



EI DISEÑO INTERIOR DE LOS MUSEOS EN LA CIUDAD DE CUENCA

La actuación del diseñador de interiores en la intervención del patrimonio en el Museo de la Ciudad y la Casa de la Provincia de Cuenca.

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE GENERAL	2
ÍNDICE DE FIGURAS	4
Introducción	5
Hipótesis de trabajo.....	16
Objetivos.....	16
Objetivo general.....	16
Objetivos específicos	16
Línea temática de investigación.....	17
Periodización	17
CAPÍTULO I. EL DISEÑO INTERIOR Y SU FUNCIÓN	18
1.1. Rol e importancia del diseño interior en los museos.....	18
1.2. La iluminación	20
1.2.1. Iluminación natural.....	20
1.2.2. Iluminación artificial	21
1.3. Control ambiental.....	21
1.4. Seguridad	22
1.5. División de espacios	22
1.5.1. Circulación o recorridos.....	23
1.5.2. Áreas de exhibición	23
1.6. Alcance de la intervención en edificios patrimoniales o de carácter antiguo	24
1.6.1. La arquitectura sensorial	28
1.6.2. Herramientas disponibles en el diseño de interior para la intervención patrimonial.....	33
CAPÍTULO II. LOS MUSEOS	39

2.1. ¿Qué es un Museo?.....	39
2.2. Consideraciones para la transformación de una edificación patrimonial en un museo	46
2.2.1. Retos de la intervención patrimonial	50
CAPÍTULO III. RELACIÓN ENTRE EL USUARIO Y EL ESPACIO	55
3.1. Percepción del espacio a nivel sensorial.....	55
3.2. Valoración de la edificación patrimonial.....	61
3.3. La organización espacial y la intervención del museo	65
3.3.1. Impacto sensorial del acondicionamiento museístico según experiencias en otros países.....	67
3.4. Posibles problemas y oportunidades vinculadas al cambio de uso de las edificaciones patrimoniales	72
CAPÍTULO IV. INTERVENCIÓN DE INMUEBLES PATRIMONIALES	77
4.1. Ámbitos legales para la conservación e intervención del patrimonio cultural en Cuenca	77
4.1.1. Patrimonio Cultural	78
4.1.2. Patrimonio como Herencia y como Cultura.....	78
4.2. Definición de los bienes inmuebles (Patrimonio arquitectónico)	79
4.3. Materialidad	82
4.3.1. La selección de materiales y métodos para la restauración	84
4.3.2. La iluminación.....	85
4.3.3. El mobiliario.....	90
4.3.4. Nuevas tecnologías	92
CAPÍTULO V. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	95
5.1. Diseño de investigación.....	95
5.2. Tipo de investigación	95
5.3. Técnicas de investigación.....	96

5.4. Instrumentos para la recolección de datos	96
5.4.1. Población y muestra.....	97
5.4.2. Instrumento propuesto	100
CAPÍTULO VI. ANÁLISIS DE RESULTADOS	104
6.1. Discusión general	104
6.2. Análisis individual.....	106
CONCLUSIONES.....	116
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120
BIBLIOGRAFÍA	130

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Actores y sus diversos roles en el reto de la intervención patrimonial.	53
Figura 2. Fórmula para la muestra (población finita)	98

Introducción

Para la realización de esta investigación, se necesita elaborar una evaluación sobre la temática seleccionada, siendo este un papel importante para la realización del diseño interior y por consiguiente la intervención del patrimonio cultural a través de los profesionales, en los distintos espacios museísticos de la ciudad de Cuenca, capital de la provincia de Azuay, al sur de la República del Ecuador. Por lo cual es de señalar que, en primera instancia, esta urbe se declaró en el año 1999 como Patrimonio Cultural de la Humanidad, por consiguiente, es necesario realizar un análisis en el que se deberá cometer la revisión para la tesis de maestría elaborada a continuación.

Cabe destacar que es necesario poseer el conocimiento inicial que las distintas edificaciones ubicadas en el centro histórico funcionan bajo distintas tipologías de las cuales se dispone, dando como resultado la respuesta tangible presente en sus espacios a razón de sus primeras intervenciones, dejan expresión de su naturaleza más intrínseca en las memorias que guardan estos recintos, y que son verificables en los elementos constructivos que las componen, partiendo desde su estructura sostenedora de las cargas que actúan en el edificio, hasta los materiales utilizados en los acabados de diseño y mobiliario existente.

Particularmente se escogieron dos casos para el estudio: Museo de la Ciudad y La Casa de la Provincia de Cuenca, entre la observación y estudio superficial de distintos ejemplos específicos de esta tipología perteneciente al ámbito cultural mundial para su indagación.

Según la óptica personal del investigador, los rasgos perceptivos que se le atribuyen a la importancia de mantener latente la memoria colectiva, mediante el mantenimiento de estos espacios para el esparcimiento, la cultura de propios y ajenos, lo cual es considerado

como otra premisa tan importante como la que alberga a los inicios la declaración de la universalidad asignada a la urbe cuencana y todos los atributos que la definen.

De lo anteriormente expuesto parte el interés por comprender el objetivo general de esta tesis y lograr construir un análisis al respecto que involucre todos los factores narrados, logrando satisfacer a razón del conocimiento objetivo de la obra, las conclusiones a las que se pretende llegar y que estas a su vez coadyuven a otros investigadores en la materia a la misma actitud en la cual, desde sus inicios, quizás sin saberlo, le ha pertenecido a la humanidad en su conjunto.

A manera de resumen, debe quedar clara la idea en la introducción de que los parámetros de investigación están enmarcados en relación a los términos del patrimonio, las tipologías museísticas, la intervención como herramienta revitalizadora con criterio de transformación y mantenimiento en el diseño de interiores como disciplina, en las diversas consecuencias de su aplicación en las construcciones u las posibles repercusiones que esta última puede generar, específicamente en las áreas de la materialidad, la iluminación, el mobiliario y las nuevas tecnologías en los aspectos sensoriales presentes en los espacios modificados seleccionados.

Además, se toma cuenta la memoria e identidad, para conectar al espectador con sus más arraigadas naturalezas adquiridas a lo largo de sus propias vivencias de acuerdo al entorno inmediato.

En la siguiente investigación se recurre al análisis de varios elementos compositivos del espacio, ya que los sentidos, cuando se habla de percepción son varios, de igual manera lo debe ser la forma de analizar cómo se influye en ellos, es decir, se determinó que al analizar el espacio desde la composición de diversos elementos tradicionales, aunado esto a las nuevas tecnologías de la comunicación en los museos, lo que se puede definir como

la concepción de complejidad vs especificidad, resaltando el hecho, sin ánimos de restar importancia la especificidad, de que si es necesario la comprensión del objeto de estudio con mayor amplitud debe dársele un ámbito de extensión al efectivo análisis de las partes que lo componen y a sus evidentes consecuencias en la forma de percibirlo.

Así pues, a la historia se le considera el importante archivo en el cual el hombre ha mostrado su cultura y ha sido interpretada por la arquitectura como ferviente representante de la indiscutible memoria, con la que el tránsito de las áreas marca su movimiento. Para Grau (1996) si el hombre se atreviera a ignorar su evidente pasado e intentara comenzar de nuevo su historia, debe a su vez hacer una renuncia a lo que realmente es (pág. 8).

La misma frase es concurrente a la arquitectura, siendo la manifestación espacial de la actualidad brindando como resultado a lo que ha transcurrido en el pasado, si se quisiera renunciar a su evidencia, se debería abandonar la costumbre; los egipcios como cultura de la antigüedad, resolvieron a través del ingenio, la utilización de la piedra como solución constructiva y posterior a estos, Caldeos y Sumerios se las ingeniaron con el barro. Es imperceptible imaginar, si el hombre actual se habría servido del hormigón armado sin estos antecedentes, ya que este se presenta como consecuencia de los otros ensayos descubiertos a lo largo de la historia.

A razón de estas premisas, se aparta la atención de su contexto inmediato de lo que parece atender el hecho constructivo y se sitúa el discurso en la indagación de los estilos para su conocimiento, debido a que estos dan fe del lenguaje que se ha estipulado en los diversos tiempos, en la manera que se han estructurado de determinada forma, siendo testigos de los intentos del hombre y sus esfuerzos por la construcción.

Es de señalar que se hace ineludible la gestión del patrimonio en los días actuales, si queremos mantener viva la historia, la misma presentada como una necesidad cultural, en

donde las diversas manifestaciones y sus países, los especialistas e intelectuales, entre otros gremios relacionados al tema, han invertido múltiples esfuerzos en distintas áreas del saber económico, político y de las artes primeramente para su indagación científica y profundo conocimiento.

Cada vez es más ávido la cantidad de público que se muestra interesado en mantener contacto con su idiosincrasia en la construcción del sentido cultural, demostrando un apetito por conocer y visitar aquellas muestras del pasado que aún están presente y con vigencia en las entidades donde el hombre ha plasmado su interés por el desarrollo integral. Dándose así el culto al patrimonio.

En donde desde las más pequeñas ciudades con su enriquecedora arquitectura, modesta sea demás admitir, hasta las magníficas urbes en su conjunto de cantidad de emblemas plasmados en sus modeladas y esbeltas edificaciones, y más importante aún, a fines del objeto de estudio, sus grandes museos. (Choay, 2007)

Mucho se asoma la idea sobre la temática en la forma de abordarlos desde sus aspectos filosóficos en consonancia con sus aspectos antropológicos y recalcando desde los variados puntos de vista en la historia, punto último que aclara la brecha entre el concepto de monumento y monumento histórico, puntualizado por la búsqueda del origen, sin embargo, es importante mencionar que, de estos posibles análisis mencionados, derivan los resultados del tratamiento en la contemporaneidad que se le da al patrimonio y la imperiosa necesidad de mantenerlo vivo por medio de su entendimiento antropológico, independientemente de que sean objeto directo de análisis de esta investigación.

Habiendo obtenido las respuestas pertinentes derivadas de múltiples ciencias y disciplinas, que casi se vislumbran como un despertar en la historia y que han dedicado sus energías a la conservación y preservación de monumentos históricos presentes, demandadas por una serie de factores que abordan con seriedad el tema del patrimonio museísticos en muchas ciudades, llama la atención como tema principal de este análisis el

tema acercado superficialmente, sobre la intervención del patrimonio a través del diseño interior en los museos históricos presentes específicamente en la ciudad de Cuenca, al sur del Ecuador.

En esta síntesis de carácter investigativa, descriptiva por demás, avala sin duda un singular punto de vista referente al papel que desempeña el diseño interior como una disciplina de relevancia en los tiempos modernos, en donde la arquitectura presenta sus incesantes y constantes transformaciones, se exhibe el concepto de conservación como fragmento de los sucesos culturales que se materializan desde sus inicios con la fuerte voluntad de permanecer estable, ante la presencia aunque cueste aceptarlo, de las nuevas tendencias en el diseño, que quizás sin quererlo, pretenden a través de la propia arquitectura dismantelar lo que se plasma permanente y estoico ante la historia (UNESCO, 2017).

Es necesario para la objetividad en esta investigación, adelantarse a la defensa ante la sosegada posición de Viollet-Le Duc, actuase como defensor intransigente de la intervención como la representación en que el centro arquitectónico. Declara su permanencia como hecho construido, en contraposición de las ópticas contrarias de la continuidad natural de los monumentos ante el tiempo, de Ruskin, que determina que la obra debe envejecer y obviamente morir, como una característica biológica presente en su ADN y su estructurada relación con el tiempo.

A esto le sumamos, que pareciera, la era digital no admite paciencia ante los cambios a los cuales ha sometido vectorialmente al espacio, denotando su fuerte presencia inmaterial, haciendo que el pasado perceptible en la narrativa arquitectónica a través del patrimonio casi pierda su semántica, ante la sintaxis transmutada del hombre moderno y sus arrolladoras costumbres (Choay, 2007).

Es cierto que frente a los distintos planteamientos las interrogantes al respecto son ineludibles manteniéndose al margen de la generalidad, el sentido de esta investigación no pretende enmarcarse en una narrativa crítica, llena de estigmas o aniquiladora como requisito *sinecuonom*, para dismantelar los posibles embates que los movimientos en las tendencias actuales del diseño se presentan.

Por cierto parten muchos de ellos de los aportes de las Vanguardias Artísticas del siglo XX, siendo estos los que en gran medida fueron los condicionantes de muchas de las formas en las distintas áreas del saber, cruzando por las ciencias y el arte para luego perpetuarse por la arquitectura en la infraestructura, en que la humanidad hoy expresa sus más objetivas y a veces pasionales formas de comprender el complejo sistema que le aborda y las costumbres que ha desarrollado para relacionarse en este.

Aunque el hecho de las nuevas tecnologías, que están supeditadas a su repercusión por otros factores tradicionales de la composición del espacio como lo son los materiales, la iluminación y el mobiliario, al objeto de estudio de esta investigación, no dejan de ser un fenómeno de exhaustivo análisis, se debe acotar que la presencia de estas han modificado la vivencia en la sociedad actual, no hay conciencia con exactitud de hasta a donde ha modificado la cultura en sus reacciones y hábitos, específicamente en lo que a este caso se refiere a la percepción que se tiene sobre el arte, incluida en esta la realización de los espacios en los cuales se disponen sus áreas expositivas (Choay, 2007, pág. 350).

Continuando con este orden de ideas, la duda se revela por sí sola, cuando se habla de la injerencia que sacudió la relación entre el arte, la manera de concebirlo a través del patrimonio y sus espacios expositivos y las nuevas tecnologías existentes, en las cuales el papel del diseñador de interiores es el de traducirlas ante el espectador, lo que se considera una experiencia más en la incesante transición que asume la forma en que se expresan las

sociedades a razón de sus profundos, pero a veces imperceptibles cambios en el corto plazo del tiempo.

Según Choay (2007), tienen sus perspectivas desde la óptica europea, con una connotación referente a lo transitorio que suele caracterizar a los cambios que fluctúan en el tiempo, el espacio y sus transformaciones, entendiendo cualquier investigador latinoamericano, realizar las reflexiones dentro de nuestro contexto que ciertamente se ha visto influenciado, denotándose matices de la cultura europea pero que indistintamente de ello, ofrece rasgos semejantes pero no estandarizados de las raíces que han influido desde el antiguo continente.

Entonces, de acuerdo con el último aporte textual, es pertinente extraer los rasgos de cómo influye el aspecto perceptivo en el ámbito de lo sensorial en la forma constructiva de los espacios que, se manifiestan orillas adentro de las fachadas y su influencia tecnológica, de acuerdo a las intervenciones a través del diseño interior y si esta disciplina permite mantener la naturaleza de las edificaciones museísticas revitalizadas.

Algunas veces sucumbidas a caprichos del hecho arquitectónico y de sus protagonistas o si de tal manera es inevitable sucumbir ante el fenómeno tecnológico cuando se habla de mantener con vida propia a las estructuras que nacieron mucho antes de siquiera percibirse los avances científicos en esta materia, que hoy parecen ir a la par del acelerado estilo de vida consumista que caracteriza a la cultura actual.

Teniendo conciencia de lo escrito, con respecto al enfoque en que se orienta finalmente la titulación y su dirección en el ámbito sensorial, la cual hace hincapié en la triada, relación del arte, la materialidad en el espacio y la percepción del espectador, situación que conlleva a plantearse por consiguiente que se entienda el arte primeramente desde la presentación de la obra arquitectónica intervenida y los espacios que esta plantea

en su albergue para la obra artística, mediando con la materialidad a la cual está sujeta no solo la obra de arte, que en este estudio también se encuentra supeditada, sino a la de los acabados internos y externos y el uso de los materiales que se han planteado para transmitir a los usuarios posibles sensaciones que les devuelvan al sentido de pertenencia en relación a los edificios que habitan temporalmente.

A fines de la comprensión de esta investigación, se habla acerca del énfasis en el ámbito tecnológico en la intervención del patrimonio, como ya se ha explicado no para buscar las caídas en abismos teóricos que complejizan la propuesta, sino para determinar si el diseñador de interiores maneja cabalmente los aspectos en el momento de darle protagonismo a la obra intervenida, sin relevar los atributos de la obra expuesta ante las nuevas tecnologías, la materialidad y las percepciones transmitidas a través de todos estos elementos compositivos del espacio museístico.

Se conoce debido a la historia que el Ecuador mantiene distintos estilos arquitectónicos, relacionados directamente con los casos de los centros históricos de Quito, Guayaquil y Cuenca, nombrado Santa Ana de los Cuatro Ríos de Cuenca, donde aún se puede observar el excelente cuidado dado a sus diversas tipologías constructivas entre las que se destacan a las iglesias como fiel representante de las creencias religiosas presentes, las casas con sus patios centrales distribuidores de luz y funcionamiento, y de una serie de edificios coloniales con características de la arquitectura tradicional de la ciudad, es de señalar que diferentes tipologías de edificaciones se le considera que no pueden ser modificadas debido a la importancia que poseen.

Cuenca se extiende en el presente como un destino turístico en donde se reconoce internacionalmente por sus exuberantes monumentos arquitectónicos además de bellezas naturales y un gentilicio carismático que brinda el calor humano y cultural necesario para

ocuparse de mantener vivo todo el patrimonio heredado de las diversas culturas que le han precedido (Raymi, 2017).

La arquitectura colonial posee distintos atractivos que, crean la historia y conllevan la herencia de esta ciudad rica en diversidad cultural por su exaltado estado de conservación del casco colonial, albergando distintos estilos arquitectónicos entre los cuales se enmarcan al prehispánico, el estilo colonial, el republicano y el estilo tradicional.

Conviene resaltar, a pesar de no ser objeto de estudio dentro de esta iconografía La Catedral de la Inmaculada Concepción, como la mayor de las estructuras del centro histórico frente al parque Abdón Calderón, ante la cual es inconcebible acotar competencias análogas en la magnificencia que representa este volumen arquitectónico.

Ciertamente que si las ciudades plantean un portal de su cultura al mundo lo deben hacer a través de los museos, la ciudad de Cuenca tiene en su territorio una multiplicidad de museos que representan varias visiones de su sociedad. Entre la variada lista se pueden incluir: Museo Remigio Crespo Toral, Museo de Las Madres Conceptas, Museo de Arte Moderno, Casa de la Cultura Benjamín Carrión, Museo del Banco Central Pumapungo, entre otros que agrandarían la lista sin duda alguna.

Como objetos de estudio se señaló que se acotará el Museo Casa de la Provincia y el Museo de la Ciudad. Dentro del patrimonio, se encuentra un área a considerar desde la perspectiva del observador, como lo serían las cubiertas o la denominada quinta fachada desde la óptica de algunas terminologías.

Se suma esta perspectiva a la de otros inmuebles, espacios abiertos o verdes, plazas, parques, calles enteras de la ciudad que se hace menester traerla a colación, ya que no se suele orientar al individuo que la habita a la importancia de que solamente se perciben los espacios internos en los edificios de las estructuras consideradas patrimonio, sino que se

debe conocer la reestructuración de los espacios abiertos pertenecientes a estas denominaciones, independientemente de que sean el objeto de estudio entendiéndose que son definitivamente parte del volumen integral que se pretende analizar.

Así, se deja en evidencia esta introductoria reflexión de los diversos puntos generales a desarrollarse en la tarea investigativa sobre el patrimonio cultural representado en una oportunidad por las tipologías museísticas en la ciudad de Cuenca, en el Ecuador. El presente reporte de exploración se delimita a corroborar diversas ideas planteadas sobre el hecho de cómo es injerencista el diseño interior en aras del óptimo e integral funcionamiento de los espacios a los cuales dirige su atención y de las cualidades que ha marcado en la intervención de sendos espacios museísticos en la región.

Por lo tanto, la siguiente investigación está dividida en seis capítulos, con una anticipación en el índice en el que se observarán las composiciones de cada uno, así como también, respectivos objetivos generales y específicos, la hipótesis y la periodización pertinente al objeto de estudio, rematados por el análisis final de las conclusiones los cuales se estructuran de la siguiente manera:

- Capítulo I: El diseño interior y su función.
- Capítulo II: Los museos.
- Capítulo III: Relación entre el usuario y el espacio.
- Capítulo IV: Intervención de inmuebles patrimoniales.
- Capítulo V: Metodología de la investigación.
- Capítulo VI: Análisis de los Resultados.

A fines del planteamiento de una metodología que abarque este análisis, es recurrente acotar su función meramente descriptiva, en la que se analizarán dos casos de estudio ya mencionados y que nuevamente se aclaran para su futuro discernimiento:

- Museo de la Ciudad, conocido también por haber fungido primeramente como la antigua escuela Central La Inmaculada, se encuentra ubicado en las calles Benigno Malo y Gran Colombia esquina, a una cuadra del parque Abdón Calderón del casco histórico de Cuenca.

- Museo La Casa de la Provincia conocido también por haber fungido antiguamente en este recinto El Convento del Buen Pastor, ubicado entre las calles Tomás Ordoñez y Simón Bolívar.

Por lo cual se planteó la organización en dos unidades fundamentales, una que contempla las unidades conceptuales y la otra que asume los alcances de ley y el método de observación de la intervención y cotejo de los dos ejemplos, a razón de la hipótesis, tomados en cuenta para esta investigación.

De forma que, se organiza el presente trabajo en dos secciones, la primera es que se necesita mantener los aspectos conceptuales del diseño interior, los museos y la relación entre el usuario y el espacio, obteniendo tres capítulos para su subdivisión y los cuales centran su atención en los acercamientos generales a manera de definición de cada uno de los elementos investigativos que componen la propuesta.

Finalmente, en su organización, se despliega la segunda parte que representa la investigación de ley sobre el patrimonio cultural y las indagaciones hechas a las sendas tipologías estudiadas a fines de cumplir con el alcance final de este trabajo de tesis.

Hipótesis de trabajo

La actuación del diseñador de interiores en la intervención y diseño de los museos en la ciudad de Cuenca permite la articulación de los elementos compositivos, tanto tradicionales como contemporáneos, incentivando a una nueva forma de percibir sensorialmente el espacio expositivo.

Objetivos

Objetivo general

- Analizar la actuación del diseñador de interiores en la intervención en los museos de la ciudad de Cuenca, permitiendo identificar su identidad en esa renovación.

Para cumplimentar este objetivo general se desglosan tres objetivos específicos que se muestran a continuación:

Objetivos específicos

- Estudiar el rol del diseñador de interiores en la intervención de los edificios patrimoniales museísticos de la ciudad de Cuenca.
- Analizar los elementos del espacio interior que componen e intervienen en la percepción sensorial de los usuarios en los museos.
- Identificar los recursos utilizados por el diseñador de interiores en la intervención de los espacios internos y su repercusión entre la tradición y la contemporaneidad museística.

Línea temática de investigación

La presente tesis se acoge a la línea temática de: Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes.

Periodización

Esta investigación se enmarca dentro del periodo de años del 2018 a inicios del 2019, periodo determinado en el recorrido de la ciudad de Cuenca para la selección de los museos a ser estudiados y en los que se aplicó el trabajo de campo.

CAPÍTULO I. EL DISEÑO INTERIOR Y SU FUNCIÓN

1.1. Rol e importancia del diseño interior en los museos

Un museo como espacio público o privado cumple la función de servir a la sociedad debido a que permite la expresión artística, científica y la exhibición de proyectos con fines educativos y sobre todo culturales. Es donde Giddens (como se cita en Muñoz, 2015) se refiere a la cultura como "valores que comparten los miembros de un grupo dado, a las normas que pactan y a los bienes materiales que producen. Los valores son ideales abstractos, mientras que las normas son principios definidos o reglas que las personas deben cumplir" (pág. 10).

Se torna fundamental para la realización de la siguiente investigación el conocimiento de los espacios de interiores requeridos en un museo de carácter público para garantizar el perfecto desarrollo de las actividades dentro del mismo. Es por ello que el objeto de estudio involucra la ciudad de Cuenca y el impacto del diseño interior en la intervención del patrimonio cultural.

El espacio interior y en defecto su diseño, consiste en el sentido y el orden en el que se disponen las cosas en un ambiente determinado donde los seres vivos realizan actividades de comunicación, recreación u otras, el cual está caracterizado por objetos, relaciones y conductas. Como lo comenta Roldán (2014):

Estos espacios se utilizan para poder comunicarse, es donde el proceso de asimilación del entorno tiene que ver con la capacidad de poder expresar conceptos en los dos sentidos, del ambiente hacia el hombre y del hombre hacia el ambiente. (pág. 1)

De igual manera, el diseño de los espacios forma parte del proceso de planificación y funcionalidad de un espacio creado como una ayuda para que el hombre pueda percibir, interactuar, aprender, recrearse, descansar y más formando una estabilidad del ambiente:

“este debe de obedecer a los resultados, los procesos constructivos y la imagen, es decir, se pone especial interés a que las relaciones vitales dentro del ambiente se lleven a cabo de una forma exitosa” (Prester, 2012, pág. 13).

Partiendo de lo anteriormente expuesto, se hace conveniente enfatizar que, en cuanto a diseño interior, las teorías del arte y de la arquitectura han sufrido innumerables cambios a través del tiempo y estos deben ser interpretados con la minuciosidad pertinente al caso, de tal manera que en la medida que se adentra al tema es preponderante relevar el valor del diseño interior en los proyectos de presentación de arte en los museos para interpretar las modificaciones.

En otro orden de ideas, es bien sabido que los museos han transitado de ser una exhibición clásica que demuestra objetos de arte o lo que se conoce como exposición contemplativa a un sistema de comunicación específica que lleva al interventor a una experiencia en la cual define la realidad de los objetos, entendiéndose desde el concepto de exposición interactiva esta vivencia o forma de exposición que lleva a una relación directa entre el objeto expuesto y el visitante que interactúa con este en el espacio (Figuerola, 2013).

Si la transición en las formas expositivas es entendida desde los aspectos funcionales y sensoriales más básicos y necesarios como objeto de estudio, se debe entender el necesario rol del diseño de interiores en sus aspectos específicos más resaltantes como el traductor de esta mutación en las formas en que el hombre moderno ha entendido el arte en su expresión actual, denotando la necesaria agilidad del hecho de configurar un espacio apto para el desenvolvimiento del individuo y su entorno en los museos a través de nuevas configuraciones en el diseño a escala humana (Figuerola, 2013).

Por ello, hoy en día para diseñar los espacios internos de un museo se debe tomar en cuenta elementos básicos como la iluminación, creación de microclimas, seguridad, división de espacios, circulación, áreas de exhibición y coherencia con su diseño en general y así garantizar en el tiempo un equilibrio este lo agradable y funcional del espacio (Figuroa, 2013).

1.2. La iluminación

1.2.1. Iluminación natural

Es conocido como el sistema de iluminación más utilizado durante años, para la tipología de museos el cual ha generado buenos resultados por su origen natural, así como también por su aspecto cromático, agradable sensación de espacialidad y por supuesto los beneficios económicos. Existen tres maneras de inducir la luz natural en un ambiente para exposiciones como lo son: la luz cenital, luz indirecta y luz lateral.

Luz cenital: se genera mediante tragaluces debido a que es una luz producida desde lo superior hacia el área a la cual se desea iluminar, requiere de una minuciosa ubicación ya que en la precisión es donde se logra el alto nivel de éxito de este tipo y es el que presenta menor impacto según el carácter de la incidencia solar (Álvarez, 2014).

Luz indirecta: hace referencia a la iluminación tenue que puede penetrar a un espacio y genera menor fuerza de brillo si se compara con la directa (Álvarez, 2014).

Luz lateral: es común verla mediante celosías o perforaciones laterales de paredes y muros, su uso más frecuente es mediante ventanas ya que es la más económica y fácil de regenerar sin embargo no es muy recomendada para museos por lo fuerte que pueden resultar la radiación a las obras expuestas (Álvarez, 2014).

1.2.2. Iluminación artificial

En la actualidad, se considera como un nuevo material de construcción por esto existe una amplia gama de opciones para la iluminación artificial debido a que esta tipología genera cambios en los espacios, el cual se puede destacar al control de acceso adecuado con la finalidad de no perjudicar las obras en un museo o la visión de los usuarios sobre ellas. Los principales tipos de iluminación artificial son: la directa, la reflejada y la difuminada (Álvarez, 2014).

1.3. Control ambiental

Juega un rol importante el tema de la ventilación en los espacios de interior porque debe ser un sistema capaz de cumplir con las necesidades sin afectar de forma negativa, sobre todo si se coloca en riesgo el estado de las obras expuestas.

De la misma manera hay que destacar la importancia del mantenimiento de los factores de humedad y temperaturas controladas sobre todo en las salas de exposición ya que estos producen la mayor cantidad de alteraciones en obras artísticas o piezas de valor cultural y económico. Cualquier cambio de temperatura afectara directamente el objeto ya sea de forma química, física o biológica (Hernández, 2017).

Es recomendable para esta tipología, además de una adecuada decoración e iluminación, la incorporación de acondicionadores de ambientes, buena distribución de los espacios y evitar la realización de exposición directa y sin protección, sobre todo si el objeto es frágil o muestra marcas de deterioro (Hernández, 2017).

1.4. Seguridad

Para la configuración de la seguridad son numerosos los aspectos a considerar que giran en torno a un museo, entre ellas destaca: la seguridad contra incendios con la adecuada colocación de extintores, detectores de humo y alarmas contra incendios.

Paralelamente ante vandalismos, evitando accesos alternos al museo donde puedan existir fugas de piezas significativas, ambas con el único propósito de garantizar al usuario una estadía de calidad. Por lo mismo, es común ver en esta clase de edificaciones con carácter público el control de usuarios (Hernández, 2017).

1.5. División de espacios

Para la realización correcta de las divisiones de los espacios es importante delimitar que para este tipo de edificaciones se recomiendan plantas libres para proponer áreas cambiantes y de este modo generar espacios temporales conociendo previamente el carácter del museo y lo que se pretende mostrar debido a que en medida de esto se van creando los ambientes (Álvarez, 2014).

Esto garantiza la constante actualización de las áreas, sin embargo, aunque el espacio sea moldeable se debe familiarizar con cierta información acerca de cada objeto a exhibir estudiando previamente la ficha de registro, lo que se vuelve fundamental para dividir los espacios porque se verifican las medidas de las obras, materiales, características y se considera el mejor punto de visión. Fundamentados en estas pautas es como se obtiene la mejor división de los espacios (Álvarez, 2014).

También debe estar presente el espacio de ingreso donde se mantiene el control del acceso de los usuarios y se brinda la información necesaria para los recorridos del museo. Además de ello, las áreas de apoyo como oficinas de restauración, talleres, oficinas de

administración, depósitos y áreas complementarias para el público como cafeterías, bibliotecas, sanitarios, salas de estar y otras (Álvarez, 2014).

1.5.1. Circulación o recorridos

La circulación será enmarcada en un museo de diferentes maneras mediante la utilización de paneles, la localización de las obras y la manera en la que se marca el recorrido de los espacios sin olvidar espacios de descanso o articuladores para que hagan del trayecto una transición dinámica (Carrizosa & Dever, 1970).

En tal sentido, se destaca la existencia de tres tipos de recorridos:

- **Circulación libre:** espacios de exposición no secuenciales el cual permite que el usuario realice el recorrido de acuerdo a su gusto. Este tipo de circulación no suele encontrarse en museos de carácter histórico ya que rompen la línea del tiempo (Carrizosa & Dever, 1970).
- **Circulación sugerida:** para la tipología de museos es el más utilizado, porque permite flexibilidad en los recorridos (Carrizosa & Dever, 1970).
- **Circulación obligada:** Requiere un orden secuencial el cual no puede ser alterado ni modificado, es donde el diseño de los espacios juega un rol importante pues es quien rige el curso y narra la historia según como es planteado y el usuario simplemente se deja llevar por lo impuesto. Es común ver este tipo de recorridos en museos de carácter histórico (Carrizosa & Dever, 1970).

1.5.2. Áreas de exhibición

Actualmente se dispone al público a la atracción por la obra tomando parte en ella mediante la utilización de las distintas formas con la cual el artista a través de diversos elementos que en paralelo interactúan con el espacio como: la luz, el sonido, los colores y los medios audiovisuales, logran captar toda la atención del visitante con el propósito de convertir a la obra en un hecho además de artístico, educativo y sensorial en toda su expresión, denotando evidentemente el sentido de lo estético en el espacio y la importancia

de que el diseño de estos medios expositivos estén a cargo del especialista en el área y del necesario conocimiento del público de este a la hora de la instalación de las nuevas exposiciones museísticas (Alonso, 2003).

De esta forma queda en evidencia que por medio de la evaluación del ámbito de las exposiciones que para el diseño incluye la interacción entre el público y el objeto expuesto, se debe observar el comportamiento de los visitantes, sus acciones en los espacios y la transición para la apreciación de la obra en su recorrido, los espacios en el tiempo dirigidos al uso interactivo de elementos modernos y sus diversos dispositivos que llevan la atención a la exposición y finalmente la importancia en la relevancia del proyecto de diseño a través de la concientización para la realización de restauraciones en interiores y detalles expositivos (Alonso, 2003).

En fin, el *Exhibit Design and Development* enmarca a la vez los trabajos de evaluación de las exposiciones como a su vez los estudios de investigación del diseño de estas, considerando las nuevas tendencias en aras de la comprensión de la sana relación entre la obra y el sujeto (Alonso, 2003).

1.6. Alcance de la intervención en edificios patrimoniales o de carácter antiguo

Previo a establecer una adecuada contextualización referente a las implicaciones de la intervención arquitectónica en edificios de carácter antiguo o simbólico, existe la necesidad de definir adecuadamente la terminología de patrimonio, sobre lo cual, en palabras de Rodríguez (2010), se constituye como el conjunto de variables de identificación histórica que se hallan en una composición cultural.

A lo largo de la historia se señala que los patrimonios culturales varían en tipologías desde costumbres típicas, rituales, vestuario, hasta las estructuras consolidadas en sí, que

conforman la identidad colectiva, o el bien llamado imaginario social, como parte de los parámetros actitudinales de aquellos que hacen vida en sí (Palma, 2013).

El patrimonio forma parte del conjunto de parámetros de identificación para un espacio compartido, donde se entremezclan percepciones subjetivas de la realidad a la hora de establecer variables compositivas de espacio físico, formando parte del espacio territorial y de la cotidianeidad inducida por este en materia conductual y de desarrollo socioeconómico (Zamora, 2011).

En tal sentido, una vez comprendidas las principales connotaciones conceptuales del patrimonio es posible establecer que este, especialmente el material es producto de constantes restauraciones a fines de evitar su deterioro en el tiempo y el mantenimiento de sus cualidades estructurales e identificaciones bajo las cuales se concibieron inicialmente, en tanto se determina que, si bien las construcciones de ciertas épocas son cimentadas para su durabilidad, pueden sufrir desgastes producto de los cambios climáticos, intervención de la mano del hombre en su coexistencia (sea directa o indirectamente) y otras variables que supongan variabilidades en su estandarización (Marín & Moreno, 2017).

Dentro de estas prácticas, se parte de la importancia estructural de este tipo de obras al momento de preservar los discursos emitidos de manera histórica, como parte del arraigamiento hacia la propia cultura que ha ido pasando de generación en generación; claramente, bajo alteraciones dictaminadas por las propias épocas, surgentes de la necesidad de adecuar los estilos de vida a los propios procesos de transformación globales a partir de aspectos como las tecnologías, hallazgos científico, naturales y conductuales, que determinan los cambios que a pesar de ser modificaciones de la realidad, tienen una base cultural sólida (Gilabert, 2017).

Cabe acotar que las intervenciones estructurales no se realizan únicamente sobre las edificaciones, sino que también constituye dentro del espacio público que gira en torno a sí, como parte de la composición subjetiva de la realidad que concierne a aquellos que hacen vida habitualmente en esta tipología de núcleos de socialización. Lo mismo, se fundamenta en la necesidad de incorporar las cualidades arquetípicas propias de dicha dialéctica (Malfa, 2004).

Es de señalar que, en materia de alcance, van en decadencia debido a la concepción a presentar en la estructura al momento de ser concebida, en tanto dicha adecuación sería realizada a destiempo (partiendo de la diferencia de épocas y de métodos fundamentados, mismo que aplica a las posibles interrupciones en este sentido y al empleo de diversidad de materiales cuya elaboración difiera de los utilizados de manera inicial (Flores, 2007).

Además se considera que la intervención arquitectónica compositiva difiere del riesgo, en tanto la primera se conforma como manera de mantener la necesidad de visualizar el espacio físico en unidad con los discursos patrimoniales compuestos; a diferencia de la segunda, que se realiza como método de prevención de la degradación de las estructuras motivado al deterioro de sus cimientos o materiales, por lo que suelen ser intervenidas para su mantenimiento y/o restauración, según sea el nivel de afectación descubierto (Del Cueto, 2012).

Es así que, al momento de establecer procesos intervencionistas restauradores o transformadores de los espacios arquitectónicos, existe la necesidad de comprensión profunda del objeto a alterar, en materia de valoración cultural, en tanto el espacio público forma parte de la realidad cultural de un entorno de coexistencia y permite la atracción de individuos que se hallen en otros contextos para el enriquecimiento de sus saberes a partir

de la convivencia puntual con tales diálogos emitidos de manera multilateral (Lleida, 2010).

Por lo cual, se determina necesaria la intervención de las obras arquitectónicas desde una perspectiva planificada, en establecimiento de métodos adecuados a cada realidad, avalados por especialistas en el área y bajo una comprensión de cada elemento a emplear, de forma que se asemeje, en la medida de lo posible a su concepción inicial, aunque ya el parámetro de originalidad se alteraría al ser modificada de manera deliberada por entidades ajenas a las involucradas en su composición primaria (Torres, 2014).

Parte de estas prácticas se apoyan en políticas públicas emitidas por los estados bajo la necesidad de adecuar sus contextos urbanos y rurales a los de naciones en adecuado desarrollo, por lo tanto es sinónimo de atracción a la inversión externa, que conlleva la generación de fuentes de empleo que van de la mano con el establecimiento de espacios verticales para el desempeño de labores de diversa índole (Cabrera, 2008).

En materia de sustento, se señala que múltiples intereses pueden apoyar o rechazar la idea de la restauración de los espacios arquitectónicos, a partir de la consonancia que esa práctica tenga con sus propios ideales de funcionamiento, donde se opta, en la mayoría de los casos, por el mantenimiento definitivo de cada obra involucrada, independientemente de las implicaciones que ello tenga para las realidades externas, a partir de la idea de que su existencia data de tiempos previos a los de la generación de nuevas ideas, y que apoya fundamentalmente estas necesidades en las políticas públicas del estado (Mercado, 2010).

Por otra parte, desde la perspectiva de las autoras Ramírez y Torres (2015), la sociedad, desde un punto de vista particularista, establece procesos de vinculación con cada una de las variables compositivas que se hallan en sí, lo cual es considerado por los historiadores como parte del arquetipo psicosocial que diferencia a una cultura de otra,

independientemente de los discursos contraculturales hallados en cada realidad, como elementos inamovibles pero presentes en el desarrollo de las etapas interaccionales del individuo, en tanto: “Los resultados de esos trabajos son vitales para los programas de restauración, conservación y divulgación de los inmuebles, ya que ayudan a entender, más allá del aspecto físico, las implicaciones sociales” (pág. 6).

Para tales fines, existen multiplicidad de estrategias metodológicas que se fundamentan en el estudio del elemento patrimonial para detectar las necesidades de restauración o redimensionamiento que pueda presentar, donde en función de las implicaciones culturales de cada elemento, se generará un nivel de implicación mayor o menor para el cumplimiento que aplica a su nivel de complejidad y al tejido socio histórico que represente (Patiño, 2012).

1.6.1. La arquitectura sensorial

Dentro del contexto de las ciencias sociales y humanísticas, se considera a la arquitectura como el arte de crear y componer espacios habitables que buscan mejorar las condiciones ambientales, sociales y hasta políticas de las personas pretendiendo trascender más allá de la simple necesidad de refugio y seguridad convirtiéndose en una expresión de arte petrificando un momento cultural (Historia de la Arquitectura UNM, 2015).

La arquitectura asume un papel fundamental en la existencia del hombre sobre la tierra debido a que representa la unión y colaboración de todas las artes siendo esta, el testigo más fiel de las culturas y las civilizaciones que precedieron, sin duda la más clara marca que ha dejado el ser humano a lo largo de su historia mostrando con esta su evolución (Historia de la Arquitectura UNM, 2015).

A través de la historia, específicamente hacia el año 10.000 se registran las primeras estructuras junto con la cultura Neolítica donde comienzan a resolver sus primeras necesidades como lo es encontrar un lugar donde refugiarse, es donde comienza la utilización de materiales como la madera y las ramas de árboles cubiertas con arcilla para formar las primeras viviendas (Dander, 2015).

Con el pasar de los años las diferentes culturas fueron estableciendo y desarrollando sus propias estrategias de viviendas y se fueron generando diferentes aspectos como formas de construir, perfeccionamiento de herramientas, implementación de materiales de acuerdo a las zonas, y con esto la creación de las clases sociales que hoy en día se conocen. Lo que llevó a la búsqueda de espacios no solo residenciales sino de carácter social como templos y edificios gubernamentales (Dander, 2015).

Desde entonces los cambios en la arquitectura y la forma en que esta debía transmitir los aspectos sensoriales del individuo ya se hacía presente. No obstante, del reconocimiento de la sensibilidad, como realidad en el arte la experiencia de este ha sido catalogada como de inferior, desde la posteridad de la época del racionalismo cartesiano que exige el significado propio de la objetividad para el descubrimiento de las cosas con que promueve su teoría el entendimiento de la ciencia. Hegel en el siglo XVII, hace énfasis en las características intelectuales del arte al conceptualizar lo bello como la apariencia sensible de la idea no obstante solo hubo mención en dos sentidos del hombre la vista y el oído (Trachana, 2011).

Continuando con el orden de ideas, está claro que para proyectar una arquitectura sensorial el arquitecto debe adentrarse totalmente en sus aspectos corpóreos, en la obra valiéndose de las destrezas que caracterizan un anteproyecto (bocetos, maquetas), ítems

que coadyuven en la tarea de comenzar la materialización, en papel, de los distintos estímulos que, según la facción multidisciplinaria, se quieren generar en la obra final.

Por otra parte, sería ingenuo no rescatar el hecho de que por sí misma la arquitectura como objeto, puede volcarse en arte de hacer lugares y para ello la creatividad presente en el proyectista debe ser integral y propia de la realidad en su construcción, en ese camino la voz calificada de Daniel Libeskind (como se cita en Baborsky, 2001) afirma: “construir un museo alrededor de un vacío que impregne de por sí a todo el edificio y que sea físicamente advertido por todos los visitantes” (pág. 158).

De acuerdo con los razonamientos que se han venido realizando, la forma en que la arquitectura transita en los últimos tiempos del movimiento moderno y su aprendizaje tiene referencia directa con la velocidad con la que han crecido las tecnologías en la era de la globalización, lo que preocupa a intelectuales y educadores en la cuestión de ¿cómo se debe proyectar la arquitectura haciéndola más cercana a los asuntos propios de su humanización? dividiéndola en dos corrientes: la tecnológica que la enclava en el hecho de la mecanización no solo del proceso de diseño y los programas informáticos sino de su capacidad de resolver todas las variables espaciales de un proyecto, mientras que la corriente tradicional del diseñador de espacios previene la transmisión de sus intenciones tomando en cuenta las elecciones voluntarias personales y en conjunto que lo derivan a la elección de una configuración propia del proceso creativo que defiende la sinergia entre el ser humano con el mundo y la materialidad que le rodea (Zumthor, 2014).

Es necesaria la creación de una tensión entre el determinismo biotecnológico y la libre expresión, por lo tanto una interpretación de las ideas que en apariencia no parecen contradictorias, pero que en su esencia busca aplicar la doctrina del movimiento moderno a sabiendas de que la arquitectura se presenta con continuos cambios dejando de lado las

leyes físicas invariables en su contenido a la hora de la construcción y que permite pensar una pequeña brecha de creatividad original que compromete al artista al desafío de su obra al momento de hacerla única, especial y definitivamente individual (Zumthor, 2014).

En otro orden de ideas, luego de realizar las observaciones anteriores, se pretende comprender que la vertiginosa manera en que los nuevos descubrimientos y las telecomunicaciones se sumergen en una sociedad supeditada al uso del ordenador y otros dispositivos alejándonos de la realidad, en la desaparición de espacios emocionalmente incitadores que despierten interés en el mundo del arte, la arquitectura y la vida propia. Por ello este trabajo atiende la evolución en que los sentidos se manifiestan a la hora de percibir la arquitectura y sus complementos presentes en sus espacios, para el objeto de estudio los espacios expositivos en los museos, como una muestra de obras más significativa en el ámbito de lo perceptivo (Zumthor, 2014).

Es comprensible que la cultura de occidente de la cual los participantes dan relevancia, de la visión como único sentido de percepción y la desaparición de la necesaria humanización en los procesos del creador en arquitectura han servido como señal de demanda de un mundo más artesano en el detalle y la necesidad de percibir con los cinco sentidos propios de lo sensorial en el espacio. En cuanto a la demanda de imágenes de marketing al que ha hecho posible la devaluación de lo esencial en el arte, tal como ya lo advertía William Morris en el movimiento *Arts and Crafts* en plena introducción a las tendencias de la revolución industrial y el auge de la máquina como forma de la realización de la vida a través de las fábricas (Zumthor, 2014).

La arquitectura sensorial desempeña el atrevimiento occidental y su cultura al haber supeditado el uso y la optimización de los materiales en el hecho arquitectónico, el contexto físico y la unión con el mismo, haciendo indivisible lo interno con lo externo en

los caos pertinentes, laborando la experiencia desde una perspectiva espacial, temporal y memorable a los sentidos. Las percepciones producto de las emociones hacen interacción con el hecho construido dando paso a una nueva imagen en todos los sentidos de la percepción. Es una relación entre los diversos elementos que componen la arquitectura creando experiencias que trascienden a la realidad virtual que se presenta. Quiere en sí misma reencontrar la experiencia personal en contraposición con la impuesta virtualidad de las cosas (Zumthor, 2014).

A lo largo de los planteamientos hechos, la arquitectura sensorial debe detenerse e interesarse por reconocer las definiciones de las cosas y los diversos puntos de vista alternativos que les da el lenguaje de la percepción para entenderla mejor. La reflexión apunta a la idea sobre lo que tendemos a pensar en el hecho de captar la realidad mediante nuestros cinco sentidos y no únicamente en el sentido de lo visual. En su sentido más íntimo la percepción es una relación directa entre el individuo y su mundo circundante lo que se traduce en la interacción entre este y la cultura que lo rodea. A lo largo de la historia de la filosofía surgen cuestiones que plantean la dualidad entre lo real (el mundo creado) y lo representado (el mundo percibido) (Zumthor, 2014).

Como afirma Pallasma (2014) la experiencia arquitectónica es “acercarse a un edificio; el acto de entrar y no simplemente el diseño visual de la puerta; mirar al interior o al exterior por una ventana, más que la ventana en si como objeto material”. Lo que define el autor es que en esencia el espacio arquitectónico es primordialmente para ser vivido y no únicamente para ser expuesto en sus aspectos meramente físico ni estético.

Es aquí donde la arquitectura sensorial comprende en su compendio el sentir como un proceso interno, íntimo, ligado a la experiencia individual. El ser humano posee cinco sentidos determinados por los diversos órganos que utiliza inconscientemente para

relacionarse con el mundo circundante, son: la vista (el ojo), el oído (comprendido dentro del pabellón de la (oreja), el gusto (en la boca), el olfato (en la nariz), y el tacto determinado por la extensión del órgano más evidente del cuerpo (la piel). Todos hacen en conjunto la realidad de percibir las emociones internas que relacionadas a la materialidad física hacen posible el fenómeno de la realidad sensorial para la especie humana (Pallasma, 2014).

1.6.2. Herramientas disponibles en el diseño de interior para la intervención patrimonial

La arquitectura y más específicamente, sus tipologías son vulnerables a modificaciones con el transcurrir del tiempo, siendo una de las razones la inminente fuerza de la actividad en su interior. Tal transformación de los espacios interiores tanto responden como ameritan proeza en el diseño, para aludir en su momento al objeto artístico por exhibirse, resultando evidente que las tipologías están dadas por la arquitectura, lo cual es preponderante en cuanto al valor de este caso de estudio, una investigación desde la óptica del diseño de interiores, en las que se pueden realizar intervenciones e interpretaciones de estos espacios independientemente de sus tipologías arquitectónicas, espacios aquellos que contribuyan a un mejor recorrido, distribución y presentación del espacio interno a desarrollarse en la obra arquitectónica (Benito, 2009).

Analizar cuáles son los requerimientos técnicos, que se utilizaron para que las áreas intervenidas alberguen las óptimas condiciones de desenvolvimiento, es el fundamento principal de este punto. En tal sentido, se determina que, en el diseño de interiores existen variadas soluciones espaciales contribuyen a la transformación del espacio físico, entendiendo que cada espacio mantiene su personalidad y es único y particular, las

diferentes propuestas de diseño interior responden a cada caso de manera específica, detallada y de correspondencia con la búsqueda de las características que lo son propias a cada uno de estos lugares estudiadas sus características inherentes (García Z. , 2009).

Específicamente en el campo del patrimonio cultural, es de relevancia mantener las cualidades del museo sin efectuar modificaciones que alteren en porcentajes, más allá de lo permisibles, la esencia de su contenido vital y su carácter patrimonial, cuidando la naturaleza, si esta fuese, de su génesis, aunadamente deberá apelar a la creación de herramientas que cuiden el invaluable valor estimado de la edificación (Muriel, 2016).

Asimismo, los diseñadores de interiores deberían hacerse de una diversa gama de herramientas, en fase posterior al cuidado del patrimonio, y así generar oportunidades, sensaciones, valga decir con directas intenciones y lo expuesto es más nutritivo, como lo son las percepciones, aquellas que acerquen al espectador a lo sensorial a través de los sentidos. Herramientas como lo pueden ser: materiales de última tecnología, iluminación (luminotecnia como especialidad), grafismos, etcétera. Aunado a estas, cabe resaltar las técnicas de montaje que también han sufrido sus variantes debiéndose en medida a que el diseño de interiores de un museo de tipo patrimonial se ha diversificado en su esencia manteniendo una posición de acercamiento a la interpretación y acciones de los artistas (Malavassi, 2017).

Se suscita el caso en el cual un cúmulo de artistas y diseñadores actúen conjuntamente en el proceso de diseño de algún tipo de expresión artística y/o arquitectónica, puesto que las intenciones y sensaciones que se deseen transmitir logren la meta pautada de la mejor forma posible. Actualmente los artistas establecen la forma en que darán presencia al objeto de arte, no es una suerte de azar, por el contrario, se mantiene profunda atención y

pensamiento en cómo desarrollar una exposición que llegue a los sentidos (Malavassi, 2017).

A esto se le acota que definitivamente las formas de expresión han manifestado sus modificaciones tradicionalistas, apoyadas en las transformaciones de las tecnologías de los entornos de acción (no se debe confundir lo virtual de los materiales con la inmaterialidad del hecho tecnológico en la vivencia diaria), impresos, digitales y de ágil innovación que implican la coordinación en conjunto de sendas disciplinas al margen del éxito de lo que se desea transmitir con la obra en el espacio expositor (Caraballo, 2008).

Los métodos de exposición también atienden otra herramienta fundamental a la hora de intervenir el patrimonio para las exposiciones de arte, donde a su vez constituyen como claves como herramienta, mediante ellos el espacio interactúa con el visitante y la obra, ancladas a los cerramientos de los techos y las obras que se manifestarán desde el plano horizontal ocupando un espacio transitable posiblemente al interior de estas. Si bien estas características de presentación son atendidas de manera más presente en los espacios de museos contemporáneos, no deja de ser una herramienta útil que materializar en museos de tipo patrimonio cultural de la historia (Caraballo, 2008).

No obstante, se señalan que distintos espacios contemporáneos en los cuales se observan aún obras de arte suspendidas o colgadas de la manera tradicional expuestas, las cuales se evidencian que los diseñadores de interiores han manifestado los intereses por lograr una renovación en las formas expositivas (Caraballo, 2008).

Los artistas contemporáneos eventualmente demandan nuevas o innovadoras formas de exposición, delimitando las salas de exposición sin establecer mediante marcos rígidos u ortodoxos la forma y en que se exterioriza o manifiesta el arte en la actualidad, ya que esto no sería un precedente de la creación de las nuevas herramientas expositivas donde se

determine la función de los novedosos enfoques del diseño interior. En sí mismo lograr la conexión mediante las nuevas herramientas entre la arquitectura del museo patrimonial y lo que en este se exhibe es el desafío para enfrentar por quienes proyectan sus herramientas en los distintos patrimonios de la ciudad (Fontal, 2016).

De igual manera, se encuentra que la arquitectura cohesiona múltiples disciplinas artísticas, como modalidad para la intervención del patrimonio museístico, independientemente del grado de complejidad, sea baja, intermedia o alta se apunta conseguir el carácter espacial inherente a un área con índole funcional por supuesto, atendiendo tanto lo ergonómico, como lo estético. Esto genera un plan de necesidades además de los requerimientos del cliente y el contexto, así el diseñador por medio del uso adecuado de los diversos recursos entre ellos: colores, iluminación, grafismos, texturas, olores, sonidos que respalden los elementos de arquitectura interior que sugieran al visitante o contemplar el objeto sobre el cual se desean generar sensaciones y experiencias, o recorrer amenamente si es preciso, o zonas de estancia programada, siendo estas las premisas para diseñar y materializar (Fontal, 2016).

Consecuentemente estas herramientas compositivas que se advierten en el trabajo de diseño estarán supeditadas tanto a las características del contexto como a las dimensiones del espacio y del objeto de estudio, y en cómo lograr la transmisión de emociones, en síntesis es el objeto de la exposición amalgamar dicho conjunto a las estrategias de comunicación del artista, que el diseñador deberá aplicar en el espacio patrimonial, recordando la vertiente de no intervenir en demasía, en tanto se pretende establecer una permanencia en el estilo habitual de cada obra arquitectónica (Fontal, 2016).

En el desarrollo del capítulo I, se generan las siguientes conclusiones. En el diseño interior de los museos se evidencia la posible vinculación del lenguaje morfológico y las

salas de exposición, para permitir el planteamiento de propuestas interesantes y armoniosas, donde se crea funcionalidad y atracción al arte, la pintura y la historia. El diseño interior da resultados expresivos, funcionales y tecnológicos en el espacio interior, creando el equilibrio adecuado generando formas ortogonales en el espacio, dando expresionismo y una armonía general de funcionalidad.

Referente a la iluminación es un factor importante en los museos, proporcionando sensaciones y armonía en los usuarios, ayuda a la eficiencia del espacio, permitiendo la zonificación. Asimismo la luz natural es importante en algunos espacios, se debe asegurar de potenciarlo y aprovecharlo en algunos salones. La luz artificial es la mejor opción con la finalidad de compensar y generar espacios uniformes logrando un espacio definido sin espacios no utilizados.

En el control ambiental y seguridad es fundamental que los profesionales que realizan éste trabajo se encuentren en contacto directo con los espacios y objetos culturales, identificando problemas en los inmuebles, realizando acciones de preservación, planificando y ejecutando los diferentes procesos que contrarresten los efectos ambientales dañinos; así mismo serán quienes evalúen y determinen que clase de equipos se utilizarán para optimizar recursos.

Uno de los puntos clave para el correcto cumplimiento de los parámetros a tomar en cuenta cuando se piensa en una sala de exposición es su distribución y la circulación, la más funcional es la lineal en el cual se va a basar la distribución de la mayoría de exposiciones, también se toma en cuenta el tipo de soporte que van a tener las obras para poder crear su circulación y localización del espectador, así como la organización estructural del espacio siendo determinante el tipo de organización espacial y colocación

de las obras, todo esto en favor de la experiencia del visitante al recorrer una sala de exposiciones.

Por último, al mencionar la intervención en un edificio patrimonial debe someterse para lograr los objetivos de conservación y consolidación de las partes valoradas como históricas, su legibilidad y puesta en valor como bien cultural y, finalmente, en interacción, es decir, su adecuación a un uso, donde las intervenciones deben ser las mínimas para garantizar los citados objetivos, en el que se debe procurar que no se malogre los anteriores. Entre las herramientas en el diseño interior, contiene cada uno de los elementos de un inmueble histórico, ya que son datos del testimonio del pasado, aproximando a la época en su forma de vida, usos y costumbres que prevalecieron en estos espacios desde su origen, en este proceso de análisis del diseño de interiores se convierte en una herramienta básica en la descripción del estado original y actual y de la arquitectura existente, marcando así las pautas de intervención en la conservación del inmueble.

Al realizar el análisis y diagnóstico del edificio y su diseño interior del monumento histórico, se resalta la importancia de la participación del diseñador de interiores especialista como parte del equipo multidisciplinario en el campo de la restauración y conservación, de donde se podrá obtener soluciones a los factores y circunstancias que afectan al inmueble y centra su atractivo en el nuevo uso.

CAPÍTULO II. LOS MUSEOS

2.1. ¿Qué es un Museo?

Un museo es un establecimiento generalmente de carácter público el cual tiene por objetivo principal brindar servicio a la comunidad, abierta al usuario donde el cual se puede encontrar expresiones artísticas y/o culturales que conforman el patrimonio de la humanidad. La acepción concreta que se extrae del diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE), cumple justamente con abrir la dialéctica:

Edificio o lugar destinado para el estudio de las ciencias, las letras humanas y artes liberales. Lugar donde con fines exclusivamente culturales se guardan y exponen objetos notables pertenecientes a las ciencias y artes; como pinturas, medallas, máquinas, armas, etc. (RAE, Real Academia Española, 1970)

Entonces se entiende que un museo, es uno de los lugares más populares e importantes para la cultura del ser humano, porque es donde se exponen elementos u obras de la vida cotidiana de otras épocas. De igual manera Plazola (1977), expone en sus textos con una definición también interesante esboza que según el *Internacional Council of Museums (ICOM)* un museo es un:

Centro de cultura donde se conservan los testimonios tanto del pasado remoto como de la época contemporánea; en él se investiga y difunde el conocimiento para que la comunidad tenga memoria del legado de la humanidad. Institución permanente que presenta colecciones de objetos de carácter cultural o científico para fines de estudio, educación y delectación del pasado y del presente. (Plazola, 1977, pág. 309)

Una definición por parte de Morillo y Ullauri (2014), sobre los museos un tanto menos formal asevera que:

Los museos son bienes patrimoniales, espacios públicos, elementos simbólicos identitarios de la comunidad. Son el referente para el turista, es la cara misma de la comunidad anfitriona, que ha generado elementos de identidad y conforman una personalidad diferenciada de sus habitantes. (págs. 85-95)

Continuando con el orden de ideas y sobreponiéndose a la elogiosa definición de la arquitectura como escultura, que Tietz, (2008) en su libro *Historia de la arquitectura moderna*, plantea acerca de la importancia de los museos en la arquitectura y realiza el siguiente aporte:

Desde principios de siglo XIX, los museos fueron uno de los temas más importantes de la arquitectura (...) se consolidaron en Europa como templos de educación burguesa y todavía en el siglo XX tenían una importancia capital como centros de transmisión del arte y de formación, pero también como centros en los que se podía disfrutar del placer estético. (Tietz, 2008, pág. 63)

En relación con lo citado anteriormente, es necesario analizar cómo el paradigma del museo hoy realiza un enfoque, un sitio que sin buscar una contemplación distanciada logre convertirse en objeto de exposición; por su lenguaje formal utópico, evocan las primeras visiones arquitectónicas del siglo pasado y que, en consecuencia, se corresponde con el lenguaje de las imágenes que exhibe. Es innegable que en estos templos de arte se desarrolló una cultura de exposiciones inédita. Cuestión que resulta lucrativa, además, y con rol de arquitecto se advierte que los museos no deben ser una envoltura representativa, pero en última instancia vacía, de las obras de arte.

Por la sencilla y vasta razón, los edificios de museos terminarían convirtiéndose en obras de arte, que no únicamente reflejen las exigencias artísticas de sus propietarios sino también de la arquitectura. Este tipo de proyectos más que ningún otro, precisa el encuentro entre las partes involucradas sean gubernamentales, privadas o mixtas. Pues de sus términos devendrá una eventual adecuación urbana, trayendo desarrollo de ciertos sectores productivos. Albergar un museo constituye un foco o polo de atracción para turistas, ayudando a generar nuevos recursos. Las tentativas de modernización de facciones o alteraciones importantes, bien logradas en edificios solemnes que se revitalizan como museos, han dado frutos bastante satisfactorios.

No es sólo el turismo cultural al que se hace alusión, porque el museo cumple la revitalización de la memoria individual y colectiva, además de la visión contemporánea del museo, debe tener mayor comprensión como la del espacio oportuno para el desarrollo de actividades que propicien la concientización de la cultura, y de apoyar las actividades históricas y artísticas que fomenten el crecimiento cultural de la comunidad en general, donde todas las identidades se sientan representadas.

Es así, el lugar propicio para mostrar a propios habitantes, como aquellos estudiantes que han de asistir a las clases de arte incluidos en sus pensum académicos y dirigidos a través de visitas programadas por las casas de estudio a las cuales asisten, como a los visitantes de índole turístico que se interesan en la materia sobre el patrimonio tangible e intangible de la comunidad receptora. No es caso menor si lo reflejado en el numeral 3 de supuestos del PPRPC, el MCP, Citando al Ministerio Coordinador de Patrimonio (2007) revela que: “Se estima que el 20% del total de los turistas nacionales y el 30% del total de turistas internacionales, durante sus viajes realizarán la visita al menos a un bien patrimonial del Ecuador” (pág. 47).

La claridad reflejada evidencia la preponderancia que impone el hecho edilicio que funge como museo respecto a la ciudad a la cual sirve. Entonces para la tipología esta arquitectura posee una función de representación: debe atraer la atención del público y de los demás con los que media, debe conseguir que se hable de ella y, por lo tanto, ser una marca potente y reconocible dentro del territorio; al mismo tiempo tiene que secundar las exigencias de un público heterogéneo, garantizando, dicho sea de paso, una oferta diversificada de servicios dentro de un ambiente confortable y bien equipado.

Ante esta posibilidad, el arquitecto debe ser minucioso, igual que el diseñador de interiores que interesado en el detalle debe atender las premuras que no se hacen esperar

por parte de aquellos quienes demandan, en su ignorancia, la declaración de lugares que suplan las necesidades que buscan ser atendidas, pues la fuerza de la imagen del edificio se puede malograr al buscar equiparar la obra diseñada o construida, con las expuestas, es un punto de vista que no se debe perder en esta indagación, el de la competencia entre la arquitectura, el diseño interior frente al arte propiamente dicho, los cuales deben mantenerse horizontales cada uno de ellos si de integración se quiere ante la obra expuesta.

Un testimonio de esto se localiza en el Guggenheim de Wright en la ciudad de Nueva York, pues deja sentado que buscaba una ininterrumpida maravillosa sinfonía, entre la pintura y el edificio. Si bien puede tratarse de una postura a su favor, como lo postula O. M. Ungers (como se cita en Sierra, 2006), cuando escribe que, si el edificio no se tiene como tema principal será una banalidad, pero la línea que lo separa de la equivocación no es precisamente delgada, dejando en tela de juicio que esta línea puede representar su origen, al mostrarse desequilibrio entre las partes que integran la edificación en su diseño y el arte que debe albergar (pág. 15).

El afamado historiador de arte Ernst H. Gombrich expone y ha sido enfático en su incomodidad con el fenómeno de predominio de la arquitectura sobre el arte expuesto: es el sensacionalismo contemporáneo el que hace que el edificio-museo robe su parte a cada uno de los objetos artísticos que deberían ser los auténticos centros de atención (Baborsky, 2001, pág. 242).

Estos espacios se consolidaron en las últimas décadas, consistentemente con los auspicios de macro organizaciones para resguardar, revalorizar y difundir los bienes materiales de la humanidad, como una de las tipologías en las que más se han invertido fondos públicos y privados, sustituyendo las catedrales de antaño. En palabras de Francesca Prina:

De un lado se ha convertido en el nuevo monumento de las ciudades; en muchas ocasiones constituye uno de los elementos imprescindibles en la recalificación de la ciudad el Centro George Pompidou de París; en otros casos representa la memoria Museo judío de Berlín. (Prina & Demartini, 2005, pág. 358)

Al acoger los inminentes cambios sociales que trae el paso de los años, y con ellos los cambios culturales, los museos enfrentan, o mejor dicho vienen enfrentando un proceso de revisión y readaptación, uno de los más notorios ha sido el de sus usuarios, pues han dejado de ser ámbito para la élite de estudiosos, y se han tornado hacia turistas, intelectuales, niños, curiosos, etc. Otro proceso ha sido el no limitarse únicamente a la contemplación, sino que al ingresar en ellos se goza de un itinerario de distintas actividades vinculadas a la creación cultural y al ocio. Con dicho panorama de nuevos procesos es que se justifican reiteradas investigaciones sobre el diseño interior en estos espacios, y por qué no, la planificación de intervenciones en infraestructuras protegidas o patrimoniales.

En juicios positivos respecto al desempeño del espacio interior museístico, emergen las líneas que aseveran lo que casi pertenece al sentido común en el diseño, respondiendo a la idea de que lograr espacios bien proporcionados, muy sobrios, iluminados en gran parte por luz natural y respetuosos con las obras de arte que ha de albergar es el sentido de la representación del lugar para la obra del artista. Son referencias acerca de las resoluciones del ingenio de Mario Botta (como se cita en Baborsky, (2001, pág. 52).

Cabe resaltar que, por un lado, en pro del regocijo se ofrece el recinto interior, en el cual han de explotarse todas las tácticas al alcance de la mano. Por nombrar alguna, la luz natural tendría que tratarse como un material más de naturaleza intangible, dentro de los criterios de la intervención o del compendio al instante de erigir la propuesta en físico.

Por otro lado, el hecho de tratarse de un baluarte histórico no cercena la utilización de un repertorio amplio de técnicas, efectos y elementos innovadores en el campo de reforzar exhibición alguna, esto toma rigor cuando se ha adelantado el hecho de que el sentido de descubrir en estas intervenciones los avances tecnológicos posiblemente implícitos en esta, no se pretende en su descubrimiento generar una disputa interna entre tradición y contemporaneidad, ya que sería como salir a la lluvia y pretender no recibirla.

En definitiva, un museo puede convertirse en un verdadero referente de la cultura de una sociedad y ser realmente emblemático y eficiente, siempre que confluyan en él diversos elementos. Por un lado, deberán ser capaces de vincular el arte con la sociedad, logrando un entorno apropiado para la contemplación y apreciación de las distintas obras, así como también, un espacio para el debate, el aprendizaje y la participación de los ciudadanos. Dando por respuesta variadas actividades, que van desde lo artístico hasta lo comercial.

Asimismo, deberán hacer énfasis en su entorno. En la mayoría de los museos existe una tendencia hacia el respeto del entorno, tanto del paisaje (natural) como de lo urbano (construido). Contextualizar un museo, es una característica que lo convierte en monumento urbano. Porque gracias a ello, pasan a coexistir con los diversos elementos de la sociedad.

Es vital esbozar la función que debe cumplir un recinto de esta naturaleza, y como se insinuó anteriormente, el carácter poli funcional que deben tener propiamente los espacios museísticos, sin embargo, han de jerarquizarse y organizarse de manera que no se entorpezca la actividad neurálgica del edificio, al tiempo de ser versátil en ofertas a un público que paulatinamente tiene renovadas demandas. Ante este respecto, vale rescatar el aporte de Pietro (2004) cuando define cuatro tareas fundamentales de un museo. Una, es la

de conservación y protección. Otra, es la de aumentar y promover las obras, colecciones o intervenciones artísticas que posee el museo. La tercera es, la de la investigación y, por último, la de estar al servicio del público.

En otras palabras, la conservación museológica implica, la integridad de las piezas bien sea en la arquitectura o sus desarrollos más modernos a través de la intervención del diseñador de interiores, como presupuesto primero para cualquiera otra función patrimonial. Dando por entendido que, es el conjunto de factores que envuelven epistemológicamente un objeto de valor artístico, lo que en primera instancia lleve a su conservación.

El aumento y promoción puede darse a través de adquisiciones, exigencias que debe estipular el mismo museo, o a adquisiciones de carácter temporal que solo permitirán mayor maleabilidad y dinamismo dentro de los espacios expositivos y que durante un lapso breve se presentan en el museo que las adquiere, y luego pueden heredarse a otros museos y otras exposiciones.

Servir al público si no es sinónimo de museo, está bastante cerca, aunque al tratarse de adaptación de un espacio en un inmueble que anteriormente acogía otra actividad en sus funciones, es delicado y requiere de un pormenorizado estudio de la oferta por parte de los especialistas en la materia, ya que se deberán verificar asuntos varios que van desde términos de densidad de uso, pasando por los horarios a ofrecer, y las eventualidades a las cuales se destinará, sin dejar de lado, sin importar lo recurrente, el hecho de verificar la influencia en la intervención del inmueble en los resultados que se desean obtener si este además pertenece al ámbito del patrimonio cultural universal.

En lo que respecta a la dotación de áreas, como espacios alternantes y no expresamente refiriéndose al mensurable, cualquier trabajo artístico necesita o se beneficia

frente al espacio físico. Este es estrictamente necesario para que se lleve a cabo una manifestación artística y será de algún modo el responsable de transmitir las sensaciones y las ideas de los artistas (Cabrera, 2008).

Revelando de esta forma que ya se asoma la naciente idea de que entre el discurso arquitectura, diseño interior y la obra, la evocación de las emociones es un hecho implícito en los deseos del artista, si bien sea de paso remarcado que no importa si su expectación es sencillamente contemplativa o pasa a ser de índole experimental, como lo ha planteado diversas posturas modernas cuando hacen vivible el hecho artístico en interacción entre el espectador y el arte.

Es por ello, que la intención de acentuarse en este entendimiento no conlleva a lo antagónico entre las formas de representar el arte en los espacios museísticos del tipo además del patrimonio cultural, como una lucha entre egos implícitos por parte de la edificación y el arte, incluido como una transición el diseño interior, por lo menos no para esta investigación, sino más bien de corroborar en que ha aportado el diseño de interiores a las actitudes necesarias para catalizar la mutación entre lo tradicional y lo moderno en aras de mantener un discurso coherente entre las partes, sin que una y otra pierda su valor o rigor propio de las cosas que se atienden como de suma importancia.

2.2. Consideraciones para la transformación de una edificación patrimonial en un museo

Un edificio patrimonial sin duda representa una obra de gran valor cultural para la sociedad siendo así, se trae a colación desde ya, debido al hecho de que no puede pasarse por alto que lo anteriormente expuesto sea avalado en la realidad por las logísticas y procedimientos necesarios cuando se desea transformar la obra idílica, generando

profundos cambios en el fondo mas no en la forma, se añade a la funcionalidad prevista, áreas en sus proyecciones tradicionales, cambios en sus acciones y el espacio gesta una nueva realidad.

Cuando un espacio de habitación, que mantiene las características propias de la intimidad pasa a ser un espacio de encuentro social, donde la ley de todos y para todos es una referencia y además puede entenderse como que ha sido escrita en el legado del código de Hammurabi para ser cumplido, que no se debe confundir con una violación al derecho, sino mejor como un derecho al espacio cultural de pertenencia social.

Se adelanta entonces que, la “Ley del Patrimonio Cultural del Ecuador” no impide intervenciones, de hecho, uno de sus artículos precisa, es la autorización previa del Instituto del Patrimonio Cultural, para evitar sanciones, demandas jurídicas y otras consecuencias.

Artículo 13. No puede realizarse reparaciones, restauraciones o modificaciones de los bienes apropiables al Patrimonio Cultural sin antepuesta permisión del Instituto. Las infracciones de lo dispuesto en este Artículo acarrearán sanciones pecuniarias y prisión de hasta un año de acuerdo con el Reglamento. Si como resultado de estas intervenciones se hubieran desvirtuado las características de un bien cultural, (...). (Congreso Nacional, 1979)

Si bien entre los objetivos del Plan de Protección y Recuperación del Patrimonio Cultural (PPRPC) propiciado por el Estado, específicamente el 2º y 3º componentes u objetivos específicos, impulsa la generación de proyectos como el que acá se desglosa, y según sea el caso ciertos renglones fueron explicados en el capítulo I, aun así se debe tener amplio conocimiento de las precauciones para así fomentar la sustentabilidad y réplica de estos emprendimientos sobre los Bienes Culturales y Patrimoniales del Ecuador.

Morillo y Ullauri (2014) destacan el interés de los habitantes de cualquier región o ciudad, de mostrar una imagen más agradable a los visitantes. Por consiguiente, juega un rol fundamental la adecuada “planificación, montaje, organización y gestión de un museo” (pág. 94). Así también el patrimonio arquitectónico de cada localidad debe estar en buen estado para el disfrute de ciudadanos y turistas.

Del mismo modo, no se debe perder el norte, la tarea es justificar que por demasiado peso cultural que imponga el espacio que mantiene la arquitectura patrimonial, siempre se podrán conseguir alternativas del marco de ley que motiven a la sana transformación de tipologías que anteriormente suscitaron exaltaciones en los usuarios debido a sus iniciales funciones, pero que en la actualidad han relevado sus características, casi inmutables a las modificaciones de la cultura actual o será prudente entrevistar al arquitecto I.M. Pei, para que aclare, el proceso legal de transformación del Louvre y su pirámide acristalada en medio de los tres volúmenes que definen al museo, y estudiar los aspectos de argumentación filosófica, política, social y de las artes, entre otras áreas del saber y disciplinas destinadas a estudiar en un país europeo como Francia con su capital en París, cómo por medio del concurso de licitaciones para las transformaciones urbanas, efectuadas por más de dos mil concursos al año, tal como lo señala Koolhaas (2000).

Las presentes decisiones desde las autoridades gubernamentales como el alcalde, además de los intelectuales, las empresas privadas y los medios de comunicación, obviamente los artistas, entre muchas otras figuras de la sociedad que la integra y, para afianzar la participación ciudadana todos aquellos pobladores de la ciudad interesados en el tema, cuando la ciudad a través de estos medios, hace petición de modificar una columna en el espacio urbano a sus ciudadanos, se realiza una posibilidad factible en medio de una cultura conservadora en sus valores arquitectónicos.

Es necesario asignar las diversas funciones, sus espacios propios, perfectamente reconocibles como unidades arquitectónicas, no es un imposible, en correspondencia con los diversos aprovechamientos de las diferentes secciones del museo, se dará una utilización variable de los materiales que permita el entorno involucrado, al momento de la construcción, lo cual traducirá una valoración jerárquica de las partes del edificio. De igual forma, se toma postura, en lo que incumbe al efecto que se quiere lograr pues hoy en día los museos poseen proyectos de arquitectura extraordinariamente ambiciosos, y al respecto de intervenciones en edificios memorables, como lo fue el caso del museo Louvre de París (Tietz, 2008, pág. 91).

En este tipo de casos, donde el arte se apodera de los espacios interiores de un museo es donde se pone en evidencia que hay un límite muy efímero entre los espacios interiores diseñados y proyectados y la apropiación e intervención de los espacios por parte del artista, lo que indica, no se deben improvisar dichas modificaciones, es el rol fundamental del diseñador, en estrecha relación con el artista y los elementos que dictaminan las nuevas funciones del espacio lo que en gran medida logra que se convierta en una nueva tipología dedicada al arte, sin perder sus naturalezas tradicionales en la arquitectura que le ha creado, y que a través de un soplo de criterios, se le ha cedido la vida sin que se tenga que efectuar el papel de robarle su personalidad al edificio, en pro de las nuevas vanguardias contemporáneas.

En consecuencia, para la realización de la elaboración de diseño de interiores en edificios patrimoniales es necesario contar y tomar en cuenta los componentes de los cuales está constituido el interior de la edificación, es decir, los elementos constructivos existentes en la construcción como los serían: los materiales, ventanas, columnas, iluminación, colores, texturas, relaciones espaciales, entre otros.

2.2.1. Retos de la intervención patrimonial

En distintos casos se referencia que el patrimonio va acompañado de algo que tuvo valor en el pasado y ciertamente merece ser conservado. Por lo tanto, se han de advertir como principal reto, los riesgos que obedecen a criterios naturales y antrópicos. El PPRPC lo desglosa:

Las posibilidades de sismos, erupciones volcánicas, derrumbes y deslizamientos de suelos, inundaciones son altas, a lo que se suma que existen suelos de diversas consistencias. El riesgo principalmente se da sobre vidas humanas en el supuesto no consentido, de que algún fenómeno de los mencionados anteriormente ocurre. (MCP, Ministerio Coordinador de Patrimonio, 2007)

El plan continúa describiendo la factibilidad de riesgos en donde se acota su afección a los bienes: biológicos, entre estos los xilófagos o insectos de la madera, los hongos que producen la pudrición, la humedad producida por lluvias o por capilaridad, que pueden afectar desde la madera hasta la piedra (MCP, Ministerio Coordinador de Patrimonio, 2007).

Un sin fin de elementos que requerirían un tratado sobre los deterioros y patologías que pueden aquejar al patrimonio y frente a los cuales existen diversas alternativas que se seleccionan considerando opciones del mejor efecto y eficacia, compatibilidad, impactos ambientales y costos. Entre los riesgos antrópicos, están desde defectos constructivos propios o intrínsecos de los bienes hasta intervenciones faltas de técnica y conocimientos que conducen a daños irreparables.

La relevancia del acervo patrimonial es de una seriedad tal que, en el ámbito local existe una ordenanza que emula la ley nacional, y centrando la atención en el Azuay: “(...) y que ha sido considerada por muchos como pionera a nivel nacional, pues contempla a los

inmuebles patrimoniales en su contexto, como parte de un conjunto y no como elementos individuales” (Jaramillo G. , 2014, pág. 48).

Los proyectos se encaminan, cada vez con mayor fuerza, a la apropiación ciudadana del patrimonio y a la participación de los actores locales en su conservación, como, por ejemplo: el caso de la parroquia de Susudel, concretamente con la iniciativa del Proyecto Vllir CPM de la Universidad de Cuenca en la ejecución de dos campañas de mantenimiento y conservación preventiva, cuyas acciones permitieron conservar alrededor de 50 inmuebles patrimoniales y el cementerio parroquial (Jaramillo G. , 2014).

Si es necesaria poseer más certeza de lo acontecido en la categoría, no se acepta la apreciación únicamente en la ejecución de estos ejemplos, a pesar de ser un incentivo a los retos por efectuarse desde la perspectiva de la intervención del patrimonio, un estudio más profundo según Bustamante y Mejía (2015), avala la comprensión de este hecho con mayor certeza en el informe para tesis de grado de su elaboración, acercándose con mayor meticulosidad a lo que ha denominado la actuación de los valores desde múltiples actores (pág. 17).

Este informe ejemplifica la clara idea de que el diseñador de interiores no será el único encargado en este sentido cuando se habla de los retos que tiene que enfrentar para valorar el patrimonio histórico, que no solamente es definido por este valor, así como también tendrá que ser dirigidos por un equipo multidisciplinario para la futura y posible intervención.

Así, actualmente se dan pasos lentos pero seguros en la materia, específicamente en la ciudad de Cuenca, guiando la atención de propios y ajenos a la identificación de los valores desde la participación de diversos actores que le den una connotación inclusiva al

tema de la participación ciudadana en estas áreas de la conservación y desarrollo de la cultura heredada.

Acota el autor que su génesis parte de la Carta de Ename, ICOMOS (1988), la cual expone que: “el acceso a los procesos de valoración de los bienes culturales es al mismo tiempo un derecho cultural fundamental de toda sociedad”, y en esta aseveración ha insistido Caraballo (2008). A que conlleva esta dirección, si no es más que a las necesidades de todas las partes interesadas.

Las mismas se pueden evaluar en varias categorías a saber, según las perspectivas interdisciplinarias: en primera instancia la academia quien alberga a los especialistas en la materia capacitados de identificar su significado, en consecuencia el estado, quien efectúa las políticas pertinentes y le asigna los recursos demandados al proyecto, en tercer lugar la sociedad en sus anchas manifestaciones, ya que esta emprenderá los programas diversos desde la inversión hasta la construcción que en este caso se traduce en la intervención propiamente dicha y por último, la comunidad en general quienes propondrán el concepto de participación ciudadana con sus habitantes garantes en la vigilancia de corroborar que todos estos esfuerzos avalen los retos dirigidos a mejorar el patrimonio cultural.



Figura 1. Actores y sus diversos roles en el reto de la intervención patrimonial.

Fuente: Patrimonio Cultural. Un enfoque diverso y comprometido. Caraballo 2011.

Se entiende, aclarando el panorama, que con la participación mancomunada los retos de la intervención patrimonial se tornan accesibles desde la multiplicidad de perspectivas al respecto, por lo que se encuentra entre las posibilidades el descubrimiento de contradicciones, en tal sentido entre las partes interesadas por el hecho de la subjetividad a la cual está sometida la identificación de los valores en el patrimonio. Es de señalar que, las cuatro partes descritas, la comunidad suele ser el de mayor aporte en contraposición con la mirada tradicional de identificación de estos valores con los que normalmente es calificada por los expertos.

En la transformación de una edificación patrimonial, ser parte del reconocimiento de los valores por los cuales un espacio urbano puede ser considerado patrimonial, prosigue con la evaluación para el diagnóstico de las problemáticas e impactos asociados a cada espacio para derivar en la construcción de criterios de intervención que evidencien los valores de los referentes con los que un colectivo se identifica, como práctica de recuperación de la ciudad antigua partiendo de los tejidos existentes, con la idea de rehabilitar zonas en

conflicto, para integrarlas al entorno de acuerdo con la comprensión y equilibrio de su vocación, tendencias y posibilidades.

Finalmente los museos permiten adentrarnos a los usos, consumo y difusión del pasado, más allá de su producción historiográfica y académica, es decir, son una ventana para conocer los procesos, en que una población conmemora y representa su pasado, sin olvidar que existe en ellos una referencia intrínseca al presente, puesto que el acceso a aquél es una elaboración sintética y creativa, enmarcada en el lugar, momento y espacio en el que se desarrolló, es por ello que el museo no es tanto un lugar donde se asegura la memoria de los objetos sino un ejemplo vivo de construcción a través del tiempo y el espacio.

CAPÍTULO III. RELACIÓN ENTRE EL USUARIO Y EL ESPACIO

3.1. Percepción del espacio a nivel sensorial

El espacio como concepto, con el pasar del tiempo se torna cada vez más impreciso, porque generalmente se convierte en una intuición o percepción fundamentado en las múltiples facetas enraizadas en la psicología involucrando desde la fisiología de la visión hasta el tipo social y cultural (Hernández, Jaspe, Seoane, & Taibo, 2014).

A nivel sensorial, el espacio que nos rodea se percibe a través de dos importantes componentes como lo es la profundidad y la distancia, donde estas medidas se establecen directamente con la percepción del sentido de la vista, específicamente el ojo mediante el enfoque o la convergencia ocular según Hernández et al. (2014).

Entonces, así se corrobora que la consecuencia de poder determinar un espacio se debe comprender al poder de la percepción, en este caso se parte de que la figura humana es la interlocutora en este diálogo, y que a su vez se enmarca en lo sensorial, que desde la óptica principalmente del diseño interior debe entenderse en un término que no se profundizará, puesto que se entiende que lo específico escapa del alcance brindando una mayor libertad de selección para distintos elementos que ayudarán a definir lo exigido, desde el marco legal hasta los criterios de diseño, que esta sensación se cumpla en el receptor, entonces la tarea debe estar cumplida, a fines de este estudio, si en su momento a través de una metodología perceptiva-descriptiva, se hace comprobable su realización.

Ciertamente se transita una época de profundos cambios en todos los saberes y los resultados que de estos se derivan, la arquitectura y su rama interdisciplinar denominada diseño interior no permanecen exentos a estas debacles. Parece que en circunstancias el diseño ha relajado a su director, se hace referencia nuevamente a la figura humana, la cual

percibe por medio de sus sentidos, pareciera que solo rinde pleitesía al sentido de la vista en las deslumbrantes formas logradas si se quiere con la plasticidad pertinente para justificarla, pero sin la credibilidad, también pertinente para acreditar su rol natural.

La vista entonces parece haberse antepuesto al fenómeno de la exaltación y lo más crítico es que, también parece que nos hemos adaptado a permitirlo, dejando la consciencia de lo multi-sensorial solo a un único sentido que no permite contactar al usuario con las experiencias propias de habitar espacios hechos lugares, donde la materia y el contacto que se debe tener con esta, ciertamente nos aportaría otros códigos pertinentes a una percepción más nutrida y por ende más humana (Bartley, 1975).

Ante esto quizás pueda aparentar ser una redundancia, aunque la intención es precisamente hacer relevante el efecto a nivel corpóreo y su repercusión en la percepción que a su vez causan las impresiones del entorno (construido) en los sujetos. Hay unos aspectos resaltados por el autor en tal sentido, siendo pertinentes al conocimiento:

1° el mundo de la percepción se compone de elementos muy disímiles a ella misma. 2° la percepción no es una copia. 3° lo percibido no son elementos que existen en el mundo externo. 4° se estudia lo que el organismo experimenta, no lo que el mundo físico contiene. (Bartley, 1975)

Debido al mecanismo del aprendizaje, respecto al estímulo, ni siquiera la misma persona tendrá siempre las mismas impresiones en determinado espacio, y sería injusto pretender homologar las resoluciones, o mejor dicho los estímulos espaciales para el lugar habituado, en un grupo de personas, usuarios o colectividad. Por otra parte, en el caso de estudio, y objeto como lo es los museos adecuados, lo que si habría de conseguir es la verificación perceptiva-descriptiva, de cómo se conjugan los elementos tratados a fines de transmitir al usuario sensaciones, más allá del propio mantenimiento de la obra intervenida (Postaman, 1974).

Para abarcar en condiciones idóneas a las relaciones del fenómeno perceptivo con el entorno que alimenta de impresiones los sentidos, son de gran ayuda ciertos elementos que, en correspondencia con las partes involucradas, las pueden afectar. Estos compendios son los constituyentes que figuran en la percepción, y son aquellos que residen en el sujeto perceptor, en el objetivo que se va a percibir o, en la situación en que ocurre el fenómeno, pudiendo inclusive moldearla. Debido a que las percepciones tienen ciertos rasgos característicos dependiendo del contexto, se puede por ejemplo elegir un estímulo sobre otro, o dirigir una selección perceptual.

En otro orden de cosas, comportándose como factores de selección perceptual internos, si se trata de quien percibe y externos los de lo percibido, se acerca una idea general en este marco conceptual al respecto de esta teoría. Así, los estímulos internos constantemente pueden ser aquellos conducentes por la atención, cada instante se perciben estímulos limitados (Funez, 2013).

Los motivos, por ejemplo, hacen que sea electiva la percepción. Los intereses y valores, con los que atendemos los aspectos de la realidad que nos interesan y la cultura que nos enseña a percibir y por ende condiciona las perspectivas, hace que las características del observador acorde a sus propios deseos y aptitudes sean cada vez más personalizadas, sumado a esto se presenta la personalidad y la situación afectiva del observador que influyen directamente en la percepción (Funez, 2013, págs. 63-80).

Los factores o estimuladores externos como la intensidad y nivel de modificación para estimular, llama la atención como receptores del mensaje. La repetición conocida por su marcha de mucha trayectoria en hacer calar mensajes también se hace sentir. El tamaño mayormente influye en la medida de que mientras mayor sea, más atractivo es al espectador. La novedad, tiene como determinación que lo no habitual se fija con rapidez

por su capacidad, propio de su definición de innovación y sorpresa para quien recibe y finalmente en este sencillo resumen, el movimiento, que se torna mucho más propenso a ser seguidos que los que se encuentran en estados estáticos, facultad que se le atribuye al dinamismo evolucionado en el arte moderno, precedido por el modernismo de las vanguardias artísticas, y representado por una serie de artistas que lograron transmitir sus atributos por medio de la obra en los espacios adecuados para tales fines (Madearte.com, 2018).

En esta dinámica pudiera parecer que sean los factores externos, los que mayormente atañan al hecho arquitectónico, sin embargo, se continúa hablando de que son un conjunto y únicamente representan parcialidad con una de las facciones, es en la totalidad en que se da la selección, estímulo y reacción. Inclusive los factores internos son más determinantes.

Por lo tanto, cabe traer a colación que la especificidad en tal sentido podría desvirtuar el objeto de estudio, luego, se intenta conjugar una serie de factores distintos, propios de la complejidad con la que deben admitirse estos casos de estudio y fuera del campo psicológico y su aplicación en el diseño de interiores.

Percepción del espacio es un abstracto que Bartley (1975) describe como: “conducta que se da en relación con el tamaño y la representación de los objetos y distancias con respecto al observador” y denomina como “canales espaciales” a los medios para reconocer al espacio, primeramente, el de la vista, aunque también están el canal auditivo, del tacto, etc., porque inclusive en la ausencia de algún sentido puede existir dominio del exterior (pág. 266).

Una manera de comprender la percepción en el espacio la hace ver muy sencilla el autor, al acuñarle el término perspectiva, quién asegura que es el apropiado, no vista como el objetivo o campo visual tridimensional, ni la representación en dos dimensiones de algo

tridimensional. Pero es notoria la virtud de tal analogía, en vista de una denotación tan palpable en el quehacer arquitectónico, que repercute en el diseño interior. La información recibida visualmente se codifica siempre, en cuanto al espacio confinado se refiere, en incontables perspectivas (Bartley, 1975, pág. 267).

Como objeto pedagógico de importancia central en la formación inicial, es tratado con gran claridad por Piaget (como se cita en Castro, 2004) cuando discrimina el estudio de la percepción del espacio, pero lo describe como el espacio total. Por lo cual se abstiene que, desde el carácter euclidiano se llega al espacio representativo es en el que se da el mantenimiento de la distancia, longitudes, superficies y volúmenes (Castro, 2004, pág. 164).

En el proyectivo se reflejan ángulos, distancias y medidas, pero estos dependientes de la ubicación del objeto y el punto de observación; y en el topológico (o reflexivo) dominan las relaciones entre objetos aun cuando el contexto no sea muy claro y aunque las figuras y/o espacios cambien, se tendrán las relaciones de orientación, situación y distancia: arriba/abajo, fuera/dentro, cerca/lejos, etc. pero sin valor medible, circunstancia que depende directamente de la arquitectura inicial que responderá al planteamiento de la envolvente que definirá los espacios en función de estos elementos denunciados. Si es que no responde a la base inicial planteada por los autores, ya correrá el riesgo el diseño interior de enfrentarse a unas variaciones complejas que dejen a la palabra reto como un diminutivo de las acciones, ciertamente a emprender (Castro, 2004).

En el desglose elemental de la arquitectura de interiores, son indispensables los preceptos de percepción espacial, en vista no sólo porque resulten las nociones subjetivas de estimulación causada por un recinto dado, y es de insistencia que a juicio del diseño es únicamente básico y elemental las nociones, pues para su verificación si se quiere ser

científica se desmontarán desfalcos únicamente desde la óptica especialista, para los cuales lo expuesto aquí no será suficiente ni concluyente, ni de ninguna forma vinculante, sin una justificada indagación pedagógica por un lado e incluso psicológica por las connotaciones del objeto en el sujeto y la facultad interdisciplinar que repetidas veces ha sido acotada en estas líneas investigativas, sino que la contemplación visual a la que está ganada la teoría expuesta en estas páginas.

Retomando la publicación de Bartley (1975), existen situaciones perceptuales que no son respuestas directas y simples a los estímulos, a veces es una relación abstracta entre ambos. Por lo cual la abstracción casi siempre involucra simbolismo. Haciendo la acotación respectiva de que el signo representa el papel que juegan los estímulos, y el símbolo aquello que representa algo que no está. Lo más sensato es saber atender que narrar con la arquitectura, y eso es precisamente lo que se debe lograr haciendo un estudio de la percepción en el espacio museístico a través de la intervención del diseñador de interiores como especialista en el detalle en la multiplicidad de áreas que está destinado a resolver.

La forma tratada en la obra de Fornari (1989), se debe subdividir en dos clases, las materiales y las mentales; las primeras son la disposición física de los objetos a razón de su materialidad que le devienen de sus propiedades, las segundas son consecuencia de la acción formativa de la mente, en donde derivan los preceptos, recuerdos y las imágenes existentes en la amplia biblioteca formada a través de las experiencias vividas en el tiempo que tiende a manifestar el individuo por medio de las reacciones que suscita a través de su memoria presente.

Con el devenir de la investigación se hace imperativo referirse al componente tectónico de la arquitectura, pues es en él donde recae esa habilidad narrativa que expresa,

estimula y es susceptible a múltiples interpretaciones, reacciones y conocimiento debidos al grado de subjetividades. Se alude la gestación de la lengua expresando que: “aunque haya sistemas que estimen que la lengua no es elaborada por la masa hablante, sino por un grupo de decisión, que construye actos de habla y ejerce influencia en el colectivo” (Barthes, 1970).

Al mismo tiempo: “(...) el grupo de decisión, no es factor predominante sobre la decisión de los usuarios, teniendo historia de que las masas han emanado cantidad de signos pues es en ella donde se desarrollan las salientes necesidades, ameritando nuevas funciones” (Rodríguez, Salgarelli, & Simbone, 1971). Tal es la arquitectura con sus signos, su historia, pero será necesario que el diseñador de interiores llegue a interpretar estas formas simbólicas, porque en semiótica, si no distrae el término al eje central de este escrito, la actitud se acerca a la reflexión de los variados estímulos o sistemas de signos para la comunicación en la producción, además de las formas de funcionamiento y, por ende, acorde al tema de estudio, su forma de recepción.

3.2. Valoración de la edificación patrimonial

El valor de las cosas mismas en algunos casos no es visible solo por su significado económico, también se le atribuyen valores emocionales y culturales. Se asume que la arquitectura simbólica no se escapa de esta realidad y es así como el concepto de edificaciones patrimoniales se vuelve fundamental para la identidad de la humanidad porque estos aspectos importantes del entorno ayudan a identificar como fue la construcción y el progreso de la cultura, recalcando que el valor patrimonial no solo hace énfasis en el pasado, sino que defiende las construcciones del patrimonio del futuro entendiendo sus orígenes (Giudici & Potenzoni, 2011).

En el caso específico de Cuenca como ciudad, la valoración del patrimonio se ha acentuado como un auge desde mediados del siglo XX a razón de los hechos transformadores que denotaron su presencia en muchos lugares urbanos de Latinoamérica, orientado por los cánones exclusivistas del Movimiento Moderno, debido a esta circunstancia atípica para su entonces, y por referencia al contexto implantado en la década de los años 1960 y su consecuente decenio, se intenta identificar aquellos rasgos de la identidad en muchas partes de América Latina (Aristimuño, 2007, págs. 47-62).

Entonces, asumiendo que responde a la fenomenología que sucede cuando se conjugan los valores de la arquitectura moderna en los contextos no tan condescendientes para su aplicación, en donde la práctica vernácula pasa a ser un escenario sin sabor ante la exuberante presencia del acero, el vidrio y el concreto, este último como la piedra artificial amalgamadora de los materiales prefabricados, resultado final todos ellos de los avances tecnológicos de las sendas revoluciones industriales del siglo XVIII, sabiendo que es del conocimiento público las transformaciones que se dieron en el panorama urbano y obviamente el rural (Aristimuño, 2007).

Nuevamente se hace referencia, que lo correcto no es buscar el desplome o fracaso de este movimiento, pero si entusiasmarse en verificar cuales fueron los puntos neurálgicos en la tradición, que semejante progreso en todos los sentidos de las artes, donde se llegó a evolucionar a la idea de las síntesis de las artes.

Cabe destacar que se ha dejado como legado, en las conocidas y naturales formas de practicar la construcción, y la ciudad de Cuenca con toda su herencia en la que fue construida sobre los diseños de los restos del imperio Inca, no queda exenta de esta aplicación de la representación del progreso y desarrollo que se vendió para la época a todos los rincones donde podía entrar una pieza prefabricada de la construcción, motivado

por la inercia del mencionado movimiento, incluyéndolas estas a las edificaciones de tipo patrimoniales que llegaron a ser intervenidas o afectadas, dependiendo de la óptica del especialista, por esta práctica modernizada de la nueva forma en la configuración espacial (Hernández de Lasala, 2006).

Si ante la imputación a la tradición no existe ley que pueda defender lo que por naturaleza pertenece al sitio y que lo hace único, entonces se declara perdida la facultad de poder mantener aquello que nos identifica a través de nuestros propios valores y símbolos, eso que se atribuye a la cultura.

Responsablemente la arquitectura como cualquier otro medio expresivo “no es elaborada espontáneamente por sus usuarios, sino por esos grupos de decisión empleando métodos o funciones que responderán con un producto práctico pero que sirva para la comunicación entre las sociedades” (Barthes, 1970).

Eco (1968) también plantea tres actitudes frente a los signos de que los arquitectos pueden y deben definir en cuanto a la colectividad, tan pertinente en lo referente tanto a la generación de valores, esos que han de ser forjados gradual o imperceptiblemente, casi como si de un efecto natural se tratase y así se arraigaran en la psique de las personas. Pero también como muestras de un camino hacia los intempestivos o bienvenidos cambios sociales y edilicios:

- (a) Absoluta integración al sistema social vigente: aceptando la vida tradicional que regula la sociedad, sin transformarla. Obedeciendo sin saber a las leyes del código general que está fuera de la arquitectura.
- (b) Vanguardista/subversivo: donde se obliga a la gente a vivir de manera distinta, sin permitir relaciones del tipo tradicional.

(c) Estudiando la manera de introducir nuevos métodos tecnológicos, y entre ellos sus propias construcciones, para que la comunidad pueda dar una nueva dimensión a las funciones que originalmente ejercía (Eco, 1968).

Siendo la tercera más acertada, según su autor y de grata consideración por los arquitectos, porque en este sentido la arquitectura sería un servicio, no en sentido de dar lo que de ella se espera, sino que estudia el programa de expectativas posible, la factibilidad de realización, comprensión y aceptación, para las expectativas anónimas que se espera de esta. Rechazar, dice Eco (1968), los códigos precedentes en pro de fórmulas generadoras de mensajes nuevos, indudablemente que la reflexión acerca la actitud a la idea de la transformación, siempre y cuando esta transmita en sí misma un mensaje claro.

Las intervenciones en los lindes del patrimonio arquitectónico, de gestión pública deben plantearse como meta favorecer la difusión, por decirlo mediática y evidentemente en aras de la cultura, en la sociedad de un conjunto de bienes que, tienen un interés humano estimado como universal. En donde el estudio minucioso, la publicación y categorización, además como ya se explicó su protección y restitución en dependencia del caso, al patrimonio son tan solo fases instrumentales premeditadas para garantizarle a la colectividad el goce material e intelectual del valor total de estos bienes.

Es menester buscar el camino por el cual llegar a una apertura plena y consensuada hacia la sociedad, de cualquier vestigio patrimonial, pues son tales acciones las que posibilitarán el acceso a la experiencia física y el conocimiento y reconocimiento del elemento a considerar patrimonio. Así que el objetivo de los entes de la esfera pública es desarrollar los mecanismos que garanticen la conservación y presencia idónea, el patrimonio sea valorizado en justa medida como lo expresan Azkarate, Ruiz, y Santana (2003, pág. 13).

Es de señalar que, de su encuentro y conocimiento accesible a todos los componentes y estratos de la sociedad, donde su inicio sea indudablemente en la comunidad inmediata que albergue los eventos y elementos patrimoniales, prosiga con los jóvenes y el sistema educativo y felizmente en un público universal que acceda bien de modo directo, a través de las experiencias que puedan quedar englobadas hoy en día en las redes del bien llamado turismo cultural con sus equipamientos y recursos o también indirectamente a través de los mecanismos de propagación, para culminar en un bagaje tanto ancestral como corriente de las proezas tangibles e intangibles de nuestras civilizaciones.

Al pretender o intentar conservar como parte del patrimonio poco común de la sociedad, no siempre es motivo de gran curiosidad para esa mayoría de espectadores que puedan visitar el escenario o el museo de los espacios urbanos. En ocasiones, la obra a conservar se permite ser trivial o eminentemente utilitaria dejando rendimiento económico y social, permite que siga viva la obra construida, pero como hay ocasiones en que sí, no sugiere que pueda ser incluida en un itinerario turístico (Giudici & Potenzoni, 2011).

3.3. La organización espacial y la intervención del museo

El gran impacto que genera un museo en una comunidad por la conservación de obras u objetos de valor histórico, se debe al voluminoso público interesado en las exposiciones y al desarrollo de la vida en los alrededores ha llevado a que la organización espacial dentro de estas edificaciones sea cada vez más compleja (Jaramillo C. , 2007).

En efecto, la realidad de un museo y sus presentaciones se fundamentan en la colección o contenido, estas concepciones formales en cuanto al edificio o la envolvente, aquella que define espacialmente su volumetría, ha sufrido múltiples variaciones a lo largo del tiempo como concepto formal. En algunos casos ha pasado de ser únicamente museo a

contenedor. Nunca dejando sus intentos de considerar las necesidades del público, su accesibilidad, la misma que está en dirección a la organización del espacio y la disposición de las exposiciones, bien sea por su valor o vulnerabilidad (García & Mendoza, 2016).

En el diseño de los museos se reconoce actualmente que la manera de exponer una obra influye mucho en la forma en la que se percibe. Es por esto que la organización interna de los espacios es fundamental para el éxito de una exposición. Las exposiciones obedecen a una lógica que se inspiran cada día más en una narrativa propia el cual pretende seguir un guion cuyo propósito principal es transmitir un mensaje claro a un público establecido (Jaramillo C. , 2007).

Sin embargo, más acorde a la intervención interior que es el tema dispuesto, no deben descartarse todas las reformas y modificaciones que, a través de las peticiones de los artistas, en la tradición contemplativa o sus sucesores del arte contemporáneo están en potestad de solicitar, ya que existe básicamente un programa para cada autor y haría de esta clasificación una tarea de enseñanza, larga, tediosa y si se quiere no indispensable. Se destaca la importancia de la primera impresión del visitante para la comprensión e interpretación de las exposiciones (Castrillon, 1996).

Es significativo resaltar la cuestión de la contemporaneidad, debido a que cuando se habla de levantar volúmenes que respondan a tipologías museísticas ciertamente llevan una marcada formalidad donde este responde al hito arquitectónico, en lo que a conceptos urbanos se refiere, no obstante y a pesar de la importancia de la envolvente, de orden externa obviamente, la relación se conjuga en este estudio a que las ciudades como Cuenca también presentan museos tradicionales en el cual sus características arquitectónicas responden en la actualidad a su propio contexto cultural, social y político que le cedió sus genes al momento del nacimiento.

En el caso de las referencias escogidas acá, ambos museos tienen las características que representan a sus respectivas épocas. Dos muestras se tienen en el haber en esta tesis: La Casa de la Provincia de Cuenca y el Museo de la Ciudad, los cuales se estudiarán específicamente en un próximo capítulo.

En tal sentido, enfrenta un reto el diseñador y sus colaboradores en la resolución de los desafíos impuestos por los inevitables cambios a los cuales están sujetas todo tipo de transformaciones y, en las cuales la arquitectura y sus diversas disciplinas, están sujetas de manera irrevocable a la mano infalible de la disertación en el discurso que dirige la atención al significado, propio de la semántica que se debe reinterpretar a razón de las intervenciones.

3.3.1. Impacto sensorial del acondicionamiento museístico según experiencias en otros países

La perspectiva museística atiende la buenaventura edilicia que suele tener un recinto que cumpla cabalmente su noble intención. Aldo Rossi escribió: “Si recorremos, o hemos recorrido en los años, muchas veces un museo, este se nos presenta como la ciudad; acaso nuestra ciudad u otro lugar lleno de acontecimientos lejanos” (como se cita en Baborsky, 2001).

Valga la cita que por la ingeniosa creación del arquitecto en su *Bonnefanten Museum, Holanda*, en el que vierte sus teorías de la arquitectura como la ciudad, en este caso un espejo de ella, que según el autor es la manera en cómo respondiendo al valor urbano y de las colecciones de arte, replantea su figura (la del museo). “(...) este museo es un lugar urbano por excelencia, donde los recorridos expositivos y los espacios colectivos interiores parecen proyectados en continuidad con los espacios de la ciudad (...)” (Baborsky, 2001).

En el caso del Museo Abteiberg, Alemania, un caso pacifista por enunciarlo de alguna forma, pues indica que se puede llegar a colapso o colisión si las pretensiones del arquitecto no concuerdan con las de los artistas en el edificio, su creador Hollein, creó un edificio único, más o menos orgánicamente unidos entre sí, este recurso dio lugar a un escenario múltiple, junto a las obras de colección propia de la ciudad, tenían cabida exposiciones rotativas, bibliotecas, y salas de actos y conferencias (Tietz, 2008, pág. 90).

Poniendo de manifiesto, no sólo las aptitudes de un espacio de museo y la relación con la ciudad, sino también la función de las áreas. Pues continúa acotando que: “la concepción global no constituía una exigencia novedosa, en cuanto al tipo de construcción” –manifestación que se considera va a la vanguardia. Por último, y antes de tomar el tema patrimonial tan juez como este en temas de fronteras válidas, una línea que desata más presencia léxica: “Hollein supo asignar a las diversas funciones espacios propios, perfectamente reconocibles como unidades arquitectónicas en terrazas independientes dentro del paisaje museístico” (Tietz, 2008).

En las intervenciones patrimoniales, en cuanto a la conservación y restauración, protección en si del mismo, son influenciadas por las convenciones, tratados, leyes de congresos internacionales dados desde la primera época de posguerra extensivos hasta la actualidad, con lo que se quiere significar que las proezas logradas en aras del bien patrimonial ligado al bien cultural del que son partícipes los museos, en algunos países, solamente deben ser emuladas por demás territorios autónomos.

Es por tal razón que especificar experiencias extra fronteras no se tiene como punto álgido en la discusión y análisis que se lleva en estas páginas, sino más bien referir los accionares acertados en esa línea tan vulnerable, pero tan rica (Sert & Jeanneret, 1933-1942). Se desglosará, citando el trabajo vasco, mencionado anteriormente por su manera

de sintetizarlos, así un poco más detenidamente los progresos (algunos de ellos) en lo que respecta al que hacer patrimonial y de manutención en los eventos cronológicamente relevantes:

La Carta de Atenas en el 1931. Adoptada por el Primer Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos en Monumentos Históricas. Deudora del restauro científico propuesto por G. Giovannoni, recomienda respetar “el carácter y fisonomía de la ciudad, especialmente en la cercanía de monumentos antiguos donde el ambiente debe ser objeto de un cuidado especial” (Sert & Jeanneret, 1933-1942).

Mientras que en el 1972 se adopta por parte de la UNESCO el Convenio para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural. Recientemente ha celebrado su trigésimo aniversario con una nueva convención.

Pero, en ¿qué repercute estos acuerdos con el objeto de estudio? si a bien cuánto tuvo que suceder para no malograr más edificaciones con pretextos banales y desastres que aún se pueden leer en muchos de los bienes con tales condiciones, los menos perjudiciales a lo sumo hicieron inversiones que en afán de buscar la imagen de fotografía de las obras de antaño, consumaron menos que modestas cantidades de dinero en una habilitación que se perdía el estado de las fachadas.

Muchas sin embargo no pudieron resarcir la inversión. El compromiso parece dirigirse a tomar postura en actitudes de lógica preservativa con nuevas funciones albergadas, las cuales repercuten directamente en el espacio interior que el diseñador debe acondicionar, sin caer en el cliché de devolver el aspecto únicamente original y evitar la transformación de la obra edilicia, propia además del concepto de intervención, en tal sendero camina esta propuesta escrita, que cabe destacar se siente avalado por las siguientes declaraciones en actas de los movimientos mundiales:

Es de mencionar que en la carta de Atenas del 1976 el Concejo de Europa emite una resolución relativa a la adaptación de los sistemas legislativos y reglamentarios a los requisitos de la conservación integrada del patrimonio arquitectónico.

Por otra parte, en el 1985, se firma el Convenio de Granada, para la salvaguarda del patrimonio arquitectónico de Europa. Este documento, junto con el Convenio de La Valette de 1992 (Convenio Europeo para la protección del patrimonio arqueológico) y el Convenio de Florencia de 2000 (Convenio Europeo del Paisaje), conforma la normativa actual del Concejo de Europa relativa al Patrimonio Cultural.

Algunas cosas toman sentido según los diversos puntos de vista implícitos en el tema que han sido enmarcados en estos escenarios de discusión global para el beneficio de la comunidad, independientemente de la perspectiva, bien sea esta personal por figuras de peso o liderazgo en los campos artísticos o por comunidades enteras constituidas por diversas representaciones que declamaron su opinión sin temor a represalias.

La Carta de Venecia, para el interés particular de este estudio, en el cual se propone inspirarse en los preceptos teóricos de C. Brandi y R. Pane, quienes en su contenido daban exaltación a los valores artísticos y formales frente a los históricos y documentales, puede pensarse que a razón de esta postulación muchas de las intervenciones patrimoniales tomaron como criterio de diseño esta dirección, que ayuda a la efectiva realización de la intención del artista, incluyendo al arquitecto y otros diseñadores por encima del valor propio que merecen mantener en su esencia las ofertas tradicionales patrimoniales presentes en sitios de importancia como los de la ciudad de Cuenca, que ya está bien acentuado hoy por hoy pertenecen no solo a su comunidad sino a la del resto de la humanidad.

Asunto que conlleva a una cuestión de orden reflexiva: ¿Caza el gato al ratón o en algún momento se presenta la inversa? extendiendo excusas a priori si la alusión desenfoca la atención del centro, lo que traducido a nuestro juicio de valor y entendimiento para el objeto de estudio sería por adelantarse al hecho: ¿Recibe el patrimonio la obra del artista o el artista transforma en su esencia la obra del patrimonio? Las conclusiones de esta mediatizada interrogante, debe aclararse en el capítulo final de esta investigación, de acuerdo con los ejemplos edilicios de orden patrimonial por verificar en este trabajo.

Por lo pronto toca volver la vista a la subtitulación con respecto al impacto sensorial en las repercusiones de estos acondicionamientos, propuesta en esta investigación. Para Silverman (2007) en su escrito “Los museos en una nueva era: los visitantes y la construcción” da significado la expresión de su titulación, que se expresa por sí sola, deja sin efecto parafrasear su entendimiento.

Exalta Zahava (1999), que en la visita a los museos la primera impresión de percepción sensorial que se obtiene es la del encuentro frontal con el objeto arquitectónico, ya que es a través de esta que el sujeto adquiere información mucho antes de encontrarse disfrutando la obra artística dispuesta en los espacios internos y de ahí parte el reconocimiento del primer mensaje del museo para su visitante.

Finalmente se resaltan algunos aspectos entre los muchos desafíos y escenarios propios de las tendencias a las cuales se enfrenta el diseñador de interiores, que tienen influencia directa en la forma de comportarse y las experiencias determinadas por estos ante el espacio percibido. Debido a que es recurrente en el tema de análisis, la repetición necesaria del tema del diseño y exhibiciones a efectuar, si son de índole permanente o de naturaleza temporal, la ubicación y representación del edificio y quizás, aunque no

aparezca y se merezca relevante, el tema de los servicios que brinda el museo y los trabajadores que los desempeñan.

Sin embargo y a pesar de la complejidad que lleva un proyecto de esta envergadura, es oportuno acotar que, normalmente no se analiza la forma en que el edificio pueda influir en las experiencias de los usuarios a través del concepto del museo y la aplicación de la intervención del patrimonio que logra cambiar hasta la función propiamente dicha de esta tipología. En este sentido, sobre el impacto sensorial del acondicionamiento museístico, Rico (2007), refiere que “las técnicas y los accesorios de producción se utilizan por completo, convirtiéndose a veces en los auténticos protagonistas” (pág. 90).

Por lo cual los datos para siguientes capítulos se asoman, tales como las técnicas y los mencionados accesorios de producción, motivados por los nuevos avances tecnológicos producto de los cambios que han sucedido a razón de las revoluciones en todos los ámbitos que rodean al hombre y su cultura y que en esta descripción se evita radicalmente estigmatizar.

3.4. Posibles problemas y oportunidades vinculadas al cambio de uso de las edificaciones patrimoniales

El patrimonio material edilicio debe ser seguido con sumo cuidado, pues no faltan los casos en que, por buscar un restablecimiento de condiciones, se suceden errores atroces, y aunque la discusión al respecto es democráticamente abierta en cuanto a posturas, por conservadora que estas sean, demandan una investigación exhaustiva en pro de las mejores conveniencias arquitectónicas, históricas, humanas, sociales, patrimoniales, culturales y la lista podría extenderse de manera cuasi-infinita, para analizar la repercusión de semejantes efectos sobre el edificio patrimonial y el conjunto de propiedades con los que interactúa.

Justamente, la teoría de la restauración en arquitectura, por ejemplo, se propició el debate, el mismo que se diversificaron los cursos de la historia y oscilaron según se hayan delimitado los límites de la intervención.

Lógica que por medio de adiciones y modificaciones se ve canalizada, sin embargo, hay casos en los que se transita en la delgada línea entre ambas posturas, con el riesgo de traspasarla sin menoscabo de las consecuencias, en la que superponer lo nuevo a lo antiguo, se alterna con la novedad que inesperadamente lo viejo logra exhibir (Baborsky, 2001).

Es cuando, en casos como el del arquitecto Giorgio Grassi, se pronuncia “trabajar sobre construcciones que se encuentran en estado ruinoso significa casi siempre trabajar sobre obras que parecen todavía, por alguna razón, incompletas, que no han agotado su respuesta, construcciones que se nos presentan como un proyecto” (como se cita en Baborsky, 2001). En efecto es una actitud, tomada como estandarte para la revitalización del patrimonio.

De hecho las obras de Grassi, sean reconstrucciones o nuevas edificaciones, responden a esa metodología y las llama precisamente proyectos para la ciudad antigua, pues no sólo es la toma formal sino del minucioso análisis de modos y costumbres, y se podrá estar de acuerdo o no, pero en detrimento de poéticas personales, apunta hacia proyectos que podrían pertenecer a la ciudad de siempre, esto es valoración en sí, por ende vale cuestionarse ¿Es el cambio de uso o el cambio tectónico lo que amerita un debate?.

Aunque esa diatriba no es el mérito que se pretende lograr de este escrito, empero que en el objetivo inicial el arquitecto catalán *Lluís Dilmé i Romagós*, en un léxico muy ecuánime expresa la siguiente nota sobre la intervención patrimonial, la cual resulta

cónsona con la idea que se pretende concretar en este punto, por la tentativa que se presenta en los cambios de uso en edificios patrimoniales:

El uso de un edificio siempre supone una intervención fuerte, más si existe un cambio de uso y se adapta a un nuevo programa. Aun cuando se trate de dotarlo de las condiciones necesarias para que mantenga su uso original, pero de acuerdo con los requerimientos contemporáneos, se entra en una fuerte discusión sobre cómo equipar un edificio. (Romagós, 2003, págs. 126-128)

Ciertamente que extractos de esta índole, son casi aniquiladores de interpretaciones, pues por sí mismos son explícitos y ahondan con certeza en la cuestión pertinente, es en esta dialéctica, que las obras más sinceras parecieran ser las que de manera súbita alteran, a priori la imagen que habitualmente tuvo la edificación desde el momento de su proyección/ejecución hasta llegar a lo que se conserva de la infraestructura, al momento de decidir intervenirlo.

Para otra facción, también importante es una solución que rasa con lo magistral, el hecho es que ha dado sus réditos en cuanto a visitas, ingresos, pasiones e intenciones de ir a él, las obras que cobija resultaron bien estimadas, la obra pese a lo etérea que buscó ser con su materialidad y la pretensión reivindicativa a las siluetas milenarias resultó bastante irreverente contrapunteando con el barroco tan magno, y con todo y ello la intervención del Grand Louvre de Ming Pei, no es infame.

No sería sensato hablar meramente de oportunidades sin estar convencidos de que ellas con fundamentación teórica injusta o superflua, pueden volverse la adversidad más acuciante. Del mismo modo la problemática más angulosa puede derivar en potenciadora de un carisma sin igual en el campin de la feria expositiva y de museo de portafolio, en cuanto a la arquitectura y resolución de diseño interior. Cuesta resolverse en una posición certera en cuanto a si los desmanes son evidentes o las evoluciones pertinentes cuando se habla de intervención, pro y contras.

La relación entre usuario y espacio permite tener una percepción del espacio a nivel sensorial, ya que descubre la importancia de los materiales, contexto físico, cultural y social en el que se ajusta la experiencia desde una perspectiva espacial y memorable, en el que las emociones interactúan con lo construido y da paso a la imaginación. El espacio se concibe desde el cuerpo dejando a un lado la estética de lo visual, ya que es un trabajo de relación de los distintos elementos que componen la arquitectura, creando experiencias que trasciendan en la realidad que habitamos.

Al realizar una valoración de una edificación patrimonial, se toma en cuenta algunos factores para su análisis, tal como la valoración del terreno, accesibilidad, la etapa de construcción del edificio, número de pisos, el estado del inmueble, el suelo potencial no utilizado y el grado de protección de bienes patrimoniales; ya que son bienes y valores recibidos en herencia que por supuesto no pertenecen a una sola generación.

En cuanto al impacto sensorial con sistemas abiertos y variados como vehículo de transformación en los museos, están comenzando a dejar de ser formas visuales cambiando totalmente la percepción que se tiene de ellos, dejando atrás las antiguas formas de ver el museo yendo al presente para ver las nuevas problemáticas derivadas del cambio. Sin embargo, el espacio que emerge de esta tensión puede suponer un gran potencial para reinventar el museo, en última instancia, a medida que los visitantes tengan oportunidades de involucrarse de una manera corporal con el museo y sus contenidos, podrá entrar en contacto con el público de una manera cada vez más intensa e interesante.

En suma, son elementos importantes los museos y edificaciones patrimoniales en nuestro paisaje cultural, ya que documentan quiénes éramos y quiénes somos. Los museos lo hacen mostrando la evidencia material del cambio a lo largo del tiempo, tales como objetos, las máquinas, la ropa, las obras de arte que van evolucionando; en cambio los

edificios y otros lugares patrimoniales son los espacios en los que ocurre, cambia y se transforma nuestra cultura; pero también donde se recogen los cambios sociológicos y espirituales, a través de la forma en que son diseñados y construidos, y de la manera en la que se organizan sus espacios pensando en las personas que los van a visitar.

CAPÍTULO IV. INTERVENCIÓN DE INMUEBLES PATRIMONIALES

4.1. Ámbitos legales para la conservación e intervención del patrimonio cultural en Cuenca

Las preservaciones, conservaciones, restauraciones e incluso intervenciones de edificaciones o espacios de carácter patrimonial constituyen una compleja trama a la hora de toma de decisiones en términos técnicos, económicos y legales. El propósito de esta premisa es hacer referencia sobre todos los requerimientos legales y jurídicos vinculados con la intervención directa de los edificios o ambientes patrimoniales (Conti, 2015).

Es necesario mencionar que, un edificio patrimonial se divide en dos partes. Una tangible el cual consta del edificio en físico o el espacio intervenido y la otra es intangible el dónde implica todo el valor cultural e histórico que hace que el edificio sea considerado patrimonial. Estos dos componentes se fusionan para la creación de un objeto patrimonial el cual bajo las leyes se reconocen sus valores y se lleva a cabo su conservación para ser disfrutado en el presente y futuro (Conti, 2015).

Está en data de la historia que para la fecha 1 de diciembre de 1999, en la ciudad de Marrakech, Marruecos, efectuándose la reunión XXIII del Comité de Patrimonio Mundial, esta institución anunció al mundo que la ciudad conocida como Santa Ana de los Cuatro Ríos de Cuenca, en el Ecuador, había ingresado al listado de Patrimonios de la Humanidad (Conti, 2015).

Tal como se expresó al inicio, la conservación o edificación de carácter patrimonial supone una toma de decisiones, entonces es de consideración el asunto en este momento el cual se fundamenta en la ley y por tanto debe ser conocida para justificar, cuando sea el

caso, una intervención al patrimonio y bajo qué medios se enmarcan los reglamentos estipulados a tales fines. Así se definen las siguientes leyes primordiales:

4.1.1. Patrimonio Cultural

Para la realización de este proyecto es fundamental conocer acerca del Patrimonio Cultural en el Ecuador, es por ello que se presenta a continuación los conceptos establecidos por parte del Ministerio de Cultura y Ministerio Coordinador de Patrimonio.

El patrimonio se definiría como lo heredado por los familiares, bien sea propiedades, objetos entre otros, Ministerio de Cultura (2011), mientras que el patrimonio cultural se definiría como las representaciones de bienes culturales que son considerados importantes para la humanidad, Gobierno Nacional del Ecuador (2009).

Estas definiciones de patrimonio cultural buscan que desde la variedad e introducción se haga partícipes e incluyentes a los habitantes de las diferentes zonas para la protección patrimonial para impedir la ruina o su posible desvanecimiento, pero también son conceptos bastante básicos desde la óptica de la amplitud que deberían abarcar un ámbito mayor que permita comprender cabalmente las transformaciones pertinentes a las edificaciones. Es considerable la tarea efectuada hasta ahora, no cabe la menor duda que estamos próximos a alcanzar tan solo dos décadas de historia patrimonial declarada, lo que deja en entredicho la vital experiencia que se debe desarrollar en estos temas de relevancia para el acervo cultural universal en su conservación y mantenimiento.

4.1.2. Patrimonio como Herencia y como Cultura.

El patrimonio es resultado del pasado ya sea que se refiere a un espacio, conductas, estilos, creencias u otras propias de una comunidad el cual se transmite de generación en

generación, y siendo la base sobre la que se cimienta la cultura, conforman de la colectividad de una población, como de quienes la conforman individualmente. La herencia colectiva, en cual se forma de la herencia del conjunto de individuos, se convierte en patrimonio gracias al tiempo, su utilidad y su expresividad (García M. , 2010).

Como construcción cultural, el patrimonio está sujeto a cambios en función a las circunstancias históricas y sociales. Han sido numerosos y constantes los intentos por ordenar los patrimonios culturales desde tiempos pasados, conectando y relacionando a los seres humanos del ayer con las mujeres y los hombres del presente, en beneficio de su riqueza cultural y de su sentido de identidad. Como toda herencia, el patrimonio es un valor que sirve para generar vínculos históricos, sociales y emocionales, por lo que, debe ser transferido a las próximas generaciones en las mejores condiciones posibles (García M. , 2010).

4.2. Definición de los bienes inmuebles (Patrimonio arquitectónico)

Es de los principales y más importantes por ser un instrumento fundamental en el recuento de la evolución de la humanidad, se define como el conjunto de bienes edificados de cualquier estilo o producciones humanas que no pueden ser movilizadas el cual por su carácter histórico presenten un valor cultural para la sociedad. Importante resaltar que los valores culturales son cambiantes constantemente y en cuanto al tema arquitectónico se encuentra en permanente construcción gracias a sus nuevas incorporaciones (Azkarate, Ruiz, & Santana, 2003).

Esta categoría de bienes arquitectónicos patrimoniales está compuesta por ciudades, senderos, plazas, parques, puentes que abarcan el área: civil, militar, religiosa, desde las épocas antiguas hasta la actualidad. Para la sociedad del presente y futuro es necesario

garantizar el acceso y conocimiento pleno de estos inmuebles para favorecer el desarrollo personal y la integración colectiva, aseveran Azkarate et al. (2003).

Art. 1.- Mediante el Decreto No. 2600 del 9 de junio de 1978, publicado en el Boletín Oficial No. 618 del 29 de junio de 1978, se estableció el Instituto de Patrimonio Cultural con estatus natural, encontrado en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, reemplazando a la Dirección de Patrimonio Artístico. y se financiará con los recursos que se incluirán anualmente en el Presupuesto del Gobierno Nacional., a través del Capítulo correspondiente al Ministerio de Educación y Cultura. (Ministerio de Cultura, 2012)

Dentro de esta clasificación de patrimonio, se puede notar las características que lo hacen único, sobre todo en conocimiento y aplicación de materiales y tecnologías propios de la época de la que el bien proviene. Así, un sistema de construcción vernáculo, es decir, creado de manera evolutiva con los materiales (Ministerio de Cultura, 2012).

“Ley de Patrimonio Cultural, codificación”.

Dentro del Marco Legal los siguientes artículos de protección patrimonial se refieren de manera directa y precisa los estandartes a seguir en la conservación y pertenencia cultural patrimonial:

Art. 7.- Declarar los bienes apropiables al Patrimonio Cultural del Estado incluidos en las sucesivas clases:

a. Los monolitos arqueológicos que pueden o no ser transportables, como lo son: elementos de cerámica, metal, piedra o cualquier material apropiable a la era prehispánica o colonial; ruinas de fortificaciones, edificios, cementerios y yacimientos arqueológicos en general; así como restos humanos, flora y fauna, relacionados con los mismos tiempos.

b. Los templos, conventos, capillas y otros edificios que se habrían construido durante la Colonia; Las pinturas, esculturas, tallas, objetos de orfebrería, cerámica, etc., apropiables al mismo período. (Ministerio de Cultura, 2012)

Siendo correspondido al Instituto de Patrimonio Cultural delimitar el área de influencia y hacer verificable la efectiva conservación del bien inmueble que ayudaría a

Art. 14.- Los municipios y otras agencias del sector público no pueden decretar o autorizar demoliciones a, restauraciones o reparaciones de bienes raíces que pertenezcan al Patrimonio Cultural del Estado sin permiso previo del Instituto, siendo responsable de la violación el funcionario que dio la orden o extendió la autorización, que lo hará. Ser castigado con la multa estipulada por la ley.

Art. 15.- Los municipios de aquellas ciudades que tienen Centros Históricos, complejos urbanos o edificios aislados cuyas particularidades arquitectónicas son dignas de resguardarse deben emitir regulaciones u ordenanzas que los protejan y que hayan obtenido previamente la aprobación del Instituto de Patrimonio Cultural.

Art. 16.- Cualquier intento de adulterar los bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural del Estado está prohibido, ya que todos los medios de tecnología buscan preservación y consolidación, se limitan a restaurar, con la autorización del Instituto de Patrimonio Cultural, lo que era absolutamente esencial y siempre dejando adiciones reconocibles. (Ministerio de Cultura, 2012).

conservar en buena forma mediante la gestión política y el enlace con los entes profesionales, pasando por el reconocimiento de la academia en el área de intervención.

El gobierno y especialmente la municipalidad es quien otorga la gestión exclusiva de los aspectos patrimoniales, estos entes públicos se apoyan en la constitución del país para el cumplimiento, así como para preservar, mantener, construir y difundir los inmuebles patrimoniales.

Entonces, gracias a lo antes mencionado es preciso mejorar los mecanismos de difusión del conocimiento de patrimonios edificados mediante programas educativos, publicaciones, fácil acceso a los espacios para su apreciación visual y mantenimiento de los bienes arquitectónicos porque fomentando este aspecto se puede lograr que la comunidad y la sociedad en general sientan como suyos estos espacios.

4.3. Materialidad

En una amplia visión contemporánea Herzog y De Meuron (2018), expresan que es la materialidad de la arquitectura lo que transmite pensamientos e ideas o, dicho en otras palabras, la inmaterialidad. Entonces, luego de lo antes citado se entiende que la materialidad en la esencia de la edificación.

La materialidad que representa la arquitectura se define dentro del concepto a la aplicación de diversos materiales o sustancias que son utilizadas para construir el edificio. En realidad, lo que se quiere construir conceptualmente es la relatividad en el diseño que se representa a razón del uso de los materiales que se definen como virtuales, entre los que destacan las imágenes fotográficas, imágenes propiamente o textos que pasarían a representarse mediante los medios naturales utilizados en los materiales convencionales, con lo cual también se puede generar un resultado como mezcla de ambos. Los diseños generados en los plásticos o paredes pueden ser una prueba en tal sentido. Si se comprende la explicación hay que sustentarlo reivindicando que los materiales en su aspecto virtual no existen o no se proyecta sin una base de aspecto físico natural (Herzog & De Meuron , 2018).

A que conlleva esta circunstancia de orden fenomenológica, dirige la atención a la comprensión de que la delgada línea que separa ambos materiales, virtual y físico de su comprensión es la percepción a través de la mente y la forma en que el proceso de representación se efectúa en su producción o reproducción. Remata este artículo sobre la materialidad, la arquitectura no se limita únicamente a marcos teóricos sensacionalistas o meramente románticos, sino que se debe abarcar la materialidad en toda su amplitud, fundamentando la extensa variedad de implementos en esta área seleccionados para la construcción, estos terminan generando amplios debates sobre la materialidad, que

generalmente ahondan en los problemas estructurales y estéticos en el diseño arquitectónico y por ende en el diseño de interiores (Arqhys, 2012).

De esta forma corresponde traducir lo expuesto al campo de investigación, donde el patrimonio arquitectónico se puede distribuir de acuerdo a su conformación por dos aspectos coetáneos: iniciamos con la materia física, lo que quiere decir el conjunto de materiales constructivos que lo conforman y, el segundo, al espacio arquitectónico: el valor histórico, el artístico, su vejez o novedad, su estilo, el simbólico, entre otros, mismo que está definido por dichos materiales constructivos.

Puede entenderse que la forma en arquitectura, es aquella en la cual se representa de forma espacial y que define su cualidad corpórea a la vez, siempre está en referencia a la materia, a la sintaxis, aquella que conlleva al significado, lo de aspecto semántico. Esta le confiere su aspecto singular definiéndola y dándole un carácter y valor estético. Por esta definición se llega en teoría a precisar la forma en lo que hace referencia al continente, el objetivo de la cosa que manifiesta su inventor en la intención.

Esta forma de lo arquitectónico, está compuesta de diversas partes, dependerá en gran medida de la acuciosidad de su creador, factores como la manera en las uniones, la forma de ensamblar, la riqueza de erigir el arte, de utilizar la materia de modo puntual, si se quiere de naturaleza sensual, que llegue ampliamente a los sentidos persuadiéndolos, con poética, donde la sintaxis logre su aspecto semiótico y le brinde un culto pertinente a la obra construida. Lo que se quiere decir en una línea es que cuando esto se mantiene como un éxito, lo anteriormente expuesto la obra ha alcanzado su éxtasis artístico, es una creación, no una construcción.

Para orden del diseño interior esta forma generada por medio de criterios de tipo racional y de marcada actitud racional y objetiva que debe dirigir su finalidad a la

generación de sentimientos, no como estados directamente relacionados con la psicología, no por lo menos desde la óptica del diseño, habrá que interactuar en la interdisciplinariedad a fines de la especialidad con otras áreas del saber, a lo que se refiere el diseño es a conjugar los diversos criterios que definen la materialidad en la forma del espacio, a las conocidas leyes de la proporción, referencia directa de la geometría, y a lo que en definitiva define este concepto corpóreo de los tres ejes que dan forma al espacio, que se constituye de su entorno o define a este, es sinérgico, unidad espacial en la composición a razón de su heterogeneidad.

William Carlos Williams (como se cita en Cera, 2011) expresaba desde su retórica poética “No hay ideas sino en las cosas. La representación de la arquitectura se manifiesta en su materialidad: Es decir, en la sustancia que define su forma espacial y corpórea” (pág. 56). Retornando a Heidegger, este insigne afirmaba “Tecnología es algo más que técnica: Es la forma de la experiencia moderna”. Lo que dirige a efectuar una verdadera consideración sobre la tecnología y sus nuevas formas de representación como medio para el fin en el futuro aparte de esta investigación.

4.3.1. La selección de materiales y métodos para la restauración

Los principales problemas que se consideran a la hora de una intervención es sin duda la elección de materiales ya que se pretende mantener el patrimonio arquitectónico con sus características originales. Se busca alterar lo menor posible mediante las restauraciones, pero aplicando técnicas efectivas que contribuyan con el mantenimiento de la obra. Sin embargo, esta práctica de rehabilitación y restauración de espacios patrimoniales realizadas en los últimos años con mayor frecuencia han traído consecuencias nocivas, ya

que a menudo se seleccionan y aplican tratamientos modernos sin un estudio o análisis previo por parte de los especialistas encargados (Terán, 2004).

En la selección de los materiales o métodos para solventar un problema dado, es preciso detectar la causa de la alteración, evaluar si está activa, de forma continua o desapareció. Además, es necesario investigar sobre los perjuicios que sufrió dicho monumento, para el reconociendo de alguna alteración del bien inmueble, así como el valor del desperfecto y su severidad. Dependiendo del caso, es esencial cuantificar el área afectada del elemento construido, así como también los tipos de materiales que están dañados (Terán, 2004).

En distintos casos, en la aplicación de dichos materiales y técnicas utilizadas en la restauración se presentan problemas debidos a la discrepancia de los materiales y sistemas constructivos del patrimonio arquitectónico como tal, ya sea por el grado de endurecimiento, la vida útil, los altos costos, la mano de obra o el equipamiento a utilizar.

Se debe resaltar, que para la restauración de un inmueble son necesarios los expertos en la materia, como lo son el arquitecto restaurador, el asesor para la intervención de los materiales, siendo esta una actividad multidisciplinaria constante y vigilante. El restaurador posee conocimientos que ayudará a brindar soluciones a los diferentes problemas que puedan ser hallados al momento de la intervención empleando adecuadamente los diferentes materiales y técnicas de la actividad (Terán, 2004).

4.3.2. La iluminación

El arquitecto es el encargado de diseñar las edificaciones tanto en su parte interna como externa, ante esto es necesario tomar en cuenta factores que inciden en la vida y en el desarrollo de la edificación como lo es la iluminación. El sentido que tiene establecer la

iluminación de un edificio y más si es patrimonial se torna compleja porque se busca mantener la originalidad del espacio sin alterarlo, pero generando iluminación en los espacios que lo requiera, por lo que Arquitectura y Patrimonio (2015) afirma que según las características del edificio y de su entorno se requerirá potenciar o no la iluminación para lograr la diferenciación de las demás instalaciones cercanas.

Es importante tomar en cuenta que no debe estar en competencia el tema arquitectónico del inmueble patrimonial y la iluminación, en todo momento se pretende resaltar el edificio, entonces, los proyectos de iluminación deberán contemplar el uso consciente de los medios técnicos y sistemas de última generación los cuales hagan uso de los avances tecnológicos del momento. El proyecto debe ser noble con el medio ambiente y sostenible, mediante el beneficio de los avances técnicos en lo referente a eficiencia lumínica y bajo consumo energético, para certificar que los equipos prevalezcan con el pasar del tiempo (Arquitectura y Patrimonio, 2015).

Daño y conservación

Son cuatro los principales factores de la iluminación que dañan una obra de arte: irradiación, debilidad de los materiales a la exposición de rayos solares; distribución espectral de la energía radiante; y tiempo de exposición. En este punto, a la hora de establecer una estrategia para minimizar (ya que el daño es inevitable) el efecto de la iluminación de obras de arte se encuentra otro rango de problemas, específicamente humano: la diversidad de intereses o, de otro modo, la convivencia inevitable de los criterios de exposición al público y de conservación, pues los conservadores intentan bajas iluminaciones y los exhibidores lo contrario (Arquitectura y Patrimonio, 2015).

No obstante, el nivel de iluminación será distinto para el restaurador, que necesita una alta capacidad para distinguir el detalle, que para los visitantes. Referido a la iluminación en los museos, considera el equilibrio entre buena conservación, buen gusto y buena ingeniería (Arquitectura y Patrimonio, 2015).

Recomendaciones asumidas por los museos

Las estrategias de conservación devinieron en recomendaciones, ya que no existe norma ni código que imponga todavía para la doble faceta para iluminar adecuadamente y conservar toda obra de arte. Un considerado número de estudios han trabajado en base a la cronología de estas, producida por los avances en el conocimiento del tema y en la tecnología aplicable. Uno de ellos Thomson (1961) estableció el estándar que después ha servido de eje para las posteriores comprobaciones y modificaciones.

Debido a las distintas sensibilidades a los efectos de la radiación luminosa, se agruparon los objetos en: insensibles (piedras, metales); un gran grupo con la mayor parte de los objetos de museo, incluyendo óleos y témperas; y objetos especialmente sensibles (acuarelas, textiles, tapices, etc.). Para cada uno de ellos se establece una intensidad lumínica como límite de referencia. Además, se recomendaba el uso de unas determinadas luminarias y sus temperaturas de color para iluminar obras de arte mejorando la conservación (Arquitectura y Patrimonio, 2015).

En conclusión, siguiendo el efecto de Kruithof, que explica que, para una temperatura de color dada, existe un rango de iluminancia para que el efecto de la iluminación sea considerado placentero. Quedaba claro que había que recortar o filtrar, en todo caso, los rayos UV y que la capacidad de adaptación del ojo humano, en el sentido de la percepción del color, jugaba un papel todavía indeterminado (Arquitectura y Patrimonio, 2015).

Muchos investigadores y profesionales opinan que la exhibición de las obras de arte no merece la pena si el público no puede apreciarlos adecuadamente y no siempre, este objetivo no puede lograrse con niveles de iluminación bajos. El paradigma del cálculo del deterioro en horas anuales, de forma que puedan aumentarse algo los niveles porque existe la compensación del tiempo en que las obras no están a la vista, ha soslayado en parte esta cuestión. El daño es acumulativo, por lo que también habría que sumar la cifra, por ejemplo, del alumbrado mínimo de seguridad o de almacenaje (Arquitectura y Patrimonio, 2015).

En las recomendaciones actuales se incluyó eliminar los efectos de la radiación térmica, revisar los controles y procedimientos para la duración de la iluminación, medir y registrar la irradiación y calcular el tiempo de exposición anual (Arquitectura y Patrimonio, 2015).

La luminaria idónea

¿Hay una luminaria idónea para la iluminación de obras de arte? Esta cuestión ha sido muy considerada y no existe acuerdo global actualmente. Por un lado, son destacables algunas ventajas de la iluminación incandescente, pues se trata de luminarias fáciles de dirigir y de controlar por atenuadores. También responden a las exigencias que se apuntaban más arriba en cuanto a temperatura. De hecho, son las más utilizadas en la mayoría de los museos. También tienen desventajas, como su mayor tiempo de emisión, pues emite continuamente y, además, contiene habitualmente bandas de radiación no visible (Arquitectura y Patrimonio, 2015).

En esta encrucijada para encontrar soluciones válidas a la dicotomía entre exhibición y conservación, la estrategia para abordar el problema apuesta por la creación de un

iluminante inteligente singularizado para cada obra, de forma que pueda minimizar el espectro absorbido sin modificar negativamente la percepción de los visitantes. Efectivamente, puede esperarse que la modificación del espectro de la luz incidente para igualar el espectro de reflectancia del objeto reduzca la acción fotoquímica (todo esto abocado al Proyecto Zeus, que integra a instituciones implicadas en la conservación y difusión del patrimonio cultural y a investigadores en Comunicación y Tecnología Audiovisual) (Arquitectura y Patrimonio, 2015).

Un sistema que minimice los daños causados por la iluminación habitual es una necesidad inaplazable. En realidad, el reto de iluminar obras de arte o del patrimonio tiene muchos puntos en común con el trabajo de los directores de fotografía y los coloristas en el campo audiovisual. En un enfoque multidisciplinar, a lo largo de estas líneas se ha de iluminar obras de arte mejorando la conservación. Proyecto Zeus ha procedido a una descripción pormenorizada de distintos aspectos de la controversia iluminar-conservar, acercando de manera comprensible el estado del asunto también al área de los estudios de comunicación.

Admitiendo las evidencias de que la energía absorbida por los materiales de la obra de arte produce cambios fotoquímicos y alteraciones térmicas y de que la percepción cromática sigue leyes de distribución espectral combinada, se pueden conseguir iluminantes que mejoren enormemente las condiciones de conservación de las obras, minimizando las necesidades de intervención de tratamientos irreversibles de restauración. Las técnicas multispectrales para la caracterización espectral de las obras punto a punto son viables y se sabe que las tecnologías de proyección, las fuentes de luz basadas en fuentes de estado sólido y los conocimientos en procesado digital de imágenes, permiten la obtención de sistemas de altas prestaciones. Por lo tanto, todo este conocimiento es posible

aplicarlo para la reducción del daño, incluso para el producido por la luz a la que ha sido anteriormente expuesta el conjunto de la obra o cada punto de esta (Arquitectura y Patrimonio, 2015).

4.3.3. El mobiliario

Según Quirosa (2005) en su trabajo especial de grado “Historia de la protección de los Bienes Culturales Muebles: Definición, Tipologías y Principios Generales de su Estatus Jurídicos”, enmarca el bien cultural como todas aquellas creaciones del hombre que ha realizado en algún momento enmarcado en un punto cronológico de la historia y que es tomado como referencia fiel de la historia.

Se identifican como bienes culturales, todas aquellas representaciones de índole artística y artesanal como la pintura, el teatro, la danza y la música y estos son clasificados con respecto a su naturaleza de tipo tangible y movilidad. La primera de ellas alberga, además dos ramas de la misma corriente, los bienes tangibles y los intangibles. Aquellos que pueden ser trasladados de un lugar a otro dentro del patrimonio o fuera de este, si es el caso, son los determinados dentro del concepto de movilidad. Los muebles, desde su concepción elemental pueden ser trasladados, siempre que su estructura física le permita su traslado. Entre estos se encuentran los documentos que tienen asentamientos importantes de la historia de la nación (Quirosa, 2005).

Los bienes culturales por destino son aquellos comprendidos entre los tipos que ameritan establecerse en un lugar determinado, independientemente de que su estructura física permita su traslado, ya que son dependientes de una serie de piezas integradas y si son disgregados, las mismas o en este caso la misma por su valor unitario, perderá su trascendencia. Entre esta gama están prioritariamente las zonas de reservas culturales, las

cuales optan por la consideración de su alto valor a causa de las cualidades que la conforman, constituidas estas por los paisajes, la fauna presente y la flora, que definen en su haber los medios ecológicos presentes en el medio ambiente (Quirosa, 2005).

Patrimonio plástico-artístico

Cuenta con dos tipos, sus ídoles son nacionales o internacionales y está constituido por todas las obras de artes plásticas entre las que resaltan el dibujo, la pintura, la escultura y evidentemente la arquitectura. Además de esta serie se involucran las de tipo arqueológico que llevan intrínseco su acentuado valor integral dentro de la cultura que les enmarca (Quirosa, 2005).

Normalmente estas obras se encuentran conformadas por su razón plástica-artística en espacios destinados para tales cuidados y representación, los de tipo museo son de la mejor concepción tipológicas, seguidas aparte por galerías o espacios públicos en las cuales se disponen para su interés cultural, vitrales, mosaicos y murales de gran envergadura, entre otros lugares itinerantes de exposición (Quirosa, 2005).

Todos estos datos dan la perspectiva de que las culturas demuestran una dimensión histórica incommensurable en su valor, productos creados por la labor de una sociedad que demuestra el querer desarrollar los bienes culturales que representen a su cultura autóctona, sus actitudes, sus valores sociales, sus formas de relación, que finalmente caracterizan cada pueblo y denotan su herencia histórica, sus legados, sus acervos, permitiendo al ciudadano común relacionarse con su pasado que los represento como colectividad, generando vínculos estimables entre su pasado, su presente y su futuro inevitable.

4.3.4. Nuevas tecnologías

Cuadrado (2017) en su artículo para la revista digital Nueva Museología, acota si las Nuevas Museologías de la Información y la Comunicación (NTICs), incluidas en los espacios donde se presenta el patrimonio de tipo museístico se manifiesta transformador ante la presencia de los objetos conservados y su realización en vectores que transfiguran lo conocido con respecto a la manera de percibir el arte, convirtiéndolas en lo que denomina como el espectáculo de mayor atracción y sugerentes, de marcada competición para el público espectador y de la misma naturaleza competitiva donde pueda serlo, dirigido de manera marcada en el ámbito del mercado nuevamente por el consumo de las masas, lo que logra finalmente o al mismo tiempo mantener en aislamiento a razón del entretenimiento a los usuarios.

El patrimonio indica conservación, no obstante, esta precisado qué cosas materiales e inmateriales se desean conservar, lo que implica que no necesariamente la forma en que se presenta y representa el arte incluido el edificio, no podrían variar. Sin embargo, se debe centrar la atención en cómo afectan estas modificaciones de las aplicaciones de las nuevas tendencias tecnológicas a la transformación del espacio que debe atender el diseñador en aras de las modificaciones, más allá de la materialidad y de las formas sugestivas logradas a razón de esta última herramienta mencionada (Cuadrado, 2017).

La presentación en museos y galería de muchos lugares presentan modificaciones, renovaciones en función del cambio, que dan gestación a la nueva forma del museo y por ende de presentar los objetos pertinentes a la museografía, lo que repercute en nuevos actos hacia la exposición y finalmente en la nueva era de las relaciones entre el visitante y el espacio museístico. Así está presente el recuerdo de la contemplación versus la actitud de la experiencia en los museos (Cuadrado, 2017).

La estimulación es la motivación de necesidad para abordar los objetos expositivos, se exalta la forma de buscar experiencias donde todos los sentidos perciban el espectáculo, y de esta manera los usuarios, que demandan cada vez más que las mencionadas experiencias tomen su rol fundamental de importancia en la relación directamente dirigida a emociones fuertes y su equiparable en las emociones (Cuadrado, 2017).

Siguiendo la actitud de Cuadrado (2017), por sentido común es necesario preguntarse si entre las soluciones con respecto al diseño en la presentación de los nuevos espacios museísticos y las pertinentes demandas que han efectuado los cambios en las mismas, no se permite obviar la utilización de las Nuevas Tecnologías de la Información y Comunicación (NTICs), tan comunes hoy en día y por verificar en la metodología de este trabajo de investigación en el funcionamiento de las instalaciones escogidas para tales fines.

Lo que engrandece la veracidad es lo común en la existencia en la actualidad con respecto a la utilización de estos métodos, independientemente si el espacio de presentación es patrimonial, moderno o contemporáneo entre otros estilos. Las múltiples maneras en las que se presentan estos avances implantan un reto para el diseñador de interiores y los criterios espaciales, funcionales, estéticos y obviamente tecnológicos que deberá implementar en el espacio expositivo al momento de traducir según las demandas del artista ya comentadas con anterioridad, la personalidad que se desea brindar en las salas de museo en transición o profundo cambio.

El tratamiento del patrimonio arquitectónico, va aportar propuestas para la mejora de la conservación y difusión de los valores patrimoniales, a través de la optimización de los medios de catalogación, en el cual se comprueba la vigencia de los instrumentos de

protección del patrimonio arquitectónico y su aplicación tanto a escala territorial como en los ámbitos urbanos de las ciudades.

Cuando se habla de intervenir un edificio histórico, el vínculo es la recuperación cuidadosa del patrimonio requiriendo de especialistas para la elaboración de proyectos, las investigaciones pertinentes, análisis necesarios, dirección y supervisión de la obra, con el fin de lograr que las propuestas en el proyecto se apliquen de manera correcta, mas sin embargo, para intervenir un edificio histórico desde una perspectiva integral protegiendo valores físicos y especiales, por lo tanto, el efectuar la intervención de un edificio patrimonial, es necesario primero realizar su diagnóstico y evaluación los cuales se dividen en cualitativos y cuantitativos.

Por último, la importancia de la intervención va radicar en la posibilidad de crear una base de datos sobre los monumentos y edificaciones patrimoniales de cualquier lugar del mundo, permitiendo contar con la información necesaria a la hora de realizar un proyecto de intervención así como la posibilidad de realizar levantamientos digitales con técnicas e instrumentos sencillos y accesibles a diferentes ámbitos, lo cual hace que tenga una gran aplicabilidad.

CAPÍTULO V. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

5.1. Diseño de investigación

Se parte de la contemplación de un diseño investigativo de carácter cuantitativo, a partir de la necesidad de aplicar un instrumento de recolección de información a una muestra significativa de individuos, de forma que sea posible, a partir de dichos datos, analizar la actuación del diseñador de interiores en la intervención en los museos de la ciudad de Cuenca, permitiendo identificar su identidad en esa renovación.

En tal sentido, se definen este tipo de investigación como aquel orientado a determinar de manera generalizada el comportamiento de un objeto de estudio determinado en contexto, partiendo de la condensación de datos generados a partir de los testimonios de grandes grupos de muestras, y habitualmente expresados a partir de cifras que permitan establecer de manera más sencilla conclusiones pertinentes en el proyecto (Baptista, Fernández, & Sampieri, 2014).

5.2. Tipo de investigación

Se pretende el empleo de la investigación descriptiva, partiendo de la naturaleza netamente analítica del proyecto, derivada de la necesidad de establecer parámetros de comportamiento derivados del campo de estudio, en este caso la actuación del diseñador de interiores en el desempeño de la restauración e intervención de museos de la ciudad de Cuenca, a partir de la visión de sus visitantes acerca del mantenimiento de esta tipología de obras patrimoniales, constituidas como espacios públicos que proveen de conocimientos históricos en distintos ámbitos del desarrollo de la antropología.

5.3. Técnicas de investigación

Respecto a las distintas técnicas de investigación se pretende aplicar la de carácter explicativa, a partir de los datos obtenidos de la encuesta, describir las implicaciones del comportamiento de los diseñadores de interiores en la restauración de los museos de la ciudad de Cuenca, derivado de sus cualidades patrimoniales y representativas de los discursos simbólicos e históricos característicos de esta área cultural y geográfica.

Partiendo de ello, para Baptista et al. (2014) Este tipo de estudio se centra en, explicar las implicaciones del comportamiento del objeto estudiado, a partir de la presencia de múltiples variables incidentes en su desarrollo habitual.

Al mismo tiempo, el estudio es de carácter analítico-sintético al permitir contemplar los datos de manera individualizada (en el caso de la encuesta) y luego generalizarlos y generar una pertinente discusión y conclusión posterior de la tesis, de forma que se genere un aporte válido para el desarrollo futuro y similar de proyectos (Espinoza & Sánchez, 2017; Lopera, Ortiz, Ramírez, & Zuluaga, 2010).

Mientras tanto, el método inductivo-deductivo permitirá preestablecer hipótesis investigativas y comprobarlas de manera paulatina y estructural, ya sea a partir de su aceptación o de su rechazo, mismo que aplica al momento de organizar de manera pertinente los datos que se obtengan en el estudio de campo posterior (Dávila, 2006, pág. 186).

5.4. Instrumentos para la recolección de datos

Para la recogida de datos de la investigación se realizará mediante la técnica del cuestionario conformado por varias preguntas de acuerdo a las variables en estudio como

refiere Baptista et al., mismas que a su vez derivan en la encuesta como instrumento, la cual permite contemplar múltiples variables, establecidas como preguntas, a partir de las cuales se obtendrá conocimiento (expreso de forma estadística), del campo de estudio (pág. 217).

Cabe acotar que, a la hora de predefinir las posibles alternativas de contestación, se tomará en cuenta la escala de Likert, bajo las siguientes opciones: 1) Muy de acuerdo, 2) De acuerdo, 3) Ni de acuerdo, ni en desacuerdo, 4) En desacuerdo y 5) Muy en desacuerdo, por consiguiente. Aristizábal, Ospina, & Ramírez, (2003) señalan que esta escala posee una fácil elaboración, permitiendo que la recolección de información pertinente pertenezca a fuentes confiables.

5.4.1. Población y muestra

En otro orden de cosas, Baptista et al. Señalan que la población se constituye como un conjunto de todos los casos que concuerdan con determinadas especificaciones (pág. 174). Mientras que, por otro lado, la muestra es en esencia, un subgrupo de la población (pág. 175).

Como población objeto de estudio, se toma en cuenta a la población total del cantón Cuenca, que para el año 2010, es de 505.585 personas (INEC, 2010), a partir de la cual se genera la fórmula de muestra finita, para obtener el número de personas a las cuales les será aplicado el instrumento de recolección de información, aspecto desglosado a continuación.

$$n = \frac{N \cdot p \cdot q \cdot z^2}{B^2(N - 1) + p \cdot q \cdot z^2}$$

Figura 2. Fórmula para la muestra (población finita)

Fuente: Ochoa (2013)

En cuyo caso

- Z = Confianza
- P = Población que tiene el atributo deseado
- Q = Población que no tiene el atributo deseado = 1*P.
- B = Error de estimación máximo
- N = Muestra
- n = Población

Así, una vez aplicada la fórmula:

$$n = \frac{N \cdot p \cdot q \cdot z^2}{B^2(N-1) + p \cdot q \cdot z^2}$$

$$n = \frac{(505.585) (0,50) (0,50) (1,96)^2}{(0,05)^2 (505.585 - 1) + (0,50) (0,50) (1,96)^2}$$

$$n = 386,24 \Rightarrow 386$$

Por lo tanto, dicho instrumento de recolección de información sería aplicado a un total de 386 habitantes de la ciudad de Cuenca que frecuenten estos museos.

Por otra parte, es de señalar a al turismo internacional que asiste a espacios patrimoniales (2.428,536 turistas internacionales), según indican las encuestas el 30% de la población internacional como lo sería 728 visitantes de distintas naciones se interesan por este tipo de edificaciones.

5.4.2. Instrumento propuesto

- ¿Dispone el museo de un área de conservación que trabaje activamente?
 - Muy de acuerdo ()
 - De acuerdo ()
 - Ni de acuerdo, ni en desacuerdo ()
 - En desacuerdo ()
 - Muy en desacuerdo ()

- ¿El departamento de conservación patrimonial, en caso de existir, está a la vista del público visitante?
 - Muy de acuerdo ()
 - De acuerdo ()
 - Ni de acuerdo, ni en desacuerdo ()
 - En desacuerdo ()
 - Muy en desacuerdo ()

- ¿Dispone el museo de un personal técnico encargado de la conservación de sus estructuras u obras contenidas?
 - Muy de acuerdo ()
 - De acuerdo ()
 - Ni de acuerdo, ni en desacuerdo ()
 - En desacuerdo ()
 - Muy en desacuerdo ()

- ¿Considera usted que hoy en día el museo se halla en condiciones adecuadas a las predisuestas en su construcción e identidad?
 - Muy de acuerdo ()
 - De acuerdo ()
 - Ni de acuerdo, ni en desacuerdo ()
 - En desacuerdo ()
 - Muy en desacuerdo ()

- ¿Conoce usted si el museo dispone de ayuda económica y estructural provista por los organismos gubernamentales pertinentes?
 - Muy de acuerdo ()
 - De acuerdo ()
 - Ni de acuerdo, ni en desacuerdo ()
 - En desacuerdo ()
 - Muy en desacuerdo ()

- ¿De forma interna, el museo se encuentra en condiciones adecuadas para su visita por turistas locales, nacionales y extranjeros?
 - Muy de acuerdo ()
 - De acuerdo ()
 - Ni de acuerdo, ni en desacuerdo ()
 - En desacuerdo ()
 - Muy en desacuerdo ()

- ¿Considera usted que las condiciones del museo son acordes a las tarifas cobradas por sus visitas?
 - Muy de acuerdo ()
 - De acuerdo ()
 - Ni de acuerdo, ni en desacuerdo ()
 - En desacuerdo ()
 - Muy en desacuerdo ()

- ¿El museo informa activamente acerca de sus medidas de restauración patrimonial y arquitectónica?
 - Muy de acuerdo ()
 - De acuerdo ()
 - Ni de acuerdo, ni en desacuerdo ()
 - En desacuerdo ()
 - Muy en desacuerdo ()

- ¿En caso de ser afirmativo, considera usted que las restauraciones museísticas o la realización de una nueva propuesta de diseño de interiores presenta la conservación de la identidad definitoria de dichos espacios públicos?
 - Muy de acuerdo ()
 - De acuerdo ()
 - Ni de acuerdo, ni en desacuerdo ()
 - En desacuerdo ()
 - Muy en desacuerdo ()

- ¿Considera usted que, en comparación a las imágenes históricas de la construcción del museo, este ha cambiado su identidad de manera significativa?
 - Muy de acuerdo ()
 - De acuerdo ()
 - Ni de acuerdo, ni en desacuerdo ()
 - En desacuerdo ()
 - Muy en desacuerdo ()

- ¿Dispone el museo de campañas comunicativas constituidas a partir de boletines informativos acerca de sus tareas de restauración y/o conservación?
 - Muy de acuerdo ()
 - De acuerdo ()
 - Ni de acuerdo, ni en desacuerdo ()
 - En desacuerdo ()
 - Muy en desacuerdo ()

- ¿Considera usted que la tecnología podría repercutir negativamente en el mantenimiento de las identidades propias de los museos cuencanos?
 - Muy de acuerdo ()
 - De acuerdo ()
 - Ni de acuerdo, ni en desacuerdo ()
 - En desacuerdo ()
 - Muy en desacuerdo ()

CAPÍTULO VI. ANÁLISIS DE RESULTADOS

6.1. Discusión general

En principio, el patrimonio de Cuenca se le conoce por la variedad de estilos arquitectónicos que este posee, así como también se le caracteriza por el abandono de algunas edificaciones, bien sea viviendas u otro tipo de construcción. Por otra parte, los parques y áreas verdes ubicadas en la ciudad requieren en algunos casos una atención más sistemática.

Es de señalar que, existen investigaciones sobre rescate de patrimonios culturales, ya sea edificaciones de espacios verdes, como lo sería la investigación de Cortes Puya, (2002), titulada “Recuperación del Patrimonio Cultural Urbano como Recurso Turístico”, se señala que la intervención patrimonial es una temática delicada el cual se debe manejar de forma cuidadosa, siguiendo todas las normativas necesarias para que la restauración no afecte a la estructura original edificada, por consiguiente las actividades a realizar deben de estar supervisadas de manera regular hasta que sea finalizada la obra. El turismo siempre se ha conocido como el elemento que soporta las ciudades, por lo cual el restablecimiento de estos espacios es fundamental para el mantenimiento de todo país.

Partiendo de los resultados anteriores, es posible inferir que, en materia de restauración patrimonial, en los museos de la ciudad de Cuenca se halla cierta discrepancia en lo que se refiere a las actitudes ideales por parte de las autoridades gubernamentales, a partir de la insuficiencia de políticas orientadas al mejoramiento estructural de este tipo de espacios públicos de carácter histórico y definitorio de esta cultura, a lo largo del paso de sus diversas generaciones.

En necesario acotar que existe un amplio nivel de desconocimiento o desinformación en lo que se refiere a las iniciativas tomadas por los entes gubernamentales en referencia a la restauración de sus espacios públicos, mismo que aplica a la existencia de entidades orientadas a supervisar este tipo de iniciativas, ya sea a partir de campañas comunicacionales que pretendan instar a una apropiación del sentido de pertenencia del espacio de coexistencia cuencano.

Asimismo, se encuentra un deterioro referente a la identidad característica de los museos en sus mechas de consolidación, en comparación a la actualidad, sea en materia de intervención deliberada por manos del hombre, en lo que se refiere a la transformación de sus fachadas y espacios internos o netamente de deterioro que a través de cambios temporales o climáticos se desencadena, es de señalar que los museos son lugares de conocimientos y aprendizajes, espacios en los cuales se fomentan los saberes en distintas temáticas de la historia y la vida cotidiana, por lo cual las restauraciones de museos son un elemento destacado para la mejora intelectual en las personas así como también la culturización de los mismos.

Por lo tanto, existe la necesidad de mejorar en este sentido, en tanto se determina que los museos permiten la culturización del propio cuencano y de los extranjeros que toman a esta ciudad del Azuay como destino turístico, en vista de su necesidad conocer otros espacios que van más allá de sus propias fronteras de desarrollo y coexistencia. Por lo cual las reformas de este tipo de espacios funcionan para el mejoramiento de la ciudad y captar la atención de turistas de distintas localidades.

6.2. Análisis individual

El análisis individual se lo realiza comenzando con la presentación de las características sociodemográficas de la muestra de la población encuestada y posteriormente se analizan los resultados de las preguntas cuyos resultados cuantitativos se pueden observar en los anexos.

Características sociodemográficas de la muestra

Edad

Luego de la realización de la encuesta se estableció que las edades más comunes en asistir a estos tipos de espacios son: 33% los adultos, 18% la tercera edad, 25% los niños y por último con un 24% los jóvenes. Es de destacar el porcentaje de jóvenes y sobre todo niños, ya que estos están prestos a absorber mayor información y pueden ser promotores innatos si la muestra expositiva y la instalación en sí son atractivas y logra llamar su atención. Sería conveniente crear programas dirigidos a este segmento.

Género

En la elaboración de la encuesta se establecieron los géneros predominantes en estos espacios como lo son el femenino con un 50% de la población, el masculino con un 47% y por último las personas que no se sintieron cómodas con la determinación de género con un 3%. Según este resultado no se puede establecer preferencias en relación a género por este tipo de instalaciones.

Nacionalidad

Cabe destacar que en la encuesta es necesaria la clasificación de las personas que asisten a estos espacios, bien sea personas de otros países o habitantes de las ciudades cercanas, se determinó que el 71% son personas extranjeras mientras que el 29% son nacionales. Esta información demuestra que Cuenca es un destino turístico importante dentro del Ecuador donde sus museos han de jugar un papel importante en la promoción de su patrimonio para lograr atraer más visitantes, incluyendo los ciudadanos locales.

Análisis de las preguntas de la encuesta

Pregunta 1: ¿Dispone el museo de un área de conservación que trabaje activamente?

Análisis:

De la totalidad de los encuestados, se encuentra que tan solo el 14% coinciden en que el museo dispone de un área de conservación que trabaja en la actualidad, el 38% muestran indiferencia, mientras que un 18% exponen estar en desacuerdo con lo antes mencionado, ente nos indica que existe nivel de desinformación en la población y que no se conoce de la existencia de un área de conservación dentro de los museos, ya sea por su ausencia, falta de divulgación o no se denoten los trabajos realizados.

Pregunta 2: ¿El departamento de conservación patrimonial, en caso de existir, está a la vista del público visitante?

Análisis:

En otro orden de ideas en la pregunta dos es posible identificar que un segmento representativo de la muestra, 12% denota desinformación al respecto, frente a un 19% que oscila en el desacuerdo, lo que es indicativo de que la muestra encuestada desconoce

acerca de la existencia de un departamento de conservación patrimonial. Corroborando lo analizado en la pregunta número uno.

Pregunta 3: ¿Dispone el museo de un personal técnico encargado de la conservación de su estructuras u obras contenidas?

Análisis:

Como tercera respuesta, es posible hallar que un 39% de la muestra objeto de estudio afirma la existencia de personal calificado para la restauración museística, de lo que discrepa un 12%, lo que es indicativo de que ha de existir cierto nivel de desinformación al respecto, corroborado por un 15% que se halla dentro del desconocimiento. Es de señalar que las respuestas se enfocan a la atención de las piezas en exhibición, no considerando el diseño de interiores en su conjunto.

Pregunta 4: ¿Considera usted que hoy en día el museo se halla en condiciones adecuadas a las predispuestas en su construcción e identidad?

Análisis:

Ahora bien, en otro segmento, se identifica que un tercio de la muestra está en desacuerdo acerca de las condiciones adecuadas de los museos de la ciudad de Cuenca, frente a tan solo un 11% que afirma que estos conservan su identidad histórica, lo que es indicativo de que, a través de los años, estas estructuras de carácter público disminuyen sus parámetros definatorios originarios.

Pregunta 5: ¿Conoce usted si el museo dispone de ayuda económica y estructural provista por los organismos gubernamentales pertinentes?

Análisis:

De igual manera, dentro de la pregunta cinco, se determina que, un segmento del 62% de la muestra, disgregado entre el desacuerdo y el total desacuerdo, afirman que los museos no disponen de ayudas económicas para sustentar sus procesos de restauración estructural a nivel interno y externo, siendo esto un aspecto a trabajar por parte de las autoridades culturales de Cuenca y del Ecuador. La falta de presupuesto también atenta contra un adecuado diseño de interiores.

Pregunta 6: ¿De forma interna, el museo se encuentra en condiciones adecuadas para su visita por turistas locales, nacionales y extranjeros?

Análisis:

En continuidad con los resultados anteriores, en esta pregunta se mantiene la tendencia hacia el desconocimiento, por lo tanto, es de señalar que, si el museo se halla en condiciones adecuadas para la visita de turistas extranjeros y nacionales, mientras que un 14% se muestra de acuerdo y un 13% en total desacuerdo, por lo que es necesario evaluar de manera profunda si los museos se hallan en condiciones adecuadas verificando su diseño interior.

Pregunta 7: ¿Considera usted que las condiciones del museo son acordes a las tarifas cobradas por sus visitas?

Análisis:

Un escaso 9% señala que las tarifas de los museos son acordes a sus condiciones, de lo que discrepa un 52% en este sentido, por lo cual es necesario replantearse la pertinencia de los montos cobrados a los visitantes, en dependencia de cada museo y de su implicación histórica.

Pregunta 8: ¿El museo informa activamente acerca de sus medidas de restauración patrimonial y arquitectónica?

Análisis:

De igual manera, se evidencia que, el 31% de la muestra, manifiesta su agrado en cuanto al nivel de información que brinda el museo, mientras que, por otra parte, el resto disgregado entre el desacuerdo y el total desacuerdo, afirman que los museos no aportan la información necesaria a la comunidad acerca de sus medidas de restauración patrimonial y arquitectónico. Siendo esto un aspecto a trabajar por parte de las autoridades culturales de Cuenca y del Ecuador.

Pregunta 9: ¿En caso de ser afirmativo, considera usted que las restauraciones museísticas o la realización de una nueva propuesta de diseño de interiores presenta la conservación de la identidad definitoria de dichos espacios públicos?

Análisis:

Ahora bien, se identifica en el siguiente análisis que cierta parte de los encuestados, específicamente el 28% no están de acuerdo con los aportes positivos que podría brindar los museos para la cultura, pero en la mayoría de la muestra están de acuerdo en preservar por medio de museos la cultura de la ciudad, siempre y cuando sean empleadas técnicas adecuadas en las exposiciones a presentar.

Pregunta 10: ¿Considera usted que, en comparación a las imágenes históricas de la construcción del museo, este ha cambiado su identidad de manera significativa?

Análisis:

En continuidad con los resultados anteriores, en esta pregunta se confirma con un 33% de la muestra que el avance progresivo que ha generado la construcción de los museos es significativo, en comparación con un 16% que se muestra es total desacuerdo. Por lo que es necesario seguir con esta evolución para bien de los patrimonios culturales.

Pregunta 11: ¿Dispone el museo de campañas comunicativas constituidas a partir de boletines informativos acerca de sus tareas de restauración y/o conservación?

Análisis:

Continuando con la pregunta 11, la cual consiste en conocer si el museo dispone de campañas comunicativas constituidas a partir de boletines informativos acerca de sus tareas de restauración y/o conservación, responden en su mayoría estar de acuerdo, lo que indica que a pesar de las posibles fallas se está realizando un trabajo adecuando el cual puede ir en incremento si se toman las medidas necesarias.

Pregunta 12: ¿Considera usted que la tecnología podría repercutir negativamente en el mantenimiento de las identidades propias de los museos cuencanos?

Análisis:

En último lugar, la muestra expresa que la tecnología es una herramienta importante para la actualidad que si se utiliza con los fines correctos puede ser de gran ayuda incluso

para la cultura de la población de Cuenca por eso sus respuestas coinciden en el 55% que no tendrá consecuencias negativas para el mantenimiento de la identidad de los museos, mientras que el 27% apoya esta idea.

Conclusiones parciales

Es necesario tomar en cuenta según los visitantes que todos los espacios deben de estar ajustados a las necesidades que estos posean, así como también brindar los servicios requeridos para el correcto funcionamiento de las instalaciones tomando en cuenta las características de las personas que ocuparán la edificación, es decir, las edades y las localidades de las cuales estos provienen. Resaltando la necesidad de un adecuado diseño de interiores en las instalaciones estudiadas.

Tabla 1. Tabla matriz de los Museos: DE LA CIUDAD Y LA CASA DE LA PROVINCIA DE CUENCA

	INTERIOR	SEÑALIZACION	CONSERVACIÓN Y PATRIMONIO	USO	TURISMO	ECONOMÍA DEL PATRIMONIO	USUARIO
MUSEO DE LA CIUDAD	Consta de 4 pisos, el subsuelo usado como cuarto de máquinas, planta baja, primera planta alta y segunda planta alta. Cuenta con 2 entradas, la primera por la calle Benigno Malo y la segunda por la calle Gran Colombia, en la actualidad se usa la segunda entrada para el público en general. El inmueble cuenta también con un patio central	Cuenta con la señalética indicativa de espacios y de emergencia, cada sala, cuenta con extintor, baños y ascensor y tiene su respectiva señalización. Esto es conveniente para la fácil ubicación del visitante. Además, en cada una de las entradas principales al inmueble se puede encontrar tótems informativos.	Es considerado como una realidad que debe permanecer inalterable. El museo es percibido como un lugar que congela el patrimonio para garantizar su conservación y posterior exposición para nuevos públicos que se sucedan en el tiempo, ya que hay un afán de intemporalidad. Diferentes etapas de la historia de la ciudad pueden ser contadas a través diversos momentos del inmueble. El uso del inmueble en episodios históricos como: Epidemias y Educación	Donde está ubicado el Museo de la Ciudad, conocido como ex Escuela Central, funcionaba el Hospital Real de la Caridad de Cuenca u Hospital de los Betlemitas.	No cuenta con un proyecto turístico, esto quiere decir que en su presupuesto anual no hay proyectos turísticos, Rutas museográficas ni guías. El museo cuenta con una sala de exhibición de muestras arqueológicas. Turísticamente solo se encuentra un punto iTur referente de Información Turística. Muestra el desarrollo social de la ciudad.	Cuenta con presupuesto para el mantenimiento de las instalaciones, el presupuesto contempla gastos como limpieza, mantenimiento general, alarmas, servicios básicos y sueldos de los encargados. El mantenimiento de las piezas arqueológicas no consta en el presupuesto del Modelo de Gestión del museo.	Reconocimiento al museo por la preservación del patrimonio ya que identifican la conservación de un bien patrimonial con la continuidad de las tradiciones ligadas a él, pero no presta atención diaria al público.
	El patio responde a la organización de tipo colonial conocida en los conventos, el segundo patio obedece a principios	A nivel de señalización, lo más visible de esta edificación y que ha estado presente como parte	Responde a la adición de varias edificaciones que existían anteriormente, las cuales fueron	Es de uso institucional y público a nivel de planta baja, se encuentra el auditorium y	Actualmente, las instalaciones son sede de la Casa de la Provincial, en el cual están las oficinas del	En el año 2009 el Gobierno provincial del Azuay, recibe en comodato por cincuenta años y procede con la	Las personas podrán realizar visitas guiadas que deberán ser coordinadas previamente con el

<p>LA CASA DE LA PROVINCIA DE CUENCA</p>	<p>pedagógicos, ya que ahí funcionaron los establecimientos educativos.</p>	<p>integral del bien es la Cruz que está en la esquina de la calle Tomás Ordóñez y la Bolívar, la cual ha sido renovada con el paso de los años.</p>	<p>donadas por oficinas de la conectado por galerías y espacios verdes. Se accede por la calle Tomas Ordoñez y por el patio de piso duro se accede por la calle Bolívar, en el primer piso alto está destinado a uso institucional.</p> <p>personajes de la ciudad. Sus fachadas se convierten en elementos de dominio exterior que actúa como protagonista que defiende su carácter, escala e imagen de la ciudad; de igual forma responden a una fidelidad histórica en una relación equilibrada con su contexto y el fin o la función que esta estuvo supuesta a albergar.</p>	<p>Gobierno Provincial.</p>	<p>Restauración y Adaptación a Nuevo Uso: “La Casa de la Provincia”</p>	<p>departamento de Comunicación Institucional. Adicional, el servicio social que presta actualmente, es el mismo con el que inició en el siglo XIX, acoger a adolescentes en situación de riesgo; hace unas décadas, las jovencitas podían ser enviadas allí por sus padres, para que sean corregidos su comportamiento.</p>
---	---	--	---	-----------------------------	---	--

Fuente: Villavicencio Cabrera Andrea.

CONCLUSIONES

El diseño interior de los museos de la ciudad de Cuenca como preservación del patrimonio cultural, presentan en su mayoría deficiencia e incoherencia en cuanto a la relación de sus diseños morfológicos externos y sus espacios de exposición por lo que ha perdido popularidad en los últimos tiempos por parte de los usuarios.

Hoy en día el patrimonio cultural sirve de justificación para la comprensión de la evolución de las ciudades y las culturas, por ello la intervención de los edificios patrimoniales no solo en la ciudad de Cuenca sino a nivel nacional e internacional son necesarias y esenciales para mantener la cultura, la historia y las costumbres pasadas.

Los recursos utilizados en las intervenciones de diseños de interior deben garantizar el perfecto mantenimiento de las piezas o los espacios patrimoniales y su naturalidad característica a partir de su consolidación como obras arquitectónicas definitivas de una cultura, como lo es el presente caso el de la ciudad de Cuenca, considerada como la Atenas de Suramérica.

Se pudo constatar un gran interés en visitar los museos por la población joven y sobre todo niños, constituyendo una oportunidad para atraer más visitantes si la muestra expositiva y la instalación en sí logran llamar su atención con un adecuado diseño.

Siendo Cuenca un destino turístico importante dentro del Ecuador, sus museos han de jugar un papel importante en la promoción de su patrimonio para lograr atraer el interés de sus visitantes, saliendo satisfechos con el diseño de las exposiciones y edificaciones que alberguen las mismas.

Es necesaria la intervención de los espacios para la realización de la adaptación con el nuevo diseño interno que pueda llamar la atención de los pobladores y los turistas que

quieran asistir a las instalaciones, así como también se debe de tomar en consideración a las personas que van a utilizar las mismas, bien sea para recreación o adquisición de conocimientos.

En la situación del diseño de interiores de los museos de la ciudad de Cuenca es necesario realizar un vínculo entre el diseño contemporáneo de su exterior y el lenguaje de las salas de exposición, permitiendo que, con esto, se generen propuestas alternas a las convencionales logrando espacios armoniosos y agradables y poder así crear atracción hacia lo patrimonial con la finalidad de generar atención en los distintos inmuebles existentes en la localidad, así como también lograr captar la atención de nuevo público.

Es necesario establecer una vinculación adecuada con la historia y los espacios seleccionados para su muestra de manera que se relacionen con los visitantes locales y foráneos que contribuyan a generar recomendaciones a terceros para futuras visitas.

Se deben diseñar programas adecuados para atraer al público joven y niños, ya que estos a su vez atraerían a otras personas.

Igualmente se han de trazar políticas tanto a nivel de los museos y con la colaboración de las autoridades dirigidas a los visitantes extranjeros y nacionales que les interesa visitar Cuenca atraídos por su rico patrimonio.

De igual manera, es necesario proveer de una correcta transmisión de información a las diferentes tipologías de públicos relacionados de manera directa e indirecta con los discursos culturales provistos dentro de sus instalaciones, como por ejemplo las campañas comunicacionales. Los espacios a remodelar con el diseño de interiores deben de estar orientados a la conservación de los elementos icónicos de la edificación con la finalidad de mantener características históricas anteriores.

Los museos son envolventes en movimiento y cambio constantes, que las mismas estructuras deben responder a las intervenciones urbanas existentes, patrimoniales y conservando la cultura de cuenca, de los objetos existentes, pero deben adaptarse a la nueva era digital, para generar nuevos recorridos, interés en los turistas, en los jóvenes y adaptarse al programa de la gente adulta, con conciertos, pantallas, cursos para la gente del barrio en su agenda, creando cultura, y así formando parte del patrimonio de la ciudad y enriqueciendo a los usuarios.

En la actualidad lo que se ve de ellos es un porcentaje bajo de como realmente son, lo que implican y hacen, ya que exponen una parte de la colección que atesoran, en el cual los archivos restantes quedan en el campo subterráneo así como de investigación. En relación al presupuesto que manejan es para gestionar lo visible y lo invisible alrededor de ese museo, donde se acumulan otros tipos de tensiones como lo es el público, la separación entre programaciones fáciles o complejas; las operaciones de rentabilidad de imagen así como la necesidad de la educación.

Las nueva necesidades de los espacios museos en la diferentes aéreas, el estudio de los programas como tal, espacios flexibles, la era digital, concursos de arte, participación ciudadana, cursos, cine, etc., ya que se consideran como icebergs; siendo organizaciones complejas para curadores, diseñadores de exposiciones, conservacionistas, editores y vendedores, los cuales trabajan colaborativamente para garantizar que las obras de arte se muestren correctamente al público.

Finalmente, podemos señalar la revolución tecnológica en los museos con el turismo en Cuenca, en decir, que sea un medio que permita al arte cumplir con su función social, política y estética; desarrollar un museo online que pudiera acercar el arte digital a cualquier persona, en cualquier lugar. Esta parte digital estaría dedicada a las prácticas

artísticas que a través del uso de tecnología digital como medio expresivo plantean nuevos lenguajes, poéticos y estéticos, es decir, piezas que son nativas digitales, generando espacios más conformes de interés a los visitantes pero de una manera virtual y tecnológica, para que el espacio de exposición se considere una sala de exposición arqueológica de manera real.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, L. (2003). Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje. En L. Alonso, *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje* (pág. 25). Madrid: Alianza.
- Álvarez, A. (2014). *Iluminación para interiores, Museos y galerías de arte*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Palermo. Obtenido de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/8397_21406.pdf
- Arheim, R. (2001). *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Aristimuño, I. (2007). El alcance de la arquitectura moderna en América Latina. *Cuadernos Canela*, 47-62.
- Aristizábal, C., Ospina, B., & Ramírez, M. (2003). La escala de Likert en la valoración de los conocimientos y las actitudes de los profesionales. *Investigación y Educación en Enfermería*, XXIII(1), 14-29. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/1052/105215401002.pdf>
- Arqhys. (12 de 2012). *Materialidad en la arquitectura*. Recuperado el 30 de Abril de 2019, de Arqhys Arquitectura: <https://www.arqhys.com/arquitectura/materialidad-arquitectura.html>
- Arquitectura y Patrimonio. (20 de Marzo de 2015). *Iluminación de edificios patrimoniales*. Obtenido de Arquitectura y Patrimonio: <https://arquipa.wordpress.com/2015/03/20/iluminacion-de-edificios-patrimoniales/>
- Azkarate, A., Ruiz, M., & Santana, A. (2003). *El patrimonio cultural*. Consejo Vasco de Cultura.
- Baborsky, M. S. (2001). *Arquitectura. Siglo XX*. Milán: Electa.
- Baptista, M., Fernández, C., & Sampieri, R. (2014). *Metodología de la investigación*. México: Mc Graw Hill - Educación. Obtenido de <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbncxjb250YWRlcmlhcHVibGljYTk5MDUxMHxneDo0NmMxMTY0NzkxNzliZmYw>

- Barthes, R. (1970). *Elementos de semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Bartley, H. S. (1975). *Principios de percepción*. México D.F.: Trillas.
- Benito, P. (2009). Herramientas para intervenir en el patrimonio: el Inventario. *POLÍGONOS. Revista de Geografía*(19), 181-191. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/279169238_Herramientas_para_intervenir_en_el_patrimonio_el_Inventario_de_Patrimonio_Industrial_de_Castilla_y_Leon/download
- Bustamante, A., & Mejia, P. (2015). *Aproximación a una metodología para la identificación de valores del patrimonio cultural edificado desde la visión de múltiples actores en la ciudad de Cuenca*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Cabrera, V. (Agosto de 2008). Política de renovación en centros históricos de México. *Centro-h*(1), 26-39. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/1151/115112534003.pdf>
- Caraballo, C. (2008). El patrimonio cultural y los nuevos criterios de intervención. La participación de los actores sociales. *Palapa, III*(I), 41-49. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/948/94811212006.pdf>
- Carrizosa, A., & Dever, P. (1970). *Manual básico de montaje museográfico*. París, Francia: Consejo Internacional de Museos. Obtenido de http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documents/manual_museografia.pdf
- Castro, J. (julio de 2004). El desarrollo de la noción de espacio en el niño de educación inicial. *Acción Pedagógica, 13*(2), 162-170.
- Castrillon, A. (1996). *Museo peruano. Utopía y realidad*. Lima.
- Cera, E. (16 de 02 de 2011). *Di-señas*. Obtenido de Materialidad en Arquitectura: <http://cerayasociados.blogspot.com/2011/02/materialidad-en-arquitectura.html>
- Choay, F. (2007). *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili. Recuperado el 30 de Abril de 2019, de https://www.researchgate.net/publication/251068630_Choay_Francoise_Alegoria_del_patrimonio

- Congreso Nacional. (1979). *Ley de Patrimonio Cultural*. Quito: Registro Oficial.
- Conti, A. (2015). *Componentes materiales e inmateriales del patrimonio*. Buenos Aires, Argentina: LINTA-CIC. Obtenido de https://digital.cic.gba.gob.ar/bitstream/handle/11746/54/11746_54.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Cortes Puya, T. (2002). *Recuperación del Patrimonio Cultural Urbano como Recurso Turístico*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 16 de Abril de 2019, de <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis//ghi/ucm-t25959.pdf>
- Cuadrado, C. S. (2017). Museos 2.0: ¿Experiencia significativa o simulacro? *Revista Digital. Nueva Museologia*, 1-10.
- Cultural, I. N. (2016). *Instituto Nacional de Patrimonio Cultural*. Obtenido de <http://patrimoniocultural.gob.ec>
- Dander, O. (4 de Junio de 2015). *Historia de la arquitectura I*. Obtenido de <http://www.aliat.org.mx>:
http://www.aliat.org.mx/BibliotecasDigitales/construccion/Historia_de_la_arquitectura_I/Historia_de_la_arquitectura_I-Parte1.pdf
- Dávila, G. (2006). El razonamiento inductivo y deductivo dentro del proceso investigativo en ciencias experimentales y sociales. *Laurus*, 180-205. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/761/76109911.pdf>
- Del Cueto, J. I. (Enero-Junio de 2012). La intervención de riesgo, vía para revitalizar el patrimonio construido. Entrevista con Felipe Leal. *Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, 3(5), 14-22. Obtenido de <http://www.redalyc.org/service/redalyc/downloadPdf/3556/355632772002/6>
- Eco, U. (1968). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- Ecuador, Gobierno Nacional de la República del. (2009). *Agenda del Concejo Sectorial de Política de Patrimonio 2009-2010*. Quito: Concejo Sectorial de Patrimonio. Obtenido de https://downloads.arqueo-ecuatoriana.ec/ayhpwxgv/noticias/publicaciones/Agenda_sectorial_MCPNC_2009_2010.pdf

- Espinoza, O., & Sánchez, J. (2017). Impacto de la innovación y la calidad del servicio en la competitividad en el sector restaurantero de la ZMG. En J. Sánchez, & P. Mayorga, *El valor del conocimiento y efectos en la competitividad* (págs. 244-). Guadalajara, Méxco: RIICO- Red Internacional de Investigadores en Competitividad. Universidad de Guadalajara. Obtenido de ucea.udg.mx/sites/default/files/documentos/adjuntos_pagina/impacto_de_la_innovacion_y_la_calidad_del_servicio_en_la_competitividad_en_el_sector_restaurantero_de_la_zmg.pdf
- Fernández, L. A. (1999). *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Figueroa, P. (2013). *Museo interactivo del origen de la cultura guatemalteca*. Ciudad de Guatemala, Guatemala: Universidad del ISTMO. Obtenido de <http://glifos.unis.edu.gt/digital/tesis/2013/29885.pdf>
- Flores, A. (Enero-Marzo de 2007). Cambios mórficos y funcionales en el edificio patrimonial del colegio civil. *Ciencia UANL*, X(1), 8-12. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/402/40210103.pdf>
- Fontal, O. (2016). Educación patrimonial: retrospectiva y prospectivas para la próxima década. *Estudios Pedagógicos*, XLII(2), 415-436. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/1735/173548405024.pdf>
- Fornari, T. (1989). *Las funciones de la forma*. D.F. México: Tilde.
- Funez, A. S. (2013). Búsqueda de los sentidos a través de la arquitectura: un proceso de investigación. *Arte y movimiento* 8, 63-80.
- García, I., & Mendoza, D. (2016). *Arquitectura, concepto y tipología: la transformación del museo como contenedor del patrimonio. Casos de estudio: Museo de Arte Italiano y Museo de Arte de Lima*. Lima: Universiadd de Lima, Universidad Ricardo Palma.
- García, M. (2010). Patrimonio y herencia cultural: ¿escenarios de divergencia? *Sphera Pública*, 337-372. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/297/29719717013.pdf>

- García, Z. (Julio-Septiembre de 2009). Conexiones entre educación patrimonial y gestión del patrimonio cultural venezolano: tres casos de estudio. *Educere*, 13(46), 785-793. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/356/35613218023.pdf>
- Gilabert, L. (Abril de 2017). Experiencias en la intervención del patrimonio industrial. Estudio comparativo. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 15(2), 459-470. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/881/88150355012.pdf>
- Giudici, F., & Potenzoni, A. (2011). *La construcción del valor patrimonial desde la apropiación del espíritu del lugar*. San Juan, Argentina: Universidad Nacional de San Juan. Obtenido de https://www.icomos.org/quebec2008/cd/toindex/79_pdf/79-gNpm-113.pdf
- Grau, A. P. (1996). *Síntesis de los Espacios Arquitectónicos*. Barcelona: Grupo Editorial Ceac, S.A.
- Hernández. (2017). *Condiciones ambientales en exposiciones*. Madrid, España: Grupo Español de Conservación. Retrieved from https://ge-iiic.com/files/Exposiciones/Condiciones_ambientales.pdf
- Hernández de Lasala, S. (2006). *En busca de lo sublime. Carlos Raul Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Hernández, L., Jaspe, A., Seoane, A., & Taibo, J. (2014). *La percepción del espacio en la visualización de arquitectura mediante realidad virtual inmersiva*. Valencia, España: Universitat Politècnica de València. Obtenido de <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/viewFile/1110/1179>
- Herzog & De Meuron . (2018). *Herzog & De Meuron*. Obtenido de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/401-425/423-ilot-a3/focus/newspaper.html>
- Historia de la Arquitectura UNM. (8 de Agosto de 2015). *Algunas definiciones de arquitectura*. Obtenido de Historia de la Arquitectura UNM: <https://arqunmhistoria.files.wordpress.com/2015/08/definiciones-de-arquitectura.pdf>

- ICOMOS. (1988). *ICOMOS*. Obtenido de Carta de Burra para sitios de Significación Cultural: http://www.iconos.org/charters/burra1999_spa.pdf
- INEC. (2010). *Instituto Nacional de Estadística y Censos*. Obtenido de Población del cantón Cuenca: <http://www.ecuadorencifras.gob.ec/censo-de-poblacion-y-vivienda/>
- Jaramillo, C. (2007). *Los Museos como Herramientas de Transformación Social del Territorio*. Medellín, Colombia: Museo de Antioquia. Recuperado el 30 de Abril de 2019, de <https://www.uv.es/museos/MATERIAL/Jaramillo.pdf>
- Jaramillo, G. (2014). El patrimonio cultural en el nuevo milenio. *Universidad Verdad*, 43-67.
- Jencks, C. (1984). *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Koolhaas, R. (2000). *Mutaciones*. Barcelona: Actar.
- Lleida, M. (2010). El Patrimonio Arquitectónico. Una fuente para la enseñanza de la historia y las ciencias sociales. *Enseñanza de las Ciencias Sociales*(9), 41-50. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/3241/324127609005.pdf>
- Lopera, J., Ortiz, J., Ramírez, C., & Zuluaga, M. (2010). El método analítico como método natural. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 1-27. Obtenido de <http://webs.ucm.es/info/nomadas/25/juandiegolopera.pdf>
- Madearte.com. (02 de febrero de 2018). *Masdearte.com*. Obtenido de <http://masdearte.com/raoul-hausmann-fotografia-jeu-de-paume/>
- Malavassi, R. (2017). El patrimonio como construcción social. Una propuesta para el estudio del patrimonio arquitectónico y urbano desde las representaciones sociales. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 18(1), 253-266. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/439/43952199009.pdf>
- Malfa, C. (2004). Intervención en barrios patrimoniales. Plan de manejo del casco histórico de Buenos Aires, San Telmo-Monserrat y su entorno|. *Urbano*, 7(10), 31-38. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/198/19871007.pdf>
- Marín, B., & Moreno, L. (2017). La intervención de edificios en zonas patrimoniales y la calidad del hábitat resultante. *Legado de Arquitectura y Diseño*, 1(22), 1-10.

Obtenido

de

<http://www.redalyc.org/jatsRepo/4779/477951390010/477951390010.pdf>

MCP, Ministerio Coordinador de Patrimonio. (2007). *Plan de Protección y Recuperación del Patrimonio Cultural del Ecuador*. Quito: Ministerio Coordinador de Patrimonio.

Mercado, E. (Julio-Diciembre de 2010). Conservación del patrimonio edificado y políticas públicas: del concepto a la práctica en el estado de Michoacán, México. *Palapa*, V(II), 15-26. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/948/94820991003.pdf>

Ministerio de Cultura. (2012). *Introducción al Patrimonio Cultural*. Quito: Asamblea Nacional.

Ministerio de Cultura, d. E. (2011). *Declaración de los Derechos Culturales. Políticas para una Revolución Cultural*. Quito: Ministerio de Cultura.

Morillo, K., & Ullauri, N. (2014). El museo como principal atractivo del turismo cultural. *Universidad Verdad*, 85-95.

Mouly, C., & Giménez, J. (Enero-Junio de 2017). Oportunidades y desafíos del uso del patrimonio cultural inmaterial en la construcción de paz en el posconflicto. Implicaciones para Colombia. *Estudios Políticos*(50), 281-302. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/164/16449788015.pdf>

Muñoz, V. (2015). *Política y gestión cultural*. Madrid: Editorial Elearning. Obtenido de <https://books.google.com.ec/books?id=eX1XDwAAQBAJ&dq=los+valores+que+comparten+los+miembros+de+un+grupo+dado,+a+las+normas+que+pactan+y+a+los+bienes+materiales+que+producen.+Los+valores+son+ideales+abstractos,+mientras+que+las+normas+son+principios+defini>

Muriel, D. (Enero de 2016). El modelo patrimonial: el patrimonio cultural como emergencia tardomoderna. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 14(1), 181-192. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/881/88143642013.pdf>

Ochoa, C. (2013). ¿Qué tamaño de muestra necesito? *Netquest*, 1-. Obtenido de <https://www.netquest.com/blog/es/blog/es/que-tamano-de-muestra-necesito>

Pallasma, J. (2014). *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Palma, J. (Septiembre-Diciembre de 2013). El patrimonio cultural, bibliográfico y documental de la humanidad. Revisiones conceptuales, legislativas e informativas para una educación sobre patrimonio. *Cuiculco*, 20(58), 31-57. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/351/35130975003.pdf>
- Patiño, E. (Julio-Diciembre de 2012). Patrimonio y urbanismo. Estrategias metodológicas para su valoración e intervención. *Apuntes: Revista de Estudios sobre Patrimonio Cultural - Journal of Cultural Heritage Studies*, 25(2), 352-363. Obtenido de <http://www.scielo.org.co/pdf/apun/v25n2/v25n2a15.pdf>
- Pietro, A. (2004). *Proyectar un museo. Nociones fundamentales*. Roma: Illa.
- Plazola, A. (1977). Museo. En A. Plazola, *Enciclopedia de Arquitectura Plazola* (pág. 309). México: Plazola Editores.
- Postaman, L. (1974). *Percepción y aprendizaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Prestero, T. (2012). Diseño para Personas, no para Obtener premios. Obtenido de https://www.ted.com/talks/timothy_prestero_design_for_people_not_awards/up-next?language=es
- Prina, F., & Demartini, E. (2005). *Gran Atlas de la Arquitectura. Del año 1000 al siglo XX*. Milán: Electa.
- Quirosa, M. (2005). *Historia de la protección de los bienes culturales muebles. Definición, tipologías y principios generales de su estatuto jurídico*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- RAE, Real Academia Española. (1970). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Ramírez, J., & Torres, A. (Julio-Diciembre de 2015). El historiador y el patrimonio inmueble. Un vínculo en construcción. *Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, 6(12), 5-12. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/3556/355643067002.pdf>
- Raymi, G. (04 de 12 de 2017). *Go Raymi*. Obtenido de Go Raymi: <https://www.goraymi.com/es-ec/quito/recorrido/arquitectura-y-patrimonio-del-ecuador-a7z9ta9q9>

- Rico, J. C. (2007). *Montaje de exposiciones. Museos, arquitectura, arte*. Madrid: Silex Ediciones.
- Rodrigo, D. P. (2013). *Habitar desde el tacto: Juhani Pallasma y la superación del oculoctrismo en la teoría arquitectónica*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia.
- Rodríguez, I. (2010). Sobre el patrimonio cultural. *Sphera Pública*, 75-117. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29719717005>
- Rodríguez, J., Salgarelli, S., & Simbone, G. (1971). *Arquitectura como semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Roldán, H. (1 de Abril de 2014). *El rol del diseño de interiores en el espacio existencial*. Obtenido de Universidad de Guanajuato: <https://www.interiorgrafico.com/edicion/decima-tercera-edicion-abril-2013/el-rol-del-diseno-de-interiores-en-el-espacio-existencial>
- Romagós, L. D. (2003). Arquitectura y patrimonio. En J. M. Montaner, *Teorías de la Arquitectura* (págs. 126-128). Barcelona: Edicions UPC.
- Sert, J. L., & Jeanneret, C. É. (2013). *La Carta de Atenas. 1933*. Recuperado el 13 de Abril de 2019, de http://blogs.unlp.edu.ar/planificacionktd/files/2013/08/1942_carta_de_atenas-1933.pdf
- Sierra, A. B. (07 de 12 de 2006). *Made for minds*. Obtenido de <https://www.dw.com/es/ungers-el-arquitecto-de-las-formas-cuadradas/a-2093954>
- Silverman, L. (2007). *Los museos en una nueva era: los visitantes y la construcción de significado*. Obtenido de <http://www.ilam.org/ILAMDOC/visitantes-construccion-significado.pdf>
- Terán, J. (2004). Consideraciones que deben tenerse en cuenta para la restauración arquitectónica. *Conserva*(8), 101-122. Obtenido de http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_631.pdf
- Tietz, J. (2008). *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: H. F. Ullmann.

- Torres, C. (Diciembre de 2014). La rehabilitación arquitectónica planificada. *ARQ*(88), 30-35. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/375/37535373006.pdf>
- Trachana, A. (2011). *Fundamentos de la forma y el espacio arquitectónico*. Madrid: Munilla-Lería.
- UNESCO. (01 de julio de 2017). *¿Hay que reconstruir el patrimonio cultural?* Obtenido de UNESCO: <https://es.unesco.org/courier/2017-julio-septiembre/hay-que-reconstruir-patrimonio-cultural>
- Zahava, D. (1999). *Strangers, guests, or clients? Visitors Experiences in Museums*. Washington: Smithsonian Institution. Recuperado el 30 de Abril de 2019, de https://repository.si.edu/bitstream/handle/10088/17219/opanda_99-5-Strangers.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Zamora, E. (Enero de 2011). Sobre patrimonio y desarrollo. Aproximación al concepto de patrimonio cultural y su utilización en procesos de desarrollo territorial. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 9(1), 101-113. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88116214009>
- Zumthor, P. (2014). *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, L. (2003). Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje. En L. Alonso, *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje* (pág. 25). Madrid: Alianza.
- Álvarez, A. (2014). *Iluminación para interiores, Museos y galerías de arte*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Palermo. Obtenido de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/8397_21406.pdf
- Arheim, R. (2001). *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Aristimuño, I. (2007). El alcance de la arquitectura moderna en América Latina. *Cuadernos Canela*, 47-62.
- Aristizábal, C., Ospina, B., & Ramírez, M. (2003). La escala de Likert en la valoración de los conocimientos y las actitudes de los profesionales. *Investigación y Educación en Enfermería*, XXIII(1), 14-29. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/1052/105215401002.pdf>
- Arqhys. (12 de 2012). *Materialidad en la arquitectura*. Recuperado el 30 de Abril de 2019, de Arqhys Arquitectura: <https://www.arqhys.com/arquitectura/materialidad-arquitectura.html>
- Arquitectura y Patrimonio. (20 de Marzo de 2015). *Iluminación de edificios patrimoniales*. Obtenido de Arquitectura y Patrimonio: <https://arquipa.wordpress.com/2015/03/20/iluminacion-de-edificios-patrimoniales/>
- Azkarate, A., Ruiz, M., & Santana, A. (2003). *El patrimonio cultural*. Consejo Vasco de Cultura.
- Baborsky, M. S. (2001). *Arquitectura. Siglo XX*. Milán: Electa.
- Baptista, M., Fernández, C., & Sampieri, R. (2014). *Metodología de la investigación*. México: Mc Graw Hill - Educación. Obtenido de <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbncxjb250YWRlcmlhcHVibGljYTk5MDUxMHxneDo0NmMxMTY0NzkxNzliZmYw>

- Barthes, R. (1970). *Elementos de semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Bartley, H. S. (1975). *Principios de percepción*. México D.F.: Trillas.
- Benito, P. (2009). Herramientas para intervenir en el patrimonio: el Inventario. *POLÍGONOS. Revista de Geografía*(19), 181-191. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/279169238_Herramientas_para_intervenir_en_el_patrimonio_el_Inventario_de_Patrimonio_Industrial_de_Castilla_y_Leon/download
- Bustamante, A., & Mejia, P. (2015). *Aproximación a una metodología para la identificación de valores del patrimonio cultural edificado desde la visión de múltiples actores en la ciudad de Cuenca*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Cabrera, V. (Agosto de 2008). Política de renovación en centros históricos de México. *Centro-h*(1), 26-39. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/1151/115112534003.pdf>
- Carballo, C. (2008). El patrimonio cultural y los nuevos criterios de intervención. La participación de los actores sociales. *Palapa, III*(I), 41-49. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/948/94811212006.pdf>
- Carrizosa, A., & Dever, P. (1970). *Manual básico de montaje museográfico*. París, Francia: Consejo Internacional de Museos. Obtenido de http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documents/manual_museografia.pdf
- Castro, J. (julio de 2004). El desarrollo de la noción de espacio en el niño de educación inicial. *Acción Pedagógica, 13*(2), 162-170.
- Castrillon, A. (1996). *Museo peruano. Utopía y realidad*. Lima.
- Cera, E. (16 de 02 de 2011). *Di-señas*. Obtenido de Materialidad en Arquitectura: <http://cerayasociados.blogspot.com/2011/02/materialidad-en-arquitectura.html>
- Choay, F. (2007). *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili. Recuperado el 30 de Abril de 2019, de https://www.researchgate.net/publication/251068630_Choay_Francoise_Alegoria_del_patrimonio

- Congreso Nacional. (1979). *Ley de Patrimonio Cultural*. Quito: Registro Oficial.
- Conti, A. (2015). *Componentes materiales e inmateriales del patrimonio*. Buenos Aires, Argentina: LINTA-CIC. Obtenido de https://digital.cic.gba.gob.ar/bitstream/handle/11746/54/11746_54.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Cortes Puya, T. (2002). *Recuperación del Patrimonio Cultural Urbano como Recurso Turístico*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 16 de Abril de 2019, de <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis//ghi/ucm-t25959.pdf>
- Cuadrado, C. S. (2017). Museos 2.0: ¿Experiencia significativa o simulacro? *Revista Digital. Nueva Museologia*, 1-10.
- Cultural, I. N. (2016). *Instituto Nacional de Patrimonio Cultural*. Obtenido de <http://patrimoniocultural.gob.ec>
- Dander, O. (4 de Junio de 2015). *Historia de la arquitectura I*. Obtenido de <http://www.aliat.org.mx>:
http://www.aliat.org.mx/BibliotecasDigitales/construccion/Historia_de_la_arquitectura_I/Historia_de_la_arquitectura_I-Parte1.pdf
- Dávila, G. (2006). El razonamiento inductivo y deductivo dentro del proceso investigativo en ciencias experimentales y sociales. *Laurus*, 180-205. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/761/76109911.pdf>
- Del Cueto, J. I. (Enero-Junio de 2012). La intervención de riesgo, vía para revitalizar el patrimonio construido. Entrevista con Felipe Leal. *Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, 3(5), 14-22. Obtenido de <http://www.redalyc.org/service/redalyc/downloadPdf/3556/355632772002/6>
- Eco, U. (1968). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- Ecuador, Gobierno Nacional de la República del. (2009). *Agenda del Concejo Sectorial de Política de Patrimonio 2009-2010*. Quito: Concejo Sectorial de Patrimonio. Obtenido de https://downloads.arqueo-ecuatoriana.ec/ayhpwxgv/noticias/publicaciones/Agenda_sectorial_MCPNC_2009_2010.pdf

- Espinoza, O., & Sánchez, J. (2017). Impacto de la innovación y la calidad del servicio en la competitividad en el sector restaurantero de la ZMG. En J. Sánchez, & P. Mayorga, *El valor del conocimiento y efectos en la competitividad* (págs. 244-). Guadalajara, Méxco: RIICO- Red Internacional de Investigadores en Competitividad. Universidad de Guadalajara. Obtenido de ucea.udg.mx/sites/default/files/documentos/adjuntos_pagina/impacto_de_la_innovacion_y_la_calidad_del_servicio_en_la_competitividad_en_el_sector_restaurantero_de_la_zmg.pdf
- Fernández, L. A. (1999). *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Figuerola, P. (2013). *Museo interactivo del origen de la cultura guatemalteca*. Ciudad de Guatemala, Guatemala: Universidad del ISTMO. Obtenido de <http://glifos.unis.edu.gt/digital/tesis/2013/29885.pdf>
- Flores, A. (Enero-Marzo de 2007). Cambios mórficos y funcionales en el edificio patrimonial del colegio civil. *Ciencia UANL*, X(1), 8-12. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/402/40210103.pdf>
- Fontal, O. (2016). Educación patrimonial: retrospectiva y perspectivas para la próxima década. *Estudios Pedagógicos*, XLII(2), 415-436. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/1735/173548405024.pdf>
- Fornari, T. (1989). *Las funciones de la forma*. D.F. México: Tilde.
- Funez, A. S. (2013). Búsqueda de los sentidos a través de la arquitectura: un proceso de investigación. *Arte y movimiento* 8, 63-80.
- García, I., & Mendoza, D. (2016). *Arquitectura, concepto y tipología: la transformación del museo como contenedor del patrimonio. Casos de estudio: Museo de Arte Italiano y Museo de Arte de Lima*. Lima: Universiadd de Lima, Universidad Ricardo Palma.
- García, M. (2010). Patrimonio y herencia cultural: ¿escenarios de divergencia? *Sphera Pública*, 337-372. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/297/29719717013.pdf>

- García, Z. (Julio-Septiembre de 2009). Conexiones entre educación patrimonial y gestión del patrimonio cultural venezolano: tres casos de estudio. *Educere*, 13(46), 785-793. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/356/35613218023.pdf>
- Gilabert, L. (Abril de 2017). Experiencias en la intervención del patrimonio industrial. Estudio comparativo. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 15(2), 459-470. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/881/88150355012.pdf>
- Giudici, F., & Potenzoni, A. (2011). *La construcción del valor patrimonial desde la apropiación del espíritu del lugar*. San Juan, Argentina: Universidad Nacional de San Juan. Obtenido de https://www.icomos.org/quebec2008/cd/toindex/79_pdf/79-gNpm-113.pdf
- Grau, A. P. (1996). *Síntesis de los Espacios Arquitectónicos*. Barcelona: Grupo Editorial Ceac, S.A.
- Hernández. (2017). *Condiciones ambientales en exposiciones*. Madrid, España: Grupo Español de Conservación. Retrieved from https://ge-iic.com/files/Exposiciones/Condiciones_ambientales.pdf
- Hernández de Lasala, S. (2006). *En busca de lo sublime. Carlos Raul Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Hernández, L., Jaspe, A., Seoane, A., & Taibo, J. (2014). *La percepción del espacio en la visualización de arquitectura mediante realidad virtual inmersiva*. Valencia, España: Universitat Politècnica de València. Obtenido de <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/viewFile/1110/1179>
- Herzog & De Meuron . (2018). *Herzog & De Meuron*. Obtenido de <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/401-425/423-ilot-a3/focus/newspaper.html>
- Historia de la Arquitectura UNM. (8 de Agosto de 2015). *Algunas definiciones de arquitectura*. Obtenido de Historia de la Arquitectura UNM: <https://arqunmhistoria.files.wordpress.com/2015/08/definiciones-de-arquitectura.pdf>

- ICOMOS. (1988). *ICOMOS*. Obtenido de Carta de Burra para sitios de Significación Cultural: http://www.iconos.org/charters/burra1999_spa.pdf
- INEC. (2010). *Instituto Nacional de Estadística y Censos*. Obtenido de Población del cantón Cuenca: <http://www.ecuadorencifras.gob.ec/censo-de-poblacion-y-vivienda/>
- Jaramillo, C. (2007). *Los Museos como Herramientas de Transformación Social del Territorio*. Medellín, Colombia: Museo de Antioquia. Recuperado el 30 de Abril de 2019, de <https://www.uv.es/museos/MATERIAL/Jaramillo.pdf>
- Jaramillo, G. (2014). El patrimonio cultural en el nuevo milenio. *Universidad Verdad*, 43-67.
- Jencks, C. (1984). *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Koolhaas, R. (2000). *Mutaciones*. Barcelona: Actar.
- Lleida, M. (2010). El Patrimonio Arquitectónico. Una fuente para la enseñanza de la historia y las ciencias sociales. *Enseñanza de las Ciencias Sociales*(9), 41-50. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/3241/324127609005.pdf>
- Lopera, J., Ortiz, J., Ramírez, C., & Zuluaga, M. (2010). El método analítico como método natural. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 1-27. Obtenido de <http://webs.ucm.es/info/nomadas/25/juandiegolopera.pdf>
- Madearte.com. (02 de febrero de 2018). *Masdearte.com*. Obtenido de <http://masdearte.com/raoul-hausmann-fotografia-jeu-de-paume/>
- Malavassi, R. (2017). El patrimonio como construcción social. Una propuesta para el estudio del patrimonio arquitectónico y urbano desde las representaciones sociales. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 18(1), 253-266. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/439/43952199009.pdf>
- Malfa, C. (2004). Intervención en barrios patrimoniales. Plan de manejo del casco histórico de Buenos Aires, San Telmo-Monserrat y su entorno|. *Urbano*, 7(10), 31-38. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/198/19871007.pdf>
- Marín, B., & Moreno, L. (2017). La intervención de edificios en zonas patrimoniales y la calidad del hábitat resultante. *Legado de Arquitectura y Diseño*, 1(22), 1-10.

Obtenido de <http://www.redalyc.org/jatsRepo/4779/477951390010/477951390010.pdf>

MCP, Ministerio Coordinador de Patrimonio. (2007). *Plan de Protección y Recuperación del Patrimonio Cultural del Ecuador*. Quito: Ministerio Coordinador de Patrimonio.

Mercado, E. (Julio-Diciembre de 2010). Conservación del patrimonio edificado y políticas públicas: del concepto a la práctica en el estado de Michoacán, México. *Palapa*, V(II), 15-26. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/948/94820991003.pdf>

Ministerio de Cultura. (2012). *Introducción al Patrimonio Cultural*. Quito: Asamblea Nacional.

Ministerio de Cultura, d. E. (2011). *Declaración de los Derechos Culturales. Políticas para una Revolución Cultural*. Quito: Ministerio de Cultura.

Morillo, K., & Ullauri, N. (2014). El museo como principal atractivo del turismo cultural. *Universidad Verdad*, 85-95.

Mouly, C., & Giménez, J. (Enero-Junio de 2017). Oportunidades y desafíos del uso del patrimonio cultural inmaterial en la construcción de paz en el posconflicto. Implicaciones para Colombia. *Estudios Políticos*(50), 281-302. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/164/16449788015.pdf>

Muñoz, V. (2015). *Política y gestión cultural*. Madrid: Editorial Elearning. Obtenido de <https://books.google.com.ec/books?id=eX1XDwAAQBAJ&dq=los+valores+que+comparten+los+miembros+de+un+grupo+dado,+a+las+normas+que+pactan+y+a+los+bienes+materiales+que+producen.+Los+valores+son+ideales+abstractos,+mientras+que+las+normas+son+principios+defini>

Muriel, D. (Enero de 2016). El modelo patrimonial: el patrimonio cultural como emergencia tardomoderna. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 14(1), 181-192. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/881/88143642013.pdf>

Ochoa, C. (2013). ¿Qué tamaño de muestra necesito? *Netquest*, 1-. Obtenido de <https://www.netquest.com/blog/es/blog/es/que-tamano-de-muestra-necesito>

Pallasma, J. (2014). *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Palma, J. (Septiembre-Diciembre de 2013). El patrimonio cultural, bibliográfico y documental de la humanidad. Revisiones conceptuales, legislativas e informativas para una educación sobre patrimonio. *Cuicuilco*, 20(58), 31-57. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/351/35130975003.pdf>
- Patiño, E. (Julio-Diciembre de 2012). Patrimonio y urbanismo. Estrategias metodológicas para su valoración e intervención. *Apuntes: Revista de Estudios sobre Patrimonio Cultural - Journal of Cultural Heritage Studies*, 25(2), 352-363. Obtenido de <http://www.scielo.org.co/pdf/apun/v25n2/v25n2a15.pdf>
- Pietro, A. (2004). *Proyectar un museo. Nociones fundamentales*. Roma: Illa.
- Plazola, A. (1977). Museo. En A. Plazola, *Enciclopedia de Arquitectura Plazola* (pág. 309). México: Plazola Editores.
- Postaman, L. (1974). *Percepción y aprendizaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Prestero, T. (2012). Diseño para Personas, no para Obtener premios. Obtenido de https://www.ted.com/talks/timothy_prestero_design_for_people_not_awards/up-next?language=es
- Prina, F., & Demartini, E. (2005). *Gran Atlas de la Arquitectura. Del año 1000 al siglo XX*. Milán: Electa.
- Quirosa, M. (2005). *Historia de la protección de los bienes culturales muebles. Definición, tipologías y principios generales de su estatuto jurídico*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- RAE, Real Academia Española. (1970). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Ramírez, J., & Torres, A. (Julio-Diciembre de 2015). El historiador y el patrimonio inmueble. Un vínculo en construcción. *Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, 6(12), 5-12. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/3556/355643067002.pdf>
- Raymi, G. (04 de 12 de 2017). *Go Raymi*. Obtenido de Go Raymi: <https://www.goraymi.com/es-ec/quito/recorrido/arquitectura-y-patrimonio-del-ecuador-a7z9ta9q9>

- Rico, J. C. (2007). *Montaje de exposiciones. Museos, arquitectura, arte*. Madrid: Silex Ediciones.
- Rodrigo, D. P. (2013). *Habitar desde el tacto: Juhani Pallasma y la superación del oclocentrismo en la teoría arquitectónica*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia.
- Rodríguez, I. (2010). Sobre el patrimonio cultural. *Sphera Pública*, 75-117. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29719717005>
- Rodríguez, J., Salgarelli, S., & Simbone, G. (1971). *Arquitectura como semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Roldán, H. (1 de Abril de 2014). *El rol del diseño de interiores en el espacio existencial*. Obtenido de Universidad de Guanajuato: <https://www.interiorgrafico.com/edicion/decima-tercera-edicion-abril-2013/el-rol-del-diseno-de-interiores-en-el-espacio-existencial>
- Romagós, L. D. (2003). Arquitectura y patrimonio. En J. M. Montaner, *Teorías de la Arquitectura* (págs. 126-128). Barcelona: Edicions UPC.
- Sert, J. L., & Jeanneret, C. É. (2013). *La Carta de Atenas. 1933*. Recuperado el 13 de Abril de 2019, de http://blogs.unlp.edu.ar/planificacionktd/files/2013/08/1942_carta_de_atenas-1933.pdf
- Sierra, A. B. (07 de 12 de 2006). *Made for minds*. Obtenido de <https://www.dw.com/es/ungers-el-arquitecto-de-las-formas-cuadradas/a-2093954>
- Silverman, L. (2007). *Los museos en una nueva era: los visitantes y la construcción de significado*. Obtenido de <http://www.ilam.org/ILAMDOC/visitantes-construccion-significado.pdf>
- Terán, J. (2004). Consideraciones que deben tenerse en cuenta para la restauración arquitectónica. *Conserva*(8), 101-122. Obtenido de http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_631.pdf
- Tietz, J. (2008). *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: H. F. Ullmann.

- Torres, C. (Diciembre de 2014). La rehabilitación arquitectónica planificada. *ARQ*(88), 30-35. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/375/37535373006.pdf>
- Trachana, A. (2011). *Fundamentos de la forma y el espacio arquitectónico*. Madrid: Munilla-Lería.
- UNESCO. (01 de julio de 2017). *¿Hay que reconstruir el patrimonio cultural?* Obtenido de UNESCO: <https://es.unesco.org/courier/2017-julio-septiembre/hay-que-reconstruir-patrimonio-cultural>
- Zahava, D. (1999). *Strangers, guests, or clients? Visitors Experiences in Museums*. Washington: Smithsonian Institution. Recuperado el 30 de Abril de 2019, de https://repository.si.edu/bitstream/handle/10088/17219/opanda_99-5-Strangers.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Zamora, E. (Enero de 2011). Sobre patrimonio y desarrollo. Aproximación al concepto de patrimonio cultural y su utilización en procesos de desarrollo territorial. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 9(1), 101-113. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88116214009>
- Zumthor, P. (2014). *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.