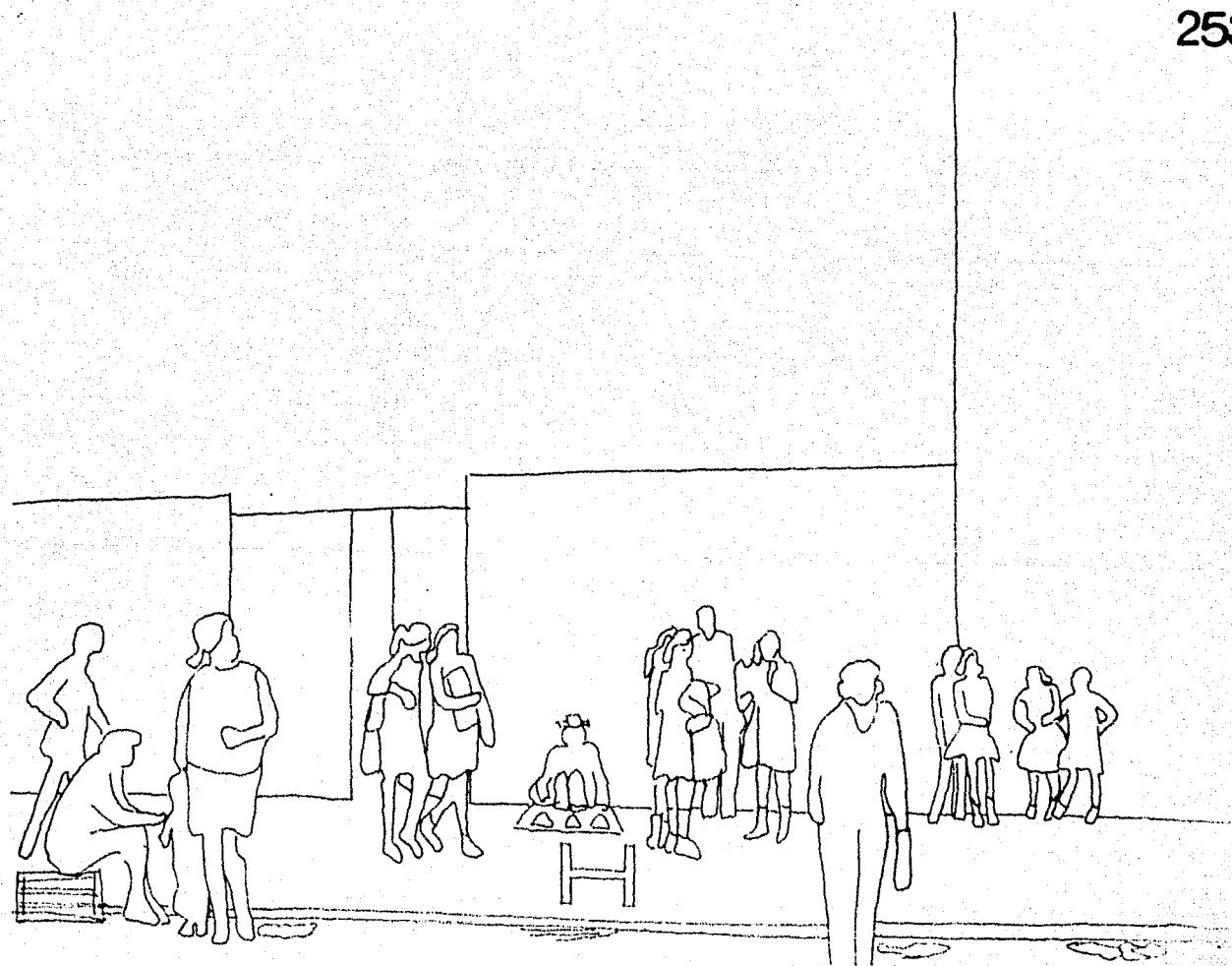


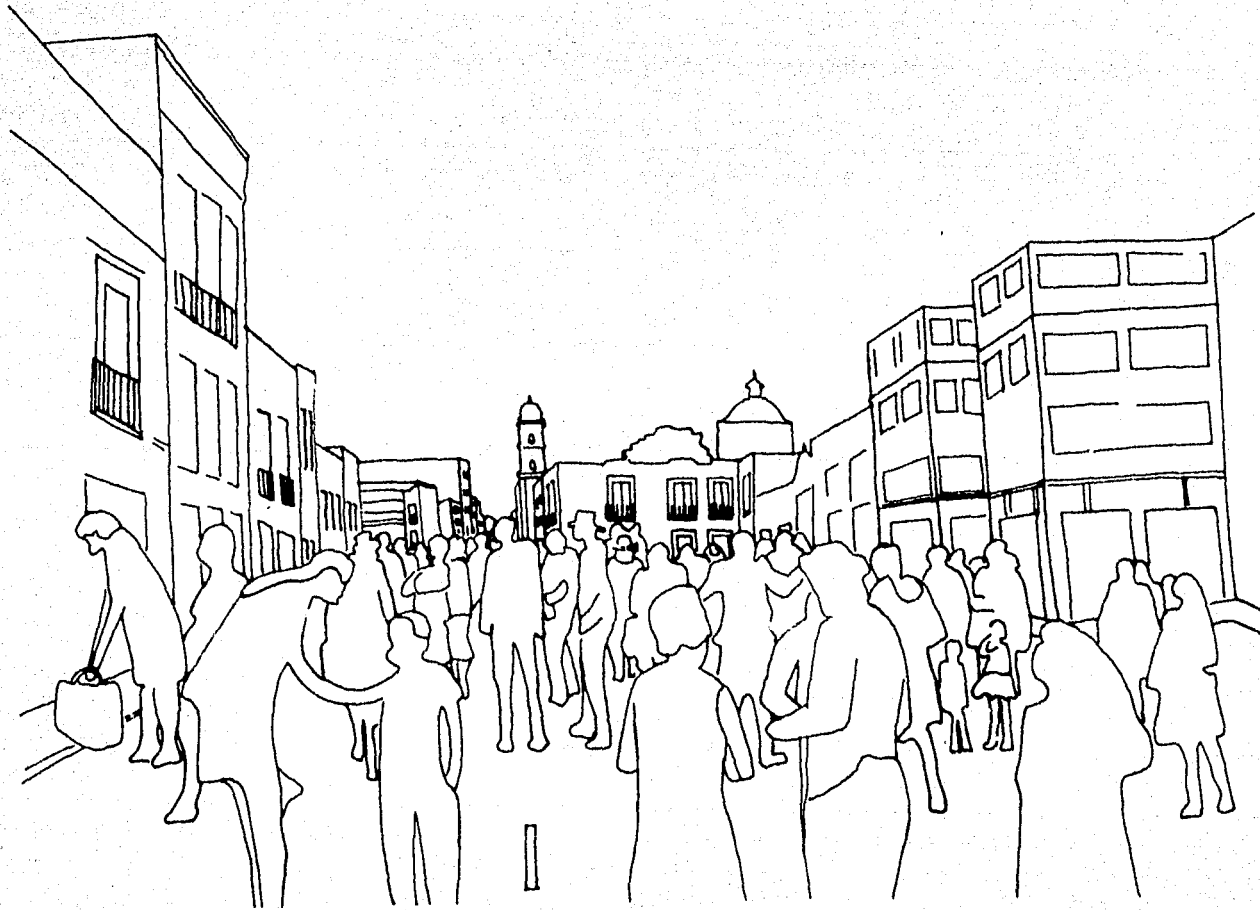
E



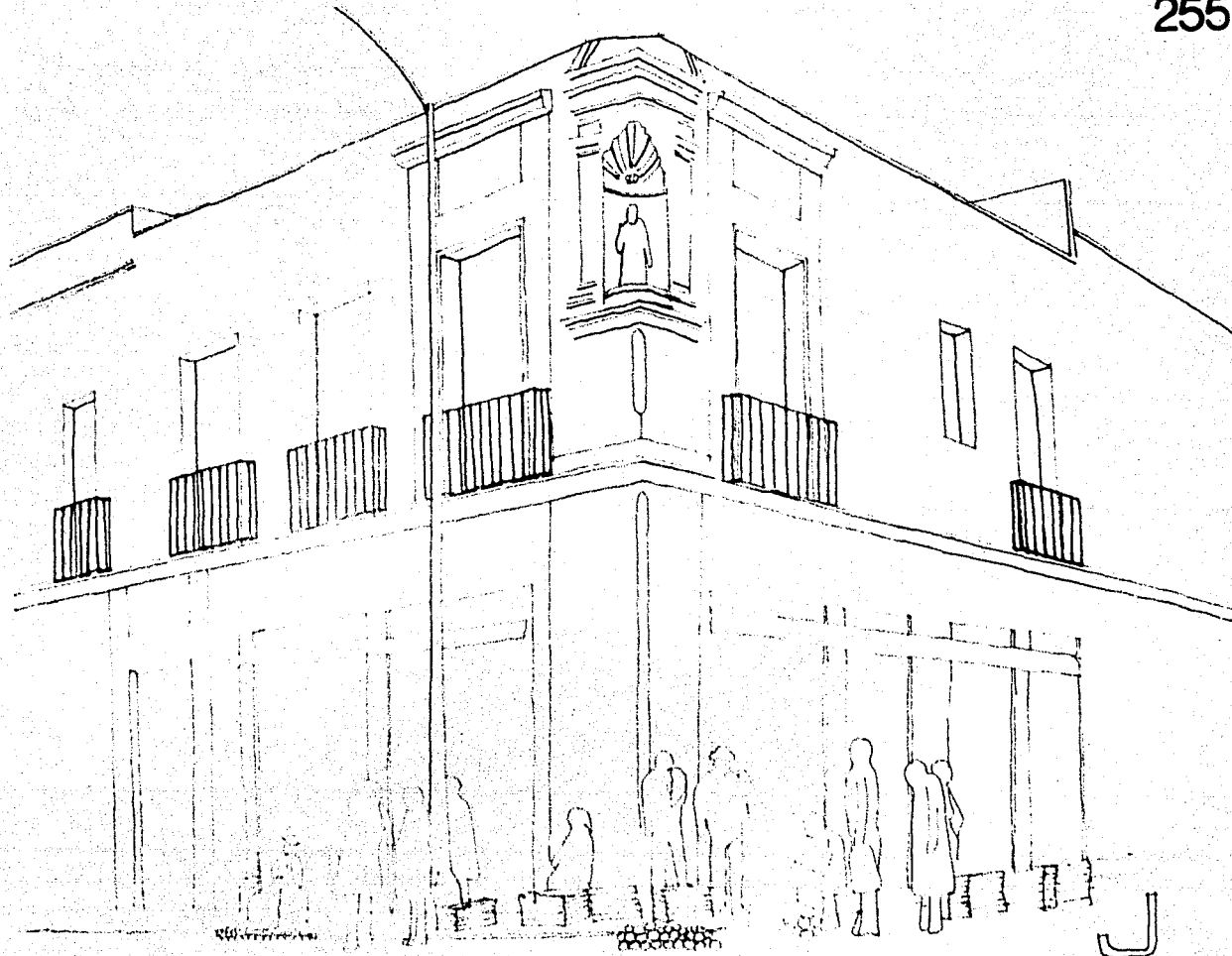
F



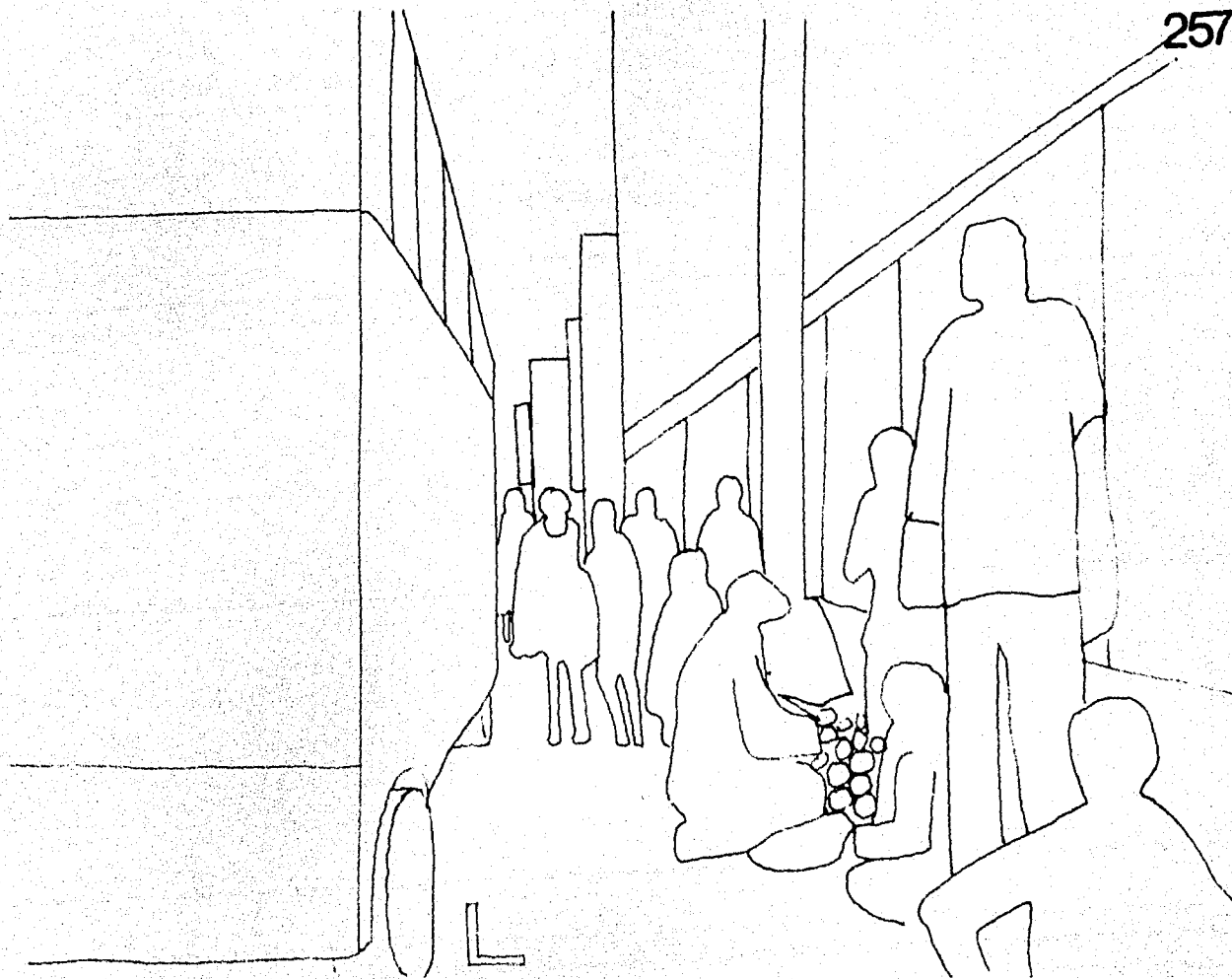




255

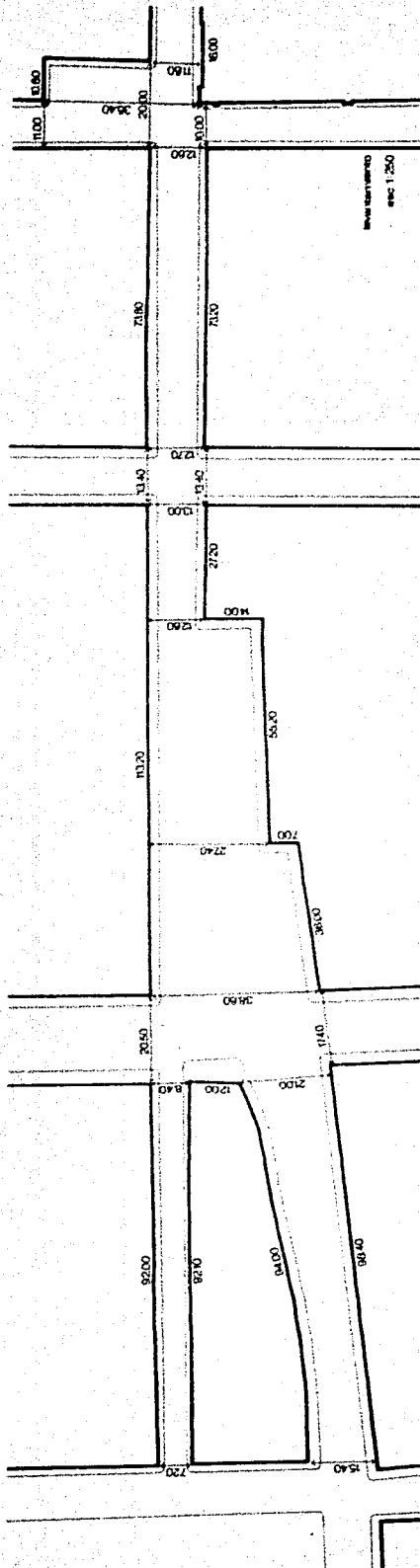








M



Elementos del barrio

secuencia motora al ojo	
secuencia motora al pie	
secuencia motora vehicular	
secuencia motora fluvial	
hitos arquitectónicos	
hitos culturales	
hitos comerciales	
sendero mayor	
sendero menor	
cruce de senderos	
plaza	
permanencia de gente	
permanencia vehicular	
concavidades	
convexidades	
interiorización	

exteriorización



cromatismo

fríos



calientes



flujo peatonal



flujo vehicular



flujo fluvial



comercio fijo



comercio semi-fijo



escala



concentración



servicios



parada de autobus



terminal de autobus



religioso



educativo



carga y descarga



estacionamiento



semáforos



caseta de teléfonos



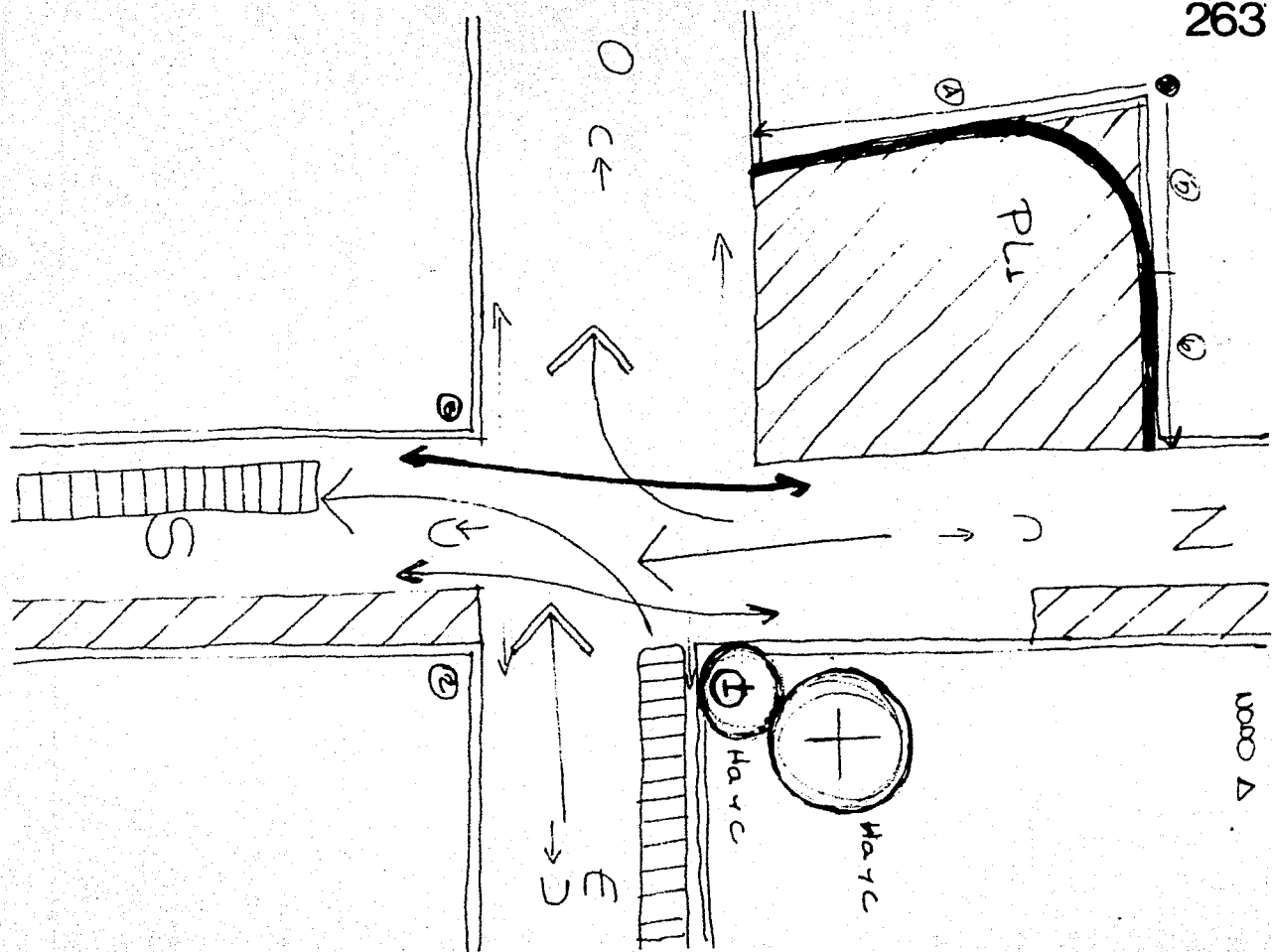
jardines



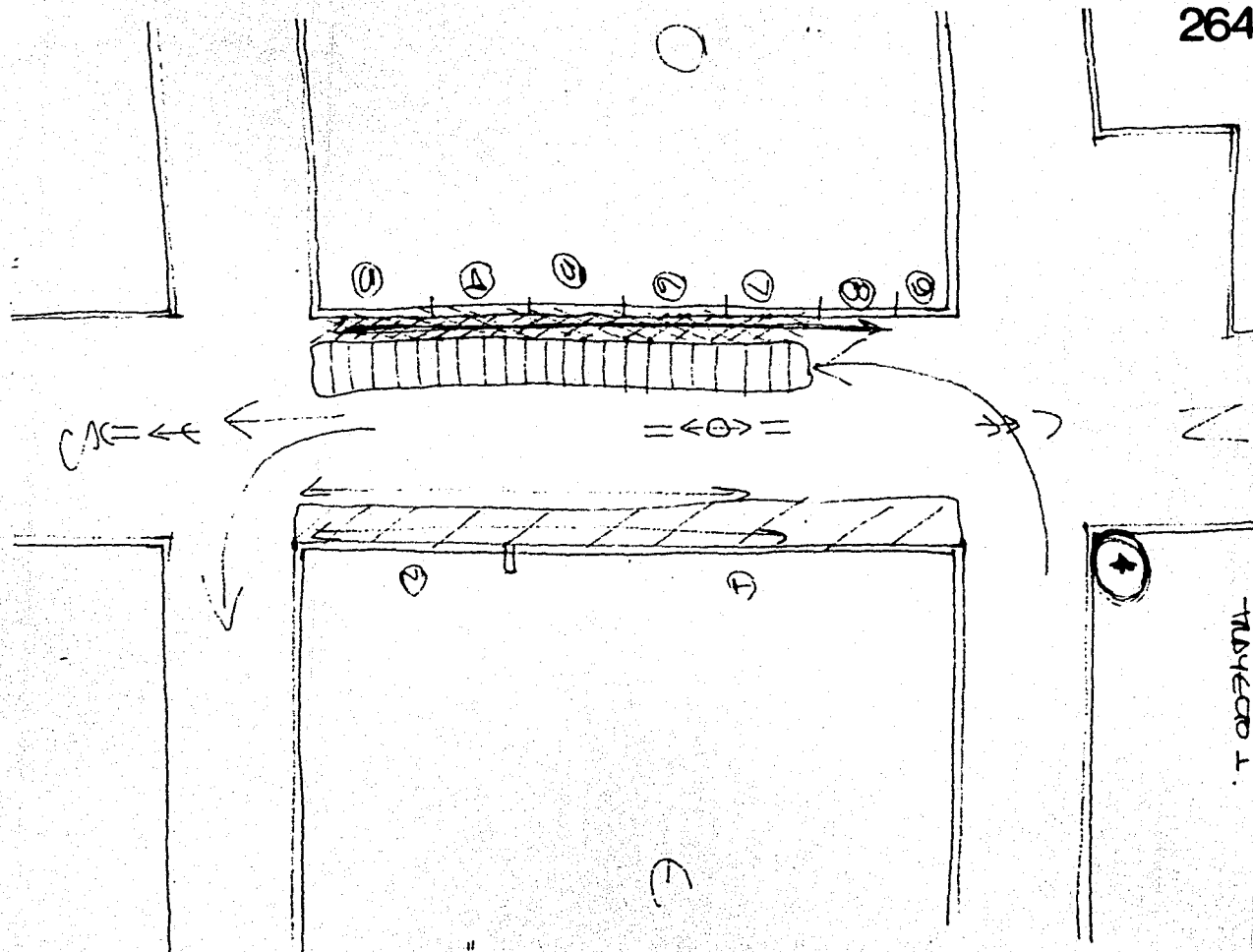
remates

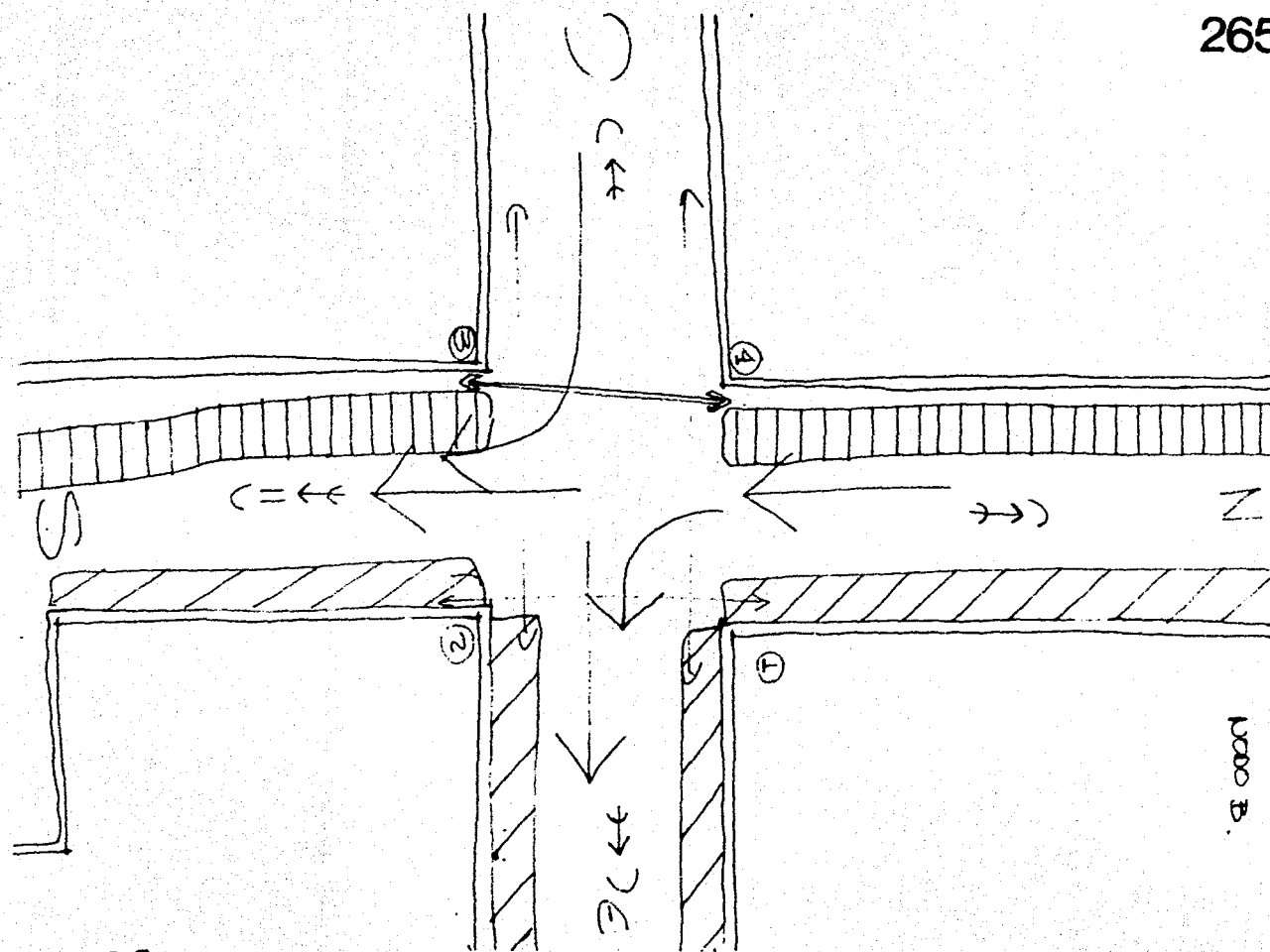


263

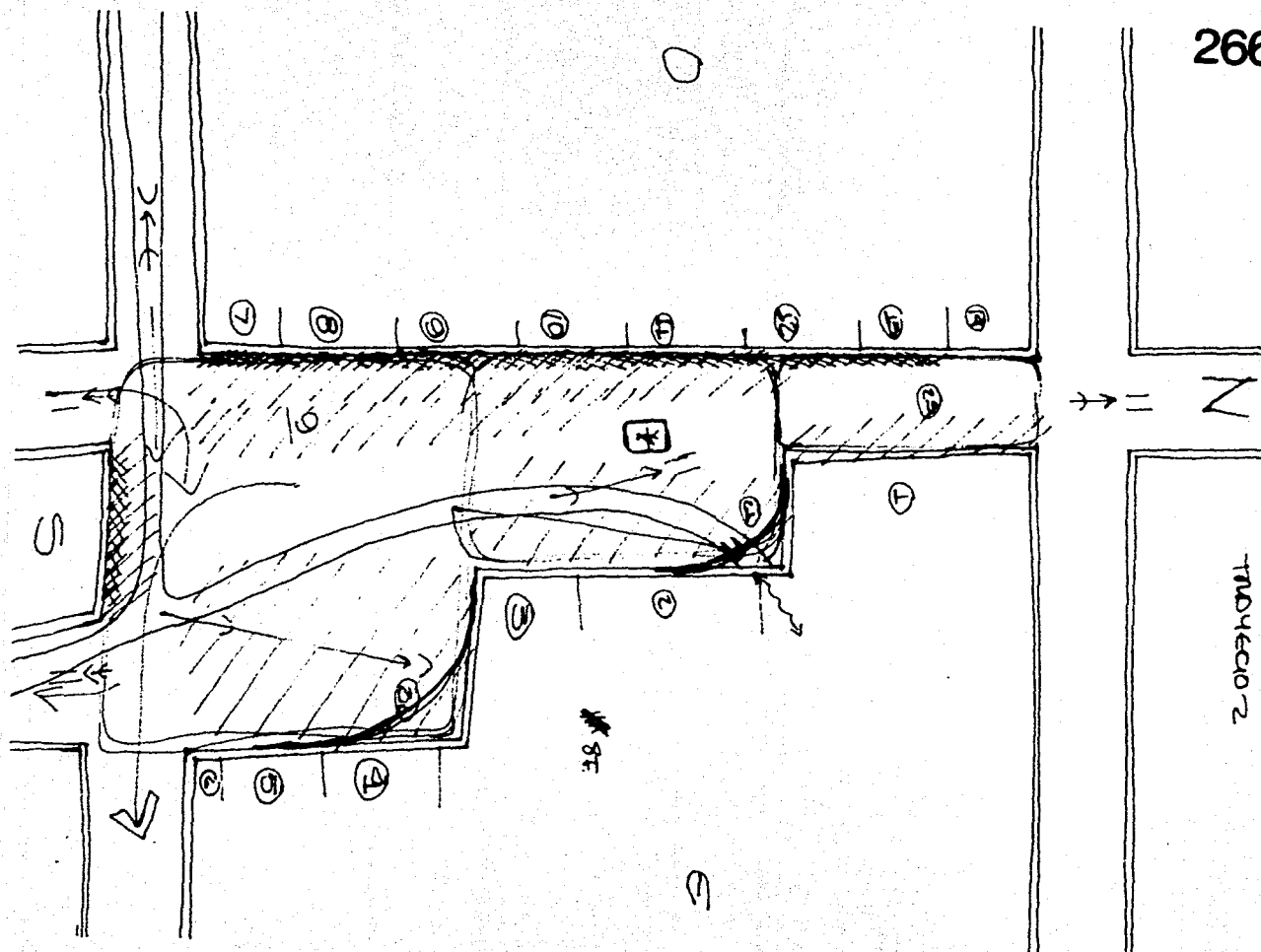


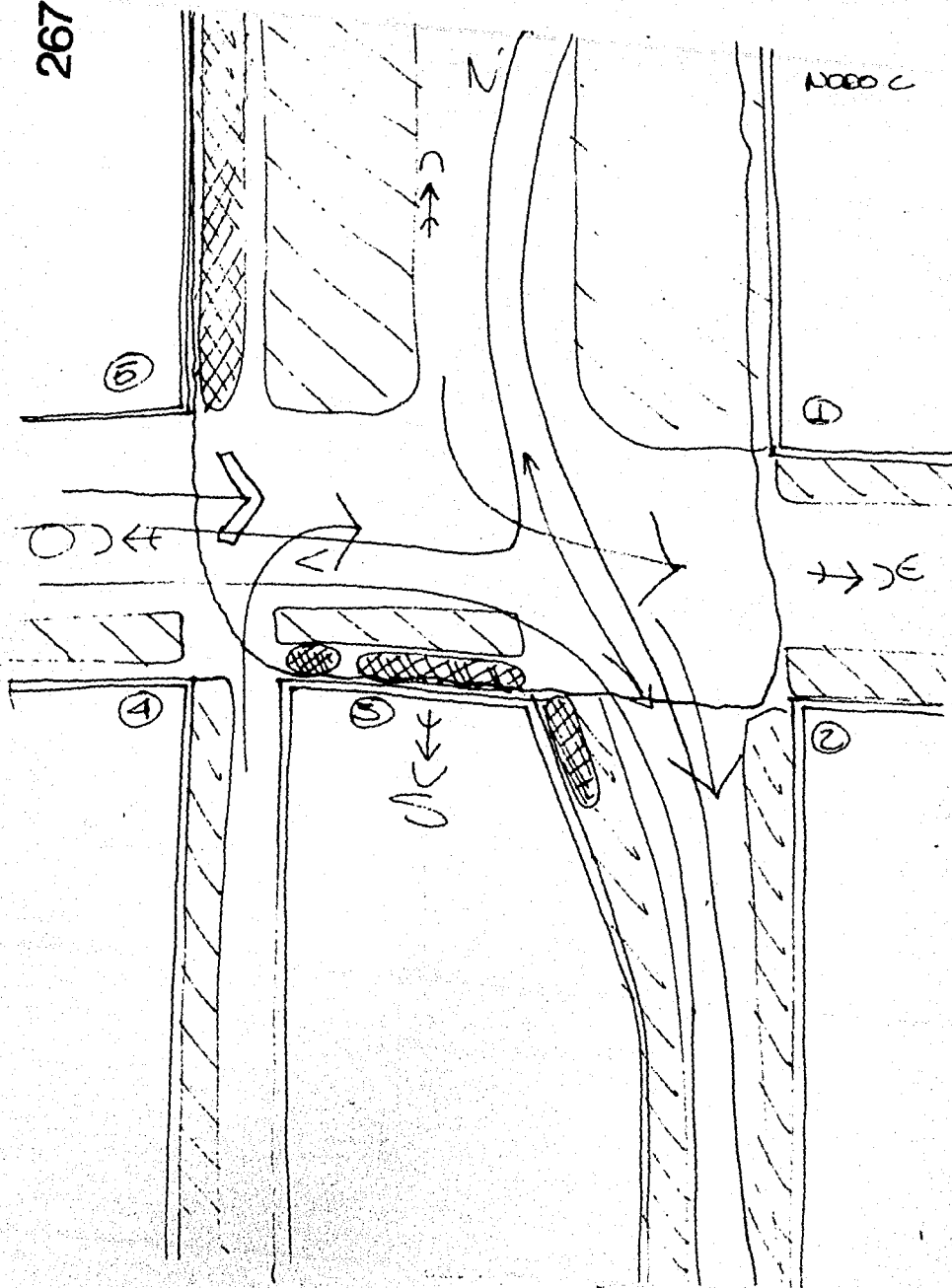
264



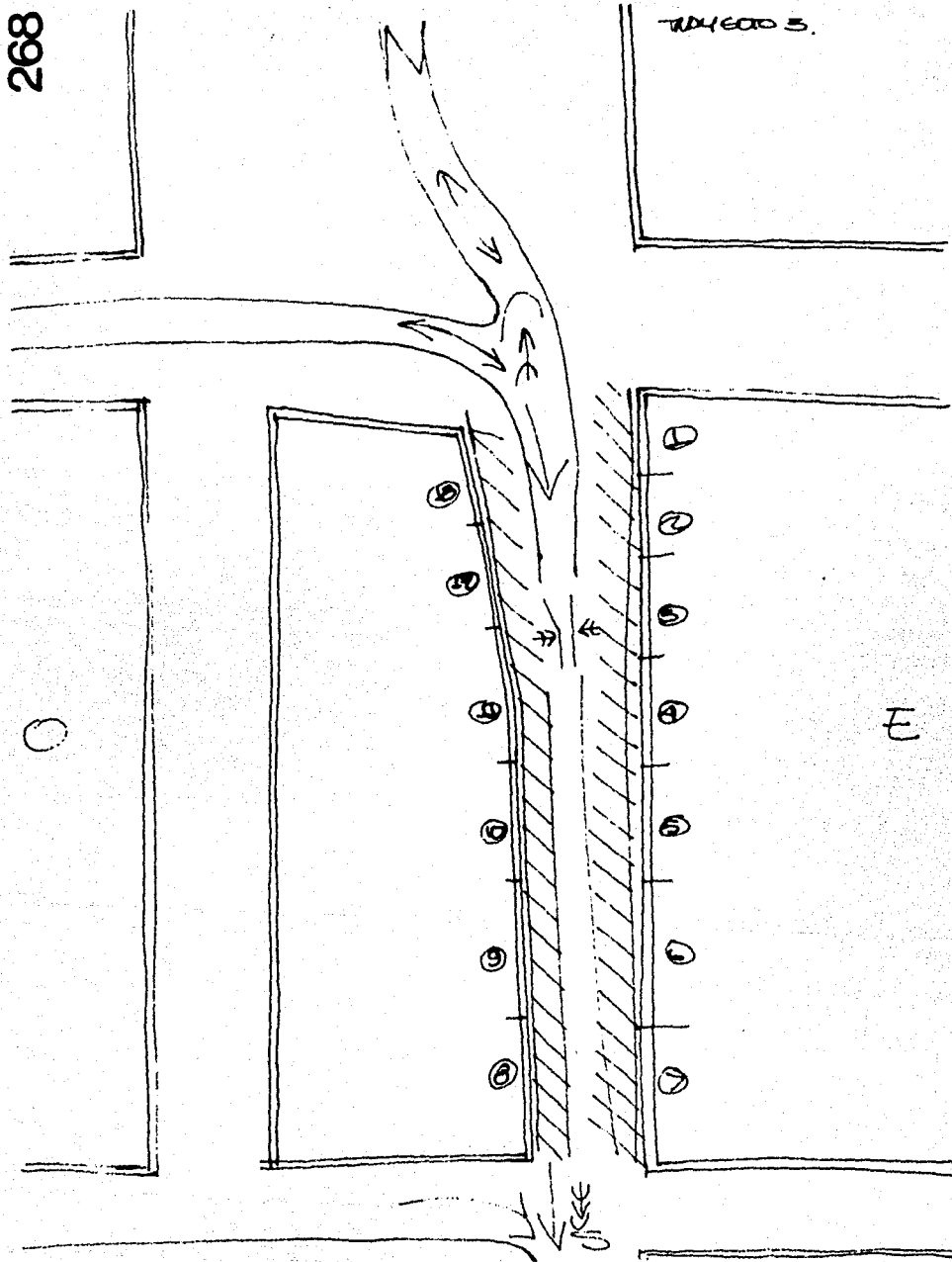


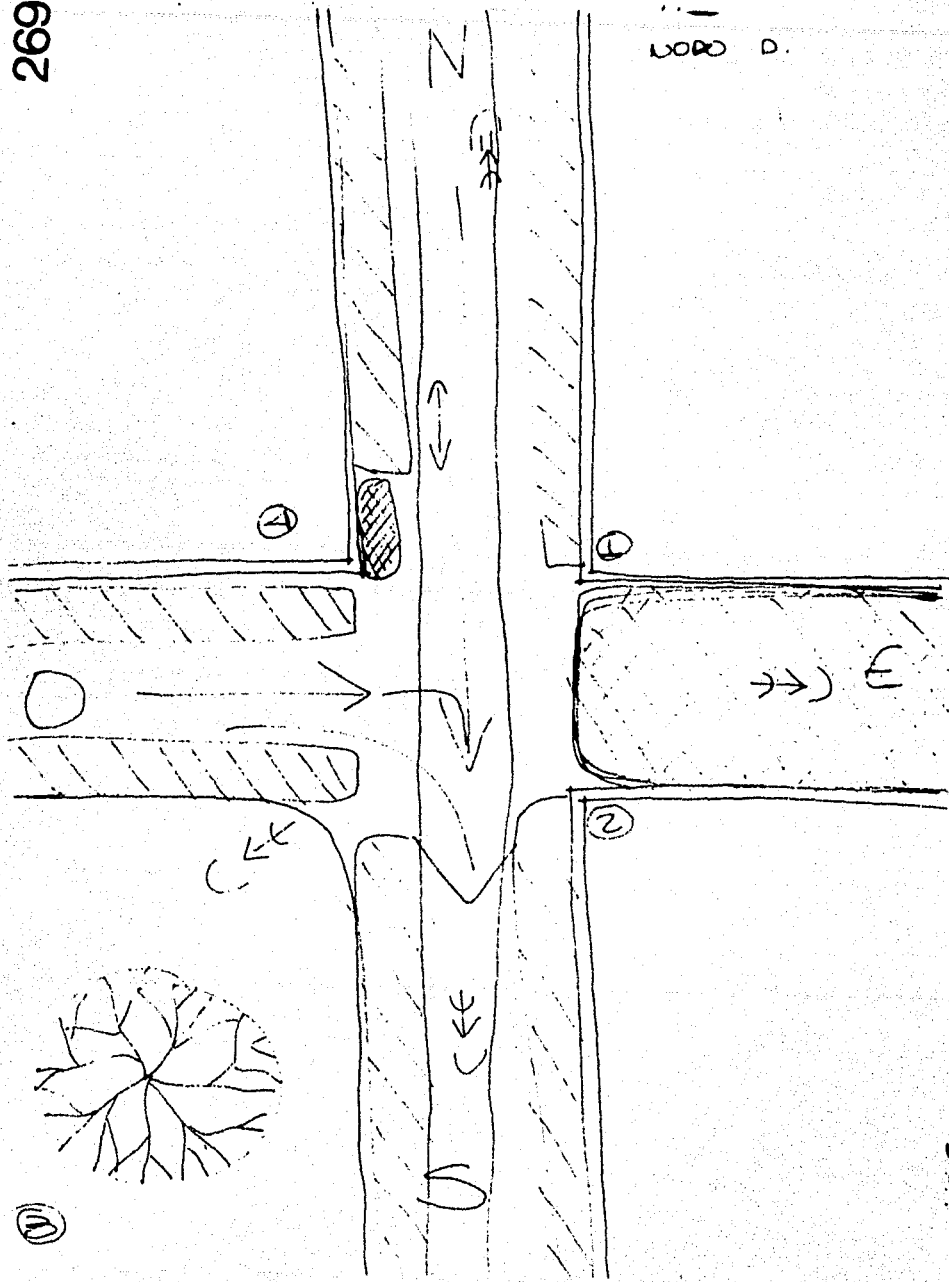
266



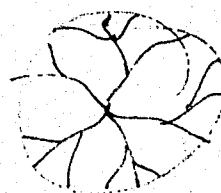
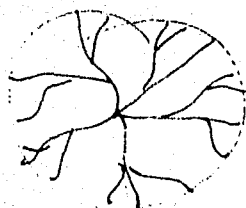
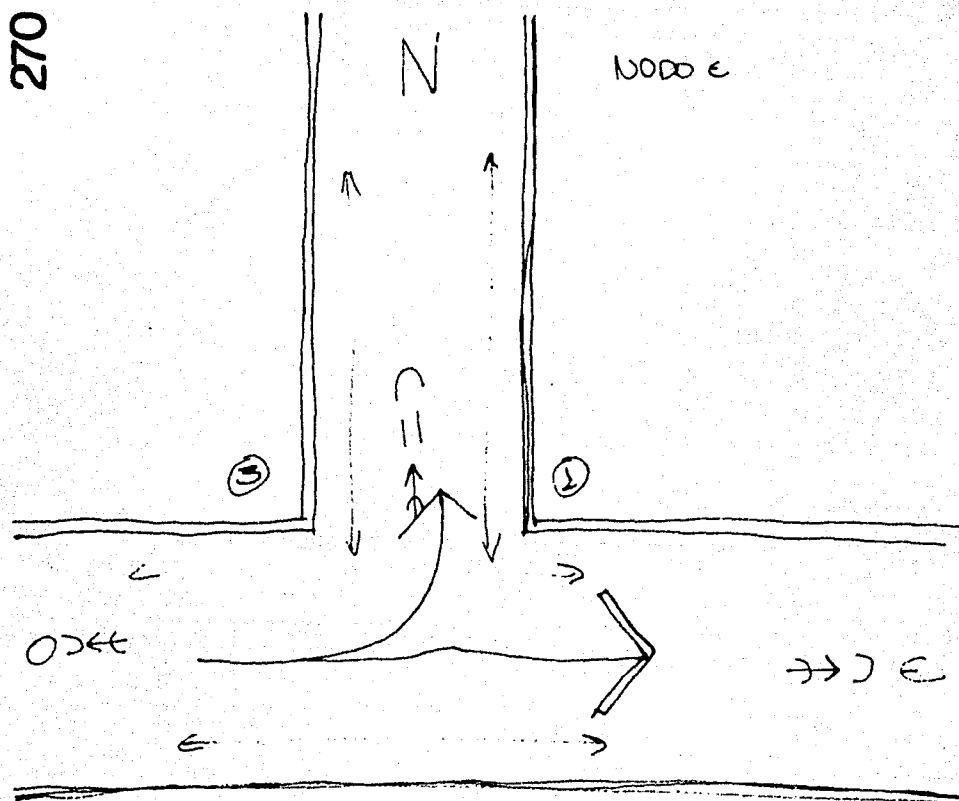


268





270



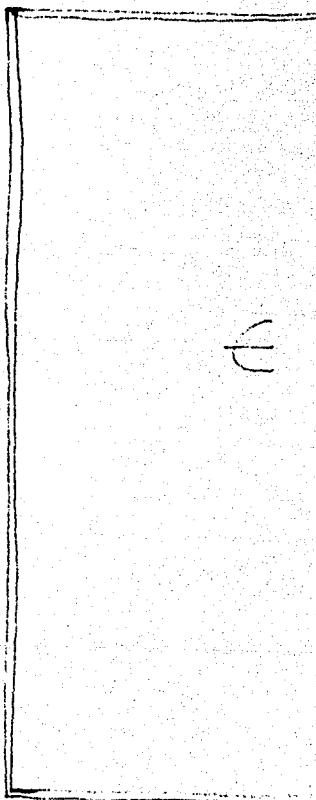
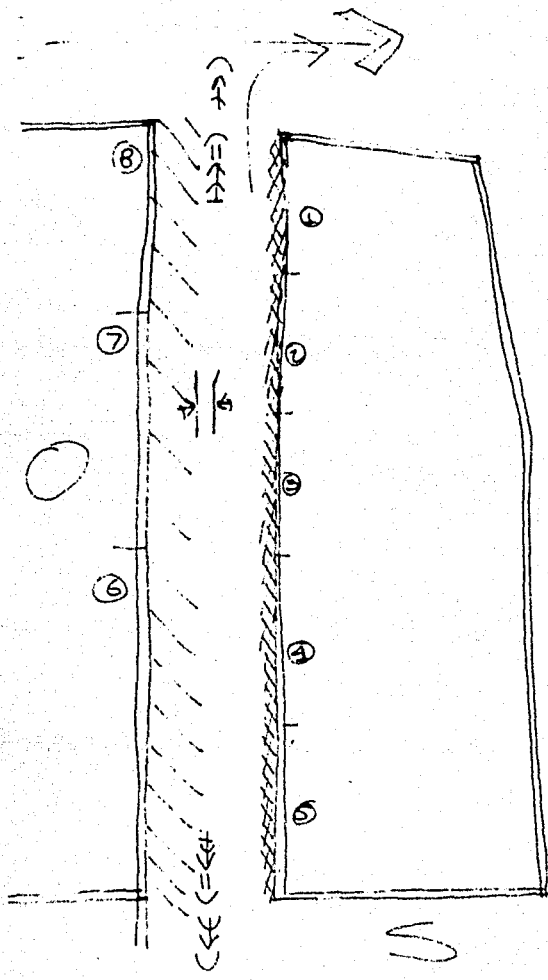
ED. M. M. M. M. M.

2

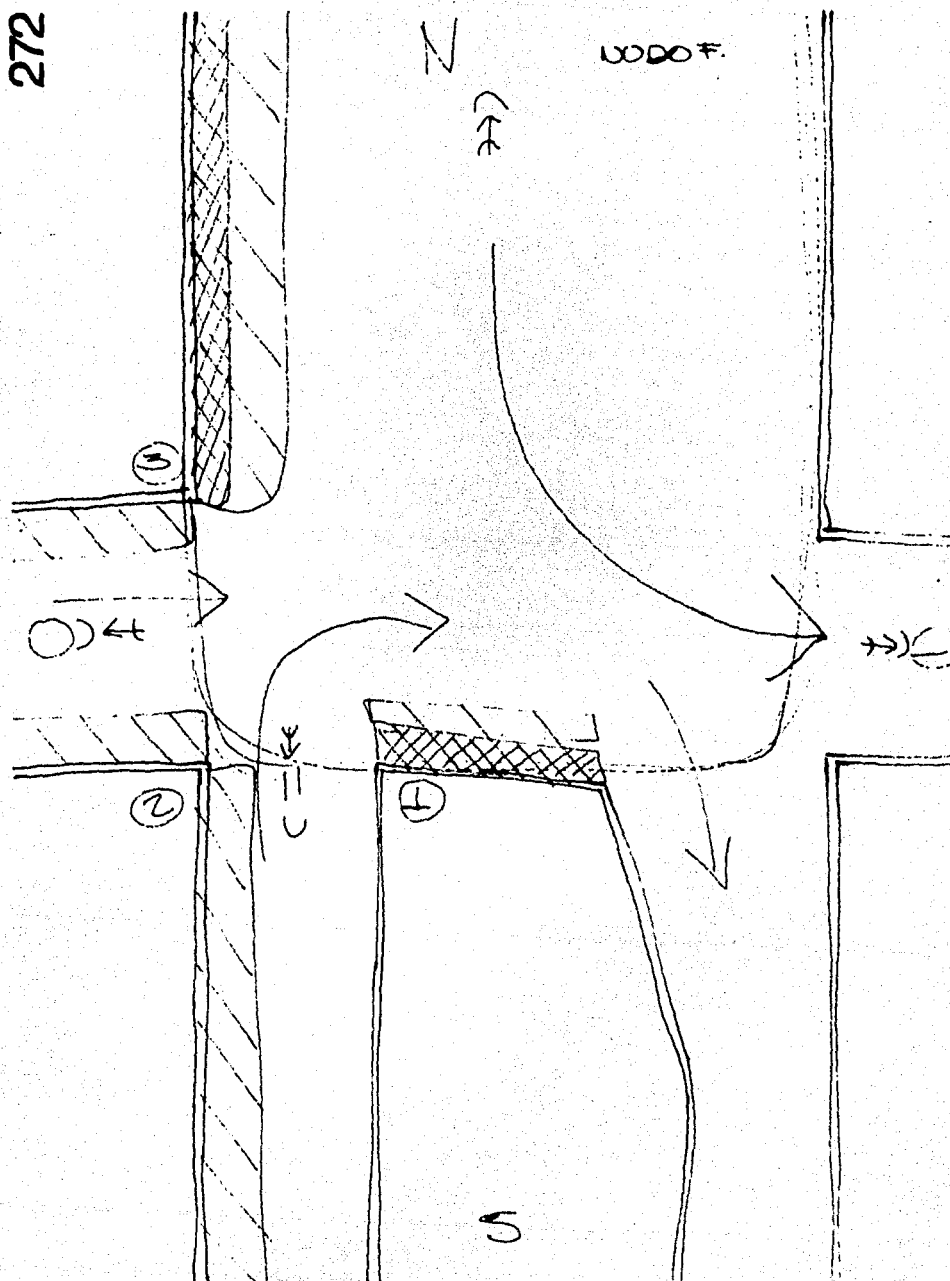
271

N

TRADICION 2



272



Conclusiones para el diseño

Es necesario revalorizar volúmenes, concavidades, senderos, remates visuales, hitos; definir formalmente los límites de la plaza y darle su valor como tal; utilizar el concepto de puente; hacer referencia al canal; definir las permanencias de gente y vehículos; conservar las constantes constructivas en fachadas; conservar las constantes cromáticas en fachadas; evidenciar la interiorización del comercio fijo (anuncios); evidenciar la exteriorización del comercio semi-fijo; zonificar servicios; recuperar la escala (humana, psicológica y visual).

[illegible]

Nodo C

[illegible]

[illegible]

Conclusiones de las redes

Nodo A

Centro cultural, comercial y arquitectónico, reforzado con un hito. Pequeña plazoleta que provoca la permanencia de gente y el comercio semi-fijo.

Concavidad arquitectónica reforzada por la altura de los edificios, lo estrecho de los senderos y el color de los materiales.

Servicio de carga y descarga que provoca la pérdida de la escala y la función de la plazoleta como atrio.

Trayecto 1

Es evidente una interiorización provocada por el desarrollo del comercio fijo y semi-fijo. Esta actividad origina la concentración de gente en el trayecto.

Hay gran permanencia peatonal y vehicular.

Los servicios vehiculares como estacionamiento, carga y descarga y terminal de autobuses hacen que se pierda la escala.

Nodo B

Los remates visuales al Este y Oeste son muy importantes. Dan escala.

Se da el comercio semi-fijo y la concentración y permanencia de gente en el cruce de los senderos.

Algunos servicios como el educativo pronuncian más la concentración de gente.

Se pierde la escala por la permanencia de autobuses.

Trayecto 2

Centro comercial muy fuerte reforzado por dos hitos, la torre de Santísima y la antigua Casa del Diezmatorio.

Se da una concavidad arquitectónica bien definida que forma una plaza. En la plaza se dan permanencias peatonales y vehiculares debido a la actividad comercial.

Los servicios vehiculares hacen que se pierda la escala.

Nodo C

Es importante que se integre a la plaza.

El flujo vehicular que pasa por ahí fragmenta la plaza.

Se da concentración de vehículos y de gente.

Se da el comercio semi-fijo y algunos servicios públicos como caseta de teléfonos, terminal de autos de alquiler.

Trayecto 3

Al Norte y Sur hay como remates dos hitos culturales y comerciales. Funciona como interiorización y exteriorización.

Se da preferentemente el comercio fijo.

Se da la permanencia vehicular y servicios vehiculares que rompen con la escala.

Nodo D

Se da una concavidad que forma una plaza.

Hay gran concentración y permanencia de gente debido al comercio fijo y semi-fijo.

Es centro cultural y comercial.

La escala se pierde un poco. Se recupera con el comercio semi-

fijo que ocupa toda la calle.

Nodo E

Centro cultural y comercial.

Hitos arquitectónicos al Norte y Sur.

Concentración y permanencia de gente alrededor de comercios semi-fijos y en la zona de recreo de la plaza (jardín)

Servicios vehiculares que rompen con la escala.

Trayecto 4

Sendero menor muy estrecho que comunica dos plazas.

Interioriza al Sur y exterioriza al Norte. Se da preferentemente el comercio fijo, aunque también el semi-fijo en la acera Oeste.

Hay permanencias peatonales y vehiculares.

Los servicios vehiculares anulan un poco la escala.

Nodo F

Es parte de la plaza.

El flujo vehicular fragmenta la plaza.

Hay gran concentración peatonal debido a servicios públicos.

El comercio semi-fijo es fuerte.

La escala se pierde con la concentración de vehículos y se recupera por la gran dimensión de la plaza.

Capítulo III

Basándonos en el resultado de las redes, realizamos un anteproyecto:

esquemas 1 y 2 - analizamos cada Nodo y T ayecto, anulando el tránsito vehicular por el barrio para detectar tentativamente los elementos semióticos que recuperaríamos o reforzaríamos y los nuevos conflictos que esta proposición generaría

planos 1, 2, 3 - elementos recuperados

Si no $\text{---} \bigcirc$ y no $\oplus$ en la zona

Nodo A - $\square \square \bigcirc \cap \oplus \otimes \bigcirc \oplus$

$\oplus$ parada, estacionamiento, carga/descarga

$\bigcirc \text{---} \bigcirc$

Trayecto 1 - $\lambda > \oplus > \dot{\square} = \oplus \times \kappa \cap \text{---} \oplus \otimes \bigcirc$

$\oplus$ terminal, estacionamiento, carga/descarga

$\bigcirc \text{---} \bigcirc$

Nodo B - $\lambda > \oplus > = \kappa \text{---} \oplus \text{---} \bigcirc \otimes$

conflictos $+$ $\otimes \text{---} \bigcirc$

$\oplus$ Terminal, escuela

Trayecto 2 - $\lambda > \oplus > \square = \square \oplus \bigcirc \kappa \times \cap \text{---} \bigcirc$

$\otimes \oplus \bigcirc \dot{\square}$

$\oplus$ estacionamiento, carga/descarga, terminal
conflictos $\oplus$

Nodo C - $\lambda > \oplus > \square = \oplus \kappa \bigcirc \times \cap \text{---} \oplus \otimes$

$\oplus$ teléfono, estacionamiento, terminal de autos
de alquiler, carga/descarga

conflictos $\text{---} \bigcirc \cdot \bigcirc \oplus$

Trayecto 3 - $\lambda > \oplus > = \oplus \times \kappa \cap \bigcirc \text{---} \oplus \otimes$

$\oplus$ carga/descarga

conflictos $\oplus \text{---} \bigcirc$

Nodo D - $\lambda > \oplus > \bigcirc \square = + \oplus \bigcirc \kappa \cap \text{---} \oplus \text{---} \bigcirc$

conflictos $\oplus \text{---} \bigcirc \text{---} \bigcirc \otimes$

Nodo E - $\lambda > \oplus > \bigcirc \square = + \oplus \square \bigcirc \cap \text{---} \oplus$

$\text{---} \bigcirc$

$\oplus$ estacionamiento, carga/descarga

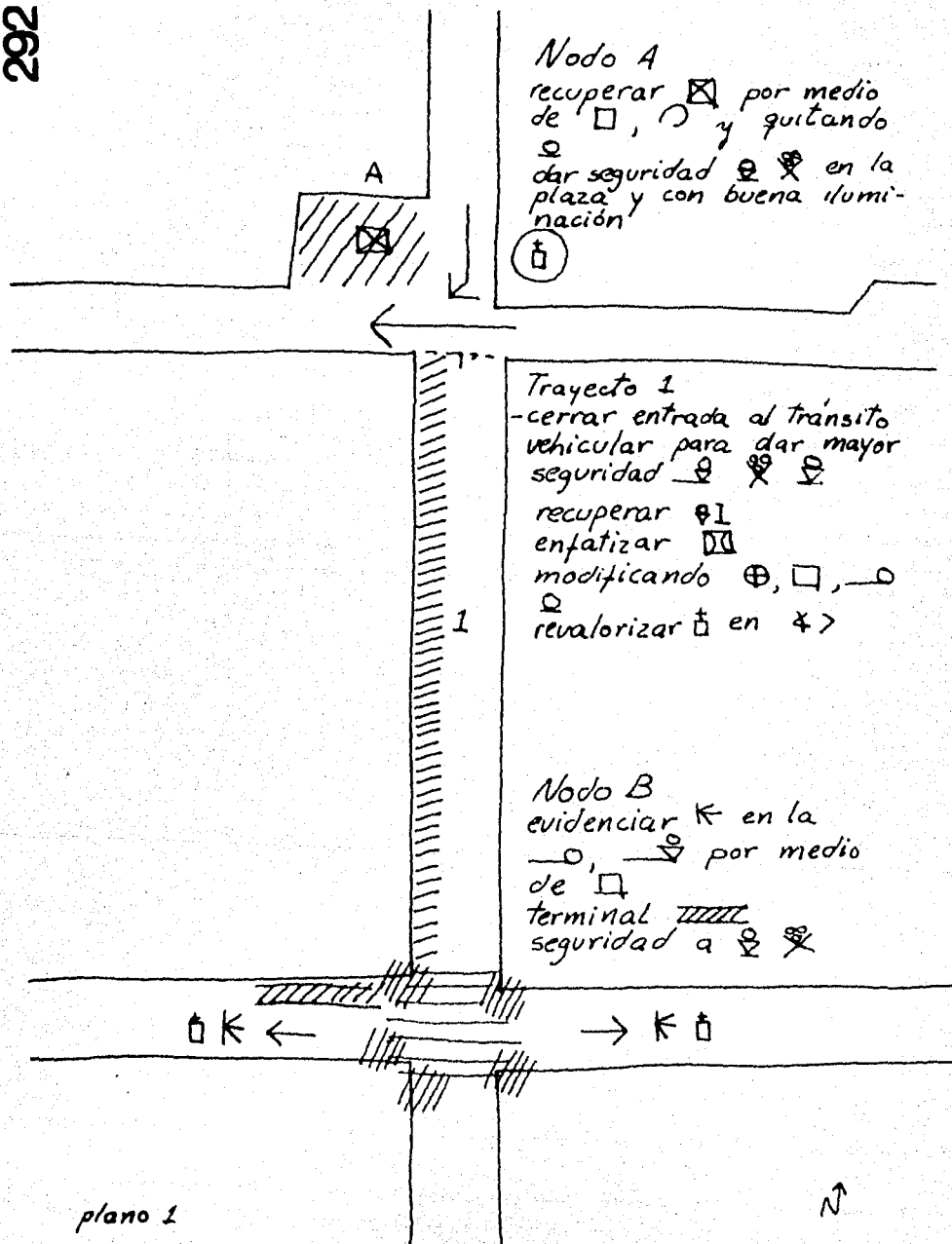
conflictos $\otimes \text{---} \oplus \text{---} \bigcirc \oplus$

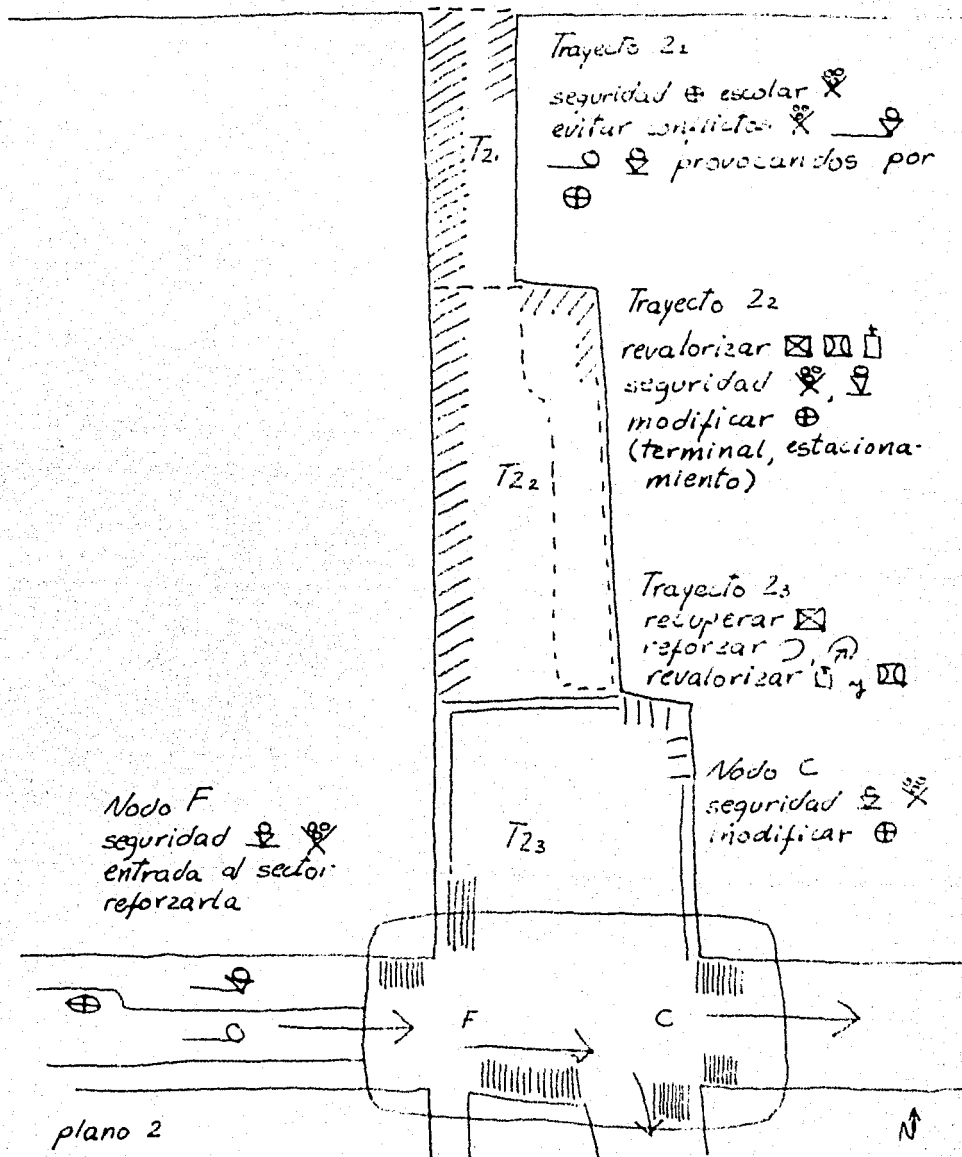
Esquema 1

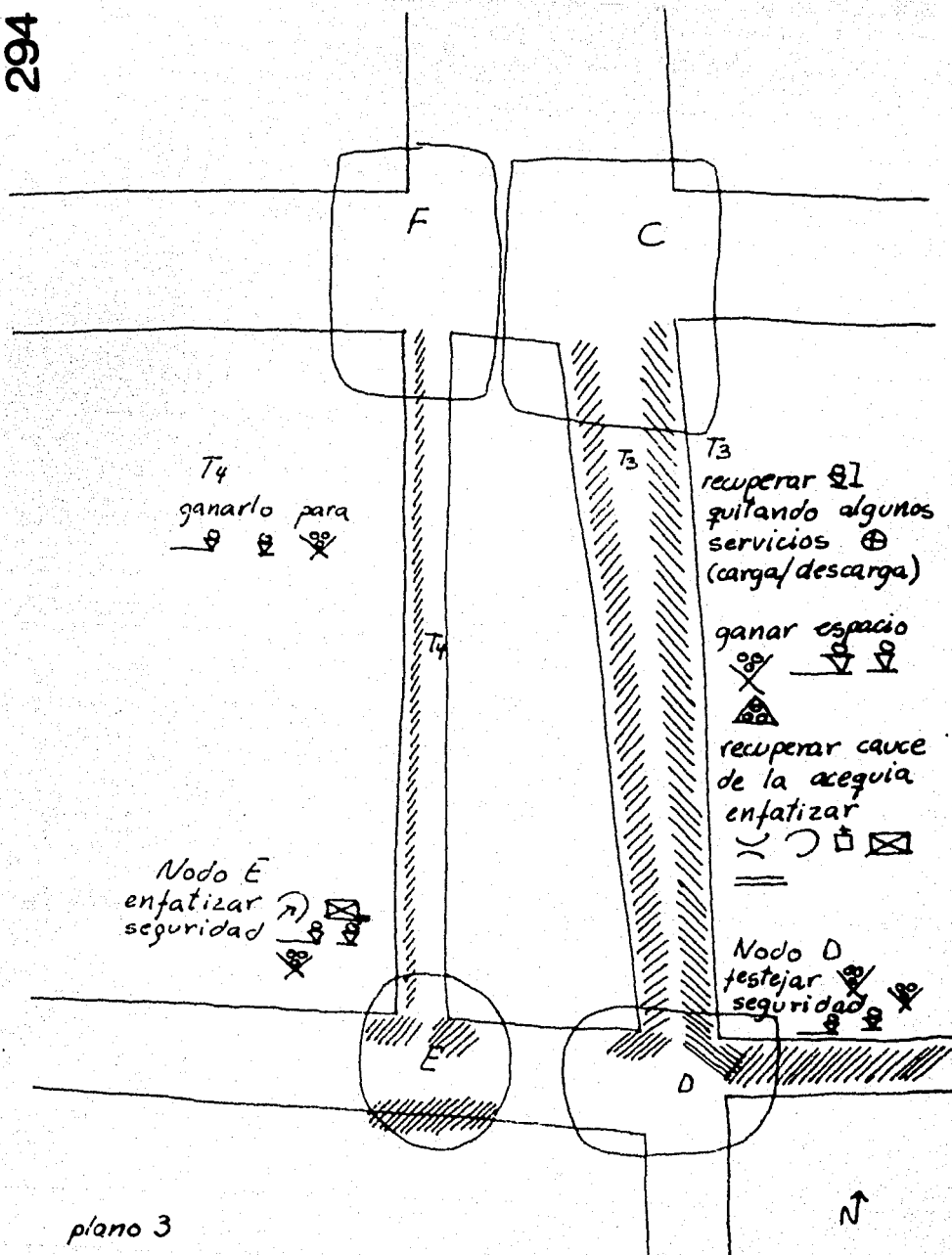
Trayecto 4 - $4 > 9 > = 8 \curvearrowright \times \downarrow \underline{9} \times$
 $\oplus$ carga/descarga, estacionamiento
 conflictos $\oplus \underline{0}$

Nodo F $4 > 9 > = 8 \curvearrowright \times \underline{9} \times \odot$
 $\oplus$ estacionamiento
 conflictos $\odot \oplus \underline{9} \underline{9} \underline{0}$

Esquema 2







Proyecto

- Plano 1 - montea de paso a desnivel lado Oeste**
 - Plano 2 - montea de paso a desnivel lado Este**
 - Plano 3 - corte de frente de paso a desnivel**
 - Plano 4 - corte transversal de paso a desnivel**
 - Plano 5 - adoquín para la Plazoleta de la Santísima Trinidad y para la zona frente a la escuela**
 - Plano 6 - adoquín para los trayectos 1,2,3,4**
 - Plano 7 - adoquín para la Plaza de la Alhóndiga**
 - Plano 8 - colocación del adoquín del barrio**
 - Plano 9 - desague del barrio**
 - Plano 10 - colocación de servicios**
 - Plano 11 - iluminación del barrio**
 - Plano 12 - planta de fuente (detalle)**
 - Plano 13 - montea de fuente**
 - Plano 14 - perspectiva de fuente**
 - Plano 15 - proyecto para el tránsito vehicular**
 - 15.1. nueva terminal de autobuses**
 - 15.2. nueva terminal de autos de alquiler**
 - 15.3. estacionamientos para vehículos**
 - 15.4. zona de carga y descarga**
 - 15.5. prohibición de zona de estacionamiento y de zona de carga y descarga**
-
- Dibujo 1 - paso a desnivel dirección Este**
 - Dibujo 2 - paso a desnivel dirección Este (mayor acercamiento)**
 - Dibujo 3 - Plaza de la Alhóndiga dirección Este**
 - Dibujo 4 - Plaza de la Alhóndiga dirección Norte**
 - Dibujo 5 - Plaza de la Alhóndiga dirección Sur**

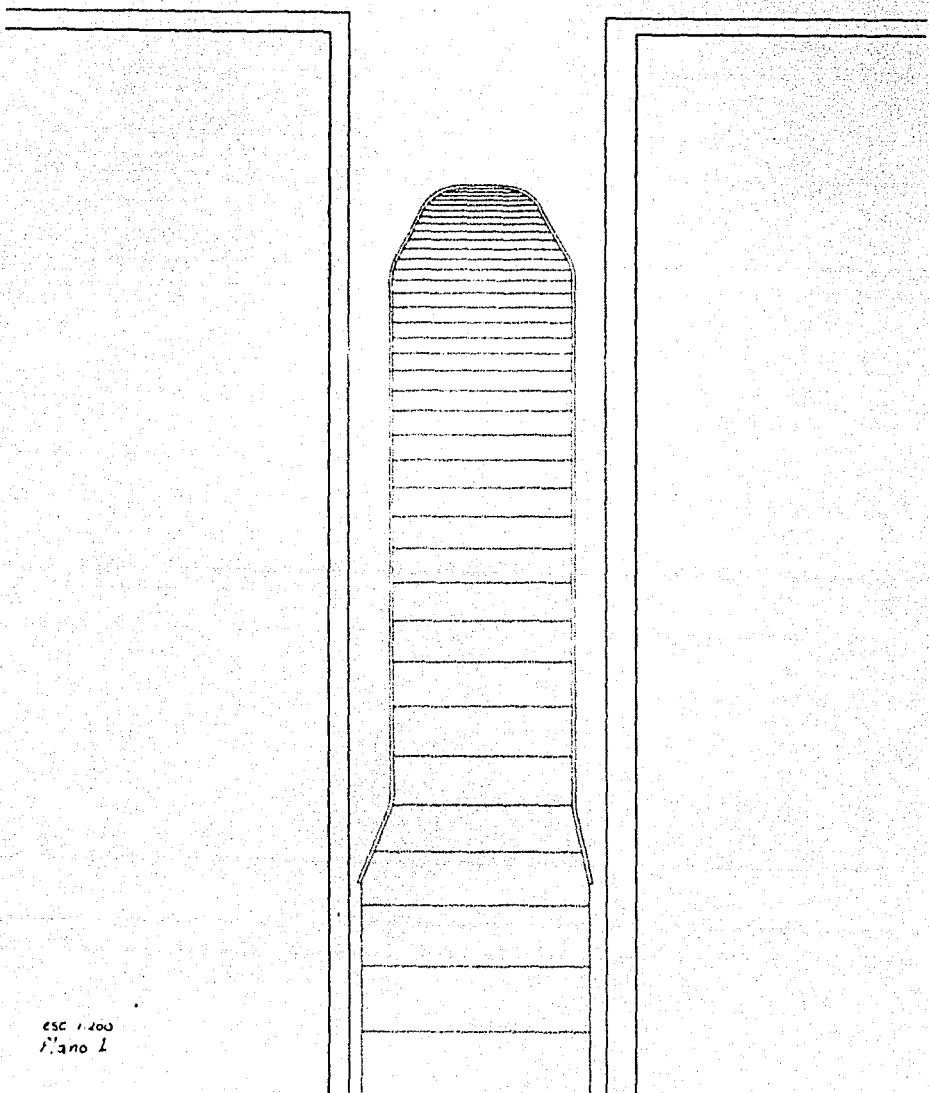
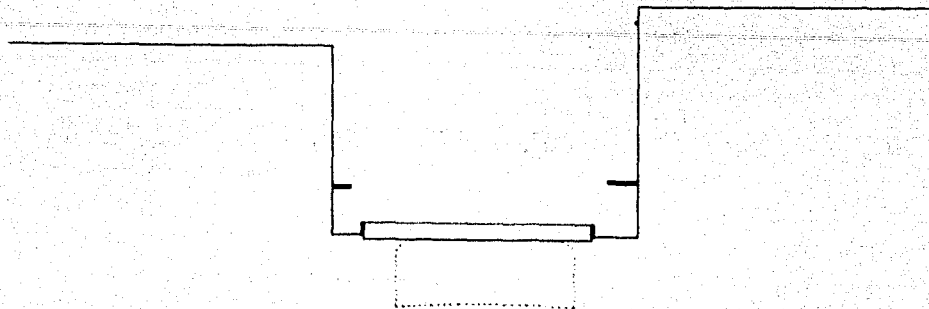
Dibujo 6 - trayecto 3 dirección Norte

Dibujo 7 - trayecto 2 dirección Sur

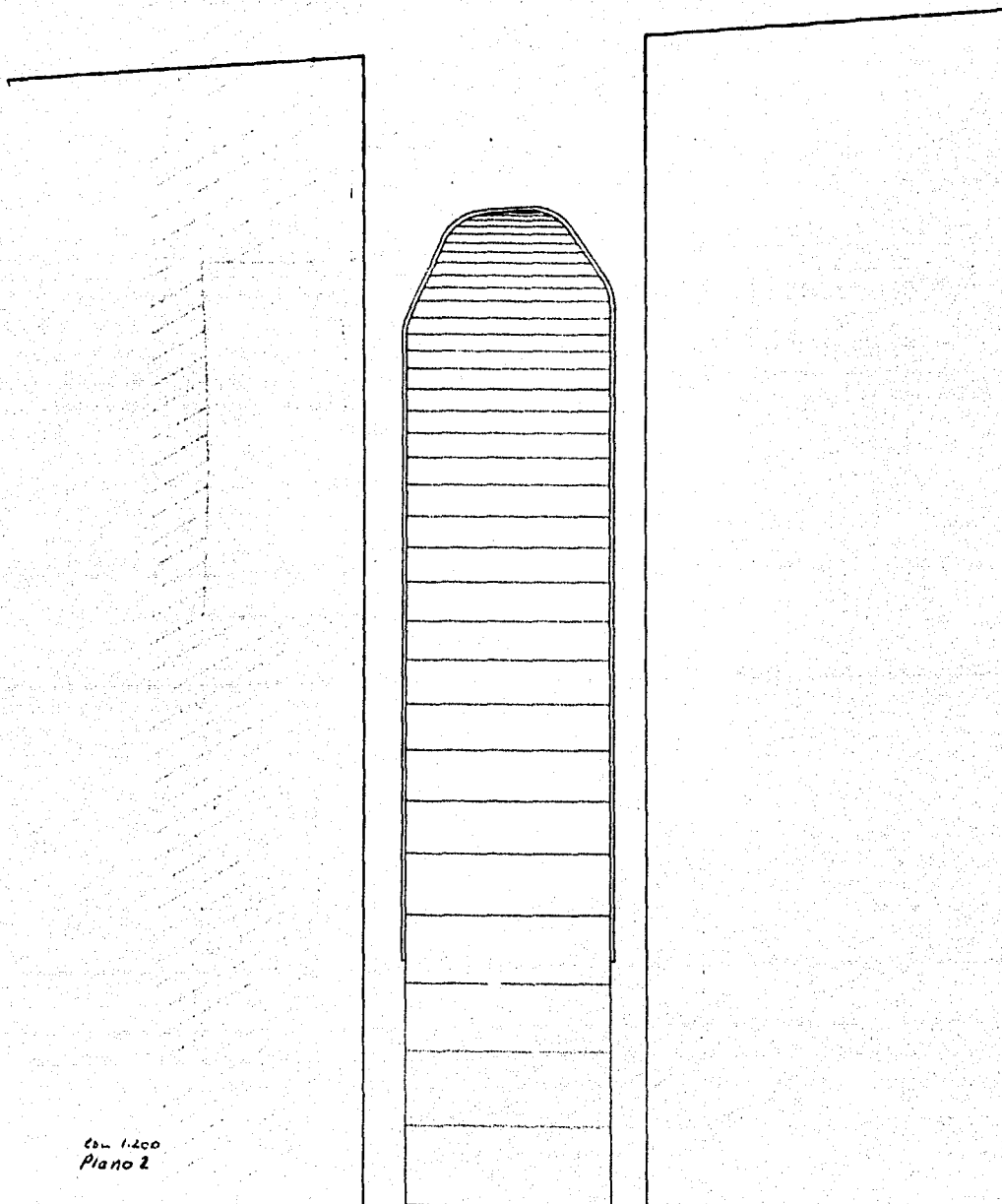
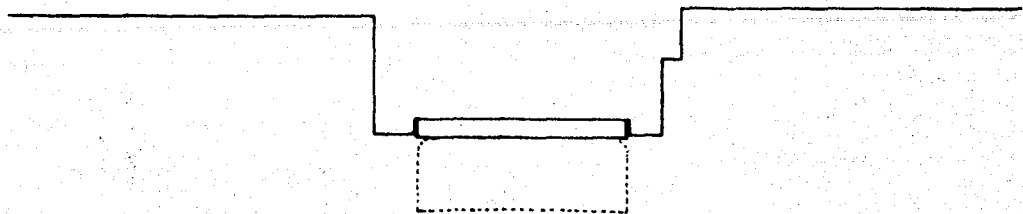
Dibujo 8 - trayecto 4 dirección Norte

Dibujo 9 - trayecto 1 dirección Sur

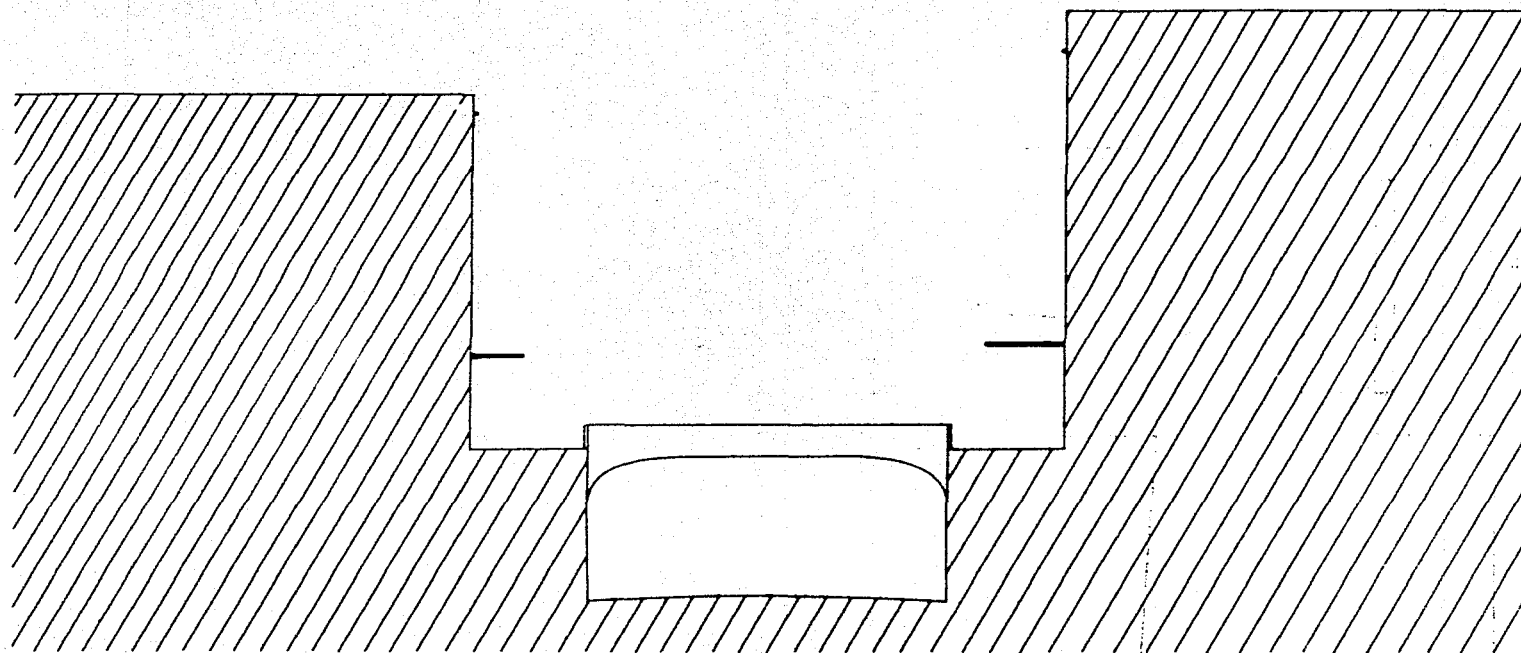
Dibujo 10 - Nodo A dirección Este



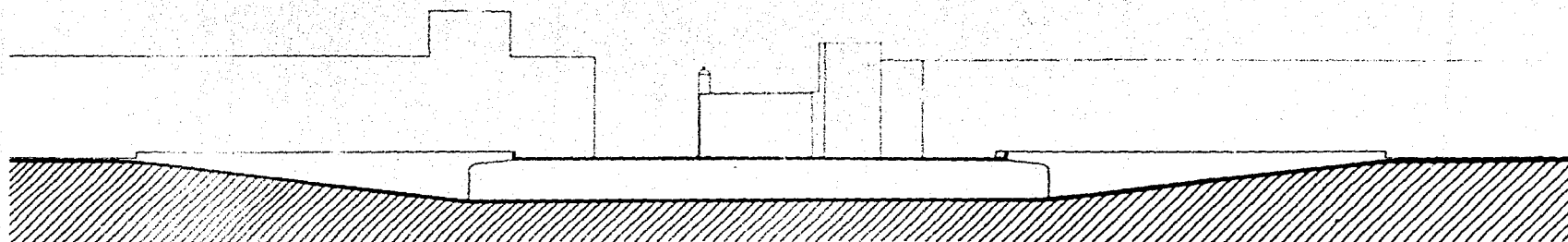
ESC 1/200
Piano 1



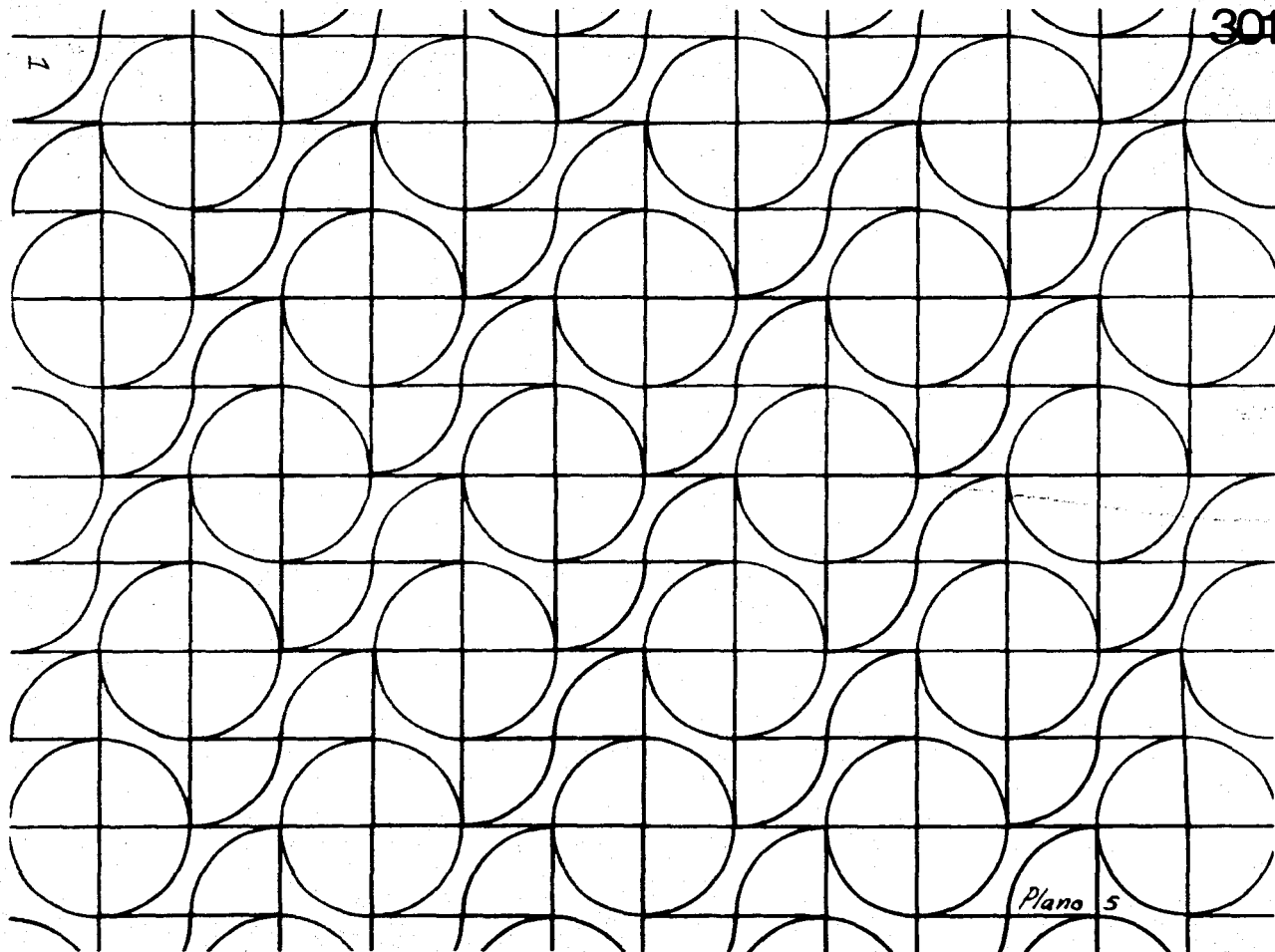
66. 1-200
Piano 2

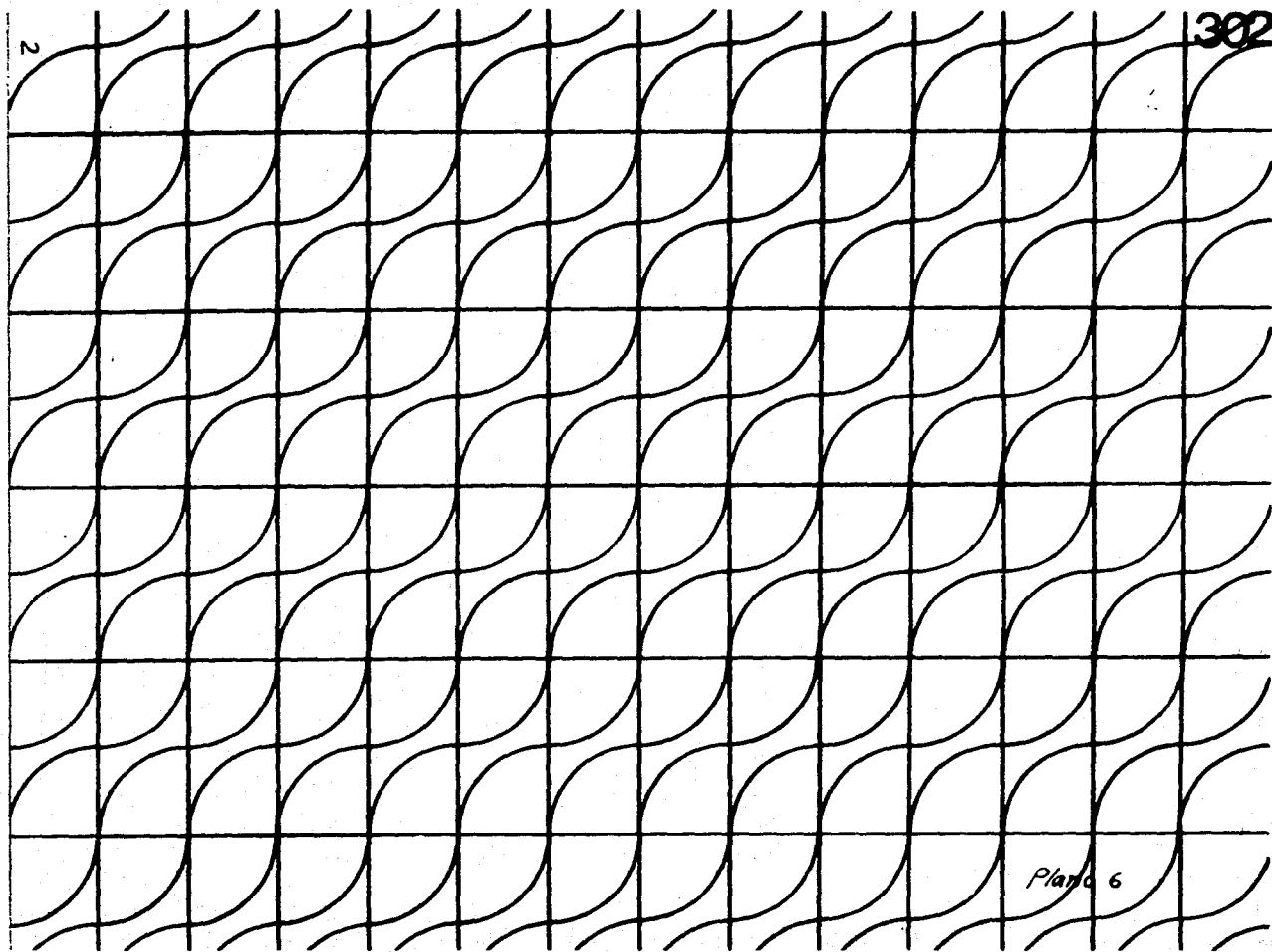


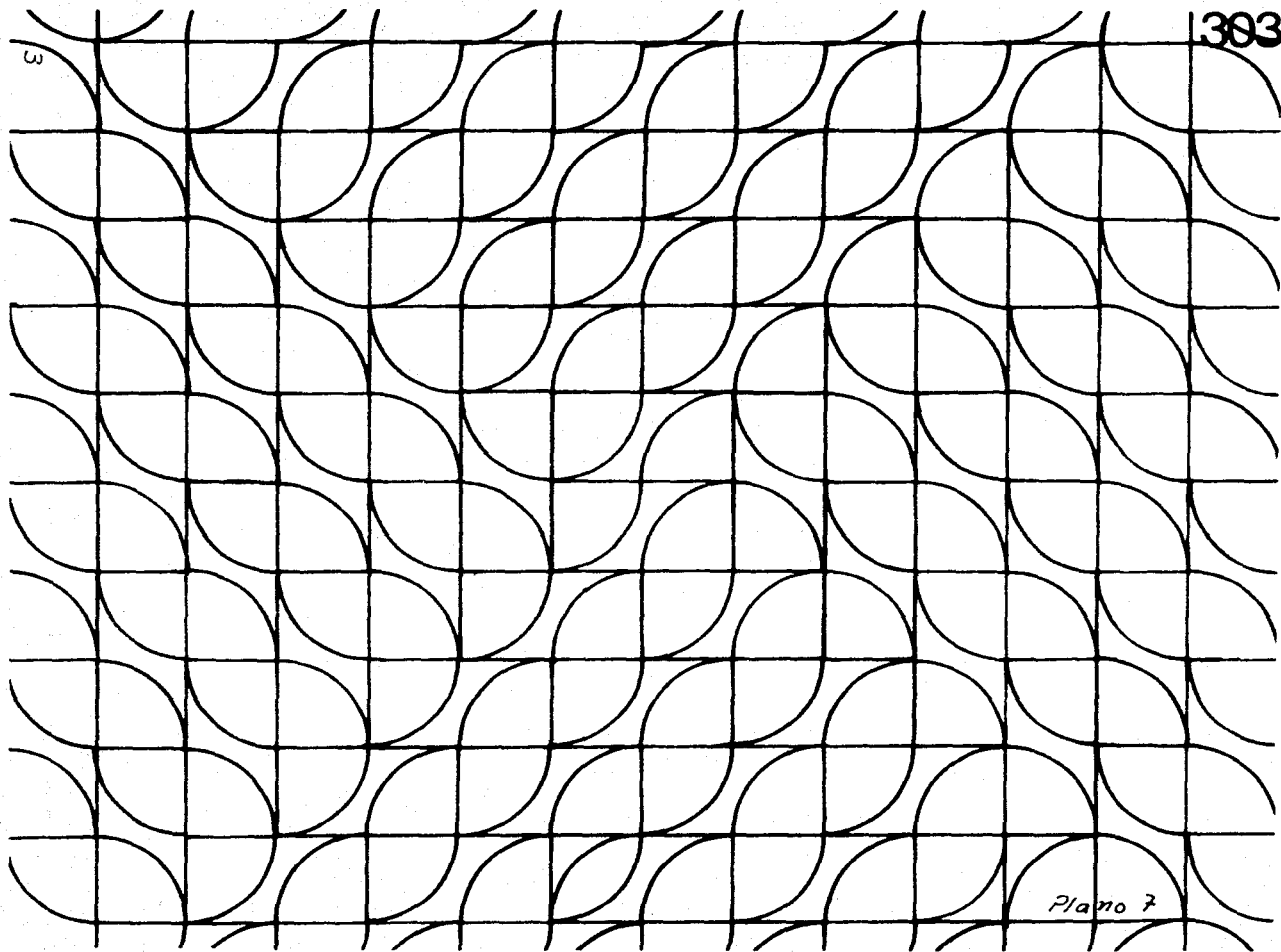
ESC. 1:100
PLANO 3

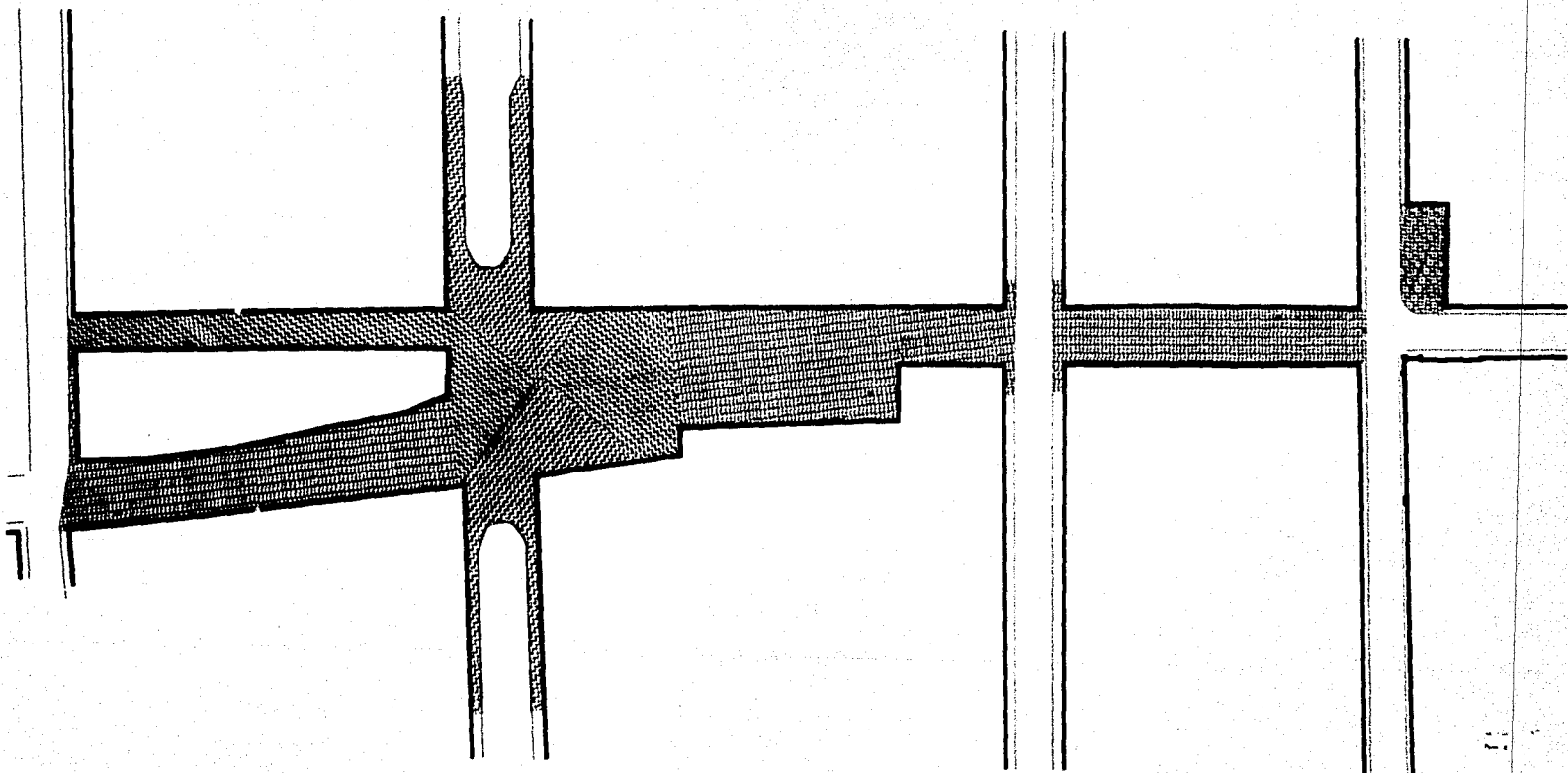


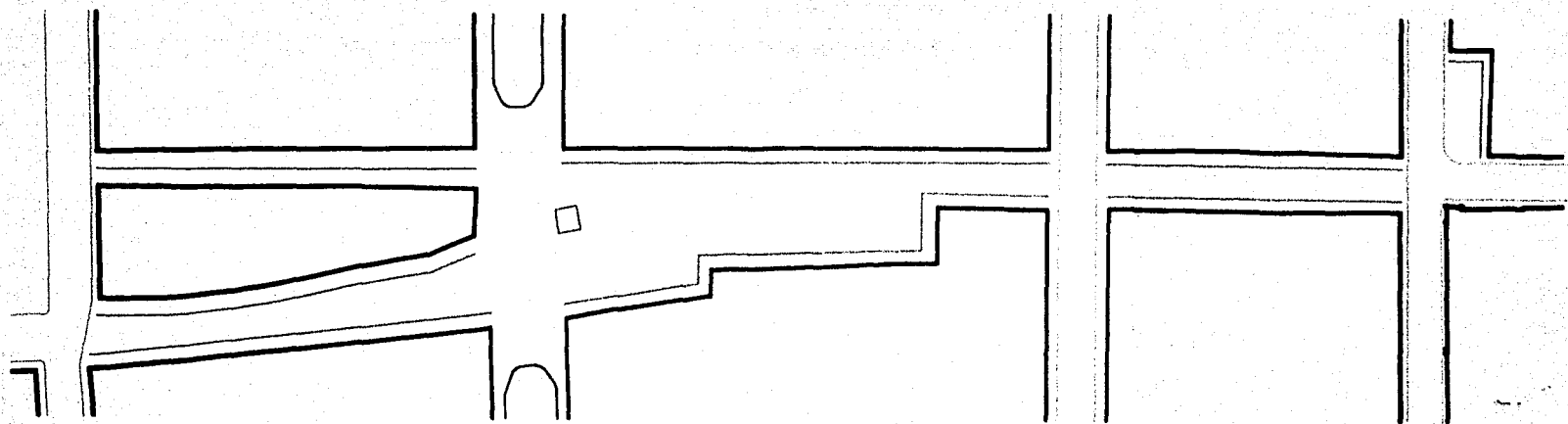
ESC. 1:200 N°
PLANO 4



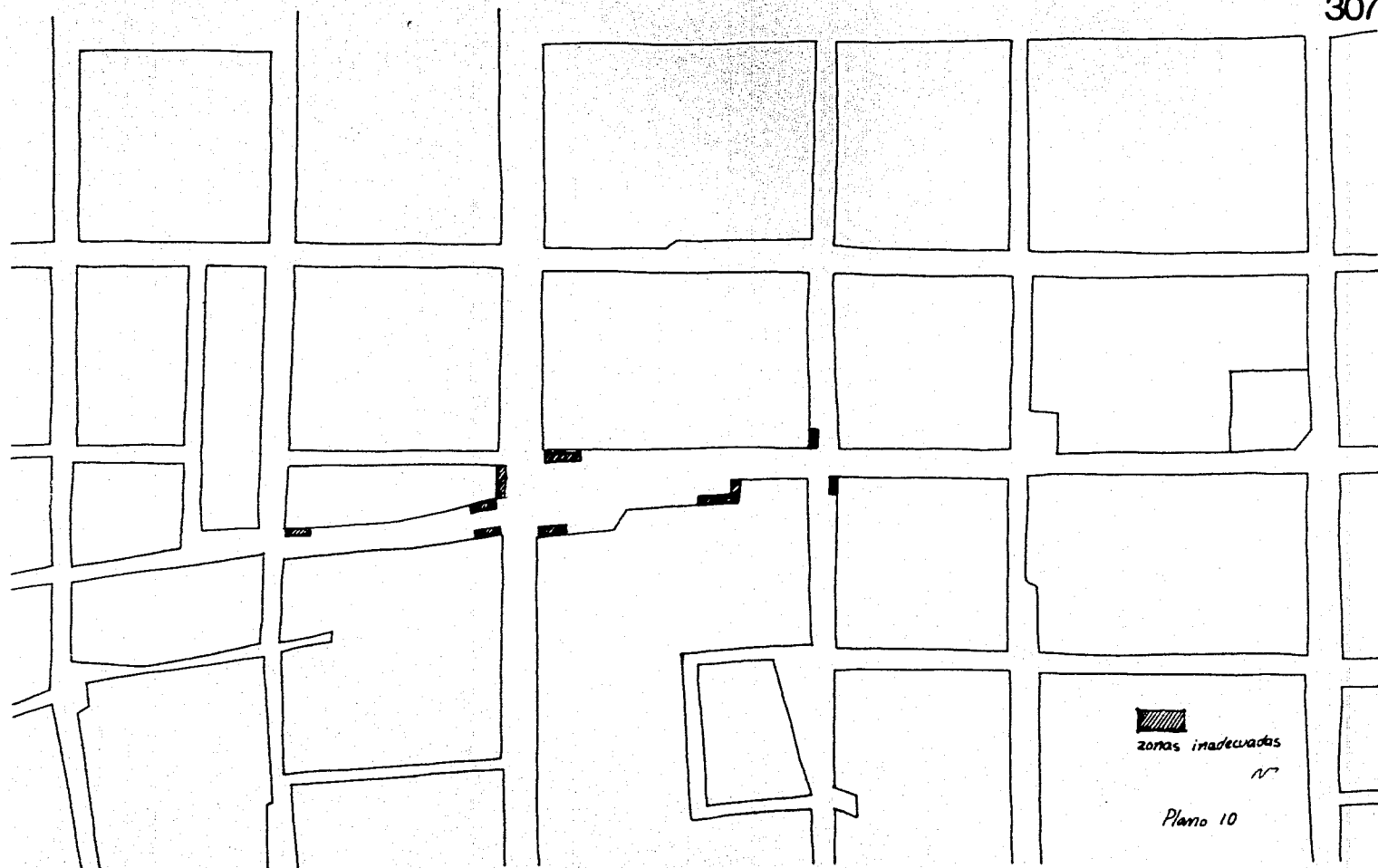




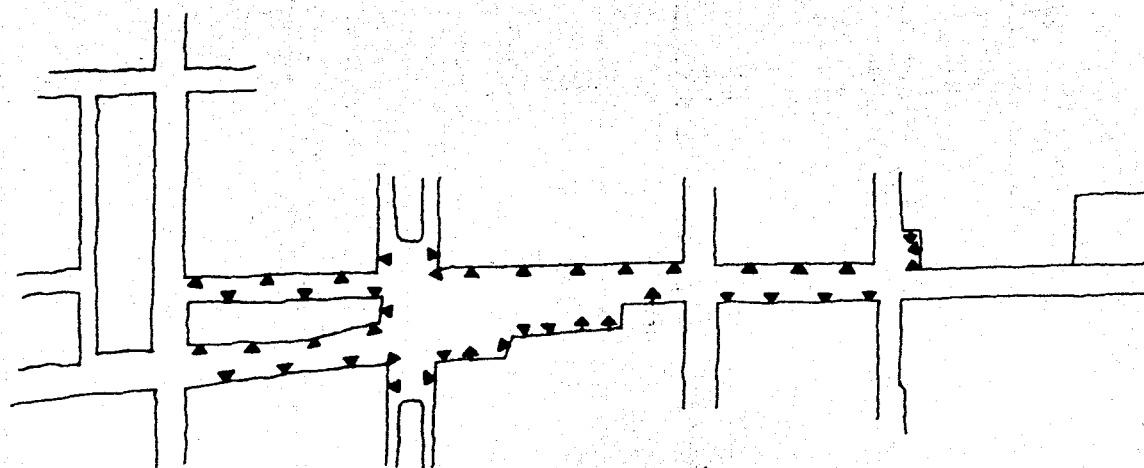




307



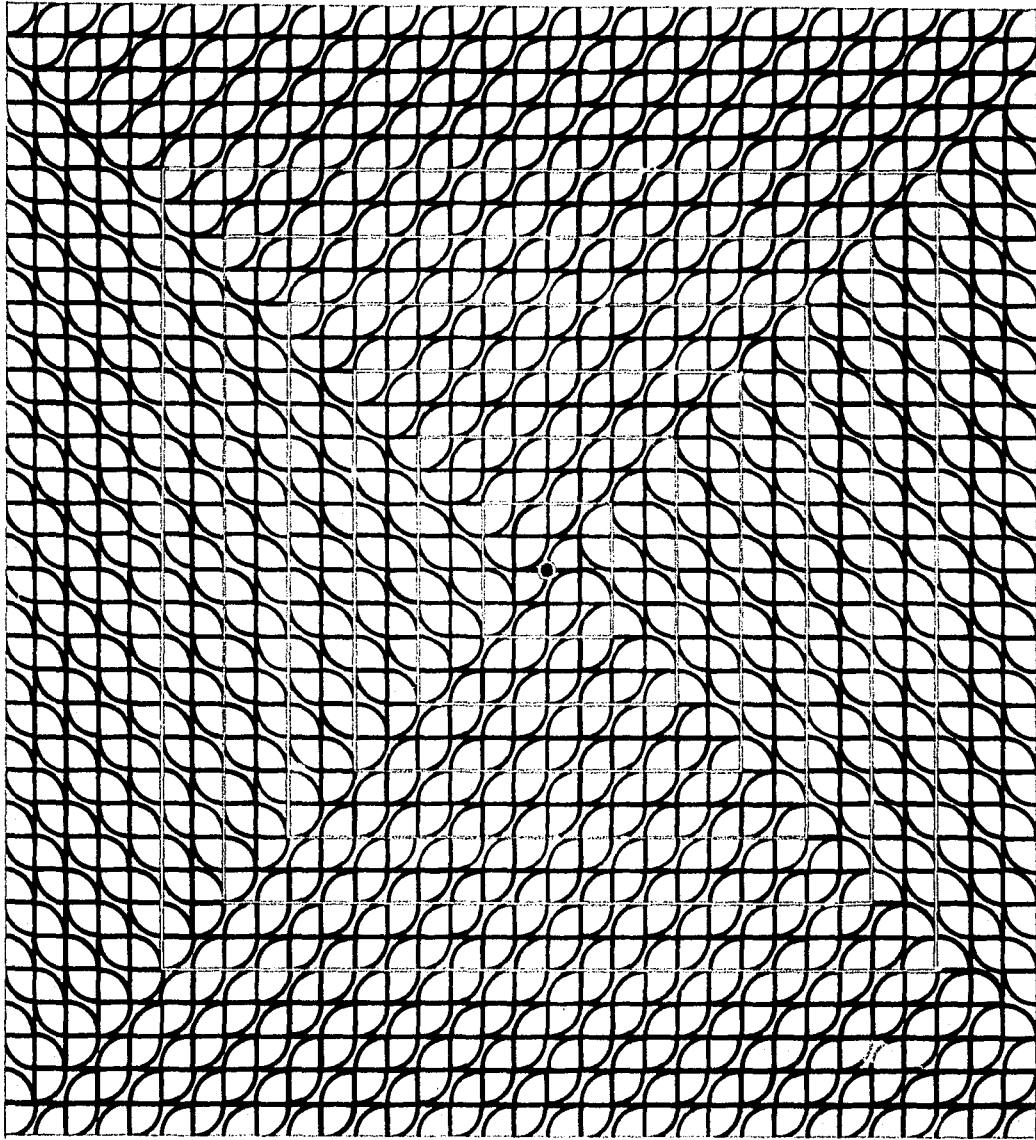
308



Alumbrado
indicaciones:
lamparas empotradas en la pared

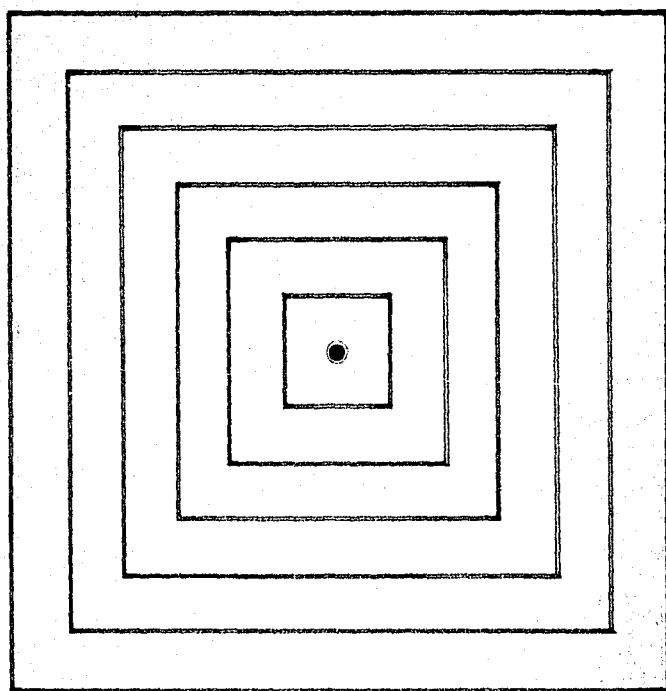
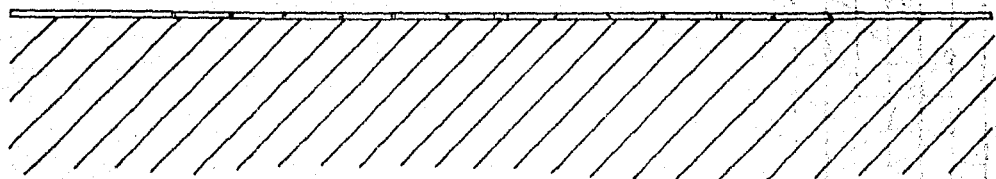


plano 11

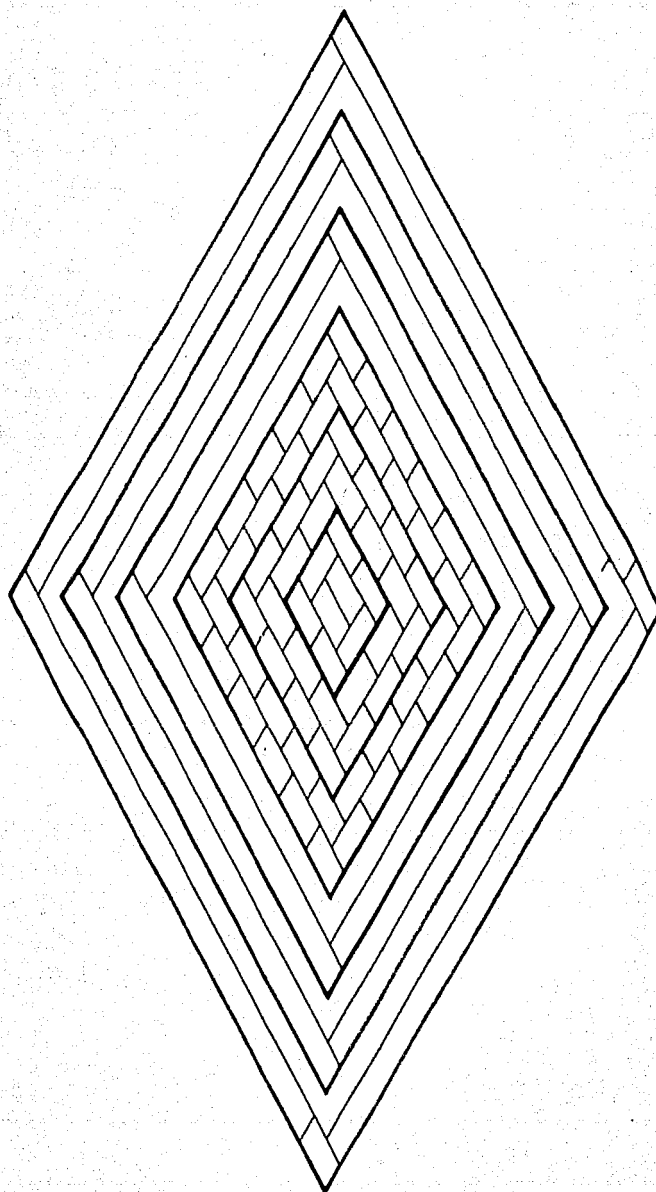


(côté de la source)
(côté de la source)

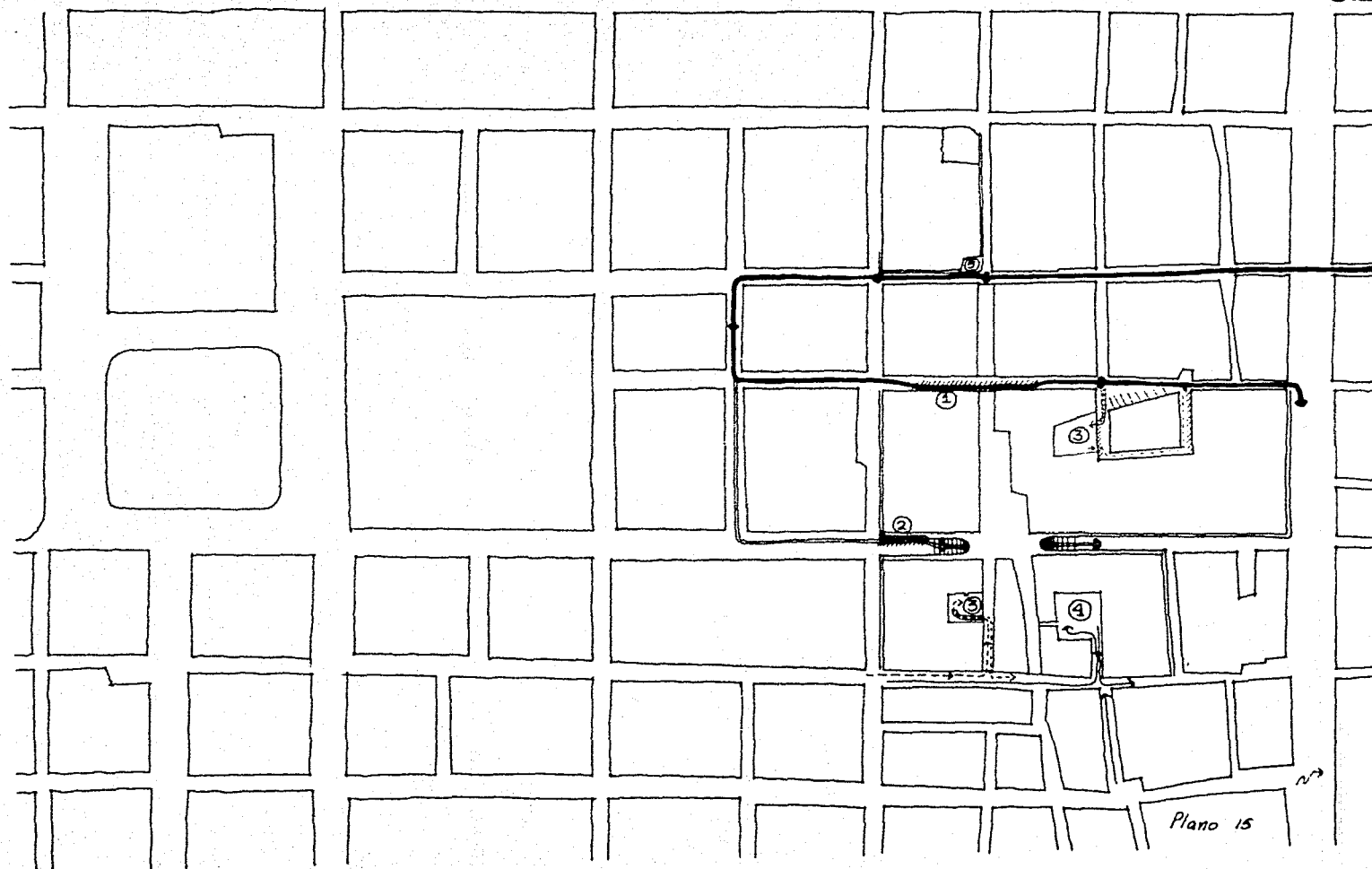
Piano 12



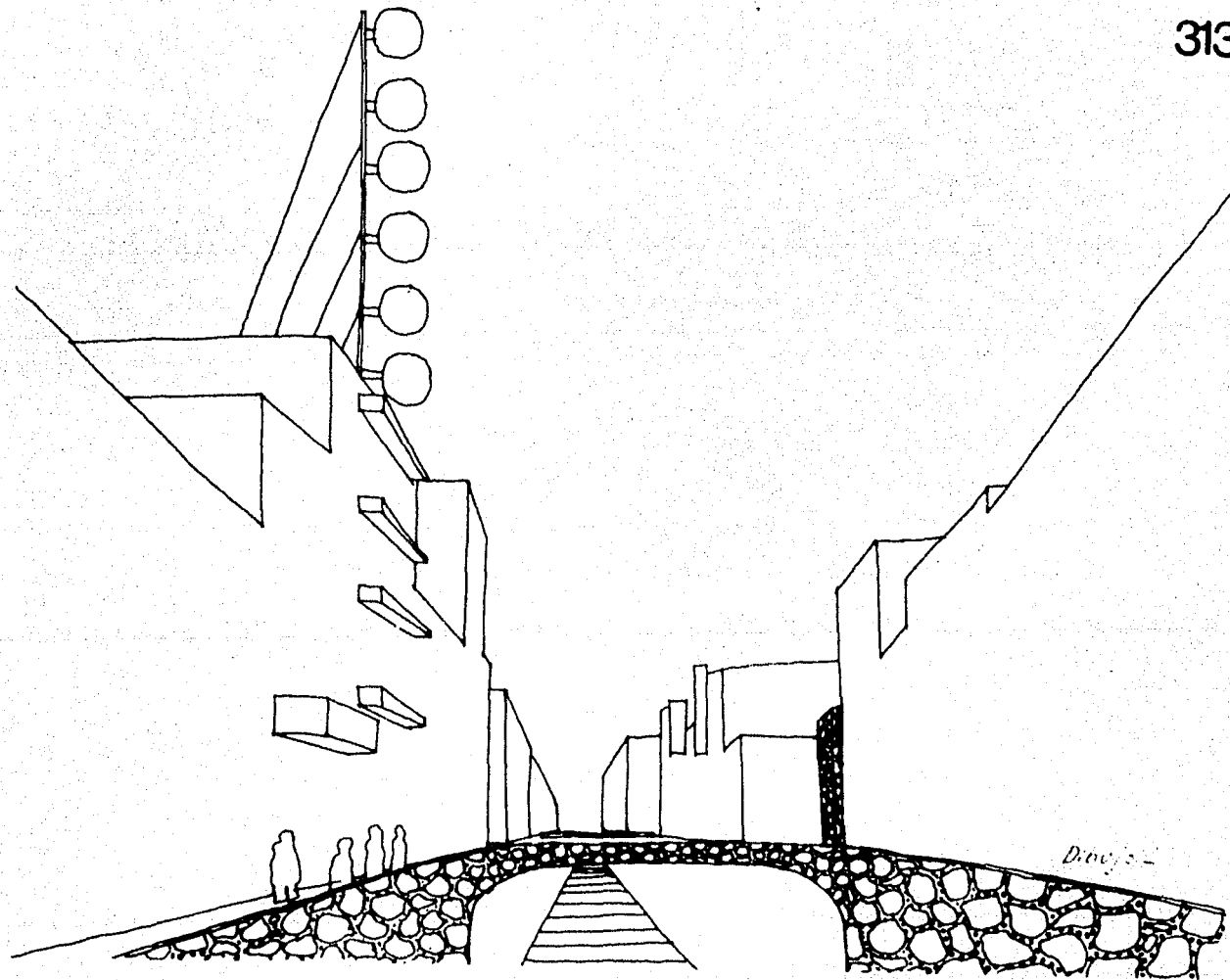
4.80



Piano 14

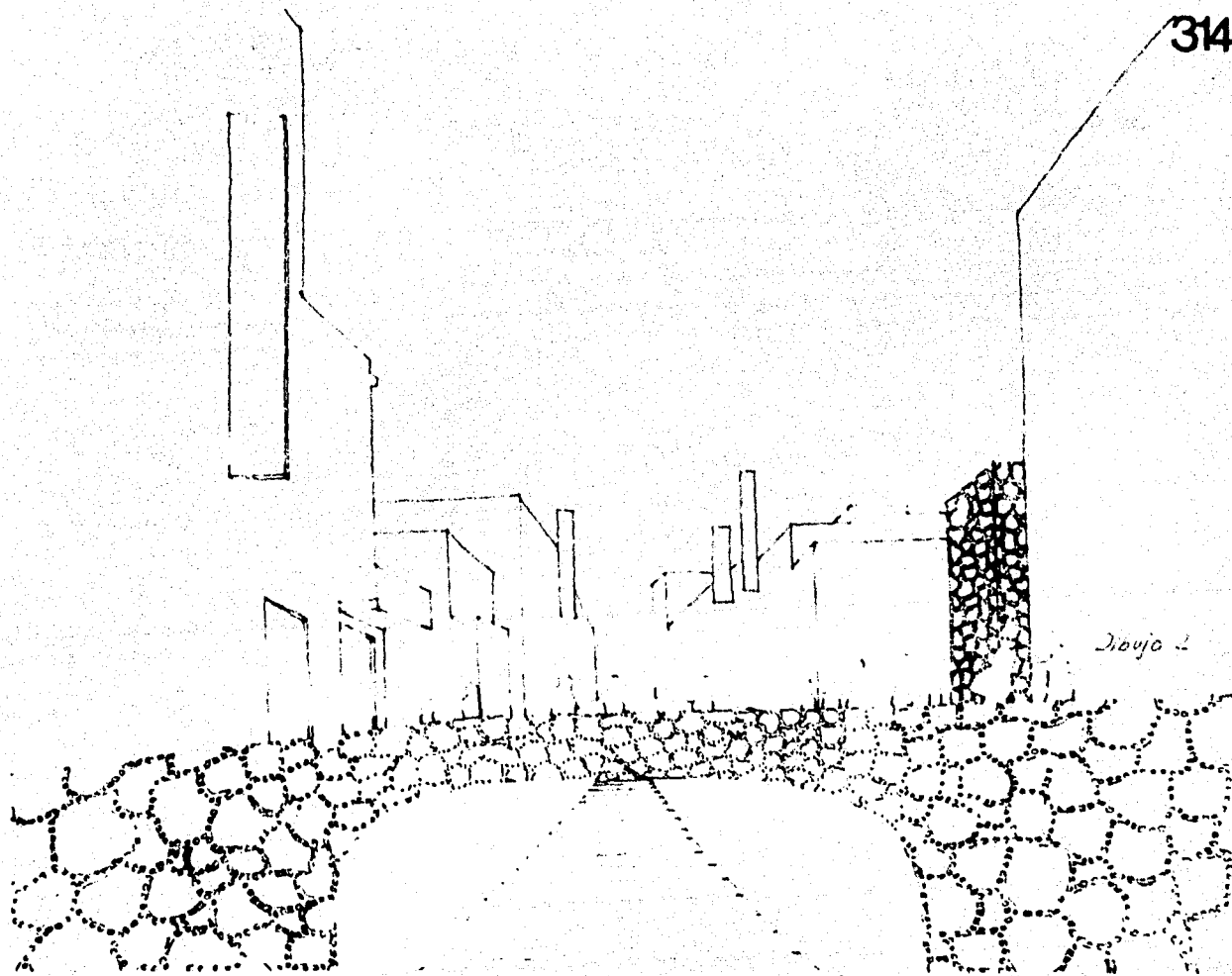


313

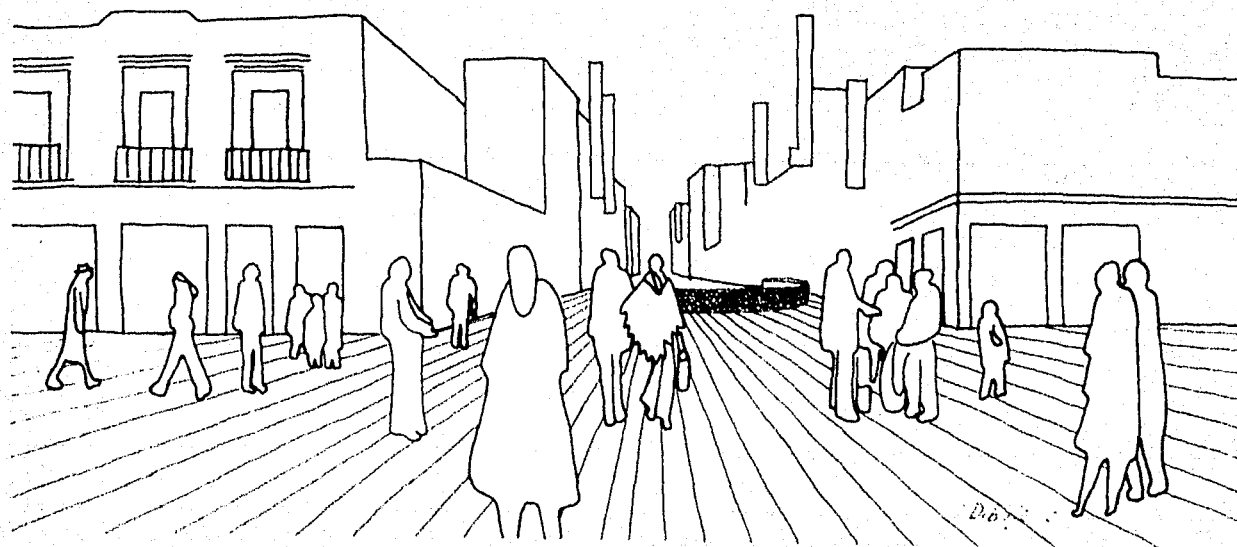


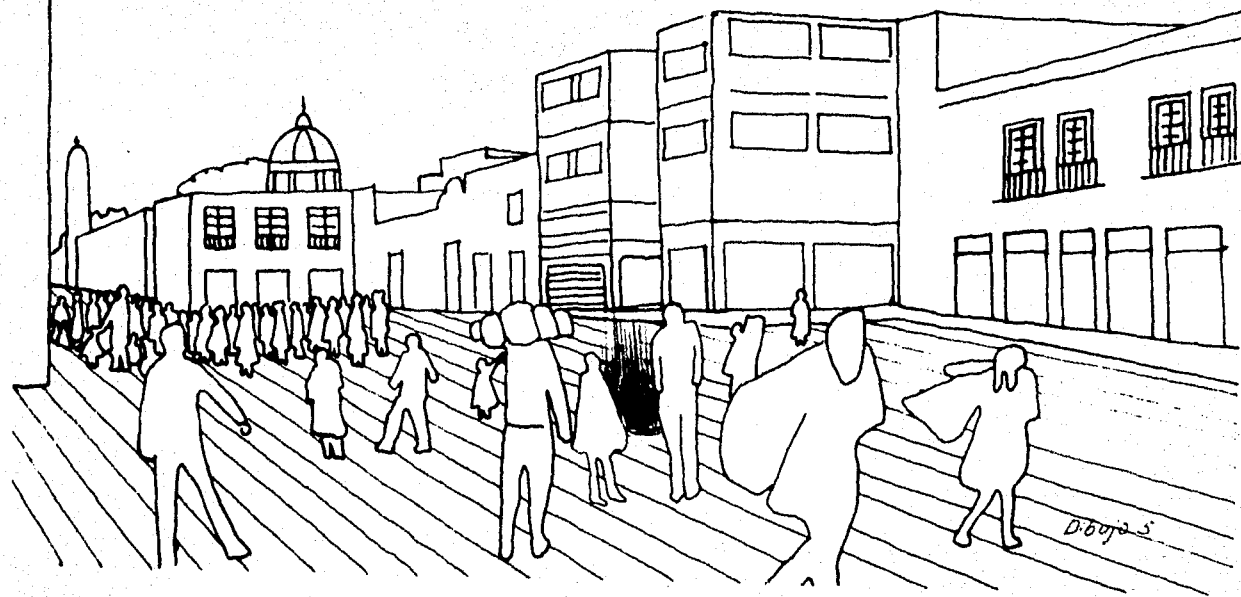
Drive -

314

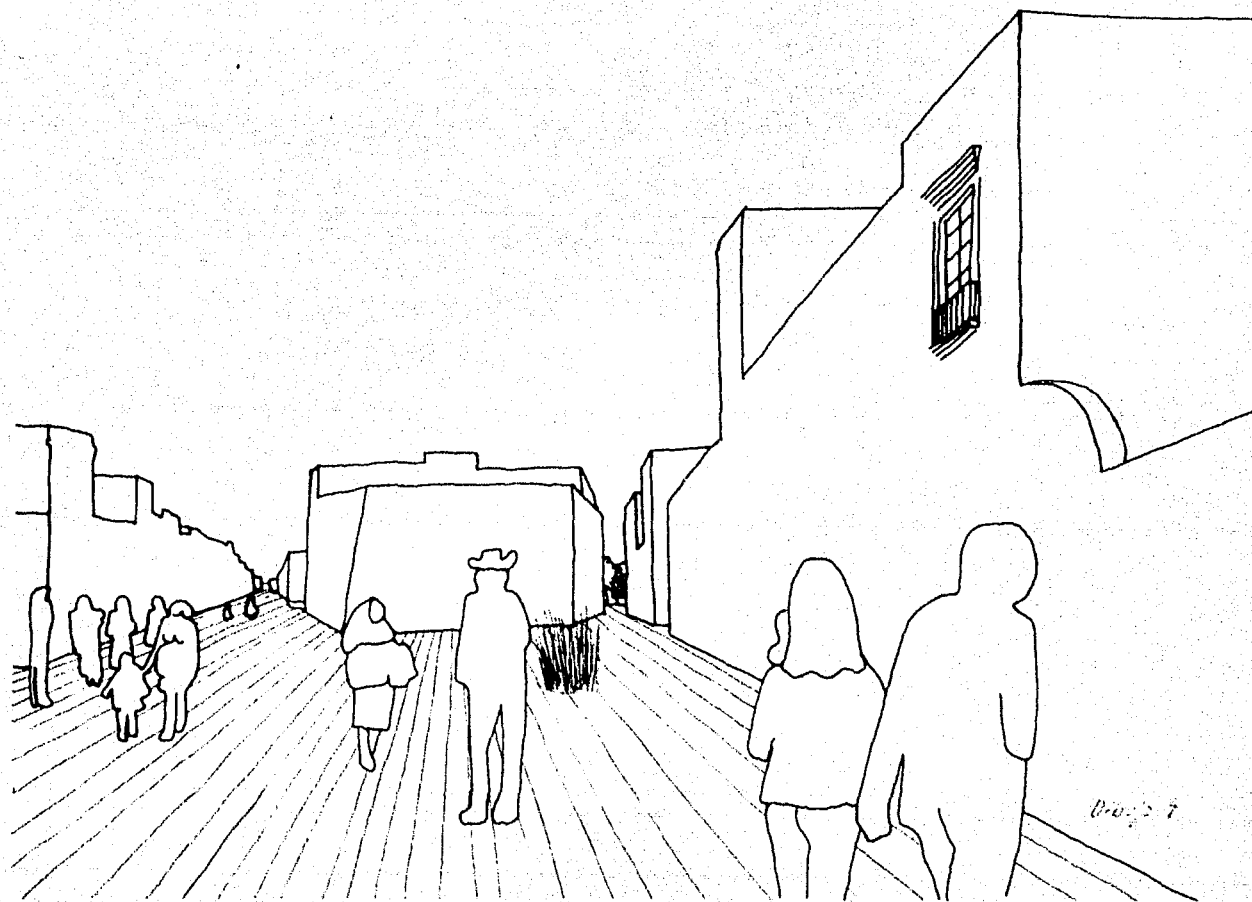


Nov 10

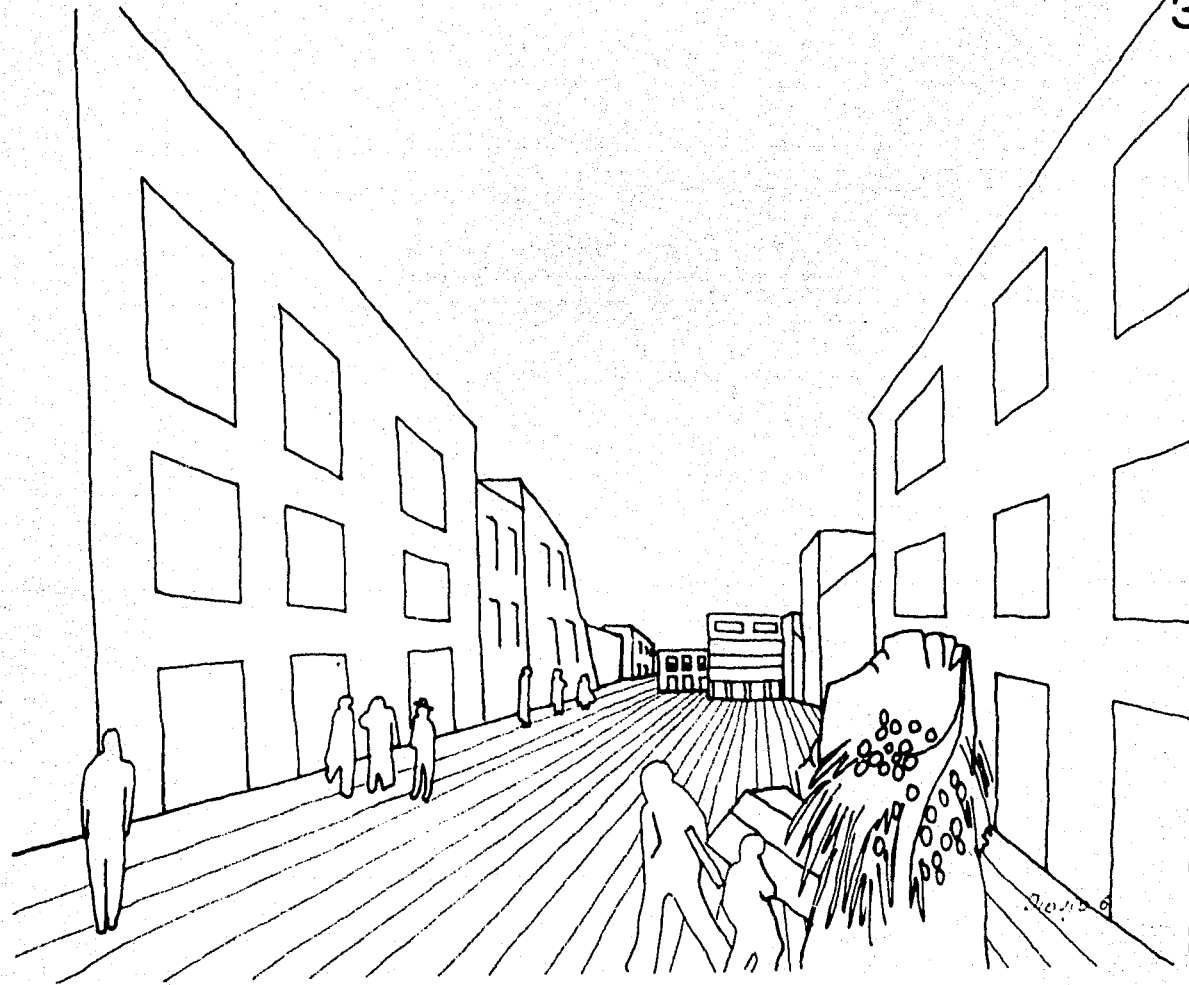


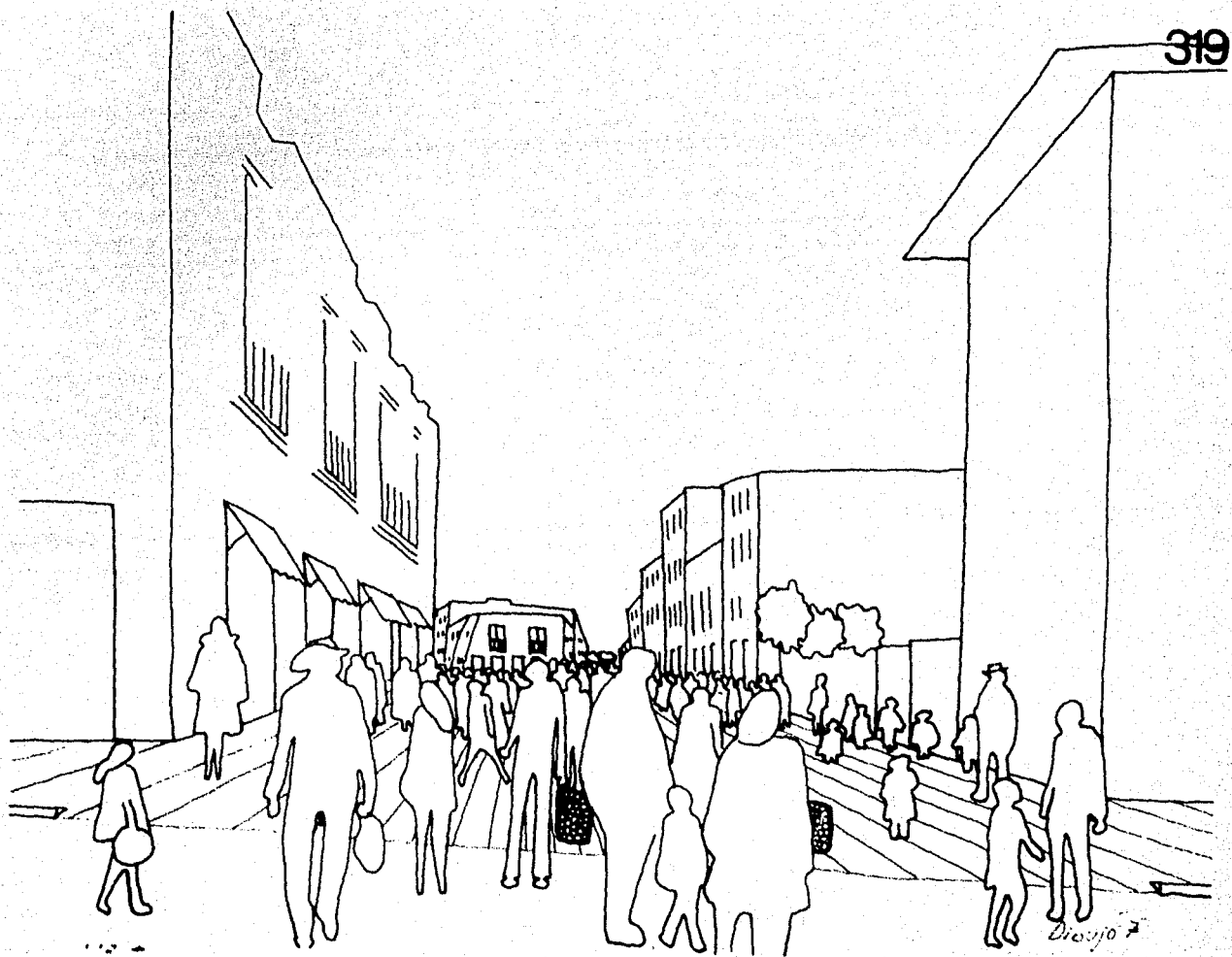


317



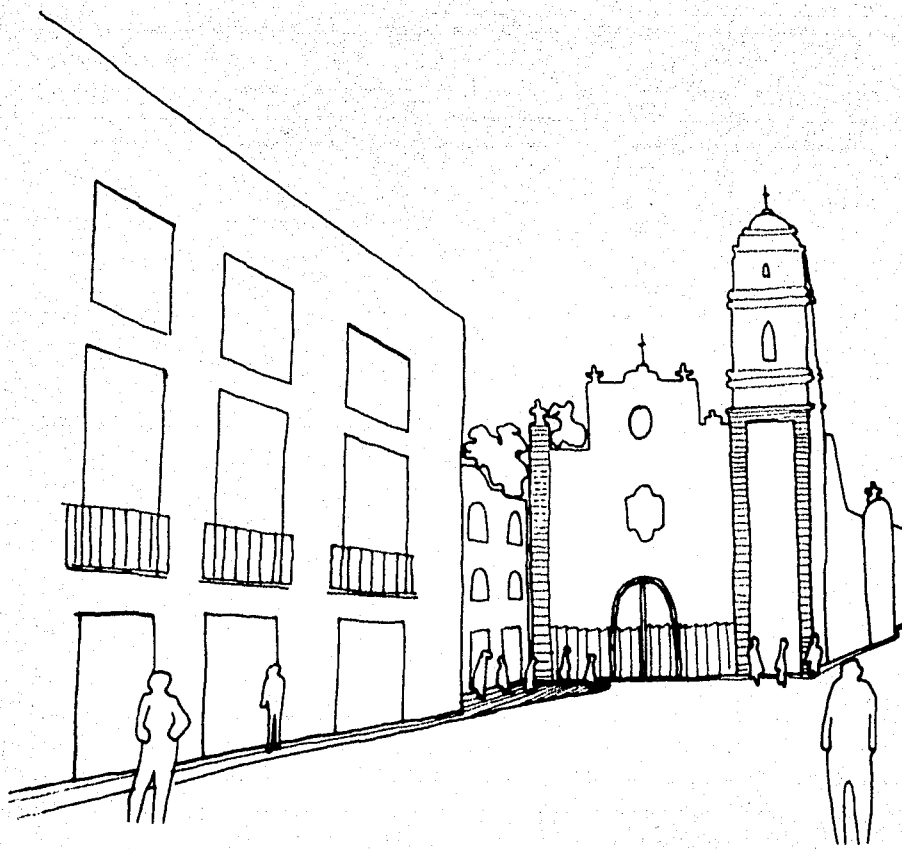
0-0-7





321



*Page 10*

Fundamentos del proyecto

El proyecto que presentamos se ha definido en función de la recuperación de las constantes culturales y de la evidencia del origen lacustre del barrio.

El cerrar el paso al tránsito vehicular, la zonificación de áreas disponibles para el comercio semi-fijo, la ubicación de la fuente, el paso a desnivel, la desaparición de las banquetas y el color de las fachadas, son soluciones dadas en función de las constantes del barrio. La forma del adoquín, las texturas visuales logradas en conjunto, la forma del puente y la fuente, son los recursos usados para evidenciar el origen lacustre del barrio.

A continuación detallamos estos fundamentos:

- 1 - Cerrando el barrio al tránsito vehicular, dará mayor seguridad al peatón y propiciará el desarrollo del comercio semi-fijo, recuperando la escala visual del peatón.
- 2 - Para la zonificación de las áreas disponibles para el comercio semi-fijo se tomarán en cuenta las secuencias motoras al ojo y al pie, buscando que la colocación de estos comercios no obstruya los remates visuales, las perspectivas más interesantes y los hitos, sino al contrario, buscando reforzar estos valores.

Pensamos en la conveniencia de dejar un espacio mayor entre las zonas destinadas al comercio semi-fijo y las fachadas de los edificios para hacer más fluido el tránsito peatonal y más

cómoda la acción de compra-venta. La actividad comercial que se da en la calle de Manzanares se trasladará a la calle de Roldán, para integrar este trayecto con la actividad comercial que se da en el resto del barrio y para dejar libre la calle de Manzanares para el flujo de camiones a la zona de carga y descarga que se propone.

3 - El paso a desnivel evitará el cruce de vehículos sobre la Plaza de La Alhóndiga, recuperándose realmente como plaza y además recuperando la unidad formal, funcional y estructural de todo el barrio para el uso peatonal. Parados en medio de la Plaza de La Alhóndiga y mirando a los cuatro puntos cardinales, dispondremos de un ambiente urbano a nuestra escala visual y antropométrica.

4 - Nos interesa tener un mismo nivel del piso en todo el barrio ya que elevándolo a la actual altura de las banquetas, bajaremos el horizonte visual y la altura de las fachadas de los edificios con lo que ganaremos mejor visibilidad de las constantes arquitectónicas y naturales. La proposición de este barrio como zona para uso exclusivo del peatón hace innecesaria la presencia de banquetas, cuya función es proteger al peatón del tránsito vehicular.

5 - La forma de la fuente propuesta obedece en su función al carácter comercial del barrio. Tratamos de prevenir la serie de conflictos que hemos observado generan las fuentes colocadas en lugares públicos, por ejemplo, su uso como toma de agua

y botadero de basura. La forma de la fuente está pensada de manera tal que no rompa con el ambiente de unidad formal espacial de la Plaza de La Alhóndiga. Con el uso de agua en la fuente, tratamos de expresar el origen lacustre del barrio.

6 - Por medio del adoquín modular tratamos de expresar este origen lacustre ya que la forma propuesta, a base de un rectángulo modular y dos segmentos de círculo que lo dividen en tres partes, permite que en su modulación se establezca una secuencia ondular que simboliza el movimiento de agua. Este adoquín tiene la particularidad de que, dependiendo de la manera como se coloque el rectángulo, se obtienen una serie de texturas diferentes pero relacionadas entre sí ya que son originadas por el mismo módulo.

7 - El color en las fachadas estará en relación al descrito en el análisis del barrio, conservando las gamas que predominan y anulando colores estridentes que contrastan con los demás.

El color del adoquín será el del natural, rojizo.

Los anuncios comerciales tendrán un límite de tamaño y se trabajarán en fondo blanco y letras negras, sin importar la variedad de tipografías.

Los toldos servirán como acentos de color al barrio, pudiendo ser de la gama de los amarillos o los azules.

Las cortinas de los comercios mantendrán su color natural metálico. La herrería será negra.

Los colores de postes, botes de basura, buzones, etc. también servirán como acentos de color al barrio y se trabajarán en una sólo gama.

Conflictos generados por las proposiciones

El cerrar el tránsito vehicular en el barrio provocará cuatro conflictos: ¿cuál será la ubicación de la terminal de autobuses, cuál será la de los autos de alquiler, en dónde se llevarán a cabo las maniobras de carga y descarga y donde habrá zona de estacionamiento para automóviles?

A estos conflictos proponemos las siguientes soluciones:

1 - Para ubicar la terminal de autobuses fuera de la Plaza de La Alhóndiga proponemos prolongar su ruta hasta la calle de Academia y regresar al Este por la calle de La Soledad, quedando bien definida la terminal en la zona indicada en el plano 15. De esta forma estaremos conservando el servicio de terminal de autobuses muy cerca del barrio de manera tal que la afluencia de gente por medio de este transporte no mermará. La mayoría de las personas que efectúan sus compras en este barrio vienen de las colonias periféricas y utilizan esta línea de autobuses que cuenta con varias rutas. Además, gran parte de la población escolar también hace uso de este servicio, y con la nueva ubicación de la terminal se ganará seguridad para los estudiantes evitando un cruce vial.

2 - La terminal de autos de alquiler se cambiará a la calle de La Corregidora, lado Oeste, en la zona indicada en el plano 15, antes de la entrada al paso a desnivel aprovechando el ancón que provoca la diferencia de la dimensión de la banquetta y el principio del puente. Esta zona resulta ser reservada

y segura para llevar a efecto óptimamente este servicio.

3 - Destinamos una zona marcada en el mismo plano para la realización de las maniobras de carga y descarga, en donde se concentrarán todas estas maniobras que se daban en el barrio.

Esta solución genera un conflicto, el aumento del costo de la mercancía ya que habrá un considerable aumento del uso de carretillos que distribuyen la mercancía en los diferentes establecimientos del barrio en detrimento, en última instancia, de la economía del usuario; pero, por otro lado, la disposición de todo el espacio del sector para el comercio, lo incrementará compensando económicamente el gasto extra por el acarreo de la mercancía con el incremento de ventas.

4 - Para la zonificación de estacionamiento de automóviles se pondrá en funcionamiento un estacionamiento que está fuera de uso en la segunda calle de Alhóndiga y se adaptará otro detrás de la Casa del Diezmatorio con entrada por el callejón de Las Lecheras tal como se indica en el plano .

Conclusiones del trabajo de investigación

- 1 - El trabajo elaborado en el proyecto del barrio de La Alhóndiga satisface la inquietud por aportar formas y espacios con una estructura estética destinada al uso del hombre en el paso por su ciudad. Satisface también la inquietud por superar verdaderamente la producción de arte y su implicación en la vida cotidiana (tesis de Ventós).
- 2 - Con el método de diseño usado para la realización del proyecto logramos que la implicación en el contexto de las formas propuestas correspondan formal, funcional y estructuralmente a la realidad actual, obteniendo que la proposición esté estrechamente ligada (implicada) a la evolución natural de este barrio. Comprobamos las teorías de Alexander y Romo sobre las ciudades naturales (espontáneas).
- 3 - La ubicación del barrio comercial definido sobre un eje Norte-Sur, coincide con la proposición urbanística de los japoneses Maki y Ohtaka, que dice "... nuestro propósito consiste en desarrollar conjuntos comerciales perpendiculares a las calles de modo que la actividad comercial y el tránsito vehicular estén separados".
- 4 - El aislar en la zona céntrica de la ciudad el barrio de la Alhóndiga, que tiene una intensa actividad, crea un espacio diferenciado del resto de la zona de La Merced y de la ciudad de México, destinado para el uso y goce exclusivo del peatón (teoría de Lefebvre).

5 - La organización que hemos propuesto al barrio se basa en una estructura elástica a fin de que satisfaga las necesidades actuales y la evolución de estas necesidades en el futuro.

6 - La ciudad es un organismo vivo cuya función, forma y estructura forman un lenguaje, que utiliza el hombre para orientar su vida cotidiana conciente o inconcientemente. En una situación ideal, este lenguaje sería para su beneficio. El caos producido por el centralismo de las funciones en un núcleo territorial como la ciudad de México, crea un lenguaje perjudicial para la existencia del hombre, para su existencia comunitaria. Tomando la ciudad como el soporte material de nuestra comunicación estética, nos oponemos a este caos por medio de un orden implicado a nuestro proceso cultural, a nuestra evolución histórica.

7 - El caos de la ciudad no es sólo el resultado de la falta de valores estéticos, es resultado también de la desorganización política, económica, social, ecológica, etc. Queremos dejar bien establecido que con nuestra proposición no pretendemos resolver el problema de la urbe o del barrio, pues éste será resuelto óptimamente sólo cuando sea enfocado desde todos los puntos de vista que propiciaron su caos. La metodología que usamos para desarrollar el proyecto fue para evitar el mínimo de errores, relacionando necesidades de diferente naturaleza, pero dándole la primera importancia a la necesi-

dad estética, y por tanto, parcializando la solución al fenómeno urbano.

8 - En este sentido, el trabajo que presentamos más que la proposición de un proyecto es la evidencia de nuestra disposición al trabajo interdisciplinario, científico, para intervenir en el problema del fenómeno urbano.

9 - A fin de que este espacio diferenciado no fragmente la zona de La Merced, consideramos necesaria la multiplicación de estos espacios continuando trabajos de investigación a niveles interdisciplinarios más amplios.

10 - Ya se recuperó formalmente parte de la zona comercial, bancaria y de establecimientos de lujo del centro de la ciudad (zona Oeste de la Plaza de la Constitución). Se está recuperando el centro cívico, Plaza de la Constitución. Ahora proponemos la recuperación de la zona popular más fuerte comercialmente. Estas tres zonas, bien diferenciadas por sus formas, funciones y estructuras son la base de las características de nuestra cultura mexicana.

Bibliografía

- Alcocer, Ignacio. Apuntes sobre la antigua México-Tenochtitlán. Instituto Panamericano de Geografía e Historia. México, 1935.
- Alexander, Christopher. La estructura del medio ambiente. Tusquets Editor. Barcelona, 1971.
- Atlas General del Distrito Federal. Tomo II. Talleres gráficos de la Nación. México, 1930.
- Archivo de Monumentos Coloniales, Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1974.
- Arvatov, Boris. Arte y producción. Editorial Comunicación. Madrid, 1973.
- Benítez, José R. Alonso García Bravo, planeador de la Ciudad de México y su primer director de obras públicas. Publicaciones de la Compañía de Fomento y Urbanización, S.A. México, 1933.
- Bernal, Ignacio. Tenochtitlán es una isla. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México 1959.
- Bohigas, Oriol. Proceso y estética del diseño. La Gaya Ciencia, Barcelona, 1972.
- Bohigas, Oriol. Contra una arquitectura adjetivada. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1969.
- Catálogo de construcciones coloniales e históricas de la Ciudad de México y del Distrito Federal, Instituto Nacional de Antropología e Historia, S.P.I. Departamento de Monumentos Coloniales. México, 1974.
- Carrera Stampa, Manuel. El plano de la ciudad de México hecho por Nicolás de Fer en 1715. Artes Gráficas del Estado. México, 1948.
- Casas, Antonio M. El arte de hoy y de ayer. Editorial Labor. Barcelona, 1971.
- Caso, Alfonso. Los barrios antiguos de Tenochtitlán y Tlatelolco. Tomo XV. Memorias de la Academia Mexicana de Historia. México, 1956.
- Cervantes de Salazar, Francisco. México en 1554. Tres diálogos latinos traducidos por Joaquín García Icazbalceta. Nueva España. Biblioteca del estudiante universitario, UNAM. México, 1939.
- Claus, Jurgen. Expansión del arte. Editorial Extemporáneos. México, 1970.

- Código Mendoza. Edición facsimilar publicada por Francisco del Paso y Troncoso. Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. México, 1925.
- Coloquios de Royaumont. Varios. El concepto de información en la ciencia contemporánea. Editorial Siglo XXI. México, 1970.
- Cosío, José Luis. Guía retrospectiva de la ciudad de México. Talleres Gráficos Laguna. México, 1941.
- Cortés, Hernán. Cartas de relación. Editorial Porrúa, S.A. México, 1960.
- Choay, Françoise. El urbanismo. Utopías y realidades. Editorial Lumen. Barcelona, 1970.
- Del Valle Arizpe, Artemio. Historia de la ciudad de México según relatos de sus cronistas. Cuarta edición. Editorial Pedro Robredo. México, 1946.
- Departamento del Distrito Federal. La ciudad de México. 1952-1964.
- Díaz del Castillo, Bernal. Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. Tomos II y III. Espasa-Calpe Mexicana, S.A. México, 1950.
- Dorfles, Gillo. Últimas tendencias del arte de hoy. Editorial Labor. Barcelona, 1969.
- Fernández Duro. Las joyas de Isabel la Católica, las naves de Cortés y el asalto de Alvarado, 1892.
- Fernández Hernández, Silvia. La interacción del diseño industrial y la producción artística. Tesis profesional. México, 1973.
- Fernández, Justino. Arte mexicano, de sus orígenes a nuestros días. Editorial Porrúa, S.A., México, 1968.
- Fischer, Ernest. La necesidad del arte. Ediciones Península. Barcelona, 1973.
- Galard, Jean. La muerte de la bellas artes. Editorial Fundamentos. Madrid, 1973.
- Galindo y Villa, Jesús. La ciudad de México. Reseña histórica y descriptiva. Imprenta de Francisco Díaz de León. México, 1901.
- Gardiner, John. Naval Power in the conquest of Mexico. Austin, Texas, 1956.

- González Aparicio, Luis. Plano reconstructivo de la región de Tenochtitlán. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Secretaría de Educación Pública. México, 1973.
- González Obregón, Luis. México viejo (época colonial). Tipografía de la Escuela Correccional de Artes y Oficios. México, 1891.
- González Obregón, Luis. Desague del Valle de México. Librería de la Viuda de Ch. Bouret. París-México, 1908.
- Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Tomo III. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1969.
- Hickethier, Alfred. El cubo de los colores. Editorial Bouret. París, 1971.
- Ivanov, Resvin, Ian, Sev y otros. Los sistemas de signos. Comunicación Serie B. Madrid, 1972.
- Jacobs, Jane. Muerte y vida de las grandes ciudades. Ediciones Península. Barcelona, 1973.
- Jiménez, Moreno y Miranda y Ma Teresa Fernández. Historia de México. Editorial Porrúa. México, 1965.
- Kahler, Erich. La desintegración de la forma en las artes. Siglo XXI Editores. México, 1972.
- Kepes, Gyorgy y varios (Max Bill, Buckminster, Makai, Ohtaka, Nervi y otros). La estructura en el arte y en la ciencia. Director y compilador. Editorial Novaro, S.A. México, 1970.
- Kolakowski, Leszek. El racionalismo como ideología. Ediciones Ariel. Barcelona, 1970.
- Kubler. Mexican Architecture of the XVI Century. Urbanism. New York, 1973.
- Lefebvre, Henri. El derecho a la ciudad. Ediciones Península. Barcelona, 1973.
- Lefebvre, Henri. El pensamiento marxista y la ciudad. Editorial Extemporáneos. México, 1973.
- Lefebvre, Henri. La revolución urbana. Alianza Editorial. Madrid, 1972.
- Lefebvre, Henri. La vida cotidiana en el mundo moderno. Alianza Editorial. Madrid, 1972.
- López Rosado, Diego. Historia de México, Perspectiva Gráfica. Plano de la Ciudad de Tenochtitlán, reconstrucción de Leopoldo Batres. México, 1959.

- Madariaga, Salvador de. Hernán Cortés. México, 1886.
- Maltese, Corrado. Semiología del mensaje habitual. Comunicación Serie B. Madrid, 1972.
- Marcuse, Herbert. El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada. Editorial Joaquín Mortiz, México, 1969.
- Margarit-Buxadé. Introducción a una teoría del conocimiento de la arquitectura y del diseño. Editorial Blume. Barcelona, 1973.
- Marquina, Ignacio. Arquitectura prehispánica. Instituto Nacional de Antropología e Historia. SEP, México, 1951.
- Marroquí, José María. La Ciudad de México, Tomo III. Litográfica y tipográfica La Europea. México, 1903.
- Mitscherlich, Alexander. La inhospitalidad de nuestras ciudades. Madrid, 1969.
- Moles, Abraham. Teoría de los objetos. Serie de comunicación visual. Editorial Gustavo Gilli. Barcelona, 1972.
- Moreno, Manuel. La organización política y social de los aztecas. Universidad Nacional Autónoma de México. Sección Editorial, México, 1931.
- O'Gorman, Edmundo. Junta directiva del desague del Valle de México. Archivo General de la Nación. México, 1930.
- O'Gorman, Edmundo. Reflexiones sobre la distribución urbana colonial de la Ciudad de México (XVI Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación). México, 1938.
- Orozco, José Clemente. Autobiografía. Ediciones Era. México, 1970.
- Orozco y Berra, Manuel. Historia Antigua y la conquista de México. Tomo II. México, 1860.
- Orozco y Berra, Manuel. Memoria para el plano de la Ciudad de México. Imprenta S. White. México, 1867.
- Palacios, Enrique Juan. La fundación de México Tenochtitlán. Anales del Museo Nacional. 5a. época, tomo L, No. E. México, 1925.
- Pardinas, Felipe. Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales. Siglo XXI Editores. México, 1969.

- Ragon, Michel. El arte ¿para qué? Editorial Extemporáneos. México, 1974.
- Ribera Cambas, Manuel. México artístico, pintoresco y monumental. Tomo II. Imprenta de La Reforma. México, 1882.
- Reed, Alma. The mexican muralists. New York Crown Publishing Co., 1960.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx. Editorial Era. México, 1972.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. Antología. Texto de estética y teoría del arte. Colegio de Ciencias y Humanidades, -- UNAM. México, 1972.
- Segré, Roberto. Diez años de arquitectura en Cuba revolucionaria. Cuadernos de la Revista Unión, Cuba, 1970.
- Sierra, Carlos. Breve historia de la navegación en la Ciudad de México. Sobretiro del boletín bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. México, 1968.
- Siqueiros, David Alfaro. No hay más ruta que la nuestra. Taller de Ensayo de Pintura y Materiales del Instituto Politécnico Nacional. México, 1945.
- Torres Michúa, Armando. El arte a cien años del impresionismo. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1974.
- Toussaint, Gómez de Orozco y Justino Fernández. Planos de la Ciudad de México, siglos XVI y XVII. Estudio histórico, urbanístico y bibliográfico. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, 1938.
- Vaillant, George. La civilización azteca. Fondo de Cultura Económica. México, 1955.
- Valencia, Enrique. La Merced. Estudio ecológico y social de una zona de la Ciudad de México. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1965.
- Varios. México en el tiempo. Fisonomía de una ciudad. México, 1934.
- Vasarely. Plasti-ciudad-cidad. La obra plástica en la vida cotidiana. Editorial Extemporáneos. México, 1970.
- Ventós, Xavier Rubert de. Teoría de la sensibilidad. Ediciones Península. Barcelona, 1969.

Ventós, Xabier Rubert de. El arte ensimismado. Ediciones Ariel. Barcelona, 1963.

Wolf, Laurent. El diseño, ideología y producción. Al Redondo - Editor, 1972.

Wolfe, Bertram D. Diego Rivera, his life & times. Alfredo A. Knopff, New York-London, 1939.

Zuno, José Guadalupe. Historia de las artes plásticas en la Revolución Mexicana. Tomo I. Biblioteca del Instituto de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. México, 1967.