

DIRECTORIO

Universidad Autónoma de San Luis Potosí

Manuel F. Villar Rubio
Rector

David Vega Niño
Secretario general

Luz María Nieto Caraveo
Secretaría académica

Fernando Toro Vázquez
Secretario de investigación

Facultad del Hábitat
Anuar Abraham Kasis Ariceaga
Director

María Alejandra Cocco Alonso
Secretaría académica

María Elena González Sánchez
Coordinadora del posgrado de la Facultad del Hábitat

Benjamín Fidel Alva Fuentes
Coordinador de Investigación de la Facultad del Hábitat

Ana Victoria Valadez Méndez
Abigail Almendárez Martínez
Ismael Posadas Miranda García
Diseño editorial
CEDEM, Centro de Diseño Editorial
Multimedia, Facultad del Hábitat

Carla de la Luz Santana Luna
Editora

Eulalia Arriaga Hernández
Redacción

Ana Luisa Oviedo Abrego
Traducción y corrección del inglés
DUI, Departamento Universitario de Inglés. UASLP

María del Huerto Bettini Bonneric
Traducción y corrección del portugués
Centro de Idiomas UASLP

H+D HÁBITAT MAS DISEÑO, año 6, número 12, Julio-Diciembre 2014, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Álvaro Obregón #64, Centro Histórico, C.P. 78000. San Luis Potosí, S.L.P. A través de la Facultad del Hábitat por medio del Instituto de Investigación y Posgrado del Hábitat. Con dirección en: Niño Artillero # 150, Zona Universitaria C.P. 78290. San Luis Potosí, S.L.P. Tel. 448-262481. <http://jhabitat.uaslp.mx>, Editora responsable: Carla de la Luz Santana Luna. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2010-120716055100-102, ISSN: 2007-2112. Licitud de Título y Licitud de Contenido: 15577. Registrada en el Catálogo y Directorio LATINDEX ISSN-L 2007-2112 e indexada en: EBSCO México, Inc. S.A. de C.V. Impresa en los Talleres Gráficos Universitarios, Av. Topacio esq. Blv. Río Española s/n, Fracc. Valle Dorado, C.P. 78399, San Luis Potosí, S.L.P. Distribuida por la Facultad del Hábitat con dirección en Niño Artillero # 150, Zona Universitaria C.P. 78290. San Luis Potosí, S.L.P. Este número se terminó de imprimir el 30 de Julio de 2014 con un tiraje de 1000 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, a través de la Facultad del Hábitat.

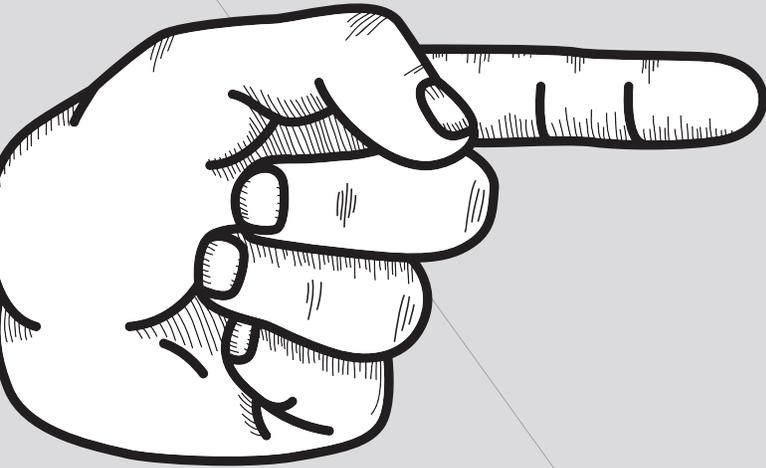
COLABORADORES EN ESTE NÚMERO

Héctor Fernando García Santibáñez Saucedo
Félix Alberto Beltrán Concepción
Sandra Padilla Figueroa
Ricardo Victoria Uribe
Yaheshua Melquisedek Márquez Hernández
Ricardo Alonso Rivera
Cyndi Viridiana Alvarado Tachiquín
Gerardo Arista González
Leticia Arista Castillo
Azeret Marfil Solís
Alejandro Navarro González
Sebastián García Garrido

COMITÉ EDITORIAL Y DE ARBITRAJE

- **Dr. Félix Beltrán Concepción**
Universidad Autónoma Metropolitana
- **Dra. Luz del Carmen Vilchis Esquivel**
Universidad Nacional Autónoma de México
- **Dra. María de Lourdes Díaz Hernández**
Universidad Nacional Autónoma de México
- **Dra. Lucila Arellano Vázquez**
Universidad Autónoma de Puebla
- **Dra. Eugenia María Azevedo Salomao**
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
- **Dra. Consuelo García Ponce**
Escuela Nacional de Antropología e Historia
- **Dra. Hortensia Mínguez García**
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
- **Dr. Adolfo Gómez Amador**
Universidad de Colima
- **Dr. Alejandro Galván Arellano**
Universidad Autónoma de San Luis Potosí
- **Dra. Ruth Verónica Martínez Loera**
Universidad Autónoma de San Luis Potosí
- **Mtra. Guadalupe Gaytán Aguirre**
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
- **Mtra. Magdalena Jaime Cepeda**
Universidad Autónoma de Coahuila
- **Mtro. Jorge Alberto Ramírez Gómez**
Universidad de Colima
- **Mtro. Jorge Aguillón Robles**
Universidad Autónoma de San Luis Potosí
- **MDG. Irma Carrillo Chávez**
Universidad Autónoma de San Luis Potosí
- **MAV. Carla de la Luz Santana Luna**
Universidad Autónoma de San Luis Potosí

ÍNDICE



03

CARTA EDITORIAL

Carla de la Luz Santana Luna

06

PRESENTACIÓN

Anuar Abraham Kasis Ariceaga

28

REFLEXIONES SOBRE LA ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE DE LA ARQUITECTURA, IDENTIFICACIÓN Y DESARROLLO DE PROYECTOS CONTEMPORÁNEOS EN MÉXICO

Reflection on teaching and learning of architecture, identification and development of contemporary projects in Mexico

REFLEXÕES SOBRE O ENSINO EA APRENDIZAGEM DE ARQUITETURA, IDENTIFICAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DE PROJETOS CONTEMPORÂNEOS NO MÉXICO

Juan Manuel Lozano de Poo

36

UNA PERSPECTIVA SOCIAL DEL DILEMA ÉTICO EN EL DISEÑO

A social perspective of the ethical dilemma in Design

UMA PERSPECTIVA SOCIAL DO DILEMA ÉTICO NO DESIGN

Miguel Ángel Rubio Toledo
Sandra Alicia Utrilla Cobos
Arturo Santamaría Ortega
Ricardo Victoria Uribe

42

DISEÑO ECO-SUSTENTABLE DE EDIFICACIONES: A LA BÚSQUEDA DE NUEVAS OPCIONES DE ENERGÍAS ALTERNATIVAS

Eco-sustainable building design: Looking for recently developed alternative energies

PROJETO DE CONSTRUÇÃO ECO-SUSTENTÁVEL: UMA BUSCA POR NOVAS OPÇÕES DE ENERGIA ALTERNATIVA

Bibiana Cercado Quezada
Claudia Ramírez Martínez

10

ENSAMBLE DE CULTURAS
CONTEMPORÁNEAS.
UNA SEGREGACIÓN EN
LUGARES DE ORIGEN

*CONTEMPORARY CULTURES ASSEMBLY. A
SEPARATION IN PLACES OF ORIGIN*

*ENSAMBLADURA DE CULTURAS
CONTEMPORÂNEAS. UMA SEGREGAÇÃO EM
LOCAIS DE ORIGEM*

Fernando Nava la Corte
María Gabriela Villar García

16

REUTILIZACIÓN DE
CÁSCARA DE NARANJA
EN PROYECTOS
DE DISEÑO

*REUSING ORANGE PEEL
IN DESIGN PROJECTS*

*REUTILIZAÇÃO DE CASCA
DE LARANJA EM PROJETOS
DE DESIGN*

Gerardo Hernández Neria,
Arturo Santamaría Ortega

22

LA RECONFIGURACIÓN
DEL ARTE EN LA
PUBLICIDAD

*The re-shaping of art
in advertising*

*RECONFIGURAÇÃO DA ARTE EM
PUBLICIDADE*

Irma Carrillo Chávez
Fernando García Santibáñez

51

LA ESTÉTICA KITSCH COMO
MECANISMO PARA
LA CONSTRUCCIÓN Y
APROPIACIÓN DEL
HÁBITAT

*The kitsch aesthetics as a mechanism for the
construction and ownership of the habitat*

*O KITSCH COMO UM MECANISMO PARA A
CONSTRUÇÃO E APROPRIAÇÃO DO HABITAT*

José de Jesús Flores Figueroa
Cesar Omar Balderrama Armendáriz

63

SEMBLANZAS

66

GUÍA DE LOS
AUTORES

INSERCIÓN DE ARQUITECTURA

MODERNA

EN EL CENTRO HISTÓRICO

DE SAN LUIS POTOSÍ

INSERTION OF MODERN ARCHITECTURE IN THE HISTORIC CENTER OF SAN LUIS POTOSÍ

INSERÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NO CENTRO HISTÓRICO DE SAN LUIS POTOSI

LETICIA ARISTA CASTILLO / AZERET MARFIL SOLÍS

RECIBIDO: 21/08/2014
DICTAMINADO: 05/10/2014
ACEPTADO: 20/10/2014

RESUMEN

Palabras clave:
Arquitectura moderna, inserción,
histórico, contexto, diseño.

Este comunicado presenta el caso de estudio de una inserción contemporánea en el Centro Histórico de San Luis Potosí. La presente obra se encuentra situada a un costado de Catedral en la Plaza de Armas y fue realizada por el Arq. Francisco Cossío. Esta investigación busca abordar el análisis formal del diseño como propuesta de inserción de Arquitectura moderna en el contexto histórico, estableciendo una reflexión teórica sobre los argumentos del diseño formal, su relación con el contexto urbano, los edificios contiguos y el pensamiento que permeaba en el movimiento moderno como una postura frente a la ciudad histórica.

ABSTRACT

Key words:
*Modern architecture,
integration, historical, context,
design.*

This release presents the case study of a contemporary insertion in the historic center of San Luis Potosí. This book is located next to the Cathedral Square and was made by the architect Francisco Cossio. This research seeks to address the formal analysis of design as proposed insertion of modern architecture in the historical context, establishing a theoretical reflection on the arguments of formal design, its relationship with the urban context, the adjacent buildings and thinking that permeated the modern movement as a stand against the historic city.

RESUMO

Palavras-chave:
*arquitetura moderna, de integra-
ção, o contexto histórico, projeto.*

Versão apresenta o estudo de caso de uma inserção contemporânea no centro histórico de San Luis Potosí. Livro está localizado ao lado da Praça da Catedral e foi feito pelo arquiteto Cossio Francisco. Uma pesquisa aborda a análise formal do projeto proposto inserção da arquitetura moderna no contexto histórico, o estabelecimento de uma reflexão teórica sobre os argumentos de desenho formal, a sua relação com o contexto urbano, os edifícios adjacentes e pensamento que permeava o movimento moderno uma posição sobre a cidade histórica.

MODERNIDAD, NUEVA ARQUITECTURA Y CONTEXTO HISTÓRICO.

Los centros históricos surgen como un fenómeno espacial asociado al surgimiento de la modernidad, entendiéndose por histórico aquella oposición franca a lo moderno surgido a mediados del siglo XIX. El pensamiento moderno visualizaba una ruptura entre el pasado y el presente teniendo una fuerte influencia en el discurso arquitectónico y en el diseño a principios del siglo XX, la obra moderna se consideraba una arquitectura absolutamente nueva, crítica de la arquitectura decimonónica debido a la dependencia de ésta por las formas históricas. Frampton afirma que el discurso del movimiento moderno hace alusión a la honestidad y a la creencia en el carácter de verdad absoluta de sus postulados, es decir, a la aplicabilidad de estos en cualquier ámbito y contexto, la llamada arquitectura internacional (Frampton, 1995: 36).

Es claro que en el pensamiento de la arquitectura moderna no había lugar ni propuesta de actuación para los contextos históricos, pues la única opción válida, según la vanguardia funcionalista, era la inserción moderna, es decir, la que no se relacionaba con el contexto sino que mostraba la validez universal de esta arquitectura nueva (Ethinger, 2004: 41). Esta certeza absoluta de la modernidad sobre sus reglas universales, no daba opción al análisis de situaciones locales ni culturales del contexto, pues no admite que cada grupo cultural tenga una forma de vida particular, reafirmando el principio de ruptura histórica basada en la honestidad de su arquitectura por

medio del lenguaje formal y material, siendo así una preocupación el que la obra moderna lleve el sello de la época.

El reconocimiento del pasado no debe convertirse en su sacralización, la era moderna tiene derecho a su autoafirmación siempre que con ello no destruya el legado histórico, de modo que su inserción siempre dotará de nuevo sentido el espacio urbano arquitectónico, pues entra necesariamente en el juego de las relaciones con los elementos arquitectónicos pre-existentes, lo cual será siempre una operación violenta nos dice Tafuri, pues su resultado está ligado a la relación dialéctica que liga la historicidad y la permanencia de los tejidos antiguos con los valores del presente (Tafuri, 2010).

ARQUITECTURA MODERNA EN EL CENTRO HISTÓRICO DE SAN LUIS POTOSÍ, EL EDIFICIO SAN RAFAEL 1947

Nuevas actitudes hacia el patrimonio histórico y hacia nuestra relación con el pasado tiene su concreción en la arquitectura contrastante y llamativa que aparece en los centros históricos de todo el mundo. La preocupación de los arquitectos modernos sobre la distinción entre lo nuevo y lo viejo es la misma que existe desde el lado de la conservación del patrimonio, sin embargo, no solo mantener esta ruptura ha sido la preocupación sobre

Imagen 1
Vista de la antigua casa que
ocupa hoy el edificio
San Rafael.
Fuente: Archivo Histórico del
Estado de San Luis Potosí.



la intervención de la arquitectura en los contextos históricos, sino la estructura formal y material del lenguaje arquitectónico de la obra con respecto al paisaje urbano arquitectónico histórico próximo a la obra.

El edificio Córdova hoy conocido como edificio San Rafael, es una de las arquitecturas de las tres primeras décadas de la posrevolución en el país. Este portavoz de la modernidad fue encargado al arquitecto Francisco Cossío por el Sr. José Manuel Córdova en 1947, el terreno donde se asienta lo ocupaba una vivienda, ubicada en la esquina de Manuel José Othón con Zaragoza en el centro histórico de la ciudad de San Luis Potosí, la cual fue demolida tras haber sufrido un incendio.

En 1947 el propietario dirigió una carta al ayuntamiento, con una descripción del edificio que se encontraba en construcción para que le cobraran menos impuestos. Según relata Villar, la antigua vivienda quedó muy afectada en su estructura, razón por la cual se decidió su demolición. El Sr. Córdova explicó a los arquitectos Cossío y Algara que quería un edificio de oficinas que tuviera presencia en la Plaza de Armas. (Villar, 2010: 355).

DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

Iniciados los años treinta en México entraba el movimiento moderno con pleno vigor en el ámbito capitalino y nacional (Leidenberger, 2011: 12), los arquitectos tomaban posición frente al movimiento moderno que evidentemente presentaba actitudes por definición, cosmopolitas.

La arquitectura del edificio San Rafael, interviene sobre uno de los enclaves más significativos del centro histórico de la Ciudad de San Luis Potosí, pues participa junto a otras construcciones históricas relevantes del espacio que delimita la Plaza de Armas, lugar donde se asientan históricamente los poderes religiosos y político-administrativos de la ciudad.

Este edificio es considerado como el primer edificio de gran altura en la ciudad", (Villar, 2010: 355). Para este edificio Cossío planteó un programa arquitectónico de seis niveles, cada uno con oficinas, reservando la planta baja para comercios.



Imagen 2

Vista aérea del conjunto de La Catedral y el edificio San Rafael.

Fuente: Elaboración Marfil.

Las fuertes polémicas de inicios de los años treinta sobre la modernidad y el uso del cemento ya habían quedado atrás, sin embargo, las propiedades formales del edificio San Rafael muestran un diseño conservador.

La composición de las fachadas del edificio San Rafael hace referencia al estilo clásico académico, pues su estructura compositiva parte de una base, un cuerpo y un remate, además de integrarse al entorno mediante el uso de los materiales pétreos. La categoría de lo abstracto apoya una visión alternativa al observar que tal concepto no hace sino reproducir el distanciamiento figurativo o naturalista, asociación teórica entre abstracción y no figuración. (Argan, 1969: 239)

En el edificio San Rafael el uso de la piedra laminada apoya la presencia de ésta como elemento que ha contribuido a definir lo tectónico en la arquitectura por su producción figurativa

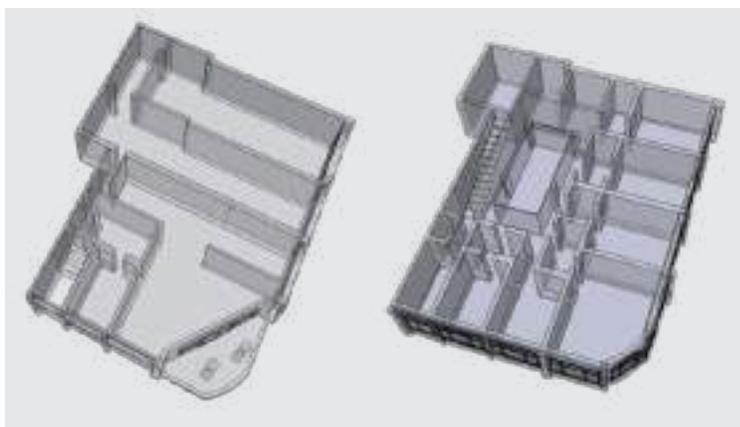


Imagen 3
Vista aérea del conjunto de
La Catedral y el edificio San
Rafael.

acumulada históricamente. Pese al uso de la piedra, su perfección geométrico-abstracta se opone a la fuerte presencia figurativa de los edificios próximos, Terragani piensa que los monumentos antiguos y modernos deben colocarse juntos y confrontarse. (Vitale, 1982: 4)

Imagen 4
Plantas arquitectónicas del
edificio San Rafael.
Fuente: Elaboración Marfil.

Los nuevos materiales y métodos de construcción incidieron en la manera de proyectar, haciendo que los arquitectos y los ingenieros estuvieran al día en estos avances y así crear nuevos edificios. El material que progresó y que más se utilizó en México y en la ciudad de San Luis Potosí en el siglo xx fue el concreto armado, utilizado como sinónimo de modernidad. (Villar, 2010: 459)



Las fachadas laterales del edificio San Rafael se unen formando un prisma rectangular curvado en la esquina. La estructura física sirve de composición al volumen, acentuando las columnas, con la piedra laminada en los cuatro pisos intermedios, para dejar lisa su cara en el último piso. (Villar, 2010: 355)

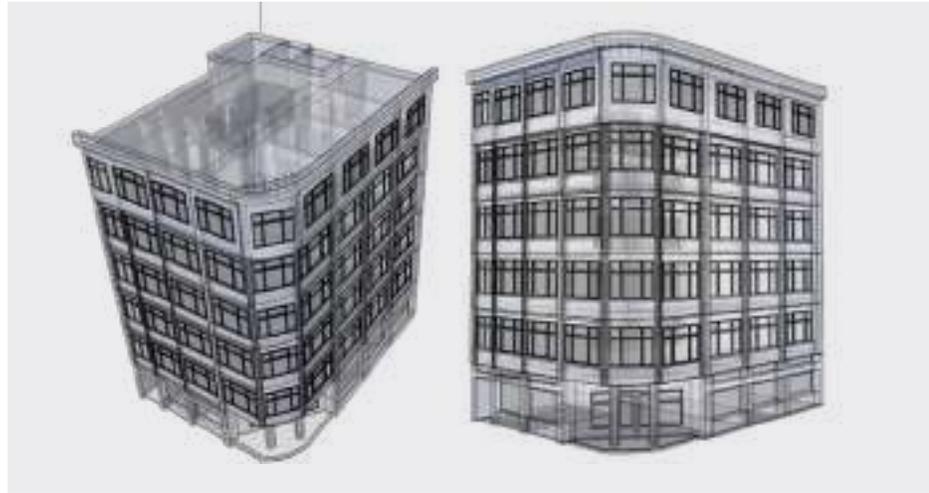
El uso del cemento en el edificio no se muestra, pues muchos arquitectos sí lo empleaban en las construcciones neocoloniales o conservadoras solían disfrazarlo o recubrirlo con otros materiales (Leidenberger, 2011: 20). Sin embargo, se acepta el conflicto formal como principio que enriquece la forma urbana. Rossi al respecto afirma que “una ciudad se convierte en algo donde los elementos y fragmentos arquitectónicos dialécticamente opuestos coexisten uno junto a otro, a veces contradiciéndose y a veces complementándose mutuamente, pero siempre enriqueciendo el tejido urbano (Ungers, 1985: 20).

La planta baja consta de tres locales comerciales con baño y el acceso al vestíbulo del edificio, que nos lleva al elevador y a la escalera, ubicado por la calle Manuel J. Othón. El elevador nos lleva a un patio de distribución e iluminación en cada nivel, en el que hay siete despachos, con un núcleo de baños generales, repitiéndose este

esquema en todos los pisos (Villar, 2010: 356). En la fachada de la planta baja destacan los aparadores por la transparencia del espacio, enfatizados por la marquesina; sobresale el local de la esquina por las dos columnas que lo hacen monumental, además del revestimiento del mármol y su doble altura. La fachada presenta relieves y remetimiento de vanos (Villar, 2010: 355).

Este edificio nos muestra aquella pluralidad de enfoques sobre la modernidad arquitectónica, que abarca los dos campos que se encontraban en eterna polémica entre sí en esos años: los “esteticistas” y los “radicales”. Los apuntes teóricos de Villagrán García, que se publicaron de forma seriada en la *Revista Arquitectura* entre 1939 y 1940, (Leidenberger, 2001: 22) expusieron la primera postura.

Al promover un funcionalismo abierto a elementos artísticos e incluso espirituales, con una postura favorable a la historia, ya que buscaba reconciliar lo moderno con lo clásico. Podemos observar en el edificio San Rafael una visión esteticista del movimiento moderno que era parte del contexto nacional que vivía la arquitectura mexicana, sin embargo, su configuración espacial interna comporta un lenguaje de purismo formal y funcional promovido por la racionalidad moderna y la tecnología, pues entre 1920 y 1970, prac-



ticar algún método analógico de diseño suponía nadar contra corriente. (Gracia de, 2001: 134)

Las tendencias del movimiento moderno en México, en el campo arquitectónico y la construcción, irrumpen relativamente de manera tardía pues el lenguaje moderno en México inicia a finales de los años veinte. Queda abierta la pregunta del porqué de esta resistencia a incorporar con mayor ímpetu las propuestas modernas de los colegas europeos. Al examinar la historia de la arquitectura, nos percatamos de la importancia que tuvieron los factores materiales, institucionales y políticos en la evolución de las ideas y las prácticas de la construcción moderna en México.

Imagen 5

Modelado 3D del edificio San Rafael.

Fuente: Elaboración Marfil.

Imagen 6

Vista aérea del conjunto de La Catedral y el edificio San Rafael.

Fuente: Elaboración Marfil.



CONCLUSIONES

El problema no es la licitud de la intervención en la ciudad histórica, sino el de la elección rigurosa de los criterios tipológicos y arquitectónicos del proyecto, de tal forma que el proyecto se plantee asumiendo la ciudad histórica y sus elementos como parte de la composición, pero considerándola también como matriz teórica de nuestra arquitectura, como patrimonio de formas que debemos retomar, continuar y transformar; profundizándolo y al mismo tiempo cambiándolo anclamos el proyecto a la realidad y definimos los límites que puede tener la invención, basada sobre un continuo refrendo con los hechos reales (Vitale, 1982: 46-47).

La conciencia histórica, no es nueva, ya en el renacimiento se empezó a dar la conciencia histórica del arte, por tanto pasado y presente no pueden hacerse equivalentes, de modo que intervenir en la arquitectura del pasado suponía la adopción de un compromiso crítico para aplicar los supuestos de apreciación estética.

El cuestionamiento de la realidad y de los dogmas universales de la arquitectura moderna, coadyuvo a la idea de pluralidad de los modelos arquitectónicos.

BIBLIOGRAFÍA

- Argan, Giulio C. (1969), *"Proyecto y destino"*; Caracas. Universidad Central de Venezuela.
- Gracia de, Francisco (2001), *"Construir en lo construido, La arquitectura como modificación"*; Barcelona, Nerea, 3era Edición.
- Leidenberger, Georg (2012), *"Tres revistas mexicanas de arquitectura: Portavoces de la modernidad, 1923-1950"*; Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 34(101), 109-138. Recuperado el 30/03/2014, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762012000200005&lng=es&tlng=es.
- Ungers, Oswald M. (1985), *"La ciudad humanista"*, Barcelona, A&V, núm. 1.
- Villar Rubio, Jesús V. (2010), *"Arquitectura y Urbanismo en la Ciudad de San Luis Potosí 1918-1967"*; San Luis Potosí, México, UASLP.

Vitale, Daniele (1982 noviembre), *"Antiguo y moderno, abstracción y formalismo en la obra de Terragni"*; Barcelona, 2C-Construcción de la ciudad, núm. 20-21, Ediciones Península.

Tafuri, Manfredo (2010), *"Teoría e Historia de la Arquitectura"*, España, Celeste Ediciones.

DISEÑO CUBISTA CIEN AÑOS DESPUÉS. EXPLOSIÓN DE PROPUESTAS CUBISTAS EN DISEÑO PARA EL HÁBITAT

CUBIST DESIGN HUNDRED YEARS LATER.
EXPLOSION OF CUBISTS PROPOSED FOR HABITAT
DESIGN

DESIGN CUBISTA CEM ANOS MAIS TARDE.
EXPLOÇÃO CUBISTA EM CASA DESIGN

SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO

RECIBIDO: 29/09/2014
DICTAMINADO: 06/10/2014
ACEPTADO: 20/10/2014

RESUMEN

Palabras Clave:
Cubismo, Diseño para el hábitat,
Estética cubista contemporánea,
Transversalidad, Experimentalidad.

Se presenta un curioso fenómeno que despierta un interés generalizado por la estética y los procedimientos del cubismo, tras un ciclo de cien años, desde que el Manifiesto cubista de 1913 define sus características. La propia experiencia personal, y otras muchas en el sector del hábitat, cuyos autores son diseñadores jóvenes, en su mayoría, ofrecen una amplia muestra. Se realiza una revisión de las bases del cubismo, para seguir abriendo nuevos caminos en la creación, y comprender este ciclo de cien años. Un ciclo virtuoso, en que volver a sentir e identificarnos con los mismos sentimientos creativos de una época de la que no somos verdaderamente conscientes. A esta revisión del cubismo en la era digital, en pleno auge del desarrollo de los fractales y de una nueva modernidad, se unen las posibilidades de los nuevos materiales y los nuevos procesos de fabricación. Esa conciencia y comprensión de la génesis y evolución creativa en otras épocas proporcionarán los nutrientes necesarios a un conocimiento transversal. El diseño contemporáneo demanda mayor personalidad, más conexión con el subconsciente, y como resultado existe una gran afinidad con el aura propia de la obra de arte. Los fundamentos del mismo son la conexión de los valores clásicos de la belleza y la innovación.

ABSTRACT

Key words: *Cubism, Habitat design, Contemporary cubist aesthetic, Transversality, Experimentalism.* *A curious phenomenon that arouses widespread interest in the aesthetics of Cubism and procedures, after a cycle of one hundred years, since 1913 Cubist Manifesto defines its characteristics. Personal experience, and many in the habitat sector, produced by young designers, most offer a broad sample. A review of the foundations of cubism is made to continue breaking new ground in creating and understanding this cycle of one hundred years. A virtuous cycle in which to feel and identify with these feelings in a creative period of which we are not really aware. A review of Cubism in this digital era, booming development of fractals and a new currency, the possibilities of new materials and new manufacturing processes meet. This awareness and understanding of the genesis and creative evolution in the past provide the necessary nutrients to a transversal knowledge. The contemporary design demands more personality, more connection to the subconscious, and a result there is a great affinity own aura of art. The basics of it are connecting the classical values of beauty and innovation.*

RESUMO

Palavras-chave: *Cubismo, Design da habitat, Estética cubista contemporânea, Integração, Experimentalism.* *Um fenômeno curioso que desperta o interesse generalizado na estética do cubismo e procedimentos, após um ciclo de cem anos, desde 1913 cubista manifesto define suas características é apresentada. A experiência pessoal, e muitos no sector da habitação, produzido por jovens designers, principalmente. Uma revisão das bases do cubismo é feito para continuar desbravando novos caminhos na criação e compreender este ciclo de cem anos. Um ciclo virtuoso em que se sentir e se identificar com esses sentimentos em um momento criativo de que não estamos realmente conscientes. Uma revisão do cubismo nesta era*

digital, crescendo desenvolvimento dos fractais e uma nova modernidade, as possibilidades de novos materiais e novos processos de fabricação encontram. Esta tomada de consciência e compreensão da gênese e evolução criativa no passado fornecem os nutrientes necessários para um conhecimento transversal. O design contemporâneo exige mais personalidade, mais conexão com o subconsciente, e como resultado, há uma grande afinidade própria aura da obra de arte. Os princípios básicos do que está conectando os valores clássicos de beleza e inovação.

INTRODUCCIÓN

En plena celebración del centenario cubista, considerando la fecha del manifiesto de Guillaume Apollinaire de 1913, resultó una asombrosa coincidencia la explosión cubista encontrada en la primera feria del diseño del mueble y la iluminación del año, y aunque surgían claros diseños cubistas en los años previos no eran significativos de esta profusión. Tampoco era esperable el aumento del interés por esta tendencia, dada la escasa difusión de tal evento, sin eco reseñable en nuestra sociedad. Prueba de ello es el silencio generalizado de instituciones y grandes espacios museísticos ante el hecho más importante y decisivo que definió el paso del arte clásico al arte moderno. Tampoco hubo nada relevante en 2007, cuando se conmemoraban los cien años de las *Señoritas de Aviñón*, de Picasso, como primera obra cubista de la historia y como hito de la frontera entre el arte clásico y el arte moderno. En definitiva, este resurgir del concepto y la estética del cubismo era como si renaciera, de manera espontánea, tras un ciclo de cien años, y ahora está en pleno énfasis.

Este centenario del cubismo, como movimiento artístico, se cumplía en 2013, cuando se publica el citado manifiesto con la intención de consolidar y definir la primera vanguardia y germen del resto que vivió el siglo xx (Apollinaire 1913). Había transcurrido el tiempo necesario para que la experiencia y la distancia permitieran tomar conciencia de los caracteres y principios de un movimiento realmente nuevo y que daría lugar a muchos otros caminos en la creación.

Se plantea este estudio a partir de esa hipótesis del ciclo de cien años para el resurgimiento del cubismo, y probablemente de otras tenden-

¹ "...esta belleza de la que hablamos contribuye por sí sola a aumentar la comodidad del edificio y la pervivencia de muchos. Pues ¿quién no afirmará sentirse más a gusto cuando se encuentra entre paredes adornadas que entre descuidadas? O bien ¿qué si no podrá proteger el arte de las ofensas del hombre mismo, al aplacar la injuria de los hombres? Pues la belleza consigue que los enemigos calmen su ira y permitan que quede intacta; por lo que me atreveré a decir: nada más que las formas con dignidad y encanto pueden preservar una obra ilesea de la injuria de los hombres".

² Véase el estudio crítico que desarrolla sobre la composición de estas obras el profesor Pablo Alonso Herraiz: http://www.disenio.uma.es/ji_disenoi_disenoi_8j_herraiz.htm (15.11.2014)

cias en la creación, y se inicia con el análisis de una experiencia personal motivada por ello. Un sentimiento propio que se estudia, en sus condicionantes para intentar establecer el paralelismo con ese estilo cubista del diseño en estas primeras décadas del año 2000. Un deseo de crear mediante esa metodología propia del cubismo, sin tener constancia del centenario. Aunque quizás responda a una sintonía con los cambios y nuevas orientaciones que inconscientemente asumimos cuando entramos en un nuevo siglo y, más aún, en otro milenio. Compartir la actividad de creación artística con la docencia, la investigación y los proyectos en diseño gráfico, mobiliario y arquitectónico, sin que esa primera actividad participe en cómo ganarse la vida supone una total libertad para llevar a la práctica experiencias arriesgadas y muy interesantes. Sin embargo, esa valiosa fuente de experiencias en la creación propia y en otras manifestaciones del arte contemporáneo deberían ser un corpus de referencia para los procesos del proyecto de diseño en cualquier sector.

Tras la revisión de los caracteres que definen al movimiento cubista, se recogen una serie de casos ilustrativos que ilustran la sensibilidad

por esos mismos caracteres desde nuevas circunstancias, en este momento. Esos factores que han propiciado el nuevo cubismo son fundamentalmente el desarrollo de la tecnología digital, la teoría de los fractales que encuentra herramientas adecuadas en los programas gráficos, los nuevos materiales y los nuevos procesos de fabricación.

AFINIDAD PERSONAL CON EL CUBISMO EN EL CENTENARIO

Curiosamente, a título personal también coincidió, prácticamente con el centenario, abandonar, o hacer un paréntesis al menos, una trayectoria de creación artística con una visión personal de esa percepción del paisaje, de las figuras, y de la realidad en general. Aunque este cambio partió con un propósito claro, salvar los tipos móviles de madera, y concretamente una colección de más de cinco mil piezas, coleccionadas durante años y encontradas principalmente en EE.UU. y Europa. A diferencia con los de aleaciones metálicas, es-



tos tipos de madera se emplearon durante siglos para imprimir el texto de los grandes carteles y rótulos, con el consiguiente interés artístico especial. Debían preservarse ante el olvido e instinto destructor que en países como España son especialmente raros por esa falta de consideración que siempre hemos otorgado a nuestro propio patrimonio histórico. La misión surgió leyendo a Leon Battista Alberti¹. Afirmaba que los frescos que en el Renacimiento se encontraban sobre los muros salvaron de su destrucción a muchos edificios. La tridimensionalidad propia de estos bloques de maderas nobles, realizadas sobre restos diversos de ebanistería, obligaba a concebir una obra constructivista en que se integrasen. Para ello era necesario adquirir una cierta destreza en el arte geométrico. Así se realizaron una serie de obras previas, para indagar en las posibilidades creativas y estéticas de la composición geométrica. Este juego creativo con la geometría fue todo un placer y una liberación inhabitual del referente real. Las obras con los tipos de madera, integrados en estructuras coherentes y en formatos muy precisos, que obligaban a trabajar con medidas muy especiales, aportaron el placer de la tridimensionalidad en el plano². Es precisamente

Imagen 1.
Centenario del Cubismo,
collage digital mancha
de 26x26 cm. Serie de 25
ejemplares, Sebastián García-
Garrido 2012

Imagen 2.
Elogio a la letra romana
(fragmento), óleo y collage
64x80 cm. Sebastián García-
Garrido 2013



esta expresión tridimensional del volumen, sobre la superficie bidimensional, el fundamento y originalidad que introduce el cubismo. En este sentido, evoluciona hacia el concepto de objeto, del cuadro sobre el que se pegan texturas, tipografías, etc. como si la pintura fuese en sí misma la cosa reproducida.

BASES DE LA CREACIÓN CUBISTA Y SU CORRELACIÓN CON LA TENDENCIA ACTUAL

La ruptura y aportación de Picasso supuso un cambio de mentalidad, una nueva era en el arte, que pasó de centrarse en la percepción de la realidad —en lo que los sentidos nos muestran— a liberar al artista para atender a sus propias ideas y sentimientos, producto de una percepción intuitiva. La realidad continuó estando presente pero en lo que sentimos y priorizamos conceptualmente, en lugar de por lo que vemos directamente, lo que podría percibir una cámara de fotos o de cine cuya aparición requirió también un cambio de paradigma.

Como toda idea que rompe con lo habitual, y se convierte en visionaria de nuevos itinerarios, las nuevas aportaciones implicaban una reflexión

profunda en los precedentes del arte. Son evidentes las afirmaciones de que el conocimiento de Picasso, sobre la escultura ibérica, permite la solución dada a las cabezas de las dos figuras centrales, y que el descubrimiento del arte africano, mientras trabajaba en este cuadro, fue el factor decisivo para iniciar este nuevo y antiguo camino: “Aunque la pintura cubista iba a reflejar ocasionalmente la influencia de ciertas convenciones estilísticas africanas, fueron los principios que subyacían al llamado arte ‘primitivo’ los que habrían de condicionar la estética de uno de los estilos más sofisticados y más intelectualmente austeros de todos los tiempos” (Golding, p. 47).

En la evolución de este nuevo concepto de creación artística, los cinco primeros años son denominados del cubismo analítico, por lo que suponen de exploración a partir del estudio de las posibilidades de construcción de esa nueva realidad, de un nuevo lenguaje visual y de una nueva estética. Por ello el tema o el color pasaron a ser secundarios, tras la forma, el volumen, el espacio y el concepto representado. Quien contempla la obra adquiere también una visión claramente diferenciada a la que podía interpretar de la realidad artística anterior; puede crear su propio concepto visual y emocional, incrementando considerablemente su papel como creador.

La razón de ser de este cambio de paradigma fue apareciendo a partir de 1912, con el inicio del denominado cubismo sintético. Una vez desarrollado este nuevo lenguaje, visual y estético, se aplica a expresar una realidad más esencial, más intensa conceptualmente. Coincide este nuevo camino con la invención del collage, también por Picasso, definido como la incorporación de cualquier tipo de material ajeno a la pintura sobre la superficie del cuadro³. Se pegan superficies y objetos a la pintura, o se definen otros mediante adhesión de papel con formas determinadas. Entonces es cuando las letras, palabras o textos se incorporan a la obra, con un decidido protagonismo, y en este sentido las obras del citado proyecto *Tipometrías* son una variante más de esta tendencia centenaria. Sorprende nuevamente, coincidir un siglo después también con este tipo de obras con elementos tridimensionales

³ “mientras que Braque había de ser el inventor del papier collé, una forma específica de collage” Golding, John, pp. 54-55.

adheridos al cuadro, que Picasso realizó fundamentalmente entre 1913- 14. Estas nuevas obras realizadas hoy, llegan a ser un término medio entre pintura y escultura, determinadas por la altura del bloque de los tipos móviles (universal de 23mm), y las diferentes alturas, hasta el plano de fondo, con las que es preciso componer el resultado final. Un proceso en que, como en la escultura cubista, juegan un papel principal el volumen positivo y negativo, el color neutro de fondo o la intensidad cromática de los detalles más sobresalientes. La transdisciplinariedad, no sólo entre los diferentes campos de las artes sino también del conocimiento, posibilitan la creación de propuestas acordes con la práctica investigadora, y mediante ello alcanzan un nivel empírico muy interesante para quienes estudian y se dedican profesionalmente a proyectar en diseño. Esa experimentalidad fue, sin duda, una de las características esenciales de lo que se considera el arte moderno e incluso de la postmodernidad que le sucediera hasta que llega el relevo de una nueva modernidad en la primera década del milenio.

Pero la aspiración volumétrica del cubismo hacia el objeto, como se ha dicho más arriba, ha desencadenado cien años después el resurgir de la metodología y apariencia cubista en los objetos diseñados hoy, que había quedado insuficientemente explorada y desarrollada en la escultura de su época, como vía paralela a lo que se hacía en la pintura.

Esa tridimensionalidad en el plano, que favorece la tecnología de creación y reproducción digital contemporánea, ha propiciado la tendencia volumétrica del diseño actual, incluso de la identidad visual corporativa, como se aprecia en la creada para la ciudad de Melbourne. Los fractales y el diseño vectorial han venido siendo un método digital que ha seducido a muchos creadores contemporáneos y son una constante en la estética en el diseño del hábitat, fundamentalmente.

En este sentido, el diseño de producto ha madurado aquellos precedentes que tuvo el cubismo en este ámbito, comenzando por el desarrollo de la componente estética y artística de la producción a partir de la creación del concepto diseño, en el panorama internacional, cuando Carlos III



Imagen 3
Ciudad de Melbourne.
Nueva identidad visual
corporativa, Landor
Associates 2009⁵

crea, en 1775, la Escuela Gratuita de Diseño, mediante Real cédula que define el nuevo término diseño como: “la adecuación del dibujo a las exigencias de la producción mecánica y seriada, sin descuidar el buen gusto y el espíritu creador”⁴.

Otro precedente digno de tener en cuenta llega alrededor de un siglo después. Es el movimiento Arts & Crafts, tras la necesidad de retomar la calidad de la producción industrial, cuando ésta se convierte en la que se denominaba ‘feal-

⁴ Libro de Acuerdo de la Junta (Nacional) de Comercio, 30 de marzo de 1775. Ruiz Ortega, Manuel (1999), p. 248.

⁵ Más detalles en: <https://www.behance.net/gallery/276451/City-of-Melbourne> (07.09.2014)



Imagen 4
Sello con motivo geométrico
de la cultura Jama Coaque,
Ecuador. Museo Municipal de
Guayaquil. Foto SGG

dad victoriana'. Una consecuencia o ampliación de este movimiento de Artes y Oficios fue el Modernismo, entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Esta última tendencia del arte clásico, previa al cubismo que dio la salida al resto de vanguardias históricas, seguida del futurismo y constructivismo como maneras más próximas, dio lugar al Art Déco. Este otro movimiento, que surge en 1920 y se extiende hasta la década de los '50, dependiendo de cada lugar, podría considerarse una evolución del propio modernismo una vez atravesada la ruptura cubista. En realidad, se trataba de un periodo en que predominaba la geometría como base de la creación, y los colores que recordaban a los *fauves*. Se trata de manifestaciones del diseño que recibieron la influencia del arte de su época, como pretendió la creación de un término preciso para definir profesionalmente el diseño, con la creación de la Escuela Gratuita, y luego el Arts & Crafts. El Art Decó podría decirse, como se entiende en el ám-

bito de Praga, que se trata de un cubismo en las artes decorativas o en todas las manifestaciones del diseño, desde objetos cotidianos, muebles, edificios, etc.

Modernismo y Art Déco, más expresamente, inician una componente estética de la geometría e incluso el cubismo, como se aprecia muy especialmente en los objetos, mobiliario, etc. creados en Praga coincidiendo ya con el cubismo en la pintura, y donde mantiene su vigencia hasta la actualidad, en edificios, utensilios, mobiliario... Un interesante ejemplo es el sillón/sofá *Kubikula*, diseño de Vladimír Zák, fabricado por UP závody en 2012⁶.

El cubismo fue para el arte lo que el diseño para las Reales Fábricas del siglo XVIII y sigue siendo hoy un recurso creativo muy satisfactorio para la producción posindustrial contemporánea. El desarrollo global de la máquina, que se consolidaba en los inicios del siglo XX, la línea recta en el diseño y la arquitectura del movimiento moderno, la geometría, la asimetría, la repetición de módulos, el concepto de fractal, la iluminación eléctrica, la aerodinámica en los automóviles, trenes y aviones, los grandes edificios y los nuevos proyectos de espacios públicos, fueron la energía que movió el nacimiento del cubismo en el arte. Esta disciplina se encargaría de experimentar con las nuevas formas simples y con la pureza del color que depuraría el fauvismo, sin la limitación funcional y práctica del diseño. En el diseño, existen creaciones identificadas plenamente con el movimiento cubista, prácticamente al mismo tiempo que en el arte. Sin embargo, su mayor desarrollo se logra hacia 1920, y tras un paréntesis resurge con toda su fuerza en la próspera década de los cincuenta⁷, previamente a esta última explosión cubista.

Por otra parte, esta tendencia actual cubista y geométrica conecta con una estética y una manera de hacer propia de antiguas culturas de todo el mundo, entre las que se podrían destacar, por su afinidad geométrica, maya, azteca e inca. Aunque se trata de las principales culturas, sus caracteres son comunes a otras de menor entidad, y que se manifiestan a lo largo de toda América. La base constructiva de una retícula para la creación de

⁶http://designguide.cz/index.php?page=detail&lang=1&f_more=1&item=543 (03.09.2014).

⁷ Véase Pérez, Carlos (2004), España años 50. Una década de creación.

⁸ Resulta especialmente interesante este estudio sobre la naturaleza de Picasso por explorar los límites de lo que se había hecho en el arte, a partir de los caracteres que definen sus retratos: Daix, Pierre (1996) "Du primitivisme au cubisme synthétique et au-delà, 1905-1904".

⁹ <http://designaholic.mx/2013/08/www.ducolab.com>

¹⁰ www.svetlanakozhenov.com



Imagen 5
Consolas diseñadas por el
joven Markus Johansson.
Suecia 2013. Foto SGG

estos motivos, su carácter geométrico y modular son valores que recobraron un gran interés para los artistas y diseñadores de finales del *xix* y comienzos del *xx*, identificados con lo que se conoció como primitivismo⁸. Un ejemplo de la actualidad de esa estética precolombina es el 'molcajete', recipiente de cocina propio de la cultura y la cocina mexicana, que Rodolfo Kusulas ha interpretado mediante un juego de planos en direcciones aleatorias⁹. A su vez, resurge, o deja de estar meramente latente, el sentimiento cubista en Praga, y se manifiesta con las sorprendentes diseños de la joven Svetlana Kozhenov¹⁰. El cubismo se hace patente en ámbitos y marcas tan destacadas en diseño como es el nuevo modelo *Huracán*, de Lamborghini, e inunda todos los sectores del hábitat, desde lámparas de SStudio, piezas de baño del modelo *Mondart* de Porcelanosa, hasta las sorprendentes caravanas Mehrzeller.

En definitiva, se observa un desarrollo cíclico de tendencias anteriores, que vienen nutridas por creaciones históricas, por fundamentos de la forma y la estética propia de otras épocas. En este sentido, el estudio de la génesis y evolución de cada una de las manifestaciones históricas, conectando los factores que dieron lugar a cada una de ellas, el fenómeno cultural y el sentimiento que les proporcionó el alma de su creación,



Imagen 6
Sillón realizado por un joven
diseñador de Sien Estudio,
con madera autóctona de la
Patagonia y un innovador
tapizado con piel de salmón,
Chile 2013. Foto SGG

resulta un nutriente esencial para la propia creatividad del diseño contemporáneo. El conocimiento en nuestra época es transversal y exponencial las posibilidades que desencadena un conocimiento profundo de los principios que pueden conectarse para ofrecer soluciones actuales. Este diseño contemporáneo demanda una fuerte personalidad, un mayor protagonismo de las fuentes del subconsciente, por lo que llega a poseer un aura y un potencial de conmover al destinatario que recuerda y suplanta al arte en innumerables ocasiones. Los fundamentos del mismo son la conexión de los valores clásicos de la belleza y la innovación.

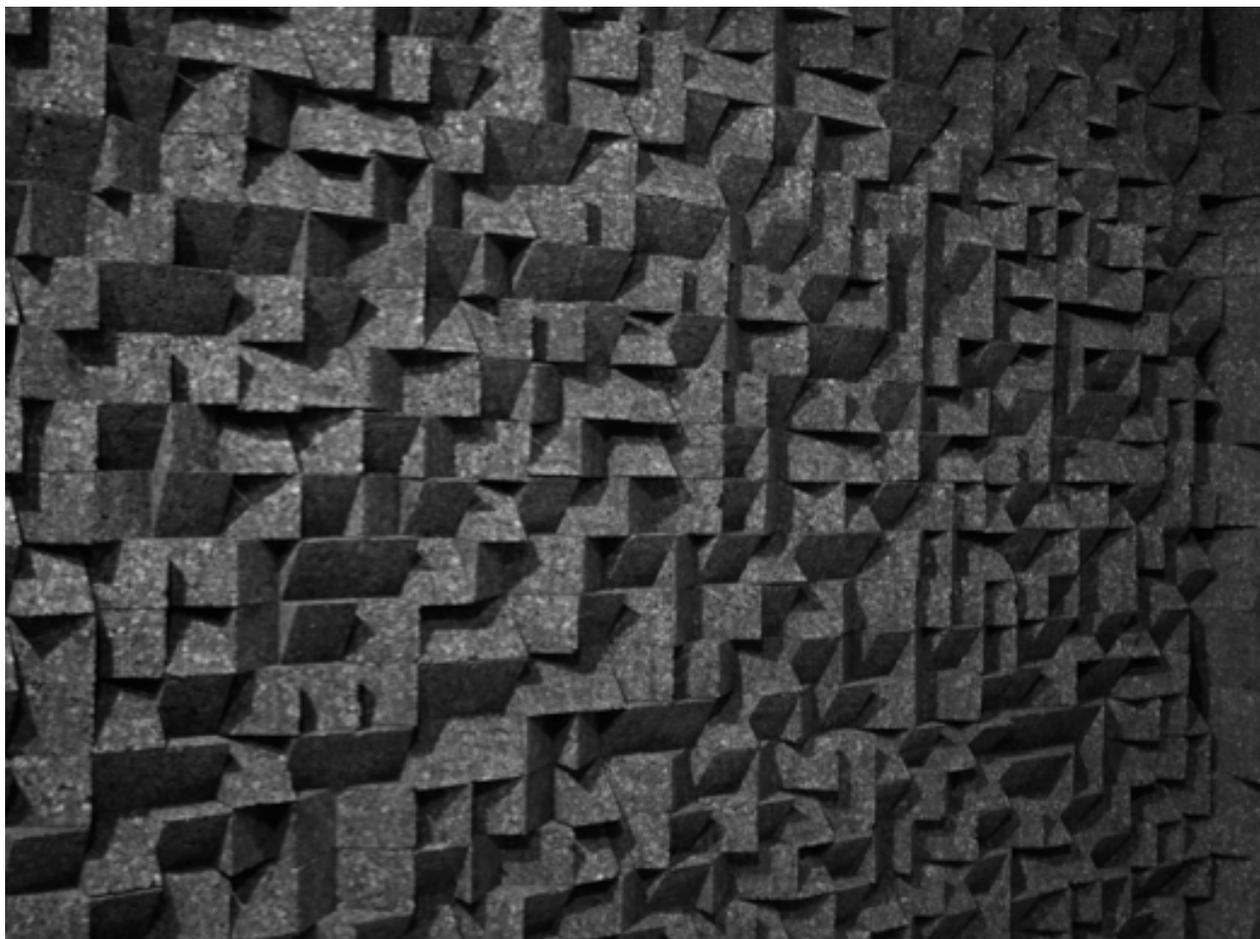


Imagen 7
Revestimiento de paredes
y techos, realizado por la
joven diseñadora de origen
portugués Tania da Cruz,
Milán 2013. Foto SGG

Imagen 8
Revestimiento cerámico Sula,
diseñado por la joven Mija
Puoskari, Finlandia 2013.
Foto SGG

Imagen 9
Mueble Carrara, diseñado
por Stefano Esposito, 2013,
un gran diseñador aunque
acabe de terminar Diseño
Industrial en la Segunda
Universidad de Nápoles.
Foto SGG





Imagen 10
Mesa, silla y separador de espacios cubistas, por Patrick Beyaert, del estudio Formz, que en 2014 presenta modelos más audaces profundizando en las posibilidades del ejercicio cubista. Bélgica 2013. Foto SGG

Imagen 11
Muebles de bambú plegables, diseñados por Robert van Embricqs, Holanda 2013. Foto SGG

Imagen 12
Mueble aparador diseñado por la joven diseñadora titular del estudio Gesamt Design. India 2013. Foto SGG

REFERENCIAS

Alberti, Leon Battista (2007) *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid: Tecnos, pp. 159-160.
Alonso Herraiz, Pablo (2013) "Posttipografía y resemantización de los tipos móviles de madera en la obra de Sebastián García Garrido". En García-Garrido, Sebastián (2014), *Elogio de la Lengua Española y las Artes del Libro. Tipometrías*, Málaga: I+Diseño, pp. 199-201.
Apollinaire, Guillaume (1913) *Les Peintres Cubistes*, Paris. Citado por Golding, John "Cubismo". En Stangos, Nikos (1986) *Conceptos de arte mo-*

derno, Madrid: Alianza Forma, pp. 45-66.
Pérez, Carlos –ed.– (2004), *España años 50. Una década de creación*, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
Ruiz Ortega, Manuel (1999) *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona 1775-1808*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
Daix, Pierre (1996) "Du primitivisme au cubisme synthétique et au-delà, 1905-1904", Rubin, William (ed.) *Picasso et le Portrait*, Paris: Flammarion, pp. 255-296.