

DOCTORADO EN DISEÑO

TESIS DOCTORAL

Cuerpo B

La conformación del campo disciplinar del diseño de interiores en Ecuador

Su origen desde el arte, la arquitectura y el diseño

1960 – 2005

Autora

Catherine Cabanilla León

Directora

María Fernanda Compte Guerrero

Línea temática

Forma y Materialidad

Fecha de presentación

Noviembre 23, 2021



Facultad de Diseño
y Comunicación

A Carlos y Leontina;

*Jaime Andrés, Carlos Xavier,
María José y Catherine María;*

Sebastián, Emilio y Rafaela.

.

Agradecimientos

A las autoridades de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, que, a través de la unidad académica de la Facultad de Arquitectura y Diseño, y de la unidad de Posgrado, me brindaron el apoyo y las facilidades para realizar el programa del doctorado.

A María Fernanda Compte, directora de la tesis, por el permanente aporte a mi tarea y por guiarme en este proceso.

A todos los que conforman el cuerpo académico de la Universidad de Palermo, al equipo del Doctorado en Diseño: Roberto Céspedes, Jorge Gaitto, los docentes que contribuyeron en esta etapa de formación doctoral y en especial a los tutores de mis cursadas.

A los pares académicos de esta etapa de formación, sobre todo a mis compañeros de la cohorte N°5, con quienes compartimos muchas vivencias y experimentamos un gran aprendizaje en equipo.

A todos los entrevistados, por haber brindado sus valiosas opiniones y parte de su tiempo para colaborar con esta tesis.

A mi querida familia por su amor y su apoyo incondicional, a quien dedico esta tesis.

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	14
ESTADO DE LA CUESTIÓN: RELACIÓN CON RESPECTO AL ESTADO DEL CONOCIMIENTO ..	29
CAPÍTULO 1.....	49
CONCEPTUALIZACIÓN, FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y METODOLOGÍA	49
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	49
1.2 PREGUNTAS DE LA INVESTIGACIÓN	53
1.2.1 PREGUNTA GENERAL.....	53
1.2.2 PREGUNTAS ESPECÍFICAS.....	53
1.3 HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN.....	54
1.3.1 HIPÓTESIS GENERAL	54
1.3.2 HIPÓTESIS DE TRABAJO	54
1.4 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	55
1.4.1 OBJETIVO GENERAL.....	55
1.4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	55
1.5 MARCO TEÓRICO.....	56
1.5.1 CAMPO DISCIPLINAR	57
1.5.2 DISCIPLINA	63
1.5.3 MODERNIDAD	67
1.5.4 ARQUITECTURA MODERNA.....	72
1.5.5 ARTE Y ESTÉTICA.....	75
1.5.6 ARTES DECORATIVAS.....	78
1.5.7 DECORACIÓN DE INTERIORES.....	80
1.5.8 DISEÑO	83
1.5.9 DISEÑO DE INTERIORES	88

1.5.10 CURRÍCULO	97
1.6 METODOLOGÍA.....	105
1.6.1 TIPO DE ENFOQUE DE LA INVESTIGACIÓN	105
1.6.2 DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	107
1.6.3 SUJETOS DE LA INVESTIGACIÓN	109
1.6.4 POBLACIÓN	110
1.6.5 MUESTRA	111
1.6.6 UNIDADES DE ANÁLISIS	113
1.6.7 MATRIZ DE DATOS: INSTRUMENTOS DE RECOGIDA Y ANÁLISIS	117
CAPÍTULO 2	119
2.1 CONTEXTO DEL ECUADOR ENTRE 1960 – 2005.....	119
2.1.1. LA REPÚBLICA DEL ECUADOR, ESTADO PLURINACIONAL E INTERCULTURAL	119
2.1.2 LAS TRES CIUDADES DEL ESTUDIO: QUITO, GUAYAQUIL Y CUENCA	120
2.1.3 CONTEXTO HISTÓRICO-POLÍTICO Y SOCIOCULTURAL.....	122
2.1.3.1 PRIMER MOMENTO: DE LA CRISIS AL AUGE PETROLERO 1960 - 1979.....	123
2.1.3.2 SEGUNDO MOMENTO: DEL AUGE A LA CRISIS 1979 – 1999.....	125
2.1.3.3 TERCER MOMENTO: LOS ÚLTIMOS AÑOS, 2000 HASTA NUESTROS DÍAS	127
2.2 LA EMERGENCIA DEL CAMPO DEL DISEÑO DE INTERIORES EN EL ECUADOR	128
2.2.1 LAS TIENDAS POR DEPARTAMENTO	129
2.2.2 LOS CENTROS COMERCIALES	131
2.2.3 LAS EMPRESAS DE MUEBLES	135
2.2.4 LAS FERIAS Y LOS STANDS	138
2.2.5 LA PUBLICIDAD EN LAS REVISTAS	139
2.3 CONCLUSIONES PARCIALES DEL CAPÍTULO	140

CAPÍTULO 3.....	142
ANTECEDENTES DEL DISEÑO Y SU VINCULACIÓN CON EL ARTE Y LA ARQUITECTURA.....	142
3.1 MOVIMIENTO <i>ARTS & CRAFTS</i> , LA RECUPERACIÓN DE LAS ARTESANÍAS.....	146
3.2 MOVIMIENTO ART NOUVEAU, EL RECHAZO A LAS CORRIENTES CLASICISTAS	149
3.3 MOVIMIENTO ART DÉCO, HETEROGENEIDAD Y SÍMBOLO DEL GLAMOUR	155
3.4 ESCUELA DE CHICAGO, NUEVOS MATERIALES Y TÉCNICAS DE CONSTRUCCIÓN.....	158
3.5 MOVIMIENTO DEUTSCHE WERKBUND, VANGUARDIA EN ARQUITECTURA Y DISEÑO	161
3.6 ESCUELA DE DISEÑO BAUHAUS.....	164
3.7 NUEVA BAUHAUS EN CHICAGO.....	181
3.8 ESCUELA SUPERIOR DE DISEÑO DE ULM.....	182
3.9 EL DISEÑO Y LAS ESCUELAS EN REINO UNIDO, ITALIA Y ESPAÑA.....	187
3.10 EL DISEÑO Y LAS ESCUELAS EN ESTADOS UNIDOS	189
3.11 EL DISEÑO DE INTERIORES EN CANADÁ	193
3.12 EL DISEÑO EN LATINOAMÉRICA.....	194
3.13 CONCLUSIONES PARCIALES DEL CAPÍTULO	203
CAPÍTULO 4.....	207
EL ARTE Y LA ARQUITECTURA DE ECUADOR, VINCULACIONES CON EL DISEÑO DE INTERIORES.....	207
4.1 LAS ESCUELAS DE ARTES Y OFICIOS Y LAS ESCUELAS DE BELLAS ARTES.....	207
4.1.1 LAS ESCUELAS DE ARTES Y OFICIOS, FORMACIÓN DEL OBRERO INDUSTRIAL	209
4.1.1.1 LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS DE QUITO, EL PROTECTORADO.....	210
4.1.1.2 LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS SOCIEDAD FILÁNTROPICA DEL GUAYAS, LA UNIVERSIDAD POPULAR	213

4.1.1.3 ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS DE CUENCA, LA MAESTRANZA.....	214
4.1.2 ESCUELAS DE BELLAS ARTES, EN BUSCA DEL CAPITAL CULTURAL.....	216
4.1.2.1 ESCUELA DE BELLAS ARTES DE QUITO, HACIA UNA MODERNIDAD CULTURAL .	218
4.1.2.2 ESCUELA DE BELLAS ARTES DE GUAYAQUIL, NUEVOS UNIVERSOS PLÁSTICOS	226
4.1.2.3 ESCUELA DE BELLAS ARTES DE CUENCA	232
4.2 VINCULACIONES ENTRE EL ARTE Y EL DISEÑO DE INTERIORES.....	235
4.3 LA ARQUITECTURA Y SU VINCULACIÓN CON EL DISEÑO DE INTERIORES	236
4.3 ANTECEDENTES DE LA ARQUITECTURA EN EL ECUADOR.....	237
4.3.1 ARQUITECTURA MODERNA EN ECUADOR.....	239
4.3.1.1 LA ARQUITECTURA MODERNA EN GUAYAQUIL.....	241
4.3.1.2 ARQUITECTURA MODERNA EN QUITO.....	247
4.3.1.3 ARQUITECTURA MODERNA EN CUENCA.....	258
4.4 VINCULACIONES ENTRE LA ARQUITECTURA Y EL DISEÑO DE INTERIORES.....	263
4.5 EL DISEÑO EN EL ECUADOR Y SUS PIONEROS	267
4.6 EL DISEÑO Y LA CULTURA POPULAR EN ECUADOR	275
4.7 CONCLUSIONES PARCIALES DEL CAPÍTULO	276
CAPÍTULO 5.....	282
EL CAMPO DISCIPLINAR DEL DISEÑO DE INTERIORES EN ECUADOR ...	282
5.1 CONCEPTUALIZACIÓN DEL CAMPO DISCIPLINAR DEL DISEÑO DE INTERIORES EN EL ECUADOR	283
5.2 LAS CARRERAS DE DISEÑO DE INTERIORES EN EL ECUADOR.....	289
5.2.1 ETAPA FUNDACIONAL.....	291
5.2.1.1 UNIVERSIDAD DE CUENCA.....	292
5.2.1.2 UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL.....	301

5.2.1.3 UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA EQUINOCCIAL	322
5.2.1.4 UNIVERSIDAD LAICA VICENTE ROCAFUERTE	327
5.2.2 ETAPA DE DESARROLLO	335
5.2.2.1 UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO.....	336
5.2.2.2 UNIVERSIDAD DE GUAYAQUIL.....	344
5.2.3 ETAPA DE CONSOLIDACIÓN	351
5.2.3.1 UNIVERSIDAD DEL AZUAY.....	352
5.3 CONCLUSIONES PARCIALES DEL CAPÍTULO	360
CAPÍTULO 6.....	362
ANÁLISIS DE LOS DATOS.....	362
6.1 ESTRATEGIAS PARA EL ANÁLISIS	362
6.1.1 PROCESO DE CATEGORIZACIÓN Y CODIFICACIÓN.....	362
6.1.3 VALIDACIÓN DE ANÁLISIS Y RESULTADOS.....	364
6.2 CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS DE CONTENIDO DE LAS ENTREVISTAS.....	381
6.3 RESULTADOS DE LA TRIANGULACIÓN DE LOS DATOS OBTENIDOS.....	390
6.4 CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS DE CONTENIDO DE LOS PLANES DE ESTUDIO	391
6.5 CONCLUSIONES PARCIALES DEL CAPÍTULO	393
CONCLUSIONES DEL ESTUDIO	396
BIBLIOGRAFÍA	411

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Población.....	110
Tabla 2. Muestra	111
Tabla 3. Directivos.....	112
Tabla 4. Docentes fundadores o antiguos.....	112
Tabla 5. Docentes investigadores de la arquitectura moderna de Ecuador	113
Tabla 6. Carreras de Diseño de Interiores en Ecuador, 1960 – 2005	289
Tabla 7. Etapa fundacional.....	290
Tabla 8. Etapa de desarrollo	291
Tabla 9. Etapa de consolidación	291
Tabla 10. Cuadro comparativo de las carreras	359
Tabla 11. Lista de códigos grupo 1	363
Tabla 12. Lista de códigos grupo 2	363
Tabla 13. Lista de códigos para el grupo 3	364
Tabla 14. Grupos, personas y claves	364

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Teoría de los Campos de Pierre Bourdieu	58
Figura 2. El habitus	60
Figura 3. Capital, campo (doxa), habitus (illusio) y prácticas	61
Figura 4. Ficha de registro	115
Figura 5. Escalera del Hotel Tassel de Bruselas.....	154
Figura 6. Diagrama del plan de estudios de la Bauhaus, 1923	166
Figura 7. Casa Sommerfeld	169
Figura 8. Exterior de la Haus am Horn. Año 2009.....	171
Figura 9. Plano de la licencia de obras construcción Haus Am Horn.	172
Figura 10. Isométrica de la Haus am Horn por Benita Otte	173
Figura 11. Cocina de la Haus am Horn	173
Figura 12. Plano de la habitación de los niños de Alma Buscher-Siedhoff.	174
Figura 13. Interior de la Haus am Horn, Weimar, 1923	174
Figura 14. Esquema pedagógico HfG de Ulm.....	185
Figura 15. Escuela de RISD	190
Figura 16. Parsons School of Design	191
Figura 17. New York School of Interior Design	192
Figura 18. Formas en equilibrio. 1952.....	227
Figura 19. Casa Ordoñez. Ovidio Wappenstein 1977	255
Figura 20. Casa Brauer. Jaime Andrade 1976	256
Figura 21. Clase de Decorado en Decoración de Interiores.....	294
Figura 22. Ficha de registro No. 1. Carrera Diseño de Interiores UCUENCA ...	301
Figura 23. Ficha de registro No. 2 - Carrera Diseño de Interiores UCSG	321
Figura 24. Ficha de registro No. 3. Carrera de Arquitectura Interior UTE	327

Figura 25. Ficha de registro No. 4. Carrera Diseño de Interiores ULVR	335
Figura 26. Ficha de registro No. 5. Carrera Diseño de Interiores USFQ	344
Figura 27. Ficha de registro No. 6. Carrera de Diseño de Interiores UG	351
Figura 28. Ficha de registro No. 7. Carrera Diseño de Interiores UDA	359

RELACIÓN DE ACRÓNIMOS, SIGLAS Y ABREVIATURAS

AAS	Asociado en Ciencias Aplicadas
AID	Instituto Americano de Decoradores de Interiores
ASIA	Asociación de Antiguos Alumnos del Colegio San Gabriel
ASID	Sociedad Americana de Diseñadores de Interiores
CADE	Colegio de Administración y Economía
CADI	Colegio de Arquitectura y Diseño Interior
CCSFQ	Colegio de la Comunidad San Francisco de Quito
CG	Colegio General
CIDAP	Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares
CONESUP	Consejo Nacional de Educación Superior
CIDQ	Consejo para la Calificación del Diseño de Interiores
CORFO	Corporación de Fomento de la Producción
CPU	Corporación de Promoción Universitaria
CTA	Colegio de Tecnologías Aplicadas
DG	Diseño Gráfico
DHS	<i>Design History Society</i>
DI	Diseño de Interiores
DRS	<i>Design Research Society</i>
DWB	Escuela de Deutscher Werkbund
FAD	Facultad de Arquitectura y Diseño
FADU	Facultad de Arquitectura y Urbanismo
FAU	Facultad de Arquitectura y Urbanismo
FIT	Instituto de Moda y Tecnología
FMI	Fondo Monetario Internacional
HFG	Escuela de Diseño de Ulm
IED	Instituto Europeo de Diseño
IES	Instituciones de Educación Superior
IDEC	<i>Interior Design Education Council</i>
IFI	International Federation Interiors
INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes

INTEC	Instituto de Investigaciones Tecnológicas
ITE	Instituto Tecnológico Equinoccial
JDH	<i>Journal of Design History</i>
JID	<i>Journal of Interior Design</i>
JIDER	<i>Journal of Interior Design Education and Research</i>
LOES	Ley Orgánica de Educación Superior
MICONS	Ministerio de Construcción
NYSID	Escuela de Diseño Interior de Nueva York
OIT	Oficina Internacional del Trabajo
PARSONS	Nueva Escuela de Parsons
PUCE	Pontificia Universidad Católica del Ecuador
RISD	Escuela de Diseño de Rhode Island
SERCOTEC	Servicio de Cooperación Técnica
SUNY	State University of New York
TDI	Tecnólogo en Decoración de Interiores
UAM	Universidad Autónoma Metropolitana
UBA	Universidad de Buenos Aires
UCE	Universidad Central del Ecuador
UCSG	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil
UCUENCA	Universidad de Cuenca
UDA	Universidad del Azuay
UG	Universidad de Guayaquil
UH	Unidad Hermenéutica
UIA	Unión Internacional de Arquitectos
ULVR	Universidad Laica Vicente Rocafuerte
UNEAC	Unión de Escritores y Artistas de Cuba
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
USFQ	Universidad San Francisco de Quito
UTE	Universidad Tecnológica Equinoccial

Introducción

El diseño de interiores es un campo de gran importancia para la comunidad en general porque su actuación está centrada en el bienestar, confort, integridad física y emocional del ser humano. La presente tesis doctoral narra la interesante historia sobre la conformación del campo disciplinar del diseño de interiores en Ecuador, y su vinculación con el arte, la arquitectura y el diseño en el período de 1960 – 2005. De ahí que la investigación indaga en los acontecimientos que se suscitaron junto con las condiciones internas y externas que brindaron escenarios favorables para la difusión, aceptación y reconocimiento del campo en el Ecuador. El estudio expone los antecedentes del diseño y el origen del campo disciplinar del diseño de interiores desde el arte, la arquitectura y el diseño. Se distinguen también las tres etapas del campo disciplinar: fundacional, desarrollo y consolidación con las carreras universitarias. Hasta la actualidad, la trayectoria recorrida por este campo disciplinar en Ecuador, un país con sus particularidades, no ha sido investigada hasta la actualidad y merece ser narrada.

Cabe señalar, que la historia del diseño en los países eurocéntricos, ampliamente narrada por diversos autores, es muy distinta a la vivida por los países latinoamericanos. Se debe reconocer también que cada país latinoamericano tiene su propia historia en relación al diseño. Esto se debe a que el diseño llega a un país, se inserta en la sociedad y, una vez afincado, empieza a especializarse de acuerdo a las necesidades de cada sociedad. Así surgen las distintas especialidades: diseño industrial, diseño arquitectónico, diseño de interiores, diseño gráfico, diseño de objetos, diseño de indumentaria, entre otros. ¿Cómo llegó el diseño al Ecuador? La historia de las especialidades del diseño es distinta en Ecuador, pues cada una tuvo sus propios tiempos y situaciones. De ahí que la historia del campo disciplinar del diseño de interiores en Ecuador es única, distinta y diversa, por consiguiente, se considera un tema de interés general para las comunidades.

Pero, ¿qué es el diseño de interiores? ¿Por qué este campo es tan relevante para el ser humano? ¿De qué manera influyen los espacios interiores

en sus ocupantes? ¿Cómo se ha narrado la historia del diseño de interiores? ¿Existe suficiente teoría propia del campo del diseño de interiores? ¿Cuál es el origen del campo del diseño de interiores? ¿Cuál es la historia del campo disciplinar del diseño de interiores? ¿Cuáles son los vínculos con el arte y la arquitectura y el diseño general? ¿Cómo se conformó el campo disciplinar del diseño de interiores en el Ecuador? Son muchas las interrogantes que merecen ser contestadas para conocer la historia de este campo disciplinar. Se ha considerado que previo a adentrarnos en la historia de cómo se conformó este campo disciplinar en Ecuador, es necesario iniciar relatando brevemente lo que comprende el diseño de interiores y su importancia para el ser humano.

La mayor parte de la vida de las personas se desarrolla en espacios interiores creados por las estructuras y las envolventes de las edificaciones. Los espacios proporcionan el contexto para las actividades que se realizan dentro de ellos llenando de contenido y vida a la arquitectura que los cobija (Ching, F. y Binggeli, C., 2015). El profesional del diseño de interiores “transforma edificios existentes, mejorando el rendimiento de estos, o los reinventa destinándolos a nuevos usos” (Higgins, 2015, p. 6), por este motivo es relevante el tratamiento de la envoltura y la habilidad de los profesionales para introducir elementos innovadores en el espacio existente.

En cuanto a los profesionales de esta disciplina, los diseñadores de interiores consideran la funcionalidad, el confort y la estética para el diseño de los ambientes. Según Boehm y Kopec (2016), “están especialmente capacitados para evaluar, planificar y desarrollar el entorno interior construido. Su educación les brinda las habilidades necesarias para garantizar la seguridad, así como promover la salud y el bienestar dentro de los espacios que diseñan” (p. 1). Por consiguiente, los ambientes diseñados interiormente se caracterizan por brindar comodidad física, funcional y, sobre todo, psicológica a las personas que los habitan.

Cabe destacar que la relevancia del diseño de interiores se ha ido acrecentando de manera significativa a nivel mundial con el transcurso de los años. Los servicios del diseñador de interiores han ido en aumento en todos los

campos de acción: residencial, comercial, oficinas, salud, entretenimiento, educación, y otros más. En Ecuador, el diseño de interiores ha experimentado un desarrollo notable en las últimas décadas como consecuencia del crecimiento empresarial y su integración al mercado internacional, sumado al impacto de las nuevas tecnologías de información, comunicación e Internet. Este impulso de la disciplina del diseño de interiores se debe en gran parte a que la sociedad está comprendiendo que constituye una herramienta fundamental al momento de competir en el mercado local, regional, nacional y mundial.

A pesar de la importancia que tiene el diseño de interiores para el ser humano, su campo disciplinar en Ecuador, cuenta con escasa teoría propia. Las posibles razones de esta situación parecen ser dos. La primera es que este campo disciplinar ha tomado prestada teoría de otros campos más antiguos, como el arte, la sociología, la arquitectura. La segunda, por el hecho de tener una historia relativamente corta en comparación con otras disciplinas. Esta situación se convierte en un grave problema, pues todo campo necesita su propia teoría. El problema acerca de la falta de teoría del campo disciplinar del diseño de interiores no es único para Ecuador, sino que también ha sido una inquietud de académicos de países de Europa, de Oceanía e incluso de Norte América, tal como lo demuestran los siguientes autores citados.

Para Ron G. Thomson (1978) la falta de una teoría establecida en el diseño de interiores ha preocupado a los investigadores de esta disciplina desde principios de la década de 1970. Más aún, Joanne Cys (2013) afirma que “el diseño de interiores tiene una historia relativamente corta y generalmente se acepta que aún se está desarrollando como disciplina, práctica profesional y campo de investigación” (citado en Leydecker, 2013, p. 62). Ian Higgins (2015) coincide con la autora al señalar que la disciplina del diseño de interiores “es relativamente nueva, de modo que la teoría y la práctica no están tan documentadas como las teorías de las disciplinas relacionadas de arquitectura y diseño de mobiliario” (p. 6).

En su obra *Dar forma al interior americano: estructuras, contextos y prácticas*, que narra la historia de la práctica del diseño de interiores en los Estados Unidos, las editoras Paula Lupkin y Penny Sparke (2018) afirman que “hasta la fecha, las historias nacionales de diseño de interiores han sido pocas y distantes entre sí” (p. 4). Asimismo, Bae y otros (2019) señalan que, tras un estudio sobre artículos de revistas especializadas, los hallazgos mostraron que solo un número muy limitado utiliza un marco teórico. A su vez, los autores recomiendan a los estudiosos del diseño de interiores que presten mayor atención a la teoría, apoyen el diseño basado en la evidencia y brinden una mejor comprensión del fenómeno social.

De acuerdo a lo citado, la prioridad reside en que el diseño de interiores tenga su propio campo de teoría e historia fomentando así su identidad. El estudio de Stephanie A. Clemons y Molly J. Eckman (2011) identifica la necesidad de construir teoría en el diseño interior. Por otro lado, Tiiu Poldma (2013), resalta el valor agregado que debe ofrecer el diseño de interiores, esto es, incrementar conocimiento a través de la investigación ampliando el discurso a otras profesiones y disciplinas por medio del desarrollo de proyectos interdisciplinarios.

Las ideas expuestas conducen a la conclusión de que aun cuando la disciplina sea relativamente nueva Cys (2013), Higgins (2015), preexiste una preocupación por la limitada teoría actual y por la necesidad de investigar más sobre el diseño de interiores: Thomas (1978), Clemons y Eckman (2011), Poldma (2013), Lupkin y Sparke (2018), Bae y otros (2019). Los autores sugieren que para desarrollar teoría se requiere profundizar en una línea de investigación con rigor científico, ampliando el discurso a otras profesiones y disciplinas, ya que es necesario descubrir conexiones y crear un cuerpo teórico y metodológico que sirva de apoyo a la praxis proyectual Clemons y Eckman, (2011), Higgins (2015).

En el caso del Ecuador es apremiante también profundizar en líneas de investigación acerca del campo disciplinar del diseño de interiores. Por consiguiente, se espera que esta investigación cuyo objeto de estudio es el campo disciplinar del diseño de interiores y cómo se conformó en Ecuador durante el

período comprendido entre los años 1960 a 2005 sea un aporte para la teoría del campo. Se considera, además, de interés para las comunidades en general debido a la relevancia del diseño de interiores para el ser humano cuando este es implementado en los espacios habitados.

Como se mencionó anteriormente, esta historia de la conformación del campo disciplinar del diseño de interiores en el Ecuador, se relata desde su origen en el arte, la arquitectura y el diseño. Es necesario mencionar que el arte es una actividad creativa propia del ser humano que sirve como medio de expresión de sus sentimientos, emociones, percepciones, creencias e ideas y se lo considera uno de los componentes más importantes de la cultura. La arquitectura, es el arte en sí mismo, unido a la técnica de concebir, diseñar y construir edificaciones que funcionen como hábitat para el ser humano que sirvan de patrimonio de una cultura. En cuanto al diseño, como se señaló precedentemente, el diseño de interiores es una especialidad de este.

La investigación comprende los conceptos de campo, campo disciplinar; modernidad; arte y estética, artes decorativas, decoración de interiores; arquitectura moderna y movimiento moderno; diseño, diseño de interiores; y currículo. Para el análisis del campo disciplinar del diseño de interiores, se ha recurrido a la teoría sociológica de Pierre Bourdieu. Se busca desde esta perspectiva, utilizar la teoría de la acción para explicar el proceso de constitución de la disciplina del diseño de interiores. Es así que las nociones de *habitus*, *illusio* y *nomos* se tratarán en la tesis.

Los *habitus* son principios que generan prácticas distintivas y a la vez esquemas clasificatorios, pues promueven diferentes prácticas e ideologías. De acuerdo a Bourdieu (1997) el *habitus* “es un cuerpo socializado, un cuerpo estructurado (...) de un campo, y que estructura la percepción de este mundo y también la acción en este mundo” (p. 145). El *illusio* de Bourdieu se aplica en el análisis del campo disciplinar del diseño de interiores para referirse al interés de quienes participan en el juego de este campo social, y la forma en que se adhieran a sus reglas, es decir, el interés de los agentes por lo que sucede en el juego. De

ahí que, siguiendo la analogía, de Bourdieu, todo juego tiene sus reglas, y el campo disciplinar del diseño de interiores no está exento de ellas.

Como señala Bourdieu (1997): “la evolución de las sociedades tiende a hacer aparecer universos (que yo llamo campos) con leyes propias, autónomos”¹ (p. 149). La constitución de un campo disciplinar se relaciona con el establecimiento de leyes propias y la definición del mismo como mundo autónomo, en otras palabras, el campo disciplinar del diseño de interiores tiene “un *nomos* independiente del de los demás universos, que son auto-nomos, que valoran lo que en ellos se hace. Los envites que en ellos hay en juego, según unos principios y criterios irreductibles a los de los demás universos” (p. 149).

Los conceptos de disciplina, multi o pluridisciplina, interdisciplina, transdisciplina, tribus académicas, se sustentan desde de las posturas y definiciones conceptuales de Leo Apostel y otros (1972), Edgar Morin (1997), Armin Krishnan (2009), Charles Bazerman y Paul Prior (2005), James P. Gee (2010), Susan Hood (2011), Frances Christie y Karl Maton (2011), Enrique Luengo (2012), y Tony Becher (2001), Burton Clark (1983)

Las conceptualizaciones de modernidad se establecen bajo las diversas conceptualizaciones de filósofos, sociólogos, historiadores, entre ellos: Jürgen Habermas (1989) (2000), Marshall Berman (2013), y María Cristina Reigadas (2012), además, de los conceptos de los sociólogos Anthony Giddens (2013), Aníbal Quijano (1990) (2014), Carlos Altamirano (2000), Adela Bork-Vega (1995) y Bolívar Echeverría (2008).

En cuanto a las conceptualizaciones de arquitectura moderna se han referido las de Mondragón (2010), Benévolo (1980), Piñón (1998) (2002), Tournikiotis (2001), Montaner (2002), Liernur (2004), Isac (2011), Mera y otros (1991), Compte (2010) (2017) (2018), entre otros.

¹ El paréntesis es de la cita.

En el campo del arte y la estética se da cuenta del análisis de las concepciones generales acudiendo, en este caso, a lo planteado por Marchán Fiz (1985), Adorno y Horkheimer (1988), Martínez (1990), Martin Heidegger (1992), Del Valle (2008), Danto (2010), Marta Zátanyi (2011), Oleas (2013), Wladyslaw Tatarkiewicz (2016). Respecto a las conceptualizaciones de artes decorativas se abordan las de Villalba (2019) y Pérez (2006).

Para el término decoración de interiores, se consideran las conceptualizaciones de Jenny Gibbs (2005), Anne Massey (2008), Allison White (2009), McKellar y Sparke (2004), Montes de Oca y Risco (2017).

En cuanto a los postulados acerca del diseño, se abordó las concepciones de Axel von Salden (1987), Yves Zimmermann (1988), Heinz Hirdina (1988), Horst Oehlke (1988), Bernhard Bürdek (1994), Wucius Wong (1995), Vilém Flusser (1999), Isabel Campi (2007), Penny Sparke (2010), Anna Calvera (2010), Marta Zátanyi (2011), Maider Zulueta (2016), entre otros.

Acerca de los enfoques y conceptualizaciones relacionados al diseño de interiores se abordan las de los autores: Rudolf Arnheim (1978), (1986), Edward Hall (1990), David Carnevale (1992), Martin Heidegger (2002), Jensen y otros (2005), Francis Ching & Corky Binggeli (2011), Orieta Polifroni (2012), Emmanuel Ajala (2012), Aldo Hidalgo (2013), Derek Clements-Croome (2015), Irina Montes de Oca y Lucía Risco (2017), Nathan y Doyle (2002), entre otros.

El currículo se aborda bajo las concepciones y las teorías de varios autores: Johnson (1967), Joseph J. Schwab (1989), Hilda Taba (1974), Lawrence Stenhouse (1987), Zabalza y Beraza (1987), González Pacheco (1992), George Posner (1995), Alba (1995), Fraga, Herrera y Cortijo (1996), Fuentes y Mestre (1997), César Coll (1997), Robert Tyler (1998), José Fernández Tejada (2000), Fernández y otros (2000), Addine y otros (2000), Malcolm Skilbeck (2005), Miguel Ángel Zabalza (2007). De forma paralela se revisan propuestas latinoamericanas de Ángel Díaz Barriga (1997) (2003), Carlos Álvarez de Zayas (1995), Sabrina

Canedo (2009), Frida Díaz-Barriga (2012), Elizabeth Larrea (2014), Freire y otros (2019), entre otros.

El horizonte temporal del presente estudio comprende el período 1960 – 2005. Para esta investigación se ha considerado la división de la historia ecuatoriana realizada por Enrique Ayala Mora (2013), quien denomina como Tercer Período de la Época Republicana a aquel que comienza a partir del año 1960 y continúa hasta nuestros días. El autor nombra a este período como Proyecto Nacional de la Diversidad, y lo divide en tres etapas principales: “Ecuador desde los sesenta, de la crisis al auge, y del auge a la crisis” (p. 95). El período Proyecto Nacional de la Diversidad se caracteriza por las múltiples transformaciones que acontecieron en el Ecuador en varios niveles y coincide con los acelerados cambios tecnológicos que se dieron mundialmente por la modernización y la globalización produciendo un espacio de construcción del tejido social en las principales ciudades, caracterizado por una heterogeneidad cultural, étnica y socioeconómica.

Se escogió el año 1960 como fecha del inicio del período de estudio porque marca un hito en la historia de la Universidad Ecuatoriana. A partir de ese año se empezaron a desarrollar las fuerzas sociales y políticas que llevaron al proceso de democratización de la universidad. Además, ocurrieron muchos hitos que marcaron la historia del país, entre los que sobresalen: la imposición del gobierno de la reforma agraria para evitar el latifundismo y distribuir las tierras de una manera más igualitaria; el retorno a la democracia con el incremento de los partidos políticos para retornar el poder al pueblo ecuatoriano; la explotación petrolera, que pasaría a convertirse en el principal generador de riquezas para el Ecuador en las décadas posteriores; el desarrollo industrial, necesario por la explotación petrolera, que le dio al país un enfoque más industrial que agrario, y el posterior impacto del neoliberalismo en Latinoamérica, que afectó también al Ecuador.

El período finaliza en el año 2005 con la creación de una de las carreras de diseño de interiores que forma parte del estudio, la misma que representa una

nueva visión en el campo dentro del contexto ecuatoriano. Para el año 2005 el Ecuador atraviesa una crisis política que afecta a la sociedad. En cuanto a la economía, se inicia un proceso de recuperación. Este tema será ampliado en el capítulo 2 que trata sobre el Contexto del Ecuador entre 1960 – 2005.

El horizonte espacial de esta investigación se circunscribe a Ecuador, oficialmente República del Ecuador, ubicado en la región noroccidental de América del Sur. Las tres ciudades del Ecuador donde se realiza la investigación, San Francisco de Quito, Santiago de Guayaquil y Santa Ana de los Ríos de Cuenca, fueron seleccionadas por dos motivos. El primero, porque fueron testigos de la emergencia del campo del diseño de interiores y, el segundo debido a que fueron las primeras en crear las escuelas y/o carreras de diseño de interiores, aunque en distintos tiempos. A la vez, son las tres ciudades con mayor cantidad de población y las principales del Ecuador.

La tesis doctoral se enmarca en la línea de investigación No. 3: Forma y Materialidad del Programa de Investigación y Desarrollo en Diseño Latino, con el subtítulo: incidencia de la morfología y la tecnología en el diseño de espacios y productos.

La línea está vinculada fundamentalmente con las carreras de Diseño de Interiores y Diseño Industrial, pero también puede impactar en otras carreras de grado y posgrado que consideren en sus contenidos el diseño morfológico y de la materialidad en sus producciones. Esta investigación se enmarca también con el proyecto de Materialidad difusa – Identidad difusa – Identidades locales y regionales (Facultad de Diseño y Comunicación UP, 2016).

El presente estudio indaga en la conformación del campo disciplinar del diseño de interiores en Ecuador, concretamente en las ciudades de Guayaquil, Quito y Cuenca, relacionándolo con el contexto histórico, político, social y cultural. A la vez, da cuenta de su desarrollo regional, ya que se observa desde dos regiones distintas de Ecuador: costa y sierra. Ecuador pertenece a Latinoamérica, por lo tanto, la producción científica que se genere en el país pertenece al diseño latino. De modo que, esta tesis se alinea con la materialidad, identidad difusa, identidades locales y regionales y se enmarca dentro de las líneas temáticas de

investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

Entre los motivos de la elección del tema, prevalece el anhelo de como profesional de esta disciplina, contribuir a la investigación científica en el campo del diseño de interiores para que sea de utilidad no solamente en el país, sino en general en el diseño latino y también a nivel global. Cabe señalar que en la actualidad las publicaciones sobre este campo son casi inexistentes o están muy limitadas en el Ecuador, a diferencia de Estados Unidos y de otros países de Europa. Tal vez, como se refirió antes y se reitera nuevamente, esta situación se deba a que la historia y las teorías de este campo a menudo han sido narradas a través de la historia y teorías del arte, la arquitectura, u otras disciplinas, ocasionando que la teoría del diseño de interiores sea escasa o pase inadvertida.

Por medio de este estudio se pretende motivar a otros investigadores para que continúen con indagación sobre estudios relacionados al campo del diseño de interiores, ya sea en la conformación de este en otros contextos, en períodos posteriores en el mismo contexto, o en cualquiera de los diversos aspectos del campo. También se espera que esta investigación, apreciable por la utilidad metodológica, sirva de carácter modélico para futuros estudios. En este sentido, se aspira potenciar a través de esta investigación científica el crecimiento de la disciplina del diseño de interiores y ampliar el campo de teoría e historia de su génesis, en este caso con la mirada de una diseñadora de interiores.

En cuanto a la relevancia de esta investigación, radica en el aporte científico significativo para la historiografía del diseño de interiores, debido que hasta el momento no existen estudios respecto a la conformación de este campo disciplinar en el Ecuador. Ante esta realidad, este trabajo será de gran utilidad para quienes precisen conocer el contexto ecuatoriano que favoreció el surgimiento del campo, su desarrollo y su consolidación.

Además, se considera que, mediante la presente investigación, no solo se contribuye a la generación de conocimiento en el campo del diseño de interiores,

sino también para quienes realizan abordajes históricos de campos disciplinares afines o de otras especialidades del diseño.

Asimismo, este trabajo aporta datos relevantes sobre los comienzos del diseño y los principales movimientos. En el mismo orden, colabora con información referente a las escuelas de diseño contemporáneas, sus modelos académicos, sus ideologías y sus personajes.

También, por medio de este trabajo se puede conocer sobre la historia de las escuelas de bellas artes del Ecuador, el motivo de su creación, sus forjadores, la enseñanza, los artistas plásticos, sus obras, sus motivaciones y sus espacios. En esta misma línea, proporciona información relevante acerca de las escuelas de artes y oficios, su creación, forjadores y enseñanza en las tres ciudades del contexto.

Al mismo tiempo, este estudio da a conocer respecto a la arquitectura moderna en Ecuador, los autores, sus obras y tendencias en los diversos contextos y contribuye con información sobre las transformaciones socioculturales producto de la modernidad. Desde esta perspectiva, se aporta con información respecto a los acontecimientos históricos y políticos que produjeron cambios sociales y culturales en el país y las vinculaciones de la arquitectura con el diseño de interiores.

Del mismo modo, por medio de este estudio se aporta información para comprender las distintas etapas que tuvo el campo disciplinar del diseño de interiores hasta lograr su consolidación en el Ecuador. Se analizan las carreras universitarias, los motivos de su creación, su relación con el contexto, los nombres iniciales al momento de su creación, el tiempo de duración, las áreas curriculares, el trabajo final requerido y los títulos que otorgaron.

Respecto al impacto científico y social de esta investigación, se afirma que será de interés para la comunidad científica, así como también en el aspecto social. La presente investigación analiza las concepciones teóricas que delimitan

el campo del diseño de interiores y su especificidad contribuyendo a su crecimiento y enriquecimiento; por ende, es de interés para académicos no solamente de la comunidad del diseño de interiores, sino del diseño en general. Además, esta investigación es de interés social para la comunidad en general, por los beneficios que ofrece el diseño de interiores al ser humano cuando este es aplicado en los espacios interiores que habita.

Por lo señalado, el propósito de esta investigación es analizar sobre la conformación del campo disciplinar del diseño de interiores en el Ecuador, un tema relevante, pues como ya se mencionó anteriormente, el diseño de interiores trata cómo ocupar el espacio interior, entendiendo que la obligación ética que tiene la profesión con la sociedad es crear espacios interiores que refuercen fisiológica y psicológicamente la calidad de vida de las personas en cuanto a bienestar, salud y seguridad de vida (Poldma, 2013), (Sullivan, 1995), (Martin y Guerin, 2006).

En suma, si bien en otros países se han realizado investigaciones sobre el diseño de interiores, este no es el caso de Ecuador. Por lo tanto, se considera prioritario desarrollar estrategias formales para la construcción de teorías e incentivar estudios por medio de la academia y de la profesión. Se espera que el aporte teórico de los conocimientos generados de este proceso investigativo sea de utilidad para la comunidad en general y que brinden una contribución al campo del diseño de interiores.

Además, se anhela que estos nuevos conocimientos sean aceptados y divulgados a través de las diferentes publicaciones oficiales, reconocidos y citados por la comunidad nacional e internacional, considerando que la investigación científica es importante en todas las disciplinas, ya que, por medio de ella, es como la ciencia puede estar al servicio de la humanidad. Los diseñadores de interiores también deben cumplir con su aporte a la humanidad y a la ciencia y colaborar con la consolidación del campo en este aspecto.

Atendiendo a estas consideraciones, se resalta que la investigación científica no se encuentra limitada únicamente a su uso en el ámbito académico,

sino también en el ejercicio profesional de los campos disciplinares que requieren de ella para alcanzar un mayor conocimiento de los elementos que conforman parte de su objeto. Por consiguiente, se aspira a que este estudio contribuya tanto a la colectividad académica como a la profesional, pues la arqueología de un campo disciplinar es un tema de gran relevancia en la investigación científica.

Para resumir, en esta introducción se ha realizado la presentación del tema, y se lo ha delimitándolo conceptual, temporal y espacialmente. También, se ha definido la enmarcación y justificación de la tesis dentro de las líneas temáticas de investigación de la Facultad; se explicaron los motivos de la elección del tema, se estableció la relevancia de la investigación en su impacto científico y social.

El desarrollo de esta tesis presenta, en primer lugar, el estudio del estado del arte que presenta los antecedentes teóricos generales y específicos acerca de constitución de campos disciplinares afines al diseño de interiores. Asimismo, presenta los estudios recientes relacionados al diseño de interiores y, deja ver las vacancias investigativas.

La tesis está estructurada en cuatro capítulos y las conclusiones del estudio. En adelante, se muestra una síntesis por capítulo que ayudará a tener una visión de cada uno de ellos y también la perspectiva general de la tesis.

Capítulo 1. Conceptualización, Fundamentación Teórica y Metodología. El capítulo inicia con el planteamiento del problema de la investigación, las preguntas, las hipótesis y los objetivos.

El marco teórico plantea las conceptualizaciones y postulados relacionados a la conformación del campo disciplinar del diseño de interiores y sus vinculaciones con el arte y la arquitectura. Para ello refiere los conceptos de campo, campo disciplinar, modernidad, arquitectura moderna, movimiento moderno, conceptos de arte, estética, artes decorativas, decoración de interiores, diseño, diseño de interiores y currículo.

El apartado de metodología da cuenta del tipo de investigación según el enfoque general que para la presente tesis es cualitativo, el tipo de investigación según los objetivos definiendo que es descriptiva, el diseño de la investigación que es documental y de campo. Se determina también, la población, la muestra y, se presenta la matriz de datos con las unidades de análisis, variables, indicadores, técnicas e instrumentos empleados en la recolección y análisis de los datos.

Capítulo 2. Contexto del Ecuador entre 1960 – 2005. Este capítulo trata sobre el contexto histórico-político, social y cultural del Ecuador en el período de 1960 a 2005. Se presentan tres momentos del contexto con los acontecimientos relevantes de cada uno. Además, narra la emergencia del campo como decoración de interiores en la sociedad ecuatoriana. Para entonces, no existía el diseño de interiores, más con el devenir del tiempo, y de acuerdo a los nuevos requerimientos de la sociedad, la decoración de interiores se convirtió en diseño de interiores. Se describe aquellos espacios donde emergió la profesión del decorador en el contexto ecuatoriano y también las publicaciones que hicieron posible su difusión.

Capítulo 3. Los antecedentes del diseño. El capítulo refiere a los comienzos del diseño y los movimientos más importantes que surgieron en Europa y Estados Unidos como el Movimiento *Arts & Crafts*, Movimiento Art Nouveau, Movimiento Art Déco, la Deutscher Werkbund, la Escuela de Chicago. También presenta las escuelas alemanas contemporáneas del diseño que sirvieron de referente a las diversas especialidades del diseño: la Escuela de Diseño Bauhaus, la Escuela de Diseño Ulm y la New Bauhaus en Estados Unidos. Se expone, además, sobre las primeras universidades que fundaron escuelas de diseño en Inglaterra, Italia, España, Canadá y Estados Unidos. El capítulo finaliza con el diseño en Latinoamérica.

Capítulo 4. El arte y la arquitectura de Ecuador y sus vinculaciones con el diseño de interiores. El capítulo narra sobre los antecedentes del arte ecuatoriano con las Escuelas de Bellas Artes y las Escuelas de Artes y Oficios, estas últimas

en menor medida, para establecer los vínculos que tuvieron con las Escuelas de Decoración de Interiores. Además, el capítulo relata sobre la arquitectura moderna de Ecuador, las características, los pioneros y sus obras en las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca, y establece los vínculos de la arquitectura con el diseño de interiores. El capítulo finaliza exponiendo los primeros diseñadores generales en Ecuador y su relación con la cultura popular.

Capítulo 5. Campo disciplinar del Diseño de Interiores en Ecuador. El capítulo desarrolla la conceptualización del campo disciplinar del diseño de interiores, la emergencia del diseño de interiores en los institutos tecnológicos y la creación de las primeras carreras universitarias denominados decoración de interiores. Luego, se apertura las carreras de diseño de interiores. Se aprecian tres etapas diferenciadas en las diversas instituciones universitarias y ciudades del país.

Capítulo 6. Análisis de los datos. En este capítulo se presenta el proceso de análisis de los datos, las estrategias para el análisis, el proceso de categorización y de codificación, la validación de análisis y resultados, las conclusiones del análisis de contenido de las entrevistas, las conclusiones de los planes de estudio y la triangulación de los datos obtenidos.

Conclusiones. Posterior al desarrollo de los capítulos se exponen las conclusiones de la investigación por medio de la corroboración de las hipótesis de trabajo y, por consiguiente, de la hipótesis general. Se evalúa también el cumplimiento de los objetivos, a partir de una síntesis de los resultados. Además, se indican los hallazgos no esperados; se menciona la contribución disciplinar; la explicitación de la posible utilización del conocimiento producido por parte de la comunidad de referencia de la tesis y, la postulación de futuras líneas de investigación, considerando su viabilidad.

Una vez realizada la introducción de la tesis en la que se ha podido presentar y delimitar el tema de investigación, se continúa a exponer el estado de

la cuestión relacionado al estado del conocimiento. En este apartado se presentan algunos trabajos que se han considerado importantes para esta investigación.

Estado de la cuestión: relación con respecto al estado del conocimiento

Previo a proceder con la descripción de esta investigación, es imprescindible mencionar a un conjunto de trabajos realizados anteriormente que hacen referencia, ya sea de forma directa o indirecta, a los temas aquí tratados. Se debe tener presente también, que la historia de la conformación del diseño de interiores en Ecuador merece ser relatada con el fin de dar a conocer aún más sobre este campo disciplinar. Se procura aportar en el desarrollo del campo del diseño de interiores en el Ecuador, a través de la búsqueda de información que permita narrar la historia de su conformación disciplinar.

Se han realizado muchos debates sobre el diseño en diversos espacios en el devenir de los tiempos. En 1977 se fundó la *Design History Society* (DHS) para promover y apoyar el estudio y la comprensión de la historia del diseño tanto en el Reino Unido como a nivel internacional. Es así que la DHS por medio de su revista *Journal of Design History*, publicada por la Oxford University Press en Reino Unido, garantiza que la historia del diseño esté representada de manera adecuada en los organismos de investigación y educación.

En 1976 se fundó la *Design Research Society* (DRS) en Gran Bretaña, para responder al interés de la investigación en el diseño. Bruce Archer, uno de los fundadores, opinaba que los estudios culturales eran un valioso componente de la investigación en diseño, no obstante, vio una relación entre la investigación cultural y el diseño. (Margolín, 2010). En 1979 la Sociedad creó la revista *Design Studies*, que publica investigaciones sobre los problemas culturales e intelectuales que rodean al diseño.

Posteriormente, la historia y la investigación sobre el diseño se expande a Estados Unidos en donde amplía su campo. En 1982 se fundó en la Universidad de Illinois, Chicago, la revista académica *Design Issues*, con el propósito de

examinar la historia, teoría y crítica del diseño. En la década de 1990 la investigación en diseño tuvo un alcance más internacional a través de las asociaciones de investigación en diversos países. En 1998 durante las reuniones de esta asociación, se menciona el primer doctorado en diseño.

En Estados Unidos también surgen sociedades y publicaciones específicas del diseño de interiores. La *Interior Design Educators Council* (IDEC) se concibió en 1962 en Chicago y se constituyó formalmente en 1963 durante su primera conferencia en Filadelfia, Pensilvania. La finalidad de la organización era dedicarse al desarrollo y mejoramiento de la educación en diseño de interiores. A partir de 1972 el IDEC inició la compilación de su historia y en 1975 publica su primera revista *Journal of Interior Design Education and Research* (JIDER) con temas sobre la educación y la investigación del diseño de interiores. En 1993, el *Journal of Interior Design* (JID), reemplazó a la anterior JIDER y está dedicada a dar forma, informar y definir la educación, la práctica, la investigación, la crítica y la teoría del diseño de interiores.

En Ecuador no existen hasta el momento trabajos teóricos de carácter disciplinar publicados sobre el diseño de interiores, quizás porque a diferencia de otros países, es un campo relativamente nuevo, o tal vez, porque se priorizaba más la práctica que la investigación científica. Sin embargo, en las últimas décadas la disciplina del diseño de interiores ha adquirido relevancia, y con ello su historia, debido a que las personas han empezado a concientizar sobre la calidad de vida y el bienestar que ofrecen los ambientes diseñados interiormente por los profesionales de este campo. Este creciente interés por la disciplina servirá para dilucidar sobre cómo se conformó el campo disciplinar del diseño de interiores en el Ecuador.

Como punto de partida para presentar el estado de la cuestión se mencionan trabajos relevantes acerca de constitución de campos disciplinares, uno específico sobre el objeto de estudio y otros de disciplinas afines como la arquitectura y otras especialidades del diseño. Se consideró presentar los trabajos en orden cronológico y, cabe mencionar que la lectura de cada uno ha sido de

gran utilidad para el desarrollo del presente trabajo. Los trabajos presentan distintas formas de abordar el objeto de estudio, con diversas líneas teóricas y metodológicas.

Para empezar, se hace mención del libro *Nosotros los arquitectos: campo disciplinar y profesional de la arquitectura en la Argentina moderna*, de Silvia Cirvini (2004). El texto expone con amplitud la constitución del campo disciplinar y profesional de la arquitectura en la argentina moderna, a la vez que narra el impacto que tuvo el arribo del movimiento moderno en la concepción disciplinar. La autora caracteriza el proceso de definición de los límites disciplinares de la arquitectura en relación con la construcción de un sentido de pertenencia y el rol dentro de la sociedad argentina durante la primera mitad del siglo veinte.

Cirvini utiliza como clave de lectura, las nociones conceptuales básicas de campo, *habitus* e *illusio* que Pierre Bourdieu plantea en sus obras sobre el campo filosófico, intelectual y académico. Como Cirvini (2004) señala, es también permisible asociarlas a campos distintos, como es el caso de la arquitectura en que las nociones desarrolladas “son aplicables tanto al campo científico como al académico o universitario pues se trata de campos análogos u homólogos en cuanto a su lógica de funcionamiento, lógica de práctica y ligada a la acción y no al interés racional” (p. 279).

De esta manera, por medio de la teoría de la acción social de Bourdieu, Cirvini explica el proceso de la constitución del campo disciplinar de la arquitectura en Argentina, en el concepto de espacio social, descrito como una estructura dinámica conformada por reglas propias, disposiciones, posiciones, interés y creencias. Asimismo, define el campo disciplinario desde lo conceptual, a través de los debates fundacionales sobre ingenieros y arquitectos, arte y ciencia o la enseñanza de la arquitectura, ya que le permiten su delimitación y especificidad, para luego estudiar los pertenecientes al período de consolidación del campo disciplinar. En este sentido se comprende que la autora relaciona los debates con las prácticas traducidas en el ejercicio liberal de la profesión y en los ámbitos institucionales específicos.

Un trabajo relevante es *La travesía de la forma, emergencia y consolidación del Diseño Gráfico 1948 – 1984*, en el cual Verónica Devalle (2009) indaga acerca de la constitución del campo disciplinar del diseño gráfico en Argentina, en los escenarios de Buenos Aires y La Plata. En su libro la autora analiza desde una perspectiva sociohistórica, la consolidación del diseño en Argentina como resultado de factores socioculturales. Devalle se propuso tres objetivos: introducir la noción de campo en el sentido de Bourdieu como un concepto explicativo del diseño gráfico analizando los escenarios capitales de Buenos Aires y La Plata, considerar al diseño como una práctica cultural, y proponer una nueva definición del diseño gráfico. En su libro, Devalle expone que uno de los criterios más relevantes para el análisis del surgimiento de una disciplina consiste en examinar en qué momento esta alcanza su grado de consolidación y reconocimiento público.

Además de algunos archivos y entrevistas, su corpus estuvo formado por las revistas: *Arquitectura*, *Arte Concreto-Invencción*, *Boletín Centro de Estudiantes de Arquitectura* (FAU, UBA²), *Nuestra Arquitectura*, *Nueva Visión*, *Summa* y *Tipográfica*. Devalle concluye afirmando que en la década del sesenta la práctica del diseño gráfico adquiere características propias con la labor de “Di Tella, en el Estudio Onda, en Agens, en publicaciones como Summa, y con la creación de las carreras de Diseño en la Universidad Nacional de Cuyo y en la Universidad Nacional de la Plata” (Devalle, 2009, p. 405)

La obra colectiva *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*, coordinada por Gui Bonsiepi y Silvia Fernández (2008), es también importante y merece ser mencionada. Fernández advierte que la historia del diseño en América Latina y el Caribe es un campo que ha sido poco investigado y no hay una publicación que la compile. La relevancia de este documento colectivo radica en que considera la historia material y simbólica de América Latina y el Caribe con análisis

² FAU siglas de Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA, siglas de la Universidad de Buenos Aires.

argumentados en una interacción entre procesos políticos, económicos, sociales. El libro analiza las semejanzas entre los países latinoamericanos, a la vez que señala sus particularidades en cuanto al desarrollo local del diseño industrial y gráfico de los últimos cincuenta años.

En esta compilación destaca el capítulo sobre la historia del diseño en el Ecuador, escrito por Ana Karina Hidalgo. En el texto establece como antecedentes para los diseños, la Escuela de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios. Destaca también la importancia de las obras de Karl Kohn y Olga Fisch como autores emergentes del diseño en el Ecuador. Hidalgo, además, analiza los procesos de modernización en las décadas del sesenta y setenta y su relevancia en la búsqueda de la identidad del diseño en el siglo XXI y la consolidación de la profesión en el Ecuador. Más aún, la autora expone la importancia de los factores políticos, económicos, sociales y culturales en los procesos de institucionalización del diseño. Sin lugar a dudas, la autora coincide ampliamente con los antecedentes descritos en la presente investigación.

Otro trabajo también importante es *Progresiva autonomía del campo disciplinar y la profesión del arquitecto en Mendoza (1950-1970)*, realizado por Silvia Cirvini y Cecilia Raffa (2014), en el que desarrollan un panorama de las redes, los vínculos y las trayectorias que describen varios agentes principales que trabajaron en Mendoza en el período señalado, para ejemplificar la autonomía alcanzada por la disciplina y la profesión a escala local. En su estudio, las autoras relatan los cambios en la producción técnica y artística de la arquitectura, las artes visuales y plásticas y el naciente urbanismo de la época.

Cirvini y Raffa (2014) dan cuenta del desarrollo de un campo disciplinar y profesional en lo arquitectónico y sus particularidades propias. Asimismo, mencionan que este proceso puede registrarse a partir del seguimiento de dos indicadores: “el número de practicantes y la progresiva especialización de las incumbencias, y la instalación de una demanda, es decir, la creciente valoración de la arquitectura como productora de bienes simbólicos en un mercado de consumo” (p. 88)

Las autoras concluyen en que la generación de arquitectos modernos, a la que pertenecen César Janello y Enrico Tedeschi, participan en el descubrimiento de la Argentina interior, orientan la mirada al país y realizan contribuciones medulares al diseño integral de la arquitectura, asimismo, señalan que ya sea desde la función pública o desde la docencia, los arquitectos sostuvieron sus posiciones de vanguardia, modelando el *habitus* moderno en la práctica profesional y la enseñanza. En su estudio, las autoras señalan que “ambos arquitectos estuvieron asociados a cargos públicos, y fueron parte del proceso de progresiva autonomía del campo disciplinar de la arquitectura, (cómo también del diseño y las artes plásticas) que permitió el desarrollo de posiciones de vanguardia” (Cirvini y Raffa, 2014, p. 99-100).

También sirve de referencia el trabajo: *La especificidad disciplinar del diseño interior. Proceso de constitución de su unidad discursiva entre 1980-2010*, de Virginia Suárez (2014). En su estudio la autora señala que el diseño de interiores utiliza una base teórica proveniente de la Arquitectura y el diseño y por ello es necesario sentar las bases para una futura definición teórica en el Diseño Interior latinoamericano. Suárez propone como objetivo principal de su investigación describir los sistemas posibilitantes y de dispersión de “enunciados emergentes generados durante un proceso de constitución discursiva que otorgan unidad al discurso del Diseño Interior en el período 1980-2010 en Estados Unidos en los textos de Pile (2007) [1982]), Malnar y Vodvarka (1992) y Rengel (2010 [2007])” (Suárez, 2014, p. 1).

El estudio es de carácter exploratorio y cualitativo centrado en el análisis arqueológico de las propiedades discursivas que se presentan en los tres textos mencionados, los mismos que fueron seleccionados como representativos, y destinados a la producción del saber en el campo disciplinar del Diseño Interior, entre 1980 y 2010 en Estados Unidos. Para el procesamiento de los datos, la autora se basa en la teoría fundamentada y en las técnicas del análisis de contenido.

Un trabajo significativo es *Arquitectura Moderna de Guayaquil 1930 – 1948*, de Florencio Compte realizado (2018) en lo que fue parte de su tesis doctoral. En su estudio desarrolla un exhaustivo análisis de la constitución del campo disciplinar de la arquitectura en Guayaquil. El autor inicia con la noción de campo que desarrolló Pierre Bourdieu para analizar la formación del campo de la disciplina de la arquitectura. Adicionalmente, hace un recorrido histórico sobre la formación universitaria de la arquitectura en el Ecuador y narra que la primera Escuela de Arquitectura se crea en la Universidad Central del Ecuador con el asesoramiento de los arquitectos uruguayos Gilberto Gatto Sobral y Guillermo Jones Odriozola. En 1956 esta escuela se convertiría en facultada independiente.

Compte (2018) también narra sobre la Escuela de Artes y Oficios de la Sociedad Filantrópica del Guayas y analiza las materias que se impartían a los estudiantes y las ocupaciones en que se formaban los aprendices. Además, establece fecha de la creación de la Escuela de Arquitectura. Compte concluye su investigación señalando que, en Guayaquil el primero surgió la arquitectura como profesión académica y después la ingeniería. Si bien la primera escuela de arquitectura “se conformó de manera tradicional recibiendo tanto la influencia de *Beaux Arts* como de las politécnicas italianas, poco a poco se fue abriendo a la modernidad con la incorporación de docentes con fuerte formación en la *Arquitectura Moderna*” (p. 15).

Un trabajo también importante es *Enseñanza de la arquitectura: la rebelión impasible de las disciplinas. Universidad de Buenos Aires, 1897-1956, la tesis doctoral* de Ana Cravino (2014) en el que narra la historia de la enseñanza de la Arquitectura en Argentina. En su estudio la autora realiza un recorrido histórico de la enseñanza de la disciplina en la Universidad de Buenos Aires, a partir del modelo de las *Beaux Arts*, y después estudia la influencia moderna en relación con la Escuela de Diseño Bauhaus. Cravino analiza la documentación existente, y también enfatiza en la influencia del pensamiento e ideología, los personajes y las tradiciones plasmadas en los planes de estudio y en las estructuras administrativas. El objetivo de su trabajo consistió en conocer los diferentes

modelos de enseñanza que se propusieron en la carrera de arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, en el período 1897 – 1956.

Continuando con el rastreo de trabajos sobre el diseño de interiores se presentan algunos que también se consideraron importantes por ser relativos a la disciplina objeto de estudio.

Se inicia en este caso con un trabajo que es importante para la disciplina. *El enfoque del ciclo de carrera para definir el conocimiento de la profesión del diseño de interiores*, de Denise A. Guerin y Caren S. Martin (2004), cuyo propósito fue difundir y documentar el cuerpo de conocimiento de la profesión del diseño de interiores. Las autoras definieron el cuerpo de conocimiento a partir de un enfoque del ciclo de carrera de un diseñador de interiores profesional en cuatro etapas: educación, experiencia, examen y regulación legal. Por medio del análisis de contenido de los documentos escritos de las organizaciones que representan cada etapa del ciclo, identificaron 81 áreas de conocimiento, y se obtuvieron siete categorías: códigos; comunicación; diseño; mobiliario, enseres y equipos; necesidades humanas; construcción de edificios interiores; y práctica profesional, las que definieron el cuerpo de conocimiento de la profesión de acuerdo al enfoque dado.

Posterior a esta definición, Martin y Guerin (2004) también analizaron cada área de conocimiento usando un marco de salud, seguridad y bienestar con el fin de establecer su beneficio para el público. De acuerdo a los autores: “El método utilizado para definir el conjunto de conocimientos de la profesión de diseño de interiores evaluó varios conjuntos de conocimientos limitados que se habían desarrollado para un propósito específico, como la educación o los exámenes” (p. 1). No obstante, el estudio de los autores evidencia un único punto en el tiempo, este es interesante debido a que propicia un lugar de debate para el análisis y una actualización que conduzca a un mayor desarrollo de la profesión.

Otro trabajo importante para la disciplina del diseño de interiores por ser sucesos que tienen relación también con la historia del campo, es el Foro de

Polsky: “La creación de una visión para la profesión del diseño de interiores en el año 2010” de Ann Whiteside Dickinson y Allison Carll White (1994), en el cual las autoras tuvieron como objetivo iniciar un diálogo entre los tres grupos constitutivos de la profesión: industria, práctica y educación con el fin de explorar temas críticos relacionados con la investigación en diseño de interiores y la educación de posgrado.

Para la participación en el foro se seleccionaron 15 personas a quienes se les dotó del material necesario para las sesiones de discusión, primero en grupos pequeños y luego en grupos completos para facilitar la comunicación. Los resultados mostraron un consenso sobre una visión del futuro de la profesión del diseño de interiores. El estudio concluyó que “sin una educación de posgrado y una base de conocimientos sólida y en constante expansión, el diseño de interiores puede dejar de existir como una profesión separada y distinta” (Dickinson y White, 1994, p. 3)

También notable es el trabajo *Explorando las teorías identificadas*, en el *Journal of Interior Design*, de Stephanie A. Clemons y Molly J. Eckman (2011), en el que identifican la necesidad de construir teorías dentro del diseño de interiores a través del examen del contenido publicado en el *Journal of Interior Design (JID)*. De 1975 a 1991, la revista se llamó *Journal of Interior Design Education and Research (JIDER)*, y luego pasó a denominarse *JID*. El propósito del estudio consistió en identificar todas las teorías reportadas en *JIDER / JID* entre los años 1975 a 2008 con el fin de explorar hasta qué punto la teoría está representada y aplicada al diseño de interiores e identificar las teorías exclusivas del campo.

Clemons y Eckman (2011) seleccionaron la revista por ser arbitrada y dedicada al diseño de interiores por lo tanto útil para el propósito mencionado. Los resultados mostraron que las teorías reportadas en *JID*, fueron principalmente tomadas de las ciencias sociales. Adicionalmente, los resultados brindaron definiciones de muestra de las teorías de diseño de interiores citadas en *JID* y sugerencias sobre por qué se cita una teoría limitada. Las autoras mencionan el estudio como una primera etapa en el proceso de identificación de la construcción

específica para el diseño de interiores, a la vez que sugieren áreas de investigaciones futuras sobre el diseño de interiores enfocadas a la construcción y desarrollo de teorías.

Un trabajo interesante es *Ambientes interiores: el espacio de la interioridad*, de Petra Perolini (2014) el cual menciona que el ser humano está fundamentalmente relacionado con el espacio, por ello, cuando se expresa arquitectónicamente el espacio, se crea una realización del pensamiento del espacio. La autora señala que los diseñadores deben desarrollar una comprensión de la complejidad de la interioridad y su relación con el espacio habitado. Perolini elabora una discusión sobre interior, interioridad y espacio e introduce ciertas complejidades al unir la idea de interioridad con teorizaciones del espacio con referencia a Foucault y Lefebvre.

De acuerdo a la autora, el diseño de interiores crea una conexión entre lo físico y la materialidad de un espacio, y el cuerpo y la mente de las personas que lo ocupan. La autora también resalta las cualificaciones de los diseñadores de interiores, entre las que destaca: ejercer gran influencia en cómo los usuarios perciben y experimentan el espacio; maximizar la creatividad considerando la sensibilidad por las personas para quien diseñan, poseer eficiencia al elegir los métodos de construcción, materiales y acabados idóneos respetando el presupuesto y las regulaciones de construcción, crear entornos dinámicos que maximicen la productividad de una empresa, entre otras. (Perolini, 2014)

Otro trabajo que amerita mencionarse es *Lecciones de diversidad: orígenes de la educación en decoración de interiores en los Estados Unidos, 1870-1930*, de Bridget A. May (2017). La autora narra de qué manera la profesión y ocupación de decoración de interiores ganó aceptación en el mercado y el mundo académico a principios del siglo XX. Para entonces se consideraba al decorador de interiores como una persona que seleccionaba el mobiliario y como comercializador de arte con muy buen gusto. May expone que los avances de la educación formal y una cultura de profesionalismo contribuyeron a que los profesionales y otras personas comprendieran que la decoración de interiores requería de conocimientos

especializados y comenzaron a presionar en periódicos, libros y revistas para obtener capacitación.

En su estudio, May (2017) analiza los orígenes de la educación de interiores en la década de 1870, cuando se ofrecieron los primeros cursos relacionados con el hogar en las universidades de concesión de tierras del medio oeste en Estados Unidos, hasta 1930, un año anterior a la fundación de la organización del Instituto Americano de Decoradores de Interiores (AID). El artículo menciona los diversos métodos de formación para decoradores, las tensiones en la decoración de interiores y los conflictos con otros campos similares y analiza varios programas universitarios y la diversidad de títulos utilizados en los planes de estudio.

May explica también el inicio de la formación de la disciplina desde las escuelas de arte, diseño y arte industrial; colegios y universidades y otras instituciones en los Estados Unidos hasta evolucionar a programas completos y el otorgamiento de los primeros títulos de licenciatura que establecía vínculos entre la decoración de interiores y las disciplinas de las bellas artes, la arquitectura y la economía del hogar. Según May, si bien esta etapa inicial fue importante en ciertos aspectos, también generó desafíos como la falta de identidad y cohesión, por la falta de estándares y consenso en la educación, sin embargo, se convirtió en la base sobre lo que se construyó el diseño de interiores.

De acuerdo a May (2017), a medida que la decoración de interiores se transformó en diseño de interiores y se desarrollaron estándares educativos y profesionales, cierta diversidad permanece en la educación en diseño de interiores en las distintas instituciones públicas y privadas donde se imparte, los cursos que ofrecen y los títulos que otorgan, sin embargo, el diseño de interiores conserva su conexión inicial con las bellas artes, la arquitectura y la economía del hogar.

Otro trabajo significativo es *El impacto de las soluciones innovadoras de diseño inteligente en la consecución de un diseño interior sostenible*, por Wael

Rashdan (2016), enfocado en una exploración de los conceptos teóricos del diseño inteligente y la sostenibilidad, al tiempo que indaga en los beneficios de las soluciones de diseño de interiores que incorporan tecnologías inteligentes con diversos aspectos de la sostenibilidad. Rashdan narra la rapidez de la evolución de la tecnología, las comunicaciones globales y las redes que abrieron el camino para soluciones inteligentes de diseño de interiores y promovieron la integración de estas en el diseño de interiores sostenibles.

Según Rashdan (2016) con el incremento de la tecnología en los edificios, los diseñadores desarrollaron conceptos de diseño sinérgicos que integran sistemas inteligentes con sensores, materiales inteligentes, dispositivos inteligentes, y otros. “El diseño de interiores proporciona respuestas rápidas, flexibles y económicas a las solicitudes a menudo diversas y complicadas hechas por los ocupantes, y determina las estrategias más eficientes para proporcionar un entorno conveniente, cómodo entretenido y productivo” (p. 626).

El autor expone acerca de las soluciones inteligentes para el diseño de interiores sostenible: para los entornos interiores sostenibles, para la gestión del consumo interior, para la construcción sostenible de interiores, el impacto de los materiales inteligentes y de los muebles inteligentes en soluciones sostenibles de diseño de interiores, a la vez que explora la relación entre el diseño inteligente y el diseño de interiores sostenible. Rashdan (2016) concluye su trabajo señalando que “la incorporación de tecnologías inteligentes en el diseño de interiores tiene un impacto positivo en aspectos de sostenibilidad, incluyendo la sostenibilidad ambiental, económica y sociocultural” (p. 632).

Otro trabajo interesante es *Le Corbusier y la noción de habitar en la arquitectura moderna* de Juan José Cuervo (2017) que fue parte de la fundamentación de su tesis doctoral *Habitar: Ciudad y vivienda moderna en Medellín, 1940-1972*. El autor expone aspectos destacados en la formación y desenvolvimiento del urbanismo y la arquitectura moderna con la finalidad de conocer las formas de comprensión que se dieron a la noción de habitar. En su estudio, Cuervo señala que Le Corbusier es quien más ha explorado el término

habitar en cuanto al ser humano “haciendo un llamado hacia una nueva mudanza, una arquitectura diferente basada en nuevos modos de vida inseridas a nuevas representaciones de la ciudad y la vivienda” (p. 85).

Cuervo presenta dos miradas: la primera sobre la natural del habitar y la segunda sobre el saber habitar. Además, menciona a Loos y Klein como los primeros en proponer conceptos hacia la noción y práctica de un nuevo habitar, que sirvieron como base teórica y conceptual para Le Corbusier, Gropius y otros para conceptualizar la noción de habitar en la época moderna. De acuerdo al autor, habitar en Le Corbusier se relaciona con los asuntos humanos a la arquitectura, principalmente en términos de habitación; la casa no era realmente una máquina, sino un objeto más del entorno humano que cada individuo la adaptaba a sus necesidades; la casa debía mejorar la vida del hombre y no el hombre estar al servicio de esta.

El segundo aspecto fundamental que presenta Le Corbusier, y es lo que él llama el *marco natural del habitar*, es la vivienda bajo tres componentes básicos: aire, sol y espacio. Bajo esta mirada, habitar es una medida de relaciones equilibrada entre cada uno de estos elementos, la vivienda y el ser humano. El tercer acercamiento de Le Corbusier hacia la noción de habitar se refiere al *saber habitar*. Se trata de las prolongaciones de la vivienda, es decir, todo aquello que está al servicio del ser humano y simplifican el sostenimiento de la vivienda, como mobiliario, electrodomésticos, entre otros; y los equipamientos exteriores o servicios complementarios a la vivienda. En síntesis, Cueva refiere a Le Corbusier en su pensamiento sobre el habitar como un proceso de enseñanza doméstico que busca una mejor forma de vivir.

Otro trabajo que merece referirse es el estudio *Interior como interioridad*, de Vlad Ionescu (2018) con un objetivo doble respecto al diseño de interiores: introducir algunos desafíos fundamentales relacionados con la teoría del diseño de interiores y proponer un abordaje interdisciplinario del interior desde un desafío arquitectónico. El autor señala que la ambigüedad con respecto al interior justifica la distinción entre decorador y diseñador de interiores (Massey, 1997 citada en

Ionescu, 2018). El hecho es que decorar implica una relación diferente con la identidad del edificio, ya que afecta su experiencia espacial, más no su estructura, de ahí que para el autor el diseño de interiores es más que una disposición espacial o una colección de objetos. “El diseño y la decoración de interiores (...) es una dimensión necesaria que convierte el espacio arquitectónico en un lugar habitable con una estabilidad dada, un orden deseable y una jerarquía cultural legible” [(Verschaffel, 2002) citado en Ionescu, 2018, p. 2].

Los interiores pueden cambiar con el tiempo por su naturaleza ajustable y transitoria, y estos cambios del interior al exterior usualmente van conectados a los cambios que se viven en la época. “La domesticidad es un lenguaje tan específicamente humano, no solo una disposición espacial sino también simbólica del interior como hogar” [Verschaffel, 2002; Rice, 2007; Smyth y Croft, 2006] citados en Ionescu, 2018, p. 3]. En su estudio, el autor analiza el interior para deducir cómo se representa, aborda y modifica el mundo como horizonte. En la colección temática que presenta en el artículo, aborda el tema desde un punto de vista sistemático desde la historia del arte y la arquitectura hasta la teoría y la filosofía arquitectónicas. Ionescu concluye mencionando que “el interior se vuelve una cuestión de representación: es un modelo de nuestra vida subjetiva que a su vez nos permite comprender mejor el mundo en el que vivimos” (2018, p. 4).

Otra investigación significativa es el estudio *Del interior a la Interioridad: Localizando Momentos Históricos Claves en la Relación entre Espacios e Individuos*, de Bruno Cruz-Petit (2019). En su estudio el autor plantea una revisión crítica de la literatura sobre la arqueología socioespacial que vincula el estudio del interior arquitectónico con el interior psicológico, pasando del espacio a la subjetividad, del interior a la interioridad. Para ello, realiza un enfoque histórico sintetizando momentos claves recogidos en tres etapas en la relación entre ambos conceptos a partir del desarrollo teórico de la subjetividad, intimidad y privacidad espacial y denomina a estos: interior espiritual, interior hedonista e interior promiscuo. De acuerdo al autor, estas tres etapas del espacio interior sustentan una idea cambiante de interioridad.

El artículo enfatiza que el desarrollo académico y la literatura sobre los espacios interiores debería ser reformulada, así como también el individualismo moderno hacia una aplicación más sostenible. Cruz-Petite (2019) afirma también que, en un mundo consumista, “el interior vive una crisis similar a la crisis urbana de la era industrial. (...) la crisis del interior ha alimentado un giro interno en la arquitectura y un interés por el interiorismo” (pp. 207-208). El autor concluye que la revisión de la literatura, ya sea desde la filosofía, sociología, psicología, o estudios culturales, muestra procesos de subjetivación, individualismo, interioridad psicológica y construcción de identidad.

También amerita mención el artículo *La historia del diseño de interiores y equipamiento como área específica del conocimiento* de María Graciela Valberdi e Inés Ester Cárdenas (2019), que surge de la mirada de las docentes de la disciplina Historia del Diseño de Interiores y Equipamiento, perteneciente al currículo de la carrera Diseño de Interiores y Equipamiento (FAUNT). Las autoras afirman que hace muchos años enfrentan la dificultad de trabajar con una bibliografía específica y, por lo tanto, abordan la asignatura desde diferentes textos de historia que involucran la disciplina como, por ejemplo: la historia de una cultura determinada, la historia de la arquitectura, la historia del arte, y la historia del diseño industrial.

Valberdi y Cárdenas (2019) señalan que, en la cátedra mencionada apelan a “un trabajo de reflexión e investigación multidisciplinar para consolidar un objeto de estudio desde dos ópticas” (p. 487). Por un lado, las investigadoras indagan en que las distintas miradas confluyan en la unidad a través de los proyectos de investigación a menor escala, por otro lado, declaran que se lleva la enseñanza de una manera diacrónica. Sin embargo, ellas aluden a un proceso de experimentación hacia una enseñanza sincrónica. Las autores concluyen que la Historia del Diseño de Interiores y Equipamiento existe a partir de su necesaria creación para dar un marco conceptual a los estudiantes del área disciplinar y, además, determinan que debido a la multidisciplinariedad que atraviesa la disciplina, es el docente quien debe conformar los diversos contenidos con la finalidad de crear un corpus.

Un trabajo también interesante y pertinente para la investigación presente es *Hacia una historia del diseño de interiores y mobiliario: vicisitudes de una construcción teórica*, de Andrea Tapia y Mauro Sánchez (2019). En su trabajo, los autores manifiestan que el desarrollo de la carrera Diseño de Interiores y Mobiliario en la Universidad Nacional de Río Negro presenta varios y variados desafíos. “Uno de ellos es la construcción de soportes teóricos, materiales didácticos de vocación operativa para las asignaturas referidas al estudio de los desarrollos históricos - proyectuales en el específico ámbito del diseño interior” (p. 99). Los autores aducen que las dificultades se deben a que la disciplina del diseño interior es relativamente nueva en el ámbito universitario comparada a otras disciplinas consolidadas de carreras afines.

Tapia y Sánchez (2018) exponen la complejidad de establecer límites y temáticas en cuanto a la arquitectura y resaltan la abundancia de textos comerciales referidos al diseño interior y la escasa especificidad de bibliografía académica, por lo tanto, consideran indispensable una propia construcción teórica de fácil comprensión para facilitar el acceso a la construcción de conocimiento significativo de los estudiantes. El objetivo de su trabajo consistió en “plantear un marco de reflexión que permita definir ciertos nudos problemáticos con la vocación de encauzar la construcción y definir cuáles han de ser las directrices, enfoques y ejes teóricos de esta síntesis” (p. 100). Para ello, proponen el uso de una metodología utilizando elementos de la Semiótica a fin de obtener una lectura de análisis y crítica de las espacialidades interiores y sus objetos.

Otro trabajo significativo es *Las exposiciones de interiorismo como espacio de mediación entre diseñadores, empresas y público. Un estudio sobre Casa Cor Paraná*, realizado por Zacar y dos Santos (2019) que tiene como objetivo “discutir las relaciones establecidas entre los distintos sujetos y las entidades involucradas en la práctica de diseño de interiores, considerando cómo esas relaciones son mediadas por la Casa Cor Paraná, muestra de arquitectura, diseño y paisajismo” (p. 95). Las exposiciones de Casa Cor se han organizado mediante un conjunto de ambientes domésticos en su mayoría, conformado por arquitectos,

diseñadores y paisajistas de ambos géneros que actúan en las ciudades sede. Las autoras utilizan como fuentes principales de investigación materiales de divulgación online del grupo Casa Cor, y también anuarios y revistas editados por Casa Cor Paraná durante su trayectoria. Los aportes teóricos se apoyan en las disciplinas de Historia del Diseño e Historia de la Arquitectura, y el enfoque metodológico es la perspectiva de los Estudios Culturales. Las autoras resaltan que por medio de la reproducción de prácticas sociales se puede problematizar temas que en ocasiones son ignorados en las narrativas sobre la historia del diseño.

Un aporte también relevante es el capítulo 19 del libro editado por Anne Massey denominado *La profesionalización del diseño de interiores. Un compañero del diseño contemporáneo desde 1945*, de Mark Taylor y Natalie Haskell (2019). En el capítulo mencionado, los autores narran sobre las diversas trayectorias de la profesionalización de la disciplina como el reconocimiento de la condición profesional, el desarrollo de cartas y códigos, y la consolidación de cuerpos de conocimiento técnicos y teóricos disciplinares. El motivo del estudio fue mayormente por el afán de diferenciarse y evolucionar más allá de los consejos de diseño decorativo del siglo XIX y sus asociaciones con la práctica amateur.

Taylor y Haskell (2019) basaron su estudio en tres períodos desde mediados del siglo XX hasta el año de escritura del capítulo, 2019, con el propósito de explorar la forma en que los diversos desarrollos han afectado las formulaciones históricas y teóricas, particularmente la influencia de las mujeres, género e identidad en un discurso que es diferente al de la arquitectura. Los autores concluyen su capítulo señalando el giro hacia el desarrollo futuro en la era digital y cómo las nuevas tecnologías, el Internet de las cosas, los datos sensoriales, la fabricación digital y la complejidad del diseño afectarán la comprensión tradicional del interior, cuando se experimenten desde estas nuevas perspectivas.

Un trabajo también importante es *¿Qué es el Diseño de Interiores?* de Paula Barbosa y Edson Rezende (2020), que plantea construir una definición de

Diseño de Interiores, por medio del análisis de definiciones compartidas por asociaciones de profesionales y académicas del área. Las autoras mencionan que en la actualidad la sociedad en general, continúa asociando la figura del decorador con la imagen del interiorista, y que, incluso algunos profesores, estudiantes y profesionales del campo no comprenden el Diseño de Interiores. La investigación inicia con un precedente a la definición de diseño de interiores y se remonta al siglo XVIII, y recorre los siglos XIX y XX hasta llegar al siglo XXI, remarcando los cambios que tuvo la disciplina con el paso de los siglos tanto en la expansión de su actividad como en su cambio nominal.

De acuerdo al estudio, el Diseño de Interiores se configuró como una especialidad del Diseño en la posguerra, así como el Diseño de Moda, el Diseño Gráfico y el Diseño Automotriz [(Lees-Maffei (2008) citada en Barbosa y Rezende, 2020, p. 54)]. En tanto que, como profesión, el Diseño de Interiores tuvo su esencia modificada en la transición al siglo XXI [(Pile & Gura, 2014) citado en Barbosa y Rezende, 2020, p. 54]. Desde entonces, la actividad de la disciplina del diseño de interiores está enfocada en las personas, esto es, en la comprensión de cómo la disposición y ambientación de los espacios influyen en el comportamiento de los individuos.

Barbosa y Rezende (2020) señalan también que más allá de la funcionalidad y la estética, los proyectos de interiorismo deben brindar seguridad y bienestar a las personas, a la vez, advierten que, a finales del siglo XX, el Interiorismo asumió la responsabilidad de contribuir al desarrollo sostenible. Los compromisos y transformaciones de la práctica del Diseño de Interiores requirieron un proceso sistemático de desarrollo de proyectos basado en la investigación y en un vasto conocimiento especializado que se adquiere a través de la educación formal, ya que el talento natural, el buen gusto, el sentido común y la autoconfianza ya no será suficiente.

Barbosa y Rezende (2020) concluyen que el diseño de interiores se define como:

La solución técnico-creativa de problemas relacionados con la estética y funcionalidad de los espacios bajo la premisa del desarrollo sostenible, para concebirllos como entornos que promueven la salud, la seguridad y el bienestar de las personas que se beneficiarán de ellos, impactando positivamente la experiencia humana y contribuyendo a mejorar la calidad de vida de las personas. Por tanto, el proceso de diseño sistematizado del interiorista está guiado por la investigación y se basa en conocimientos teóricos y prácticos (p. 61).

También es de mencionarse el trabajo *Diseño de Interiores del siglo XXI* escrito por Vadym Abyzov y Svitlana Kysil (2020), que tiene como propósito identificar las condiciones, características, principios y pautas para el diseño de interiores moderno. De acuerdo a los autores, el diseño de los interiores moderno de los edificios ha tenido cambios significativos debido a varias razones: la globalización y las influencias de la identidad sociocultural; el desarrollo de las tecnologías de la ciencia, la información y la construcción; requisitos relacionados al respeto del medio ambiente; la creación de un entorno sin barreras; la expresividad estética; cumplimiento de los interiores de nueva creación con los principios del desarrollo sostenible; un enfoque de diseño centrado en el ser humano, entre otros. El estudio plantea un enfoque sistemático que ayuda a determinar la jerarquía de los fundamentos del sistema estructural para el diseño de interiores contemporáneos.

Abyzov y Kysil (2020) aplicaron métodos de investigación académica generales -teóricos y empíricos- y, también especializados -históricos, comparativos, tipológicos y artísticamente compositivos. Luego del análisis realizado, los autores concluyen que los nuevos enfoques para la creación de espacios innovadores de alta eficiencia son: multifuncionales, confortables, accesibles, medioambientales, estéticos, entre otros. Además, enfatizan que “un interior moderno requiere la integración de todos los elementos funcionales y espaciales en un solo organismo interconectado para garantizar la sostenibilidad y la eficiencia, con estrategias integradas de eficiencia energética y diseño ecológico” (p. 88).

En síntesis, en esta selección de trabajos sobre campos disciplinares, los autores parecen coincidir con la noción de campo desarrollada por el sociólogo francés Pierre Bourdieu en relación a la constitución de los mismos. Es así que

sobre las bases de las ideas expuestas en estos estudios acerca de la constitución de campos disciplinares, se puede advertir un camino a seguir, ya que, aunque algunos estudios no son específicos de la constitución del campo de diseño de interiores, al ser de disciplinas afines, sirven como modelo para el estudio de la conformación de este campo disciplinar objeto de estudio.

En cuanto a los trabajos acerca de diversos aspectos del diseño de interiores, estos también han sido de mucha utilidad para conocer que se ha investigado hasta el momento y que falta aún por estudiar, se ha podido distinguir las metodologías usadas, datos importantes y las conclusiones de los trabajos, lo que permitirá en adelante, enfocar el problema de la presente investigación sobre la conformación del campo disciplinar de diseño de interiores en el Ecuador en el período signado de 1960 a 2005.

Como se ha mostrado en los trabajos expuestos, se puede advertir que existen vacancias investigativas sobre la historia del diseño de interiores. Si bien existen algunos trabajos teóricos en varios países sobre el tema de la investigación, en varios de ellos también se ha podido evidenciar la necesidad de elaborar teoría por medio de la investigación científica. Cabe señalar, que existe un interés general por conocer la historia de la conformación de este campo disciplinar en los diferentes contextos. En el caso de Ecuador, no hay trabajos teóricos que narren el surgimiento, desarrollo y consolidación del campo disciplinar del diseño de interiores, por lo que se reafirma la vacancia investigativa de esta especialidad del diseño. El recorrido del campo del diseño de interiores en Ecuador ha sido largo y ha variado de acuerdo a las necesidades del contexto y también por los cambios globales.

CAPÍTULO 1

CONCEPTUALIZACIÓN, FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y METODOLOGÍA

La introducción de la tesis ha permitido conocer brevemente acerca del diseño de interiores, la misma que caracteriza al campo como uno diverso y complejo compuesto por varias concepciones. Se estableció también la escasa teoría desarrollada en este campo disciplinar en el Ecuador y en la necesidad de elaborar investigación científica con el fin de que el campo tenga su propia teoría y no tenga que narrarse únicamente desde otras disciplinas. Se expuso el estado de la cuestión con relación al estado del conocimiento de la presente investigación, en donde se presentaron diversos trabajos, sus metodologías y conclusiones. Luego, se reiteró las vacancias investigativas existentes en el Ecuador sobre el tema de la conformación de este campo disciplinar, lo que justifica la presente investigación. En este capítulo se expone el planteamiento, descripción y formulación del problema, se continúa con la conceptualización y fundamentación teórica de la investigación, para finalizar con la metodología empleada.

1.1 Planteamiento del problema

Para empezar, es importante recordar que el diseño de interiores es relevante en la actualidad por los beneficios que aporta al ser humano cuando es aplicado en los espacios interiores que este habita porque contribuye a brindar una mejor calidad de vida. En general, las personas tienden a pasar la mayor parte de su tiempo en espacios interiores, por tanto, los diseños de estos influyen notoriamente en su estado físico, emocional y psicológico. El diseño de interiores trabaja con las sensaciones y el manejo del espacio para modificarlo y adecuarlo según las necesidades requeridas de los usuarios. De ahí que cuando es implementado en espacios de vivienda, el diseño de interiores crea ambientes ideados para sus habitantes y las actividades que en ellos se realicen.

Asimismo, cuando es aplicado en espacios de trabajo, procura seguridad y armonía al personal, lo que conduce a una mayor productividad para la empresa. En otras palabras, el diseño de interiores resuelve problemas aprovechando todas las posibilidades de un espacio determinado, dándole un mejor uso, al mismo tiempo, cuando es aplicado en el espacio, proporciona seguridad en el ambiente creado. En efecto, por medio del diseño de interiores, el espacio se convierte en funcional, cómodo, seguro y placentero para vivir.

A pesar de la comprobada importancia que el diseño de interiores representa para el ser humano, la escasa literatura existente en el Ecuador determina que se considera apremiante profundizar teoría a través de la investigación. El campo del diseño de interiores fue institucionalizado décadas atrás y continúa desarrollándose como práctica profesional, no obstante, se advierte la carencia de estudios teóricos con respecto a la investigación científica. Una manera oportuna de iniciar esta labor es dando a conocer cómo se conformó el campo disciplinar del diseño de interiores en el Ecuador considerando que hasta el presente no se ha elaborado un estudio científico acerca de este tema.

Es importante mencionar que la historia del campo disciplinar del diseño de interiores no ha estado desprovista de tensiones y rupturas. De acuerdo a Cindy Coleman (2002), “una de las razones de la lucha es que el diseño de interiores es una profesión híbrida cuyas raíces se remontan a la arquitectura, las artes plásticas y decorativas, el diseño gráfico e incluso la economía doméstica” (p. 5-6).

En forma generalizada, las personas tienden a pensar que el diseño de interiores puede realizarlo una persona amateur con buen gusto y algo de sentido común. Si bien es cierto que el ser humano posee la cualidad de fijarse en su entorno y buscar alternativas para mejorar el estado actual de su ambiente, no es menos cierto que el resultado obtenido por un amateur no irá más allá de una solución meramente decorativa. El diseño de interiores va mucho más allá de la solución estética de un espacio, su campo abarca diversos aspectos que solamente un profesional del campo está en capacidad de realizar.

Adicionalmente, y no solamente en el Ecuador, todavía existe un desconcierto para algunas personas sobre el campo del diseño de interiores y el de decoración de interiores. Se suele confundir ambos campos pensando que son iguales, cuando en realidad existen diferencias entre ellos. Es más, se puede afirmar que el campo del diseño de interiores contiene al de decoración de interiores, ya que este último es una parte del primero. En efecto, el diseño de interiores comprende otros fundamentos que la decoración de interiores no contempla.

Por otro lado, el diseño de interiores ha recorrido un largo camino para separarse de la arquitectura. Al ser la arquitectura un campo más antiguo, en esta transición de separación surgieron motivos de escisiones y de debates en cuanto al contenido de las mallas y la actuación del campo del diseño de interiores. Si bien ambos campos comparten la concepción espacial, y ciertos grados de lógica y análisis, también es preciso establecer que tienen diferencias, pues son dos campos distintos. Es un hecho que el campo del diseño de interiores posee características propias de su especificidad como la escala, la precisión, la psicología del color, la iluminación, la textura, el color, la ergonomía, la acústica, entre otras.

Desde la perspectiva de Coleman (2002), “a diferencia de la arquitectura, la mayoría de los programas de diseño de interiores no abordan el lado de la ingeniería de la construcción de edificios, por ejemplo, cursos en el análisis estático y dinámico de la estructura” (p. 29). Además, comparado con la arquitectura y la decoración de interiores, el diseño de interiores tiene especial cuidado por cada aspecto de los ambientes interiores que la gente usa a diario. El mismo autor agrega que “la experiencia humana en estos entornos es un tema amplio que incluye historia y cultura, psicología y fisiología, teoría de la organización y datos de referencia extraídos de la práctica, junto con iluminación, teoría del color, acústica y ergonomía” (p. 29).

Respecto a esto, ¿qué sucede en el Ecuador sobre el campo disciplinar del diseño de interiores? ¿Cuáles fueron sus antecedentes? ¿Cuál fue el contexto que favoreció la emergencia del campo? ¿Cómo emergió en la sociedad ecuatoriana? ¿Cuáles fueron sus vinculaciones? ¿Cómo se desarrolló? ¿Cuál fue su devenir hasta su consolidación? De manera general, el campo disciplinar del diseño de interiores en el Ecuador tampoco ha estado exento de tensiones y rupturas en su trayectoria hasta lograr definir su especificidad y su campo de actuación. Como tal, el proceso ha tenido cambios debidos a la globalización, las tecnologías, sumado a las políticas gubernamentales que de una u otra forma han influido en su devenir. Lo cierto es que lo que hoy conocemos como el campo del diseño de interiores ha recorrido una larga y apasionante trayectoria que se dará a conocer en la presente tesis.

En el Ecuador, la disciplina del diseño de interiores como una especialidad del diseño, ha tenido también un largo recorrido, el mismo que implicó resolver dificultades. Por ejemplo, hasta pocos años hubo ciertas controversias en los programas de algunas instituciones que confundían los campos de actuación de las distintas especialidades del diseño. La situación, además de causar desconcierto en los estudiantes, invadía la actuación de los diversos campos profesionales incluyendo el de diseño de interiores.

La trayectoria del campo disciplinar del diseño de interiores ha tenido un largo recorrido que ha debido ajustarse a las nuevas demandas de la sociedad, los cambios tecnológicos, las reformas institucionales y las disposiciones gubernamentales por medio de la Ley Orgánica de Educación Superior (LOES), o incluso por las disposiciones de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

A propósito de la UNESCO, se considera pertinente citar el señalamiento del organismo internacional acerca de que todas las culturas pueden aportar conocimientos científicos de valor universal y, las ciencias deben estar al servicio del conjunto de la humanidad. (de Budapest, 1999, p. 1). Con relación a este señalamiento, se considera apremiante que el campo del diseño de interiores,

como disciplina, continúe aportando con conocimiento científico y trabaje en pro de la humanidad.

En este sentido, la presente investigación sobre la conformación del campo disciplinar del diseño de interiores en el Ecuador, espera contribuir con la comunidad científica. Más aún es enriquecedor conocer acerca de este campo disciplinar y la travesía que ha recorrido hasta llegar a ser como lo conocemos en la actualidad. Se valora entender su origen, sus saberes, sus leyes, su especificidad, considerando la trascendencia que tiene el diseño de interiores aplicado en los espacios que habita el ser humano.

Así, se traza el camino de investigación a través de la concreción de la siguiente interrogante: ¿Cómo se conformó el campo disciplinar del diseño de interiores en el Ecuador durante el período comprendido entre los años 1960 - 2005? Junto a esta gran pregunta, surgen otras preguntas específicas que se derivan de la general y se exponen a continuación.

1.2 Preguntas de la investigación

De este análisis surge la pregunta general de la investigación y, a partir de esta interrogante se formularon varias preguntas auxiliares.

1.2.1 Pregunta general

¿Cómo se conformó el campo disciplinar del diseño de interiores en el Ecuador durante el período comprendido entre los años 1960 - 2005?

1.2.2 Preguntas específicas

1. ¿Cómo se relaciona la teoría de la acción de Pierre Bourdieu con la conformación del campo del diseño de interiores en Ecuador?
2. ¿Cómo era el contexto histórico-político y sociocultural de Ecuador que favoreció el surgimiento del campo disciplinar del diseño de interiores?

3. ¿Qué Escuelas de Artes favorecieron la posterior emergencia de las carreras de diseño de interiores en Ecuador?
4. ¿En qué forma la arquitectura moderna de Ecuador se relaciona con la creación del campo disciplinar de diseño de interiores?
5. ¿Cómo se crearon las primeras carreras de diseño de interiores en el Ecuador y con qué referentes de enseñanza?

1.3 Hipótesis de la investigación

Para la tesis se elaboraron la hipótesis general y las hipótesis de trabajo que se exponen a continuación.

1.3.1 Hipótesis general

El campo disciplinar del diseño de interiores surge en Ecuador en el contexto del *boom* petrolero desde el arte, la arquitectura y el diseño, tomando como referentes académicos el modelo de enseñanza de las escuelas contemporáneas de diseño para consolidarse con la creación de las carreras universitarias, en el período comprendido entre los años 1960 – 2005.

1.3.2 Hipótesis de trabajo

1. La teoría de la acción de Pierre Bourdieu se aplica para conceptualizar la conformación del campo del diseño de interiores en el Ecuador.
2. El contexto en el que surgió el campo disciplinar de diseño de interiores fue económicamente próspero por el *boom* petrolero, aunque políticamente inestable por las dictaduras.
3. Las Escuelas de Artes y Oficios y las Escuelas de Bellas Artes de Guayaquil, Quito y Cuenca, favorecieron la posterior emergencia de las carreras de diseño de interiores, convirtiéndose el arte en uno de los orígenes del campo disciplinar.
4. La arquitectura moderna en Ecuador se relaciona con la creación del campo disciplinar del diseño de interiores.

5. Las primeras carreras de diseño de interiores se crearon en etapas distintas y en diversas localidades de Ecuador tomando como referente el modelo de enseñanza de las escuelas contemporáneas de diseño.

1.4 Objetivos de la investigación

Para la presente tesis se formularon el objetivo general y los objetivos específicos, que se exponen a continuación.

1.4.1 Objetivo general

Analizar los factores que posibilitaron el surgimiento y consolidación del campo disciplinar del diseño de interiores en Ecuador considerando su origen en el arte, la arquitectura y el diseño, durante el período comprendido entre los años 1960 – 2005

1.4.2 Objetivos específicos

1. Conceptualizar el campo disciplinar de diseño de interiores en Ecuador por medio de la teoría de la acción de Pierre Bourdieu.
2. Caracterizar el contexto histórico-político y sociocultural que favoreció el surgimiento del campo disciplinar de diseño de interiores en Ecuador.
3. Identificar las primeras Escuelas de Artes y Oficios, las Escuelas de Bellas Artes de Ecuador y su relación con la emergencia del campo disciplinar del diseño de interiores.
4. Describir la arquitectura moderna de Ecuador y su relación con la creación del campo disciplinar del diseño de interiores a través de los arquitectos pioneros y sus obras.
5. Analizar la creación de las primeras carreras de diseño de interiores en el Ecuador y su relación con el modelo de enseñanza de las escuelas contemporáneas de diseño.

Una vez abordado el problema, se presenta el marco teórico en el que se clarifica las claves de lectura del acontecimiento histórico descrito.

1.5 Marco teórico

La construcción de esta tesis gira en torno a la conformación del campo disciplinar del diseño de interiores y sus vinculaciones con el arte, la arquitectura y el diseño, por lo que se establecieron como ejes teóricos los estudios sobre campos disciplinares, arte, estética, artes decorativas, modernidad, arquitectura, arquitectura moderna, diseño, diseño de interiores y currículo.

Los enfoques y postulados científicos de este trabajo están asociados a la sociología, arte, estética, arquitectura y al diseño, relacionados al diseño de interiores como campo disciplinar. Se toma como punto de partida la definición y conceptualización de campo de Pierre Bourdieu, que en este caso particular se refiere al diseño de interiores, donde el discurso evidencia un sistema de orden y convicciones, y el *habitus* como estructura estructurante de las apreciaciones de los agentes. Esta descripción del campo disciplinar como un espacio de lucha de poder, juego de reglas y normas establecidas y el interés de los agentes sirve para la presente investigación (Bourdieu, 1997).

De modo que a partir de la teoría de la acción de Bourdieu se irá reconstruyendo en el discurso el proceso de constitución del campo del diseño de interiores en el Ecuador. También ha sido necesario abordar los conceptos clave de arte, estética, modernidad, arquitectura moderna y currículo, con el fin de tener una lectura adecuada de los enunciados. Partiendo de estos conceptos y de establecer ciertas definiciones de términos, se ha podido dar significado a la estrategia argumentativa de la conformación del diseño de interiores como campo disciplinar y establecer su autonomía, que Bourdieu denomina *nomos* y, además, su *illusio*, es decir la forma específica de interés de los agentes sociales por jugar y permanecer en el campo de juego.

1.5.1 Campo disciplinar

La *teoría de la acción* de Pierre Bourdieu se fundamenta en la idea de que existen leyes generales de funcionamiento de la sociedad que se pueden analizar independientemente de las características particulares de los individuos. Es decir, que es posible una dinámica en la que el sujeto figurativamente no necesariamente está atado al sujetador, que sería la sociedad.

Para Bourdieu el mundo social está condicionado por estructuras objetivas, independientes de la conciencia y de la voluntad de los agentes, que son capaces de orientar o de coaccionar sus prácticas o sus representaciones. En efecto, su enfoque estructural y constructivista reconoce que las clases sociales responden a una base económica como a un sistema simbólico determinante en las relaciones de poder. De hecho, los integrantes de las clases sociales, se mueven evolucionan o involucionan, pero los nichos permanecen intactos, es decir entramos y salimos de ellos dependiendo de diversas circunstancias.

Bourdieu representa una construcción teórica constituida por una triada de elementos: campo, capital y *habitus* (Wacquant, 2004), que utiliza para delimitar los escenarios de las prácticas culturales y establecer esquemas ordenadores de las relaciones entre lo económico, lo simbólico y el poder. El concepto de campo descrito por Bourdieu se concibe como un conjunto de relaciones de fuerza entre agentes o instituciones, en la lucha por formas específicas de dominio y monopolio de un tipo de capital eficiente en él (Gutiérrez, 1997). Desde una mirada filosófica sería válido afirmar que Bourdieu toma un esquema dialectico en sus planteamientos.

El campo es un espacio social estructurado, un campo de fuerzas, hay dominantes y dominados, hay relaciones constantes, permanentes, de desigualdad, que se ejercen al interior de ese espacio, que es también un campo de luchas para transformar o conservar este campo de fuerzas. (Bourdieu, 1997, pp. 48-49).

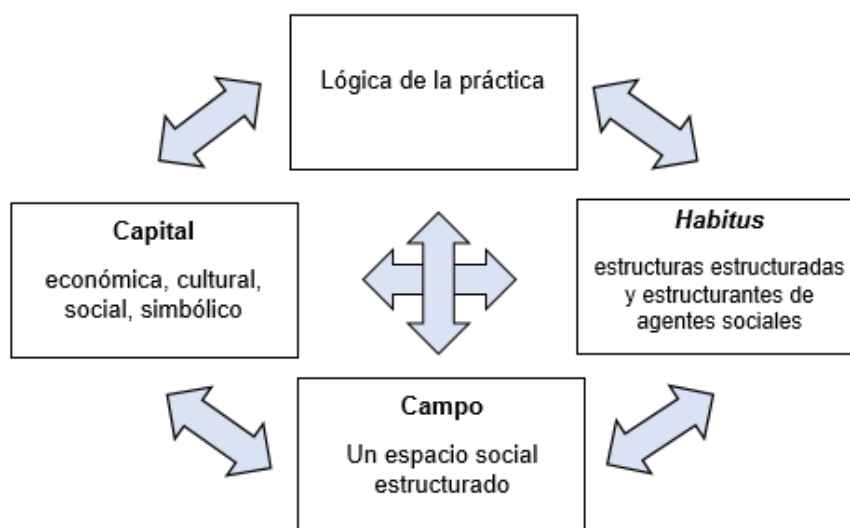


Figura 1. Teoría de los Campos de Pierre Bourdieu

Fuente: elaboración propia

Los principios de funcionamiento de los campos son asimilados por los sujetos a través de procesos complejos de socialización que hacen de estos espacios estructuras estructurantes. Bourdieu confirma entonces, que los agentes tienen una captación activa del mundo y construyen su visión en este, pero esta construcción se opera bajo coacciones estructurales. Es decir, que los sujetos se hallan inscritos en espacios sociales estructurados y dinámicos, a los que responden y son capaces de modificar, por lo tanto, los espacios sociales de estructuración y articulación histórica de las colectividades. En este sentido, dentro de su concepción, la categoría campo está presente en diferentes disciplinas del conocimiento; de modo, que podemos emplearla también en la conformación de un campo disciplinar, en este caso particular, en el campo disciplinar del diseño de interiores.

De acuerdo a Pierre Bourdieu, el campo es un mundo social entre otros, un microcosmos que, tomado del macrocosmos, obedece a leyes sociales que le son propias; con autonomía *nomos*, en la cual hay apuestas sociales, luchas, relaciones de fuerza, capital acumulado. De ahí que, para Bourdieu (2010), “el campo es como un juego, pero que no ha sido inventado por nadie, que ha emergido poco a poco, de manera muy lenta” (p. 38). Y agrega: “ese desarrollo

histórico va acompañado por una acumulación de saberes, competencias técnicas y procedimientos que lo hacen relativamente irreversible” (p. 38).

De este modo, un campo está constituido por la existencia de capitales comunes y por un conjunto de estrategias de lucha que tienden a la aplicación de los mismos. Sería válido deducir que los jugadores son hacedores en forma constante y con una carga de inconsciencia en dicha construcción.

Se define entonces el campo como un espacio multidimensional de toma de posiciones que los sujetos construyen y a través de los cuáles son constituidos como agentes, es decir, como hacedores de relaciones sociales específicas en torno a problemáticas compartidas. La estructura de cada campo pone en evidencia el estado de la relación de fuerzas entre los actores y grupos internos que intervienen en la lucha, así como también entre los distintos campos de la sociedad en un contexto más amplio.

Los campos liberan energía social que se traduce en un tipo de capital concreto, esto es, en un tipo de valor. La fortaleza de cada campo radica en la capacidad de producción, difusión y preservación de determinados capitales que sólo tendrán valor dentro de los límites de ese espacio. El capital es la riqueza del campo y su apropiación y control el objeto de la lucha; este no se construye de manera independiente, por el contrario, cada uno puede producir un efecto multiplicador en el otro. Para Bourdieu, existen tres tipos de capital: económico, social, y cultural.

Según Bourdieu (2010), los artistas son, entre todos los productores de bienes simbólicos, “aquellos que más han avanzado en el sentido de la reflexividad sobre su práctica. La intención reflexiva es mucho más antigua en las artes plásticas que en las otras artes” (p. 37). Más aún, Bourdieu asevera que cada sujeto del mundo parte desde un capital cultural y que luego surgen las circunstancias y los acontecimientos desde el exterior y la respuesta de cada uno.

El capital cultural es el conjunto de conocimientos y saberes que posee una persona. Este capital se distribuye de forma desigual y no se adquiere instantáneamente, lo que hace difícil su ganancia y coloca a sus poseedores en una posición ventajosa respecto a aquellos que carecen de él y no pueden obtenerlo de forma inmediata. Bourdieu (1987) sostiene que, este capital puede encontrarse en tres estados:

- a) Estado incorporado. Se refiere a la forma de disposiciones, conocimientos, ideas, valores y habilidades que adquieren las personas a lo largo del tiempo de socialización, mismas que no pueden acumularse más allá de sus capacidades.
- b) Estado objetivado. Representa todos los bienes culturales objetivos o materiales como libros, revistas, teorías, que pueden ser apropiados.
- c) Estado institucionalizado. Se encuentra bajo la forma de títulos escolares, que confieren reconocimiento al capital cultural institucionalizado y otorga diferente tipo de consagración de acuerdo con el prestigio de la institución que los emite (p. 11).

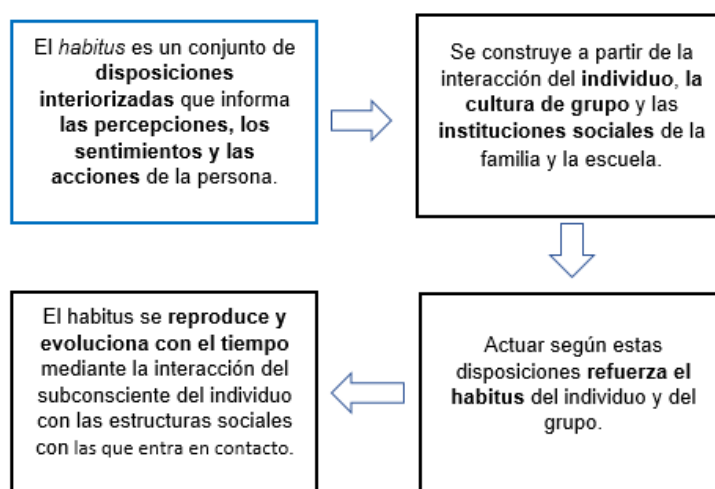


Figura 2. El habitus

Fuente: (Kindersley, 2016)

Es así que, el capital cultural que posea una persona varía según la posición en el espacio social en que esta se desenvuelve, su trayectoria, el volumen y el carácter legítimo o no de estas adquisiciones, independientemente de cualquiera de sus estados.

Además de estos elementos, hay otro adicional que no siempre se menciona de forma explícita, pero que constituye un factor de selección, el *habitus*. Para Bourdieu (2007), “los *habitus* son principios generadores de prácticas distintas y distintivas, pero también son esquemas clasificatorios, principios de clasificación, principio de visión y división del mundo, que promueven prácticas e ideologías diferentes” (p. 86). El *habitus* es un conjunto de disposiciones interiorizadas a partir de la interacción del individuo, la cultura de grupo y las instituciones sociales de la familia y la escuela que se reproduce y evoluciona con el tiempo mediante la interacción del subconsciente del individuo con las estructuras sociales con las que entra en contacto. (Kindersley, 2016). Es decir, el *habitus* es incorporado por un individuo en su trayectoria personal.

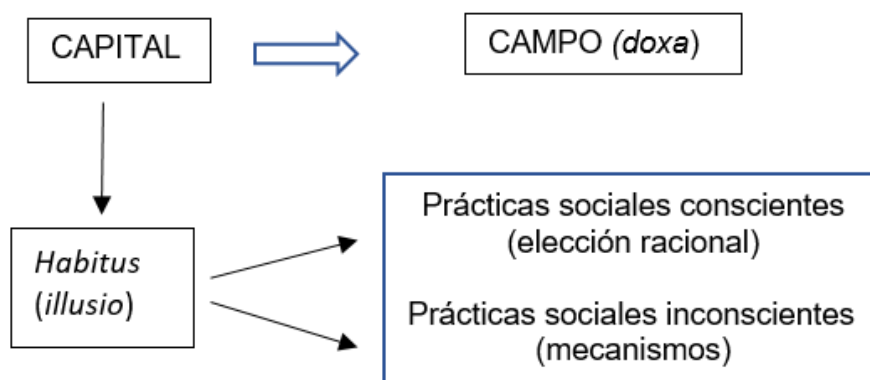


Figura 3. Capital, campo (doxa), habitus (illusio) y prácticas

Fuente: (Martínez García, 2017)

Bourdieu vincula las nociones de campo, *habitus*, *interesse* e *illusio* y cuestiona el interés que los agentes puedan tener por hacer lo que hacen en un campo determinado, pues, para él ambos conceptos: *interesse* e *illusio* están estrechamente vinculados.

Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, que crean en el valor de lo que allí está en juego. La *creencia* es, a la vez, derecho de entrada a un juego y producto de la pertenencia a un espacio de juego (Bourdieu, 2010, p. 13)

Cada campo engendra el interés que le es propio (*illusio*), que es la condición de su funcionamiento (Bourdieu P. , 1990). La noción de interés o de *illusio* se opone no sólo a la de desinterés o gratuidad, sino también a la de indiferencia:

La *illusio* es lo opuesto a la *ataraxia*: es el hecho de estar llevado a invertir (*invest*), tomado en el juego y por el juego. Estar interesado es acordar a un juego social determinado que lo que allí ocurre tiene un sentido, que sus apuestas son importantes y dignas de ser perseguidas (Bourdieu, 2010, p. 11).

En cuanto a la presente tesis que narra la historia de la conformación del campo del diseño de interiores en el Ecuador, surge la pregunta: ¿cuál fue el motivo de la creación de este campo disciplinar? ¿Cómo emergió el diseño de interiores como un campo autónomo respecto del arte y la arquitectura en la década de los sesenta? La emergencia del campo no se produjo de forma imprevista, sino más bien fue el producto de una serie de cambios sociales en el devenir del tiempo que inició en ciertas ciudades del Ecuador. Los cambios sociales condujeron a nuevas necesidades que conllevó a distintas demandas de la sociedad. Entre estas manifestaciones emerge un conjunto de prácticas distintivas que le otorgaron al campo del diseño de interiores una posición diferente respecto de los campos del arte y de la arquitectura. De esta manera se fue construyendo el *habitus* diferenciador, propio del campo disciplinar del diseño de interiores.

La constitución de un campo disciplinar tiene que ver con el establecimiento de leyes propias y con la definición del mismo como mundo autónomo. Referente a las leyes y normas del diseño de interiores, en Estados Unidos y Canadá el acreditador preeminente de programas de diseño de interiores que conducen a una licenciatura es el Consejo de Acreditación de Diseño de Interiores. Sin embargo, cada país posee su propio organismo regulador. En la mayoría de los países, como el caso de Ecuador, se adquiere esta acreditación a través del nivel de grado universitario, incluyendo las prácticas pre profesionales mientras que en

otros se requieren más años de práctica laboral para ejercer como diseñador de interiores registrado.

Como todo campo social, los campos disciplinares se adaptan a los diversos contextos históricos, políticos, sociales, económicos, culturales en el tiempo. Así, los campos disciplinares también son cambiantes y adaptables de acuerdo a la sociedad, en un determinado espacio y tiempo. En su recorrido histórico, el campo disciplinar del diseño de interiores en el Ecuador también ha sabido adaptarse a una sociedad en constante cambio.

1.5.2 Disciplina

Cuando se habla de campo disciplinar se lo asocia con el término disciplina y especialidad disciplinar. Sin embargo, el doctor en lingüística James P. Gee (2010) hace una distinción entre estos términos como formas de organizar el conocimiento académico: “los campos académicos son áreas menos integradas y más amplias que las disciplinas y, generalmente, se integran por varias de ellas” (p. 3). En cuanto a una disciplina, el autor agrega que “a menudo se le asocia con las facultades o departamentos universitarios, aunque en un mismo departamento coexistan visiones disciplinares a veces en conflicto” (p. 3). Gee refiere también acerca de la especialidad disciplinar: “son especializaciones académicas más próximas a la forma como se involucran los académicos en investigaciones reales” (p. 3). De modo que existe una diferencia entre estos términos que es importante conocer.

Con la finalidad de dilucidar más profundamente el término disciplina se recurre a Edgar Morin (1999), quien expone que la disciplina es “una categoría organizadora dentro del conocimiento científico; instituye en éste la división y la especialización del trabajo y responde a la diversidad de los dominios que recubren las ciencias” (p. 115). El autor agrega que, a pesar de pertenecer a un conjunto científico más extenso, una disciplina “tiende hacia la autonomía, la delimitación de fronteras, la elaboración de un lenguaje propio, técnicas y, eventualmente, su propia teoría” (p. 115).

La organización disciplinaria fue instituida en el siglo XIX, particularmente con las universidades modernas y luego se desarrolló en el siglo XX con el impulso de la investigación científica. Quiere decir que las disciplinas tienen una historia: nacimiento, institucionalización, evolución, envejecimiento, etc.; esta historia se inscribe en la historia de la sociedad; por lo tanto, las disciplinas se incluyen en la sociología de las ciencias y en la sociología del conocimiento (Morin, 1997, p. 9).

Para Morín (1997), la disciplina se origina tanto del conocimiento y una reflexión interna sobre sí misma, como de un conocimiento externo. De ahí que el conocimiento de todos los problemas concernientes a una disciplina implica más que solamente pertenecer a ella. Es así que involucra conocer con profundidad otros rasgos de la misma. En la opinión de Charles Bazerman y Paul Prior (2005) existen también otros rasgos de las disciplinas, como las audiencias particulares, las identidades sociales, las relaciones interpersonales e institucionales y las formas de vida y discursos socioculturales más amplios.

Armin Krishnan (2009) amplía este concepto señalando que las disciplinas académicas se establecen a lo largo de la historia y una vez constituidas institucionalmente, se distinguen por tener un objeto particular de estudio y poseer un bagaje de conocimientos especializados sobre ese objeto, con teorías y conceptos que lo organizan, con lenguajes especializados, métodos y presencia institucional.

Por su parte, Apostel y otros (1972) señalan que la disciplina es un cuerpo específico de conocimiento con su propio campo de enseñanza, entrenamiento, procedimientos, métodos y áreas de contenido. Los autores también aclaran la distinción entre pluridisciplinariedad e interdisciplinariedad, definiéndolos respectivamente como aproximación de disciplinas relacionadas y como interacción entre dos o más disciplinas que pueden llegar a alcanzar diferentes grados de integración conceptual y metodológica.

Para Susan Hood (2011) una disciplina puede distinguirse de otra en función de sus relaciones epistémicas, *qué y cómo saber algo*, y sus relaciones sociales, *quienes tienen derecho a saber*. Por otro lado, Frances Christie y Karl

Maton (2011), agregan que el hecho de pertenecer a una comunidad disciplinar implica además compartir una base intersubjetiva que permite determinar las metas de investigación y los métodos para cumplirlas, los enfoques y los procedimientos, así como las formas de juzgar los resultados. Krishnan (2009), sostiene que “las disciplinas con un grupo muy unido de académicos y un alto grado de acuerdo sobre métodos y contenidos tendrán una identidad mucho más fuerte con fronteras bien definidas con otras disciplinas” (pp. 22-23).

En relación a lo expuesto, se podría sintetizar los aportes de los autores, entendiendo como disciplina a una categoría organizadora dentro del conocimiento científico que se distingue de otra en base a sus relaciones epistémicas; con un objeto particular de estudio y un bagaje de conocimientos especializados sobre ese objeto, con teorías y conceptos que lo organizan, con lenguajes especializados, métodos y presencia institucional.

Con respecto a la multi o pluridisciplinariedad, esta se relaciona con el estudio del objeto de una disciplina mediante la reunión de otras disciplinas. “El objeto de estudio en cuestión se ve enriquecido con los aportes de otras miradas, aunque cada una conserva sus propios límites. Es una suma de conocimientos que se mantienen al servicio de cada disciplina” [Nicolescu, 1996 citado en Luengo (2012, p. 10)]. De modo que la pluridisciplinariedad no altera los campos y objetos de estudio disciplinarios ni sus métodos.

Desde la perspectiva de Enrique Luengo (2012)

La interdisciplina consiste en la relación recíproca entre disciplinas en torno a un mismo problema, situación o fenómeno concreto, pero implica en particular la transferencia de métodos de una disciplina a otra, así como el intercambio y colaboración entre los conocimientos teóricos y prácticos de distintas disciplinas (p. 10).

De ahí que los métodos que han sido exitosos dentro de una disciplina se transfieran a otra con una base justificada, en aras de ampliar los descubrimientos posibles. El resultado puede variar, llegando incluso a un cambio disciplinario total

al generarse una nueva disciplina con carácter mixto. Es así como surgen las nuevas disciplinas.

Luengo (2012) agrega también que transdisciplina, por otro lado, se relaciona con el cruce de fronteras disciplinares y de otro tipo de saberes en la construcción del pensamiento. Sin embargo, la transdisciplina “no se detiene en las interacciones y reciprocidades entre conocimientos e investigaciones especializadas, sino que sitúa esas relaciones entre disciplina al interior de un sistema sin fronteras entre las disciplinas” [Piaget, 1972 citado en Luengo (2012, p. 10)]. Se entiende entonces que la transdisciplina es una forma de organización de los conocimientos que trascienden las disciplinas de una forma fundamental.

En efecto, la inter y la transdisciplina resurgen como una necesidad del conocimiento en algunos centros de investigación y de enseñanza, pero principalmente, en empresas, en organismos del Estado y en agencias internacionales por su disposición al cambio. (Luengo, 2012). Como se ha visto hasta aquí, campo disciplinar, especialidad disciplinar, disciplina, multidisciplina, interdisciplina y transdisciplina son términos que se relacionan, pero a la vez difieren unos de otros.

Cabe señalar también el concepto de tribus académicas propuesto por Tony Becher (2001), que sostiene que “las formas de organización de la vida profesional de los grupos particulares de académicos están íntimamente relacionadas con las tareas intelectuales que desempeñan” (p. 16). En sus trabajos sobre los académicos, Becher explora la existencia de una asociación entre estas dos esferas, es decir, en sus formas de organización social al interior de las universidades. Los académicos podrían caracterizarse por su pertenencia a tribus que habitan territorios que están constituidos por las disciplinas del conocimiento.

El sociólogo Burton Clark (1983) sostiene que “la educación superior tiene que centrarse en las disciplinas, pero simultáneamente necesita cuajar bajo la forma de los establecimientos” (pp. 59-60). De acuerdo a Clark (1983), “los fines

se generan al constituirse los grupos académicos en torno a determinados cuerpos de conocimiento, es decir que los objetivos realmente operantes emergen de la relación entre la organización de los individuos y la organización del conocimiento” (p. 106). Como señala Clark (1989), “la profesión académica es una multitud de tribus y territorios académicos” (p. 1).

1.5.3 Modernidad

La modernidad se puede analizar desde varios ámbitos de reflexión distintos. Se presentan las conceptualizaciones por varios autores, algunos de corrientes contrarias. Se exponen los conceptos de los filósofos Jürgen Habermas, Marshall Berman y María Cristina Reigadas, además, de los conceptos de los sociólogos Anthony Giddens, Carlos Altamirano, Aníbal Quijano y Bolívar Echeverría.

Desde la concepción de Jürgen Habermas (1989), “el término moderno en su forma latina, *modernus*, se utilizó por primera vez en el siglo V con la finalidad de distinguir el presente -que se había vuelto oficialmente cristiano -del pasado, que era romano y pagano” (p. 17).

Aunque el sustantivo “modernitas” (junto con el par de adjetivos contrapuestos “antiqui / moderni”) venía utilizándose ya desde la antigüedad tardía en un sentido cronológico, en las lenguas europeas de la Edad Moderna el adjetivo “moderno” sólo se sustantiva bastante tarde, a mediados del siglo XIX, y ello empieza ocurriendo en el terreno de las bellas artes. Esto explica por qué la expresión “modernidad”, “modernité”, ha mantenido hasta hoy un núcleo semántico de tipo estético que viene acuñado por la autocomprensión del arte vanguardista (Habermas, 1989, p. 19).³

Habermas (1989), expone el origen del término moderno como se usa en las bellas artes, de allí su relación con el arte vanguardista:

Hasta fines del siglo XVIII la ciencia, la moral y el arte se habían diferenciado institucionalmente como ámbitos distintos de actividad en que se discutían y elaboraban autónomamente, es decir, bajo un aspecto de validez distinto en cada una de ellas las cuestiones de verdad, las cuestiones de justicia y las cuestiones

³ Los paréntesis y las comillas son de la cita.

de gusto. Y esta *esfera del saber* había quedado separada en conjunto de la *esfera de la fe*, por un lado, y del *comercio social* jurídicamente organizado y de la *convivencia cotidiana*, por otro (p. 32).

En su ensayo *La modernidad. Un proyecto incompleto*, Habermas (1998) señala la diferenciación institucional de la ciencia, la moral y el arte como ámbitos distintos de actividad, de manera autónoma y su validez en diversas cuestiones, para la época mencionada. De ahí que sostiene:

El proyecto de modernidad formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la ilustración consistió en sus esfuerzos para desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales y un arte autónomo acorde con su lógica interna. Al mismo tiempo, este proyecto pretendía liberar los potenciales cognoscitivos de cada uno de estos dominios de sus formas esotéricas (p. 28).

Esta caracterización de la modernidad advierte de varios tipos modernos de racionalidad. Por ejemplo, en relación a la racionalidad política se identifica el surgimiento de una forma de asociación política que se denomina Estado-nación. Para Habermas (2000):

El Estado moderno surgió como Estado administrador y Estado fiscal y como b) Estado dotado de soberanía en un territorio, es decir, como estado territorial que se desarrolló, c) en el marco del Estado-nación hasta convertirse en los d) Estados democráticos sociales de derecho (p.86)

Según este planteamiento son cuatro las funciones modernas que cumple el Estado: administrador público, fiscal, soberanía territorial, carácter nacional, sociales. Sin embargo, los procesos contemporáneos de globalización han causado que el Estado-nación pierda las características mencionadas, lo que lleva a Habermas posteriormente, a su propuesta cosmopolita.

Desde la perspectiva de Marshall Berman (2013), el proceso histórico de la modernidad es visto desde un aspecto fenomenológico. Para el filósofo estadounidense la modernidad se estudia como una experiencia que afecta a las personas. Así, según Berman (2013):

Hay una forma de experiencia vital -la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida- que comparten los hombres y las mujeres de todo el mundo de hoy. Llamaré a ese

conjunto de experiencias la “modernidad”. Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología: se puede decir que en este sentido la modernidad une a toda la humanidad. (...). Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, “todo lo sólido se desvanece en el aire” (p. 1).

Si bien el término modernización también ha sido objeto de múltiples abordajes, se lo relaciona al proceso de cambio social. Entre estas relaciones se menciona la aplicación de criterios de racionalidad y planificación, la tendencia a la secularización de las conductas individuales y sociales, y cierta medida de participación y representatividad pública en el gobierno, todo lo cual debe resultar verificable en una correspondiente transformación de las instituciones, como superación de la sociedad tradicional (Berman, 2013).

Berman (2013) relaciona la modernidad con “la condición de la vida” (p. 175). Asimismo, establece una trilogía que define instancias correlacionadas: de modernidad-modernización-modernismos. En efecto, el autor añade la distinción entre la modernidad y la modernización ya abordados del modernismo en cuanto a que este último “designa las manifestaciones culturales y artísticas que se vinculan con esos cambios sociales y con esas experiencias de vida en una relación de permanente tensión: crítica y negociación, resistencia e intercambio, exterioridad e inmediatez” (p. 175).

En su pensamiento, Berman (2013) distingue tres fases en la historia de la modernidad. La primera fase entre inicios del siglo XVI y finales del siglo XVII, donde se producen los primeros indicios de la modernidad sin que exista una conciencia cultural sobre los valores hacia los que se dirige la sociedad. La segunda fase inicia con el movimiento revolucionario de 1790, y su apogeo se da en el siglo XIX en el que los ideales de la modernidad se presentan en la sociedad y en la política. La tercera fase llega con el siglo XX, donde la cultura y la economía modernas se expanden a todas las esferas de la vida humana, para finalmente fragmentarse.

Los autores coinciden en que la modernidad surgió en Europa para luego expandirse a Estados Unidos en América. Posterior a esta expansión, la modernidad llega al resto de los países americanos y al resto del mundo en un lento proceso.

Anthony Giddens (2013), sociólogo inglés, refiere a la modernidad como “modos de vida social o de organización que emergieron en Europa desde alrededor del siglo XVIII en adelante, cuyas consecuencias se expresan en manifestaciones sociales concretas que repercutieron a nivel mundial (...)” (p. 1). Giddens coincide con el lugar del surgimiento de la modernidad, pero ¿cuáles fueron esas manifestaciones sociales productos de la modernidad en Europa? Sin duda, son muchas y abarcan varios aspectos, en tiempos distintos. La ciencia y la tecnología también jugaron en su momento un factor muy importante en la modernidad.

Para María Cristina Reigadas (2012), la modernidad se trata de la emergencia de una verdadera civilización:

Una civilización que se cristalizó primero en Europa occidental, luego se expandió hacia otras partes de Europa y de América y luego a todo el mundo, dando lugar a patrones culturales e institucionales continuamente cambiantes que constituyeron diferentes respuestas a los desafíos y posibilidades planteados por la dinámica histórica, de modo tal que la historia de la modernidad puede ser vista como la historia de continuos desarrollos, formación, constitución y reconstitución de una multiplicidad de programas culturales, institucionales y de diferentes concepciones de las sociedades como modernidades múltiples (p. 22).

El sociólogo Carlos Altamirano (2002), sostiene que la modernidad como experiencia se afianza también en la idea de que “el desarrollo de la ciencia y principalmente de la tecnología, determinan que haya una acelerada acumulación y uso del conocimiento en todas las esferas de la actividad humana especializada” (p. 174). Dentro del análisis, podría decirse que el advenimiento de la modernidad es un lento proceso que dura siglos y, que la precisión de cuándo inicia y cuándo termina es debatible por los diversos autores. La mayoría de los escritores “han abordado el inicio de la modernidad en relación a diferentes sucesos históricos

acaecidos en el antiguo continente previo al siglo XIX, entre ellos: la Reforma protestante, la ilustración, la Revolución Francesa, la Revolución Industrial o el modernismo estético” (p. 174).

Altamirano (2002) también advierte que habría que añadir otros elementos que sirvan de soportes de transmisión de la modernidad:

Nuevos cánones del gusto, estilos de sociabilidad y visiones de la naturaleza humana, el desarrollo de los espacios culturales urbanos-como cafés, tabernas, sociedades eruditas, salones, clubes de debate, asambleas, teatros, galerías y salas de concierto, el establecimiento de hospitales, prisiones, escuelas y fábricas, la difusión del periódico y la aceleración de las comunicaciones, el comportamiento de los consumidores y en marketing de nuevos productos y servicios culturales (p. 175)

Por otro lado, el filósofo Bolívar Echeverría (2008) mira a la modernidad capitalista como un *proyecto civilizatorio*:

La modernidad capitalista puede ser vista como un “proyecto civilizatorio” que comenzó a gestarse de manera espontánea e inconsciente en la vida práctica de las sociedades europeas a comienzos del segundo milenio de nuestra era. Su propósito ha sido reconstruir la vida humana y su mundo mediante la actualización y el desarrollo de las posibilidades de una revolución técnica cuyos primeros anuncios se hicieron presentes en esa época a todo lo ancho del planeta (p. 2).

De acuerdo a Echeverría (2008), la historia de la civilización moderna-capitalista se diverge a partir del siglo XVII; “aparecen dos líneas de desarrollo yuxtapuestas, paralelas y contiguas, pero autónomas: la europea, a todas luces la principal, autonómica, y la línea aparentemente secundaria, la “(norte)americana”” (p. 4). Echeverría denomina a la línea europea como impura, y a la línea americana como pura o natural. “La “americana” es (...) una modernidad que promueve necesariamente el fenómeno del “consumismo”” (p. 13).

Como sostiene el sociólogo Aníbal Quijano (1990), América Latina tuvo una activa participación en el proceso de producción de la modernidad, su llegada al nuevo continente anunciaba las semillas de la libertad, de la igualdad, de la solidaridad, de la democracia.

La modernidad se desarrolla a nivel mundial y América Latina no es indiferente a estos acontecimientos que están directamente relacionados con los círculos de poder e identifica a la racionalidad y la modernidad con las semillas de la libertad, de la igualdad, de la solidaridad, de la democracia, producidas como parte de las primitivas promesas libertadoras (p. 53).

Quijano (2014) señala, asimismo, que la modernidad se presenta en tiempos distintos y en formas distintas en Europa y en América Latina:

En Europa, la modernidad se consolida de una cierta forma como parte de la experiencia cotidiana, al mismo tiempo como práctica social y como su ideología legitimadora. En América Latina, por el contrario, y hasta bien entrado el siglo XX, se instala una profunda y prolongada brecha entre la ideología de la modernidad y las prácticas sociales, no infrecuentemente dentro de las mismas instituciones sociales o políticas (p. 791).

En síntesis, la modernidad como tal empezó en Europa occidental y luego continuó a Norte América y otros países de Europa, para luego esparcirse globalmente en un largo proceso que duró siglos. Se entiende a la modernidad como el resultado de muchos cambios en el modo de vida de las personas, esparciendo en Latinoamérica, sus semillas de libertad, solidaridad y democracia. En los distintos contextos, la modernidad se dio de manera diferente y no fue igual para todos los países y sociedades.

1.5.4 Arquitectura Moderna

La arquitectura moderna marca la ruptura de lo clásico y tradicional con las ideas de las nuevas vanguardias que “dan origen a este torbellino de transformaciones que definen la vida moderna” (Mondragón, 2010, p. 29) y revela las expresiones culturales de una sociedad en cambio. Sin embargo, tanto el inicio de esta nueva arquitectura como su fin, no está consensuado entre los historiadores.

Existen discrepancias entre los historiadores acerca de cuándo comenzó la arquitectura moderna, algunos la remontan al siglo XVIII y otros al siglo XIX. La arquitectura moderna inicia en Europa y posteriormente continua en Estados

Unidos, para desarrollarse después en Latinoamérica. Esta nueva arquitectura marcó un rompimiento con lo clásico en una búsqueda por la innovación. En palabras de Helio Piñón (1998), “la nueva arquitectura busca responder a una formalidad artística que se basa en un sistema de relaciones abstractas y universales, construida con criterios de consistencia visual, y que se caracteriza por su economía, precisión, rigor y universalidad” (p. 30).

Según Ángel Isac (2011), es posible distinguir cinco etapas bien diferenciadas en la interpretación de las aportaciones de la arquitectura del siglo XX, desde la historia y la crítica:

1) La etapa fundacional correspondiente a la perspectiva de quienes narran la visión más canónica del llamado Movimiento Moderno. 2) La que, pasada la II Guerra Mundial, corresponde a la perspectiva crítica del revisionismo organicista, personalizada en la labor de Bruno Zevi. 3) La que en los años setenta intenta un cierto ‘neutralismo’, una especie de reequilibrio en sus análisis tras las etapas anteriores. 4) La que elaboran los militantes más críticos del posmodernismo. 5) La situación derivada del prematuro hundimiento o descrédito de la perspectiva posmoderna y la aparición de multitud de miradas que dominan el panorama actual (p. 35).

Aun a pesar de las diferencias en cuanto al inicio de la arquitectura moderna, existe un acuerdo en que su comienzo se debe a la búsqueda de un rompimiento de la tradición y rechazo a toda referencia al pasado, de acuerdo a Compte (2018), “a partir de factores como nuevos materiales de construcción, los cambios en los procesos de edificación, el cuestionamiento de las prácticas arquitectónicas tradicionales y la modificación de las concepciones espaciales y de relación entre la forma y la función” (pp. 37-38).

Tournikiotis (2001) se refiere a la arquitectura moderna y Movimiento Moderno como términos equivalentes y los usa en su obra para describir a la nueva arquitectura de los años veinte y los años treinta del siglo XX, “y de su extrapolación a las tres décadas siguientes, tanto en el sentido material (en los

proyectos de los maestros y de quienes se formaron directamente por ellos) como ideológico (la aceptación de la modernidad)”⁴ (p. 18).

Desde el punto de vista de Montaner (2002), el movimiento moderno es la corriente internacional que arranca de las vanguardias europeas de principios de siglo y se va expandiendo a lo largo de los años veinte (p. 13), entre estas, el *Art Nouveau* y el Modernismo Catalán. En tanto que para Liernur y Aliata (2004): “El Movimiento Moderno constituye una creación historiográfica producida entre 1927 y 1941, que alude a determinadas expresiones de la arquitectura europea y norteamericana de esos años, fuertemente identificadas con los congresos internacionales de Arquitectura Moderna” (p. 141).

Al referirse al movimiento moderno, Mera y otros (1991) expresan:

Como ideología se basa en la filosofía de la modernidad, y se manifiesta como tal con el surgimiento del sistema capitalista, desarrollándose a partir de los cambios radicales que se dieron a mediados del siglo XVIII, como el desarrollo industrial, y la racionalidad que esta implicaba, y el surgimiento de nuevos materiales de construcción. Estos cambios repercuten en la crisis del eclecticismo, dando paso a un nuevo repertorio de formas y funciones y de elementos técnicos. La racionalidad aplicada a toda la sociedad, incluyendo el desarrollo de las nuevas formas arquitectónicas racionales acordes a la lógica de la producción (p. 18).

En su búsqueda por desarrollar enfoques alternativos para conceptualizar la Arquitectura Moderna, algunos críticos, historiadores y teóricos han sostenido que esta no se trataría de un estilo sino de un movimiento histórico que existió durante un período delimitado que se vincula al nacimiento y fin del CIAM. En 1928 los arquitectos y urbanistas de vanguardia de Europa se reunieron para celebrar el Primer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) en el Castillo de Sarraz⁵, en Suiza con el propósito de unificar todas las ideas de la arquitectura moderna y darles continuidad.

⁴ El paréntesis pertenece a la cita.

⁵ El Castillo de la Sarraz está ubicado en La Sarraz, un municipio situado entre Lausana y Pontarlier.

Los temas y debates del congreso determinaron profundamente la arquitectura y construcción de las ciudades modernas europeas. Los congresos plantearon comparar periódicamente las experiencias individuales y la discusión en el foro de debate sobre la forma de presentar al público las soluciones arribadas. (Benévolo, 1980). En 1933, en el cuarto congreso CIAM, Le Corbusier elaboró la Carta de Atenas, que se convirtió en el texto fundador de la arquitectura moderna o del Estilo Internacional. El CIAM se consolidó como el instrumento difusor de las ideas de la arquitectura y el urbanismo modernos en el mundo entero. Durante la II Guerra Mundial, esta organización se convirtió en el centro de un diálogo internacional entre arquitectos independientes hasta 1959, año de su disolución.

1.5.5 Arte y Estética

El arte ha tenido varias concepciones durante la historia. Estos cambios se deben a que una obra de arte fue creada por el hombre y (...) está directamente relacionada con la vida de su tiempo y con el grupo cultural en el cual fue creada” (García, 1990). El arte acoge toda aquella actividad en la que el hombre recrea su mundo interno y el que le rodea. Así construye una nueva realidad en la que expresa una muy particular lectura de su entorno a través de una visión sensible, valiéndose de diversos elementos tales como el sonido, la materia, la imagen.

En tiempos de la antigüedad no existía una distinción acerca de las artes, la visión del término fue cambiando en el devenir del tiempo hasta la clasificación que se conoce en la actualidad. Parafraseando a Simón Marchán (1981) acerca de las artes y su clasificación a través del tiempo, se podría decir que en la antigüedad el arte estaba íntimamente ligado al oficio o técnica que ejercían los artesanos. Un poeta, un carpintero, o un escultor eran considerados artistas dado su oficio. Las obras que producían era el resultado de la habilidad adquirida en la práctica. Durante el apogeo de la cultura griega y luego con el encuentro que tuvo esta con la emergente Roma, se empiezan a dividir las artes entre *serviles* y *liberales* dependiendo si estas exigían o no el ejercicio o trabajo corporal. Por ejemplo, la escultura y la pintura, eran consideradas serviles, en contraste a lo que

ocurriría luego en el Renacimiento, la música, la aritmética y la lógica pasaron a ser consideradas por los romanos como artes liberales.

Desde la perspectiva de Wladislao Tatarkiewicz (2001):

El arte, tal y como se entendía en la antigüedad y en la Edad Media, tenía un ámbito considerablemente más amplio de lo que tiene hoy día. No comprendía sólo las bellas artes, sino también otros oficios manuales. (...) Durante la Edad Media, se distinguieron siete artes liberales y siete artes mecánicas. Entre las artes liberales, entendidas como la clase de arte más perfecta estaban la gramática, retórica, lógica, aritmética, geometría, astronomía y música, que se referían sólo a las ciencias. (pp. 40-42)

En el Renacimiento surge un nuevo cuestionamiento por la búsqueda de una nueva división del arte. Es en el Renacimiento donde surgen las *bellas artes* aplicando este criterio a todo aquel 'producto' relacionado con la belleza, es así que bajo estas consideraciones el arte se divide entre *artes puras* y *artes aplicadas* tomando como referencia la belleza desvinculada a la finalidad o funcionalidad de la obra misma. En fin, el término belleza ha sido una noción ambigua y en un sentido más amplio se la considera como un parámetro cualitativo de las formas. Se puede decir que en la actualidad este término ha ido perdiendo su significado original y se lo emplea con mucha amplitud, arbitrariedad y desde una visión muy subjetiva. (Marchán, 1981)

Para Martin Heidegger (1992) "el arte es el origen tanto de obras de arte como de artistas. (...). Sin embargo, ambos no pueden existir sin su origen, que es el arte" (p. 38). Entre estas diversas concepciones del arte, Arthur Danto (1995) decretó su defunción: "El arte ha muerto" (p. 1), refiriéndose a que el arte se había configurado en una expresión distinta a la que se entendía como arte moderno. Lo que indica que para el filósofo había iniciado el arte contemporáneo o post histórico, un nuevo período artístico con características diferentes al arte moderno. Su diferencia consistía, como señala Oleas (2013), "en que no buscaba rupturas con el pasado y con otra forma de ver las cosas tanto desde el punto de vista de productores como desde el punto de vista de consumidores" (p. 11).

Por su parte, Adorno y Horkheimer (1998) hallaron una función para el arte en la ilustración y aducían que tenía una relación común con la magia, ya que logran “establecer un ámbito propio y cerrado en sí que se sustrae el contexto de la realidad profana” (p. 73). Oleas (2013) sostiene que “los autores plantean al arte como una expresión social, sin embargo, la burguesía la toma como una nueva forma de fe religiosa, que sería capaz de poner límites al saber científico” (p. 2).

La modernidad en el arte se considera la época de las libertades, donde surgen estilos muy diferentes a su tiempo como el expresionismo, el surrealismo, el cubismo o el futurismo. Para Arthur Danto (2010) el modernismo es la era de los manifiestos, “la última era de la historia del arte antes del fin del arte (p. 60). En adelante, el concepto del arte continúa con nuevas transformaciones.

Zátonyi (2016) señala el inicio de la Estética:

A pesar de que en el siglo XVIII nace la Estética como disciplina idónea y autónoma, y a partir de allí experimenta un desarrollo realmente espectacular, conformando un corpus teórico formidable y complejo, el concepto de arte en su definición general sobrevive hace dos siglos, con algunos cambios (p. 61).

Se podría decir que estas diversas concepciones coinciden en que el arte es un medio de expresión, ya sea de emociones, sensaciones, ideologías, o pensamientos. Sin embargo, por la diversidad de las obras de arte, los intentos para descubrir las características comunes han fracasado. De igual modo, han sido vanos los esfuerzos por revelar las propiedades comunes que el arte tiene respecto a los fines de los artistas referente a la relación existente entre arte y realidad, y en el modo como el arte ejerce su influencia en los receptores.

El arte es otra dimensión inherente a nuestra humanidad y a través del arte es posible conocer, interpretar y a la vez recrear el mundo. Cabe señalar, que cuando se habla de arte, la relación que tiene con la estética, es un factor importante. Este término se refiere a la teoría filosófica del arte. Uno de los factores que es relevante sobre la estética es la variedad y riqueza de las

emociones humanas que se expresan a través de las obras de arte. Nos podemos preguntar: a qué se reconoce como estéticamente bello y como se determina. Para Baumgarten la estética tiene que ver con los conocimientos que recibimos a través de la percepción sensible y que tienen una naturaleza clara, pero imprecisa. Julio Del Valle (2008) describe la teoría de Baumgarten:

El sentido y la importancia de esta disciplina radican en su intención compensatoria. Las verdades poéticas son una fuente de significados y sentidos. Significados y sentidos que no se refieren a la totalidad, sino que nos acercan a la particularidad, a lo individual. Es una compensación, pues recupera aquello que la búsqueda conceptual (universal y abstracta) deja de lado. Completa la imagen del ser humano, pues nos dice que el ser humano no sólo es un sujeto racional, sino también un sujeto sensible. La Estética, pues, la incorpora Baumgarten al sistema filosófico para ofrecer una imagen más completa, más acabada del ser humano (p. 58)

Como plantea Zántonyi (2011), “si la Estética es un saber que, desde la Filosofía, permite al hombre entender las áreas y profundidades generadas por el arte, también lo es para crear nuevas y mayores áreas y nuevas y mayores profundidades” (p. 29). Al referirse a las nuevas expresiones artísticas, la autora afirma que “ningún arte puede dejar de reconocer a sus ancestros, sus raíces y sus deudas en otro u otros géneros artísticos” (p. 37) ya que todos los géneros artísticos disponen de aspectos coincidentes generales y a la vez poseen sus particularidades. “Los objetivos principales de la Estética, “se destaca el de descubrir las coincidencias con la mayor generalidad y abstracción posible (estética general) y describir las particularidades de cada género, con la mayor precisión y conocimiento concreto (estética de género)” (p. 37).

1.5.6 Artes Decorativas

El término artes decorativas se usaba para aquellas creaciones que se destinaban primordialmente al embellecimiento y ornato, o para objetos de uso cotidiano, con la finalidad de diferenciarlas de las Bellas Artes. (...). El término artes decorativas o artes aplicadas, alude a aquellas piezas dotadas de contenido o aspecto artístico, cuya creación atiende tanto a la forma como a la función. (Villalba, 2019)

Las artes decorativas están presentes desde la antigüedad y se diferencian de las Bellas Artes, por producir objetos que son tanto funcionales como ornamentales. Ellas han tenido un papel esencial en la historia del arte, ya sea en vasijas antiguas, jarrones, joyas, muebles ornamentados, entre otros. En el devenir del tiempo, nacieron los primeros museos que custodiaban objetos que ponían el arte al servicio de lo útil vinculados a las escuelas de artes y oficios. Tanto la sociedad como los historiadores de arte sintieron mayor interés por las artes decorativas.

Según Francisco Pérez (2006):

Estilo 1900 y estilo 1925 son términos que en ocasiones la historiografía utiliza para denominar de un modo más amplio el arte de esos años, englobando en ellos dos de las expresiones artísticas más representativas del período 1890-1940: el *Art Nouveau* y el *Art Déco*. La utilización de ambas fechas viene en gran medida sugerida por las exposiciones internacionales que tuvieron lugar en París en esos dos años: la de 1900, más general en su contenido, y la de 1925, más específica y unitaria en sus arquitecturas. Estos eventos expositivos han favorecido que los dos estilos tengan una denominación francesa en su acepción internacional. Sin embargo, ninguno de los dos nació al calor de ambas muestras, pues, por esas fechas ambos tenían ya una larga andadura. En 1900 y en 1925, tanto el *Art Nouveau* como el *Art Déco* se encontraban en una fase de plena madurez (p. 43).

El rol de las Artes Decorativas fue fundamental en el desarrollo del Modernismo y la colaboración entre artistas y artesanos impulsó esta evolución. También culminó en varios movimientos diferentes, incluyendo el *Arts and Crafts*, el *art Nouveau* y el *art Déco*, que, aunque diferentes entre sí, tenían la característica común de enfatizar la importancia de la artesanía.

Pérez (2006) agrega:

Frente a la concepción más global de lo que venía siendo la tónica de las exposiciones internacionales desde sus inicios, la de París de 1925 tuvo una orientación muy específica, estando fundamentalmente dedicada al arte decorativo e industrial moderno. La renovación y revalorización de las artes aplicadas iniciada por el movimiento *Arts and Crafts* inglés, había sido una de las grandes inquietudes y logros del *Art Nouveau*, que en su planteamiento del arte en todo y voluntad de síntesis rompió con la jerarquía de las artes mayores y menores. William Morris, Van de Velde o Behrens habían elevado al mismo nivel creativo un objeto de uso cotidiano, una pintura o un edificio (p. 45)

En el siglo XX nace el diseño industrial, designando este término a aquellas creaciones en las que interviene la máquina y la producción seriada. El uso de materiales y tecnologías más avanzadas llevaron a que las artes decorativas tuvieran una rápida evolución. En este contexto, las artes decorativas tienen el diseño como base creadora, el que se concibió en cierta medida gracias a las actividades de la Escuela Bauhaus y del movimiento *De Stijl*, que hicieron de la unión de arte e industria, cultura y técnica, una voluntad educativa. En esta centuria destacó el aspecto intelectual de estas creaciones frente a la pura elaboración material otorgada tradicionalmente a la artesanía.

1.5.7 Decoración de Interiores

Susie McKellar y Penny Sparke (2004) señalan que “a diferencia de la historia de la arquitectura, que tiene una extensa literatura adjunta, los estudios significativos de la historia del diseño y la decoración del interior son pocos y distantes entre sí” (p. 1). Se sabe que el término decoración proviene del latín *decoratio*, que se refiere a la tarea de decorar, verbo que está vinculado a embellecer o adornar algo.

Para Irina Montes de Oca y Lucía Risco (2017), los decoradores de interiores trabajan con espacios ya existentes que no necesitan una alteración física. Estos profesionales “operan en la apariencia de estos espacios con el empleo del color, la iluminación y los acabados de revestimiento, haciendo que la forma se adecúe a la función para la cual están interviniendo” (p. 4). Se podría decir que decorar es crear un ambiente en un espacio por medio de masas, color y luz, de manera que se adapte a la psicología de las personas que van a habitarlo o frecuentarlo, es decir, prepararle a cada individuo un ambiente acorde a sus necesidades y su personalidad.

En ocasiones, se decora también para grupo de hombres, a veces multitudes, como es el caso de almacenes grandes u otros espacios donde

acuden muchas personas, no con el fin de habitarlos, sino de permanecer por un tiempo determinado.

La decoración no es al azar, sino que está dada por una teoría estético-funcional, es decir, se debe respetar normas para conseguir realizaciones que tengan cualidades estéticas considerando un fin práctico y que, a la vez solucione los problemas encontrados. Se dispone de un espacio, que se lo debe considerar en dos dimensiones: largo y ancho y tres dimensiones: largo, ancho y altura, y se necesita conseguir un ambiente. Los medios que se poseen son las masas, entendidas como muebles o elementos decorativos y relacionadas entre sí con arreglo a un ritmo determinado buscando armonía; el color, relacionado con la forma, tamaño, iluminación con las masas, textura, y entre sí; y la luz, artificial, natural o por las dos.

Si se vuelve la mirada al pasado, se conoce que la decoración fue en sus comienzos un privilegio de la clase alta debido al costo que implicaba adquirir objetos de lujo –muchos de ellos piezas únicas e importadas. Durante los siglos XVII y XVIII era muy común que los maestros ebanistas, tapiceros, torneros, escayolistas, entre otros, den sus sugerencias sobre la decoración y la distribución de los objetos en las viviendas (Massey, 2008), (Gibbs, 2005). Sin embargo, la llegada de la Revolución Industrial trajo diversos cambios, entre ellos, la producción en serie de objetos. De esta manera, la nueva clase social de clientes adinerados podía adquirir objetos y equipamiento para la decoración de los espacios interiores tanto de sus negocios como de sus viviendas.

La decoración de interiores como carrera comenzó en los Estados Unidos a finales del siglo XIX, recibiendo su impulso inicial de Candance Wheeler, quien publicó un artículo en 1890 titulado *La decoración de interiores como profesión para mujeres*. La nueva clase adinerada del siglo XIX se dedicó a transformar sus hogares para mostrar su prosperidad en términos de cultura visual. En aras de exhibir sus posesiones y deseosa de comunicar una impresión de opulencia y comodidad, contrataba a profesionales especializados. De modo que, por primera vez apareció en Estados Unidos y en el Reino Unido el concepto de *interior*

architect, traducido al español como arquitecto de interiores, que en lo posterior se sustituyó por arquitecto-diseñador. Es así como este nuevo profesional, a partir de 1893, sería quien se encargaría de la edificación y de su ambientación (White, 2009).

Con la llegada del siglo XX las nuevas tecnologías continuaron desarrollándose para bien de la humanidad, sin embargo, en esta época también destacó el crecimiento y caída de imperios, guerras civiles, guerras entre países resultando en la independización de algunos de ellos. Sin embargo, tras la Primera Guerra Mundial (1914-1918) se establecieron nuevas fronteras y hubo un desequilibrio en la estructura económica y comercial por lo que fue necesario la creación de nuevas inversiones.

Los países triunfantes de la Primera Guerra Mundial presenciaron un resurgimiento cultural denominado los *años locos* por la ruptura con las convenciones del pasado y que incidió en la música, la moda, la poesía, la cinematografía, la literatura, la pintura, la escultura, la arquitectura, entre otros. Con relación a la arquitectura, en 1920 fue relevante el Art Déco y también la arquitectura racionalista, derivada de los planteamientos de Oud, Le Corbusier, los principales maestros del grupo De Stijl y de la Bauhaus con Walter Gropius y Mies Van der Rohe. En cuanto a la pintura y escultura se distinguen los vanguardismos: constructivismo, orfismo, cubismo, rayonismo, suprematismo, surrealismo, neoplasticismo, la pintura abstracta en general y el movimiento post-expresionista.

Para 1925, la economía mundial y la producción habían recuperado el equilibrio y la estabilidad y algunos países occidentales como Francia, Australia, Canadá, Alemania, Estados Unidos y el Reino Unido vivieron un período de prosperidad económica que benefició a la sociedad. En este contexto surgió el Decorador, profesional en su mayoría caracterizado por las mujeres, sin excluir a los hombres. La práctica profesional del decorador de interiores empezó a formalizarse y para 1929 llega a su auge, confiando más en el buen gusto de los entendidos.

La Escuela de Diseño Bauhaus había tenido una gran repercusión en los arquitectos y los decoradores de interiores. Como señala Gibbs (2005):

Tras el cierre de la Bauhaus, discípulos como Serge Chermayeff y Eric Mendelsohn se establecieron en Gran Bretaña y Estado Unidos, donde influyeron en muchos arquitectos y diseñadores en ese momento. En Francia, el arquitecto Le Corbusier se adhirió a los principios de la Bauhaus y diseñó casas revolucionarias que maximizaban la luz y el espacio. Los decoradores de interiores dedicados eran realmente una innovación del siglo XX (p. 24).

Sin embargo, en el mismo año de 1929 los países se vieron afectados por la crisis financiera más larga en el tiempo y de mayor profundidad a nivel mundial conocida como la Gran Depresión, que se originó en Estados Unidos a partir de la caída de la bolsa de valores de Nueva York el 29 de octubre de 1929, y se extendió rápidamente a casi todos los países del mundo ocasionando efectos devastadores y se prolongó hasta la década de 1930 en los años previos a la Segunda Guerra Mundial. La llegada de la guerra detuvo el progreso de muchas actividades a nivel mundial, incluyendo el período de auge para arquitectos y diseñadores de toda Europa, un cese que duró un par de décadas.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la rápida expansión de la industria, el extenso desarrollo en la construcción comercial y doméstica y el creciente deseo de mejores condiciones de vida y trabajo estimularon enormemente a demanda de nuevos profesionales calificados. De modo, que la profesión tuvo que acogerse a nuevos cambios que la sociedad demandaba, que consistían en una orientación más académica y con mayor orientación a lo comercial, corriente que fue establecida por los arquitectos formados en el llamado Estilo Internacional, quienes rechazaban el diseño interior como tal (Massey, 2008) (Gibbs, J., 2005).

1.5.8 Diseño

El concepto de diseño ha ido variando en el tiempo debido a varios factores. Desde la perspectiva de Penny Sparke (2010), “se trata más bien de un concepto

en constante transformación, que se refleja en una serie de prácticas y se ve influido por un contexto más amplio de ideologías y discursos cambiantes que afectan a sus parámetros variables (p. 18). En 1588, el *Oxford English Dictionary* menciona por primera vez el concepto de diseño y lo describe como: “un plano o un boceto concebido por un hombre para algo que se ha de realizar; un primer boceto dibujado para una obra de arte... (o) un objeto de arte aplicada, necesario para la ejecución de la obra” [Citado en (Bürdek, 1994, p. 15)].

Axel von Salden (1987) señala en sus investigaciones históricas, que hacia finales del siglo XVI se usaban en Italia las nociones *disegno interno* –la idea a ejecutar – y *disegno esterno* –la obra ejecutada. [Citado en (Bürdek, 1994, p. 16)]. A partir del siglo XX, William Richard Lethaby, historiador de la arquitectura, y los diseñadores Raymond Loewy, Norman Bel Geddes y Henry Dreyfuss empezaron a utilizar el término diseño para distinguir su labor de la de los artistas.

En la opinión de Heinz Hirdina (1988), “el diseño, al contrario que el arte, necesita de un fin práctico y lo encuentra ante todo en cuatro requisitos: ser funcional, significativo, concreto y tener un componente social” [Citado en (Bürdek, 1994, p. 17)]. Coincidentemente, Horst Oehlke (1988) propuso investigar funcionalmente el objeto del diseño en tres direcciones: como objeto de utilidad práctica y/o instrumental, como objeto de comunicación social, como objeto de percepción sensorial.

Años más tarde, el diseñador Wucius Wong (1995) expresa que muchas personas piensan en el diseño como “en algún tipo de esfuerzo dedicado a embellecer la apariencia exterior de las cosas. Ciertamente, el solo embellecimiento es una parte del diseño, pero el diseño es mucho más que eso” (p. 41). Esto se explica porque el diseño es un proceso de creación con un propósito definido.

Wucius (1995) agrega:

Un buen diseño es la mejor expresión visual de la esencia de “algo”, ya sea esto un mensaje o un producto. Para hacerlo fiel y eficazmente, el diseñador debe

buscar la mejor forma posible para que ese “algo” sea conformado, fabricado, distribuido, usado y relacionado con su ambiente. Su creación no debe ser sólo estética sino también funcional, mientras refleja o guía el gusto de su época (p. 41).

Wong (1995) afirma también que el diseño es práctico y que el diseñador es también un hombre práctico quien además requiere dominar el lenguaje visual que es la base de la creación del diseño, y trabajar acorde a sus principios, reglas o conceptos. De acuerdo a sus interpretaciones, el diseñador distingue cuatro grupos de elementos del diseño: conceptuales, visuales, de relación y prácticos. Los conceptuales son: punto, línea, plano y volumen. Los visuales son las más prominentes de un diseño y tienen forma, medida, color y textura. Los de relación, unos gobiernan la interrelación y la ubicación, de estos unos pueden ser percibidos como la dirección y la posición y otros pueden ser sentidos como el espacio y la gravedad. Por último, están los prácticos, la representación, el significado y la función.

Wong (1995) expone que la representación hace referencia a la manera de simbolizar la forma que se extrae directamente del mundo real; naturaleza pudiendo ser realista, estilizada o semi abstracta. “En el caso de que un objeto transporta un mensaje está comunicando algo y se conoce como significado; la función refiere al propósito determinado que el diseño debe cumplir” (p. 42)

Desde el punto de vista filosófico, Vilém Flusser (1999) declara que “la palabra diseño es de origen latino y contiene en sí el término *signum*, que significa lo mismo que la palabra alemana *Zeichen*, signo, dibujo. Ambas palabras, por lo demás, tienen un origen común” (p. 23). (...) “Hoy en día *diseño* significa más o menos aquel lugar en el cual el arte y la técnica (y por ello el pensamiento valorativo y el científico) se solapan mutuamente, con el fin de allanarle el camino a una nueva cultura” (pp. 24-25).

Sin embargo, parecía aún existir, al menos para algunos, cierta confusión entre el concepto de arte o diseño. En relación a la interrogante ¿arte o diseño?, Isabel Campi (2007) expone:

El gran problema del diseño de finales del siglo XIX fue encontrar una fórmula moderna de “reconciliación” entre la materia (la técnica) y el espíritu (el arte). Dicho de manera más sencilla, se trataba de lograr el embellecimiento de los productos de la sociedad industrial mediante un estilo que simbolizara los nuevos tiempos. El arte se encontraba en una encrucijada, pues no quedaba claro que su único destino fuera el museo. También podía ser la tienda. De acuerdo con las teorías de Morris y el movimiento *Arts & Crafts*, que desde los años ochenta proclamaban que el arte debía de salir de sus círculos cerrados para acercarse a la vida de la gente, el escenario de esta “reconciliación” no se encontraba en el museo ni en la academia, sino en la ciudad y en los objetos de la vida cotidiana. Así pues, al llegar el cambio de siglo se cuestionó insistentemente la finalidad, la división y la jerarquía de las artes, y una importante serie de creadores dejaron de dedicarse a la pintura y la escultura y se interesaron por los interiores, los muebles y las artes del objeto (p. 124).

Maider Zulueta (2016) expresa que el concepto actual del término diseño está vinculada a la voluntad de ciertos diseñadores por profesionalizar su actividad y de delimitarla con respecto al arte. “Esta actividad, consistente en imbuir a los productos e imágenes de rasgos estéticos y funcionales para atraer a los consumidores, durante la revolución industrial respondía a nombres como ‘arte industrial’, ‘artes decorativas’ o ‘artes aplicadas’” (p. 38).

Zulueta (2016) añade que “entre los profesionales que más se preocuparon de dotar al diseño de un estatuto disciplinario estuvieron los seguidores del movimiento moderno” (p. 38), al que se refiere de poseer un estilo caracterizado por la funcionalidad, sencillez, belleza estructural, entre otras cualidades, además de gozar de gran aceptación.

Anna Calvera (2010) refiere tres orígenes del diseño. El primer origen histórico de este, lo define como “una actividad concreta y le concede un lugar en el sistema productivo entre las funciones intelectuales” (p. 70). Según Campi (2016), “tiene su origen en la división técnica del trabajo que se experimenta a medida que los oficios se van mecanizando a finales del siglo XVIII y alcanza su máxima expresión en el siglo XX con la cadena de montaje” (p. 3).

El segundo origen histórico del diseño define su práctica en base “a la identificación de una necesidad social y no sólo económica y depende de un

pensamiento crítico para con la sociedad y la producción industrial” (Calvera, 2010, p. 76). La autora lo vincula con la historia del Movimiento Moderno, un movimiento cultural elaborado por artistas y arquitectos de la primera mitad del siglo XX que examina su paso en arte, arquitectura y diseño y pretende comprender su génesis.

El tercer origen del diseño se da en la institucionalización de una profesión consciente de sí misma y está vinculado con la narración acerca de la organización de los diseñadores en pro de la defensa de su profesión y sus intereses. De ahí que este origen,

Cuenta cómo se fundaron las primeras asociaciones de diseñadores con objeto de dar a conocer la nueva profesión, hacerla social económicamente visible y, a la vez, ofrecer protección profesional a sus miembros para después constatar la creación de entidades, públicas o privadas, con el fin de promover entre los empresarios -En Barcelona como en tantos otros lugares de Latinoamérica nació gracias a la iniciativa privada de los profesionales (Calvera, 2010, p. 70).

Yves Zimmermann (1988) señala que la palabra diseño no tuvo siempre su significación universal. El autor afirma que, en la década de 1960, en España se desconocía su significado, de tal forma que eran los denominados grafistas quienes se dedicaban a la profesión y su actividad era semejante a hacer arte.

De acuerdo a Zulueta (2016), “la reputación del diseño comenzó a labrarse cierta reputación gracias, en gran parte, a asociaciones de diseñadores industriales y grafistas como el FAD (Fomento de las Artes Decorativas) donde las influencias del diseño moderno eran más evidentes” (p. 38).

Zulueta agrega:

En la década de los 80 y la década de los 90 el diseño se difundió entre el público no especializado y alcanzó altas cotas de popularidad convirtiéndose en la profesión de moda y produjo la multiplicación de las escuelas. La rápida digitalización de la profesión también contribuyó, en cierta parte, a que el público comenzara a entenderlo como una profesión independiente y diferente al trabajo del artista (2016, p. 38).

Citando a Bürdek (1994), “los años ochenta han dado como resultado la descomposición de la integridad de diversas disciplinas. (...) La diversidad de los conceptos y descripciones (...) nace en aras de un pluralismo necesario y justificable” (p. 18). Hoy es usual encontrar en el ámbito académico las especializaciones del diseño en industrial, textil, gráfico, de moda e indumentaria y de interiores.

En cuanto a la acción de diseñar, Zátonyi (2011) lo presenta de la siguiente manera:

Diseñar es –partiendo de la interacción de una realidad social y de la tecnología existente, con el dominio de cierta metodología y teoría – darles forma a determinados componentes en su complejidad, o su sencillez, para que el resultado final responda a una necesidad, conocida ésta, o no, por su futuro usuario (p. 317).

Alejandro Quiroga señala que el buen diseño permite a los receptores la permanente resignificación de lo diseñado, esto es, la posibilidad que tiene un artista diseñador de “simbolizar, quien genera en su trabajo, un desplazamiento por mínimo que sea; dispone de la particularidad de no entregar el contenido en su estado primario e inmediato, sino que lo desplaza, sublima, simboliza” [citado en Zátonyi, 2011, p 343)].

1.5.9 Diseño de Interiores

El diseño de interiores se diferencia de la decoración de interiores por ser una disciplina de desempeño espacial y experiencia en lugar de una de composición o estilo. El diseño de interiores tiene como objetivo crear espacios confortables, funcionales y atractivos para mejorar la calidad de vida de quienes los habitan, ya sean espacios residenciales, comerciales, recreativos, entre otros. Para ello, se parte de un estudio y análisis para ofrecer una propuesta que satisfaga las necesidades de los usuarios.

Desde el punto de vista de los arquitectos Ching y Binggeli (2015), el diseño de interiores comprende:

La planificación, la distribución y el diseño de los espacios interiores de los edificios. Estos escenarios físicos satisfacen las necesidades básicas de cobijo y protección, crean un marco e influyen en la forma de llevar a cabo las actividades, alimentan las aspiraciones de los ocupantes y expresan las ideas que acompañan sus acciones; afectan los puntos de vista, los estados de ánimo y la personalidad (p. 36).

En este sentido, los objetivos del diseño de interiores son el logro de ventajas funcionales, el enriquecimiento estético y la mejora psicológica de dichos espacios interiores. Para tal efecto, implica en el diseñador un proceso de planificación, estrategias y creatividad, tomando en cuenta todos los elementos del diseño. Los profesionales de este campo se denominan diseñadores de interiores o interioristas quienes para su actuación necesitan de conocimientos teóricos, competencias tecnológicas y haber realizado la práctica. Esta última con la finalidad de que la teoría forme parte de la experiencia vivida.

La relación del diseño de interiores con las artes plásticas está dada en que emplea un lenguaje similar y utiliza una sintaxis prestada de esta disciplina, con la diferencia de que su naturaleza es más compleja. A diferencia del artista que tiene más espontaneidad y libertad para desarrollar sus obras y sus acciones pueden no estar justificadas, la obra del diseñador de interiores es una propuesta -que, aunque esté proyectada en base a una inspiración -debe satisfacer las necesidades del usuario. La característica común entre ambos profesionales de las distintas disciplinas es la creatividad.

En cuanto a disciplina proyectual, el diseño de interiores, se entiende como el manejo del espacio que el profesional debe adaptar y modificar según las actividades y las necesidades requeridas por sus ocupantes. De modo que, el diseñador de interiores es un profesional que logra un equilibrio entre el espacio, la forma, la función y el sistema constructivo para proponer una solución a la problemática existente. Es decir, el problema de diseño surge de una necesidad, y la solución a este problema da por resultado espacios que brindan bienestar y seguridad a sus ocupantes.

Si bien ya había una preocupación por este tema en el siglo XIX, la conformación del diseño de interiores como campo disciplinar inicia en Europa y Estados Unidos y va relacionado a la Arquitectura Moderna y el Movimiento Moderno y luego emerge en Latinoamérica en varios países. En cuanto a su campo disciplinar, el diseño de interiores incluye conocimientos del espacio, que es uno de los recursos principales del diseñador de interiores.

De acuerdo a Ching y Binggeli (2011), los espacios interiores de los edificios se diseñan como lugares para “el movimiento humano, la actividad y el reposo. No obstante, debería haber una adecuación entre la forma y las dimensiones de un espacio interior y nuestras medidas corporales” (p. 46). Por ello, se precisa también conocimientos de antropometría y ergonomía. De acuerdo a Bevilacqua (2017), “el ser humano es habitante: desde su gestación, y a lo largo de su vida, habita una innumerable cantidad de espacios. En el diseño de interiores y mobiliario, la ergonomía es indiscernible del habitar” (p. 67). Más aún, es indispensable conocer sobre el cuerpo humano, su antropometría, la biomecánica, las temperaturas que resiste, entre otros aspectos.

Respecto al habitar y al espacio, Martin Heidegger (1975) reflexionó sobre estos y otros conceptos en una conferencia acontecida en Darmstadt, en 1951. El concepto central del discurso de Heidegger de la conferencia “Construir, Habitar, Pensar (*Bauen, Wohnen, Denken*)⁶, es el espacio ligado a la existencia. El autor establece el habitar como una condición de la posibilidad de construir; el habitar preexiste, pues el hombre ya habita en la tierra entre los mortales, frente al cielo y hacia los dioses. Junto a ello, expone que se debe cuidar las cosas precisamente porque con ellas se permanece a lo largo de vida. También señala varios conceptos sobre lugar, espacio y su relación con el hombre. Para Heidegger (1975), “el vínculo del hombre con lugares y, por medio de lugares, con espacios,

⁶ La conferencia se dio en el encuentro denominado ‘El Hombre y el espacio’, después conocido como ‘El Coloquio de Darmstadt’. A este evento concurrieron un grupo de intelectuales, filósofos y arquitectos. Cabe señalar, que, los arquitectos presentes constituían un grupo protagonista de la reconstrucción en la Alemania de posguerra.

estriba en el habitar. La relación de hombre y espacio no es otra cosa que el habitar esencialmente pensado” (p. 159).

En su discurso, Heidegger aludía que el problema de escasez de viviendas no era por causa de la guerra, sino que este existía desde antes, ya que, para él, se debía comprender la esencia de habitar y los arquitectos debían construir con este concepto claro revalorizando las culturas individuales. Heidegger (1975) finaliza su discurso con la siguiente reflexión:

Se habla por todas partes, y con fundamento, de la penuria habitacional. No sólo se habla se pone manos a la obra. Se intenta solventar la penuria por medio del acondicionamiento de habitaciones, por medio de la exigencia de la construcción de viviendas, por medio de la planificación de todas las construcciones. Tan dura y amarga, tan paralizante y amenazadora como sea la penuria de habitaciones, la *auténtica penuria del habitar* no consiste ante todo en que falten habitaciones. (...) La auténtica penuria del habitar reside en el hecho de que los mortales primero tienen que volver a buscar la esencia del habitar, de que tienen que aprender primero a habitar. (...). Pero ¿de qué otro modo puede los mortales *corresponder* a ese aliento que intentando ellos por *su* parte, por sí mismos, llevar el habitar a la plenitud de su esencia? Realizan eso si construyen por el habitar y piensan para el habitar. (p. 162)⁷

De esta manera, Heidegger invita a los arquitectos a pensar para quien construyen, el habitar a la plenitud de su esencia, revalorizando las culturas individuales, el retorno a las prácticas regionales ancestrales y a las tradiciones locales respectivas.

Aldo Hidalgo (2013) señala:

Como consecuencia de ello, la acción arquitectónica de las décadas del ochenta y noventa -del siglo pasado- en culturas tan diversas como son la portuguesa, italiana, suiza o japonesa, estuvieran dirigidas por destacar los valores de la propia cultura por sobre aquellos de la arquitectura internacional o del *International Style*, como se llamó a la arquitectura nacida en la década del veinte (p. 58).

Es sabido también la importancia que ejerce la cultura en relación al distanciamiento social y al espacio. Las necesidades de cada persona y su cultura sobre el distanciamiento social apropiado y controlar el espacio personal son

⁷ Las cursivas son de la cita.

diferentes. Por lo general, se establecen los distintos tipos de zonas: íntima, social y pública. Ching y Binggeli (2011) mencionan: “Las dimensiones de nuestro cuerpo y cómo nos movemos y percibimos el espacio constituyen factores determinantes y primordiales en el diseño arquitectónico y de interiores” (p. 49).

Edward Hall (1989) difundió el concepto de proxémica en su obra *El Lenguaje Silencioso*, en la cual analiza cómo los seres humanos estructuran de manera inconsciente el espacio micro, entendido como la distancia entre los hombres en la conducción de las transacciones diarias, la organización del espacio en sus casas y edificios y el diseño de las ciudades. En palabras de Hall (1989): “Las asociaciones y sentimientos que produce el espacio en un miembro de una cultura casi siempre significan otra cosa en la siguiente” (p. 176). En efecto, cada cultura concibe el espacio de un modo diferente. “Según la cultura de que se trate, pueden darse diversos grados de importancia y complejidad en la configuración formal del espacio” (p. 187).

Retornando a Heidegger (1992), su determinación del espacio desde el habitar humano, también está presente en su obra *El arte y el espacio*, en la cual, de acuerdo al autor, arte y espacio mantienen una unión originaria. El autor menciona el concepto ‘espaciar’ como una dimensión de la dispone el hombre y conforma su existencia. “El espaciar origina la situación preparada para el habitar” (150).

Ching y Binggeli (2011) señalan que:

El espacio es uno de los recursos principales del diseñador y constituye el elemento por excelencia del diseño de interiores. A través del volumen del espacio no solo nos movemos, sino que también vemos formas, oímos sonidos, sentimos brisas amables o la calidez del sol, y olemos fragancias de las plantas en flor. El espacio se impregna de las características sensitivas y estéticas del entorno (p. 2).

De acuerdo a Orietta Polifroni (2012), los autores destacan “cómo el sentido del espacio no es solo una materialidad física, sino que se convierte en la suma

de los elementos que percibe cada ser humano y los construye en su mente para recrear el imaginario de sus espacios” (p. 50).

De ahí que, al ingresar a un edificio se percibe una sensación de cobijo y de cerramiento. Esta percepción se debe a los elementos arquitectónicos que los delimitan y lo definen como son: techo, paredes y piso, que serían los aspectos cuantitativos del espacio. Asimismo, la forma, configuración y los tipos de vanos le adhieren los aspectos cualitativos al espacio interior. (Ching y Binggeli, 2011)

Para Rudolf Arnheim (1986), las ideas o conceptos que se tiene de un objeto condiciona el modo en que se los percibe, de modo que, percepción y pensamiento actúan de forma recíproca. El individuo crea en su mente artefactos visuales y después se proyectan las ideas en un papel, se la percibe nuevamente y se las elabora mejor. Esta representación visual de los conceptos es la que ayuda a las personas a pensar y conectar las ideas con el mundo real.

El diseño de interiores va necesariamente más allá de la definición arquitectónica del espacio. Cuando se proyecta una distribución, el mobiliario y los detalles de un espacio, el interiorista debe estar muy atento al carácter arquitectónico que imprimirá al espacio y a potencial de modificaciones y relaciones que se pueden establecer. El diseño del espacio interior requiere entender cómo están conformados los sistemas de cerramientos y la estructura del edificio. Con este conocimiento, el interiorista puede decidir si trabaja con ellos, si les da continuidad o si ofrece un contrapunto a las cualidades esenciales del espacio arquitectónico (Ching y Binggeli, 2011, p. 7)

Polifroni (2012), conceptualiza el diseño de interiores como “un compendio de intervenciones funcionales, estéticas y de confort en el espacio arquitectónico interior, relacionadas con el manejo tridimensional de superficies en cuanto a sus formas, proporciones, estilos, colores, iluminación, texturas, transparencias, equipamiento, tecnología, mobiliario y objetos” (p. 6).

Por su parte, Arnheim (1978) plantea que un edificio es en todos sus aspectos, un hecho del espíritu humano al relacionarlo con la experiencia de los sentidos y el comportamiento muscular, así como también los pensamientos y esfuerzos que resultan. Resalta que la necesidad de paz, intimidad, espacio,

armonía, orden y color son de similar condición al hambre, el frío y el miedo. Asimismo, enfatiza en que además de un buen sistema de cañerías interiores, calefacción y aislamiento, es relevante la luz, el orden visual, un espacio proporcionado, entre otros.

Como explican Ching y Binggeli (2011), la escala, la distancia visual y la luz son factores relevantes que cambian nuestra percepción de la textura y de las superficies que unen. La textura es la cualidad específica de una superficie y el resultado de su estructura tridimensional. Esta suele utilizarse para describir características de las superficies de los materiales conocidos como la piedra, la madera, etc., pudiendo ser real o visual. La luz influye en nuestra percepción de la textura y, a su vez, se ve afectada por la textura que ilumina.

La luz directa que incide sobre una superficie con textura física aumentará su textura visual. La luz difusa merma el acento de las texturas físicas y puede incluso eclipsar su estructura tridimensional. (...). La dirección de la luz afecta a nuestra lectura de la textura. Las superficies brillantes reflejan. Las superficies mates difuminan. (...). Al igual que el contorno y la textura, el color es una propiedad visual inherente a todas las formas. En nuestro entorno estamos rodeados de color. Sin embargo, los colores que atribuimos a los objetos provienen de la luz que los ilumina, y que pone de manifiesto la forma y el espacio; sin luz los colores no existen (Ching y Binggeli, 2011, pp. 99-105).

Adicionalmente, el diseño de interiores también está relacionado con la climatización ya que debe crear espacios agradables y de confort para el ser humano. El espacio también debe tener el control de sonido apropiado según la función y las actividades que en él se realicen, para tratarlo se utiliza el aislamiento acústico y acondicionamiento acústico. El aislamiento acústico sirve para aislar el espacio de los ruidos externos, para ello se deberá recurrir a materiales idóneos, mientras que el acondicionamiento acústico diferencia entre espacios sordos o reverberantes. Un espacio interior sordo y su respectivo mobiliario es aquel cuyas superficies posean la cualidad de absorber los sonidos.

La forma y la materialidad son igualmente importantes en el diseño de interiores. La forma es el término que se utiliza para describir el contorno y la

estructura total de un volumen. En cuanto a la materialidad, refiere a los materiales que se emplean para el diseño y la obra del diseño de interiores.

Los principios del diseño de interiores son la proporción, la escala, el equilibrio, la armonía, la unidad y variedad, el ritmo y el énfasis. Ching y Binggeli (2011) afirman que “la proporción se refiere a la relación de una parte con otra o con el conjunto, o entre un objeto y otro. Esta relación debe ser de magnitud, cantidad o grado” (p. 121).

El diseño de interiores se ocupa de las relaciones proporcionales entre las partes de un elemento de diseño, entre varios elementos de diseño y entre los elementos, la forma y el cerramiento espacial. El principio de diseño de la escala está relacionado con la proporción. Tanto la proporción como la escala tratan acerca del tamaño relativo de las cosas. Si hay una diferencia, la proporción pertenece a las relaciones entre las partes de una composición, mientras que la escala se refiere específicamente al tamaño de algo, relativo a algún estándar o constante reconocida (Ching y Binggeli, 2011, pp. 124-125).

Además, de todos estos conocimientos, el campo disciplinar comprende conocimientos de técnicas de expresión y de representación, historia del arte y los estilos, entre otros. La educación en diseño de interiores es la exploración de las habilidades y la adquisición de los conocimientos necesarios para realizar el trabajo de esta profesión. En la actualidad, la educación en este campo se ofrece en diferentes partes del mundo.

Respecto al diseñador de interiores, Polifroni (2012) sostiene:

La participación del diseñador de espacios interiores resulta necesaria porque le aporta la interpretación [al ocupante] de sus necesidades y gustos, y los transforma en conceptos e intervenciones funcionales, estéticas y de confort en el espacio arquitectónico interior, relacionadas con el manejo tridimensional de superficies en cuanto a sus formas, proporciones, estilos decorativos, paletas de colores, efectos y sensaciones de iluminación, texturas de impacto y artísticas, transparencias, manejo de ventilación de espacios, equipamiento adecuado a cada uso, tecnología de vanguardia, mobiliario multifuncional, de estilo y propios, obras de arte y objetos suntuarios o diseñados por él mismo. En fin, involucra todo un compendio de elementos que juntos hacen un espacio diseñado con profesionalismo y arte (p. 6).

Por otro lado, las diseñadoras Irina Montes de Oca y Lucía Risco (2017) expresan la finalidad del diseñador de interiores:

Los diseñadores de interiores, o interioristas, tienen por finalidad plantear espacios conociendo al detalle al usuario y sus características. Gestionan y planifican el diseño que van a trabajar en un determinado espacio de manera integral, aplicando esquemas de diseño (...). El diseñador de interiores puede intervenir en los diferentes campos en que los espacios requieran un cambio radical o parcial. Diseñan mobiliario como parte formativa o desarrollo integral de áreas verdes, y son especialistas en el diseño interior de espacios comerciales, así como en el diseño integral de espacios residenciales (p. 4).

Conviene destacar también la vinculación positiva del diseño de interiores en la actividad productiva de una empresa. Se han hecho estudios acerca de la relación de los ambientes de trabajo funcionales, seguros y agradables con el rendimiento del personal que trabaja en ellos, por ejemplo, una persona que labora en un ambiente ergonómicamente diseñado, podrá rendir más en la empresa. El mejor rendimiento laboral de los empleados y la retención a largo plazo en la organización aumentan su productividad y esto solo es posible debido a un mejor entorno laboral. Estudios anteriores revelan que el edificio de oficinas y el entorno físico del lugar de trabajo desempeñan un papel vital en la productividad de los empleados (Carneavale, 1992), (Clements-Croome, 2015), (Ajala, 2012).

Nathan y Doyle (2002) señalan que “los lugares de trabajo mal diseñados o administrados dañan el bienestar físico y mental del personal” (p. 2). A esto Jensen y Arens (2005) agregan que, es lamentable que el cincuenta por ciento de la vida de los empleados sucede en ambientes interiores que afectan su salud física y mental. Debido al efecto tanto físico como emocional y psicológico que los espacios intervenidos producen en el hombre, el diseño de interiores ha alcanzado un nivel de relevancia en los países de mayor desarrollo. Las grandes empresas a nivel mundial están conscientes de su importancia por los beneficios que brinda al ser humano cuando es implementado en los espacios interiores, no obstante, una parte considerable de la sociedad global aún desconoce su trascendencia.

1.5.10 Currículo

El diseño de interiores al convertirse en una disciplina como carrera universitaria necesita de un currículo o planes de estudio, por esta razón, se expone este concepto a continuación. Muchas son las definiciones que han hecho los autores acerca del currículo. Este término en ocasiones es usado indistintamente para referirse a plan de estudios, diseño curricular, *curriculum*, programa, programación, entre otros, que siempre contienen en su esencia, un basamento teórico. Sin embargo, sí existe una diferencia entre algunos de estos términos.

Tomando de referencia a Miguel Ángel Zabalza (1987), el *curriculum* es el conjunto de los supuestos de partida, de las metas que se desea lograr y los pasos que se dan para alcanzarlas; el conjunto de conocimientos, habilidades, actitudes, etc., que se considera importante trabajar en la escuela año tras año (p. 14).

Zabalza (1987) expone la diferenciación entre los términos programa y programación:

Se entiende por programa el documento oficial de carácter nacional en el que se indican el conjunto de contenidos, objetivos, etc., a desarrollar en un determinado nivel. Así el Programa es el conjunto de prescripciones oficiales respecto a la enseñanza emanadas del Poder central. (...). Este documento recoge lo que en cada momento cultural y social es definido como los conocimientos, habilidades, valores y experiencias comunes y compartidas por un pueblo. (...). En definitiva, el programa recoge los mínimos comunes a toda una sociedad, lo que constituye la «estructura común de una cultura» y las previsiones generales respecto a las necesidades de formación y respecto al desarrollo cultural y técnico de esa misma sociedad (p. 16).

Zabalza (1987) agrega, “hablamos de programación para referirnos al proyecto educativo-didáctico específico desarrollado por los profesores para un grupo de alumnos concreto, en una situación concreta y para una o varias disciplinas” (pp. 14-15). En su opinión, programa y programación son planteamientos no excluyentes. “En el desarrollo de la actividad docente cada uno de ellos ha de cumplir una función que le es propia y entre ambos se

complementan y cierran el círculo de que constituye el «proyecto curricular a desarrollar en el aula» (p. 16).

Entre las diversas acepciones del currículo a lo largo del tiempo, constan: un diagnóstico de necesidades (Taba, 1974); un campo de conocimiento, un ámbito de debate (Díaz, 1989); fuentes y filtros para el diseño curricular al establecer conceptos como marco de referencia (Díaz, 1997): una encrucijada, un punto de encuentro, no siempre pacífico, entre puntos de vista e intereses (Zabalza, 2007): un marco establecido para mejorar y organizar la variedad y cantidad de experiencias de los estudiantes en el contexto de la escuela y fuera de ella (Skilbeck, 2005), y más.

Estas diferentes miradas señalan que, por medio del currículo se determinan las intenciones educativas a través de los objetivos de aprendizaje especificados. La concreción de estas intenciones se hará a través de diferentes fuentes o vías de acceso, lo que puede apreciarse más claramente en el trabajo de César Coll (1997), quien refiere que toda propuesta curricular debe tener una fundamentación sociológica, psicopedagógica y epistemológica que sustente estas intenciones educativas. De manera que, el enfoque de esta fundamentación se traduce en la selección de objetivos y contenidos de aprendizaje y en la forma en que se organizarán, abordarán y evaluarán dichos contenidos.

Para Otmara González (1992), el currículo constituye un proyecto sistematizado de formación y un proceso de realización a través de una serie estructurada y ordenada de contenidos y experiencias de aprendizaje, articulados en forma de propuesta política-educativa que propugnan diversos sectores sociales significativos que se traduzcan en formas de pensar, de sentir, valorar y actuar frente a los problemas complejos que plantea la vida social y laboral en particular la inserción en un país determinado.

De acuerdo con Alicia De Alba (1995) el currículo es la síntesis de elementos culturales, conocimientos, valores, costumbres, creencias, hábitos, que conforman una propuesta político-educativa “pensada e impulsada por diversos

grupos y sectores sociales cuyos intereses son diversos y contradictorios, aunque algunos tiendan a ser dominantes o hegemónicos, y otros tiendan a oponerse y resistirse a tal dominación o hegemonía” (pp. 62-63).

En la opinión de Rita Álvarez de Zayas (1995), el currículo es un proyecto educativo global que asume un modelo didáctico conceptual y posee la estructura de su objeto: la enseñanza-aprendizaje y relaciones interdependientes con el contexto histórico-social, la ciencia y los alumnos, condición que le permite adaptarse al desarrollo social, a las necesidades del estudiante y a los progresos de la ciencia.

Dicho con palabras de autores, este plan llamado currículo es el que norma, conduce y permite evaluar el proceso pedagógico profesional dirigido por una institución educativa, está definido como una serie estructurada de objetivos de aprendizaje que se aspira a lograr (Johnson, 1967); más aún, según Fraga, Herrera y Cortijo (1996) está orientado a la formación de la personalidad de los alumnos, de acuerdo a los fines y demandas sociales que traza el estado en un momento histórico concreto; es un proyecto que establece las actividades escolares, precisa sus intenciones y proporciona guías de acción adecuadas y útiles para los profesores, responsables directos de su ejecución (Coll, 1997).

Fuentes y Mestre (1997), afirman que el currículo es, en suma, el contenido que se debe asimilar en aras de alcanzar un objetivo, siendo, además un programa, un plan de trabajo y estudio, necesario para aproximarse al logro de los objetivos, que se da en un contexto social, tanto en tiempo como en el espacio, que está influido y determinado por las ideas sociales, filosóficas, políticas, pedagógicas, que comprenden los aspectos más esenciales de la carrera, como los más próximos a lo cotidiano, como es el proceso docente educativo a nivel de disciplina, asignatura y tema.

Al finalizar la segunda guerra mundial, Tyler (1998) establece una visión generalizada de lo curricular comparada con los planes y programas de su visión que prevaleció por dos décadas; se internacionalizó en la década de los setenta

conformando una generación de modelos pedagógicos que influyeron en las reformas educativas de esos años en América Latina. No obstante, surgieron cambios en el ámbito educativo, se procuró que los planes y programas atendieran las necesidades institucionales del sistema educativo (Díaz-Barriga, 2012).

Como lo hace notar José Tejada (2000), en diversos países se plantea la necesidad de dirigir la formación de profesionales en los diferentes niveles de educación en general, independientemente de las condiciones económicas, sociales y políticas de cada uno. El autor afirma que el planteamiento y la solución de este problema se desarrolla bajo el denominado diseño curricular y por medio de la elaboración de un currículo. Addine *et al.* (2000) parecen coincidir al señalar que el currículo o plan de estudios es un proyecto educativo integral con carácter de proceso, que expresa las relaciones de interdependencia en un contexto histórico-social, condición que le permite rediseñarse sistemáticamente en función del desarrollo social, progreso de la ciencia y necesidades de los estudiantes, que se refleje en la educación de la personalidad del ciudadano que se aspira a formar.

Como refiere Ángel Díaz (2003):

Es necesario ver la selección de contenidos y la formación de habilidades como un problema del conjunto de la sociedad (...). A la larga se impone un camino radical en las condiciones de desempeño docente (...), en la era curricular el profesor se responsabiliza de conocer y dominar los contenidos establecidos y, en algunos casos, de revisar y seleccionar las actividades de enseñanza que los especialistas recomiendan (p. 1).

Zabalza (2007) menciona también que el currículo como proyecto de formación integrado ofrece un marco de referencia muy completo y rico para situar en él los planes de estudios universitarios. De modo que, es especialmente importante entrar en el sentido de la formación, pensar qué es formarse en la Universidad y si hay alguna diferencia de la simple preparación para ocupar un puesto de trabajo. Zabalza refiere también que el desarrollo de un plan de estudio incluye, además de la formación, el entrenamiento de los futuros profesionales. Esto indica que, junto a las técnicas particulares de cada disciplina, se busca que el estudiante adquiera responsabilidad acerca de su futuro como profesional y la

incidencia que tendrá a nivel social. En otras palabras, el plan de estudios es el proceso por medio del cual los estudiantes aprenden concreta y activamente, por lo tanto, requiere de mucha planificación previa para que tenga el éxito esperado.

En consecuencia, los planes de estudios son los proyectos formativos que ofrecen las instituciones universitarias para la acreditación como profesionales de las diversas ramas del saber. Así, en virtud de ello, les es aplicable plenamente todo el sentido y las condiciones vinculadas a la idea de currículo. Dicho de otra manera, es el proceso dirigido a elaborar la concepción del profesional y el proceso de enseñanza–aprendizaje que permite su formación.

Desde el punto de vista de George Posner (1995), existen múltiples interpretaciones sobre el currículo, las mismas que a lo largo de la historia educativa han sostenido, incluso, sus propias teorías:

- a) el alcance y secuencia, que es la descripción del currículo como una matriz de objetivos asignados a los grados (la secuencia) y agrupados de acuerdo con un tema común (el alcance)
- b) programa de estudios, que es un plan para un curso completo, el cual suele incluir fundamentos, temas, recursos y evaluación
- c) el esquema de contenido, que es una lista de tópicos a cubrir organizados en forma de esquema
- d) los estándares, es una lista de conocimientos y habilidades requeridos por todos los estudiantes al terminar su proceso académico
- e) los libros de texto, son los materiales educativos usados como guías para la enseñanza en el salón de clase
- f) la ruta de estudio, son una serie de cursos que los estudiantes deben completar
- g) las experiencias planeadas, son todas las experiencias académicas, atléticas, emocionales o sociales, que los estudiantes experimentan y que han sido planeadas por la escuela (p. 13).

En tanto que Sabrina Canedo (2009) describe al currículo como el marco que fundamenta la acción en el aula y todas las actividades educativas se han de caracterizar por su intencionalidad explícita y su planificación sistémica, razón por la cual, “la función primera del diseño curricular debe ser explicitar el proyecto educativo concretando las intenciones que persigue y el plan previsto para alcanzarlas” (p. 17).

Por lo general un plan de estudios establece las características de la asignatura, el objeto, el objetivo, los resultados de aprendizaje logrados por los estudiantes al término de las unidades, las actividades y experiencias que contribuyen al aprendizaje, el proceso de planificación y organización de estas actividades y experiencias, la manera cómo será realizada la actividad, el tiempo asignado para cada actividad, la bibliografía de consulta para las temáticas incluida, la forma de evaluación y el texto escrito que contiene la planificación de dichas actividades.

Se debe subrayar, también, que los planes de estudios cambian con el tiempo, puesto que deben ser adaptados a las nuevas circunstancias sociales y actualizados para que la formación de los estudiantes no pierda valor. En versiones sobre el currículo de educación superior en Ecuador, cabe destacar la definición de Elizabeth Larrea (2014).

El currículo de educación superior es una construcción social y colectiva, fundamentada en un proceso continuo de investigación y evaluación de las tendencias de la ciencia, la sociedad, la profesión y del tejido de interacciones de los actores educativos. Expresa y define los fines de la educación, y promueve un plan de acción que se concreta en un proyecto pedagógico y de formación, crítico, dinámico, participativo y creativo, orientado a generar experiencias de aprendizaje que produzcan una aproximación entre el conocimiento, la realidad y la producción de significados del sujeto educativo, desarrollando una serie de saberes y competencias que van incidiendo sobre su identidad personal, profesional y ciudadana, en el marco de un contexto productivo, político, social, ambiental y cultural determinado, propiciando su transformación (p. 21).

En sus amplias aportaciones sobre el currículo, Larrea (2014) agrega:

El currículo estructura la figura de interacciones sistémicas entre los *sujetos* que aprenden, los *contextos* productivos, sociales, ambientales y culturales, *el conocimiento y los saberes*; y, los *ambientes de aprendizaje* que generen convergencia de medios educativos y la articulación de las funciones sustantivas de la educación superior (p. 22).

Finalmente, Freire, Naranjo y Jaramillo (2019) exponen su conceptualización del diseño curricular en la educación superior:

Es un proceso de organización y planificación de la formación de profesionales en los distintos campos del saber, responde a su propia dinámica interna y a las condiciones socio-culturales del país. Este requiere de un análisis y reflexión profunda por parte de la comunidad educativa con la finalidad de potenciar y fortalecer las capacidades individuales del estudiantado y favorecer al desarrollo productivo, económico y social del país. (Freire y otros, 2019, pp. 104-124).

Las teorías y corrientes del *curriculum* son diversas y se crearon con el fin de resolver problemas educativos y dar sentido acerca de qué y cómo enseñar. A continuación, se sintetiza el pensamiento de sus defensores y su aporte al *curriculum*.

John F. Bobbitt (1876 – 1956), es considerado el padre del *curriculum* y fue quien introdujo el término. Bobbitt sostiene que el currículo debe realizar cambios y modificaciones para adaptarse a las necesidades sociales. Además, consideraba que la educación tradicional era inadecuada para responder a las nuevas condiciones de la sociedad cambiante por lo que era necesario reexaminarla y reformularla de acuerdo con las nuevas condiciones. De acuerdo a José M. García (1995), Bobbit, en su obra *Curriculum Making*, publicada en 1924, basa la técnica de redacción de objetivos conductuales en la teoría conexionista de Thorndike. El aporte más significativo de Bobbitt fue el desarrollo del *curriculum* acorde a las necesidades sociales y no a las académicas.

Siguiendo con las teorías, se menciona a Ralph Tyler (1902-1994), conocido como el padre de la evaluación. Las principales contribuciones de Tyler se dan más en la evaluación que en el currículo. Según el Modelo de Tyler la evaluación se basa en los objetivos del programa. De acuerdo a García (1995), el modelo propuesto por Tyler “fue producto de la escuela progresista y del Estudio de los Ocho Años, el mérito radicó en la síntesis que hizo, más detallada, rica y sistemática, de lo sugerido por Giles y colaboradores e Hilda Taba” (p. 75).

Por su parte, Hilda Taba (1902-1967) considera el currículo como un plan de aprendizaje, en el cual sobresalen tres elementos relevantes: los objetivos, las actividades de aprendizaje y la manera cómo se apropian los conocimientos a través de estas actividades. Taba plantea que la elaboración de los programas

académicos debe basarse en la sociedad, la cultura, el aprendizaje y el contenido vinculando la teoría con la práctica. Taba también destaca la evaluación educativa. Asimismo, traza dos niveles: la importancia del desarrollo del *curriculum* y su relación con la sociedad y el individuo, y los procedimientos que se deben tomar en cuenta para elaborar un *curriculum*. Cabe señalar que Taba retoma las ideas de Ralph Tyler acerca de la elaboración del currículo y agrega como primer paso la elaboración de un diagnóstico de necesidades.

En cuanto a Philip W. Jackson (1968) se lo considera el fundador del *curriculum* oculto, aquel que no está escrito. Sus estudios lo llevaron a identificar tres categorías como componentes básicos del *curriculum* en cuestión: masa, elogio y poder. Javier Bertín (2009), señala que Jackson sostiene que “la escuela no sólo evalúa el maestro, sino que cada alumno es también evaluado por sus pares, se evalúa no sólo su rendimiento, sino con mayor fuerza sus actitudes, destrezas, carácter y personalidad” (p. 63).

Joseph Schwab (1969) señala que el curriculum está moribundo y se requiere replantear la teoría curricular con la práctica (como se cita en Sacristán y Gómez, 1989). Además, consideró que el propósito principal es la solución de problemas en la vida diaria.

Por otro lado, Lawrence Stenhouse (1987) expone que el *curriculum* debe estar aplicado a la teoría y práctica unidas y también a la investigación-acción, pues considera que el investigador es parte del fenómeno relacionado al salón de clase y que el profesor parte del fenómeno. Según Stenhouse, tanto el profesor como los alumnos deben aprender por indagación.

La teoría de John Eggleston (1980) cuestiona la legitimidad del *curriculum*. El autor entiende al curriculum como un instrumento de control social con enfoque sociocultural y, considera necesario analizar y comprender la sociedad y la cultura para de esta manera brindar los contenidos necesarios dentro de este.

Por otro lado, Stephen Kemmis (1998) propone una teoría pedagógica que “sustenta la necesidad de implementar un currículo bajo las premisas de la investigación acción-participativa. Su preocupación fundamental radica en construir una educación autónoma y encuentra, en el currículo, la oportunidad de pensar la profesión del educador” (como se cita en Posada y Arango, 2011, p. 624). Para Kemmis el currículo constituye el puente en la relación teoría-práctica del proceso educativo y la relación entre educación y sociedad.

Díaz Barriga *et al.* (1990) mencionan que para poder diseñar un *curriculum* primero se requiere realizar una planeación y determinar los objetivos y metas que se van a lograr a través de qué actividades y los contenidos de autores que se van a utilizar. De acuerdo a los autores, la metodología básica de diseño curricular para la educación superior consta de cuatro etapas: fundamentación de la carrera profesional, elaboración del perfil profesional, organización y estructuración curricular y evaluación continua del currículo.

1.6 Metodología

La metodología expone el conjunto de aspectos operativos indispensables en la realización de la presente investigación que tiene como objetivo principal: analizar los factores que posibilitaron el surgimiento y consolidación del campo disciplinar del diseño de interiores en Ecuador considerando su origen en las artes, la arquitectura y el diseño, durante el período comprendido entre los años 1960 – 2005.

1.6.1 Tipo de enfoque de la investigación

El enfoque de esta investigación es cualitativo, de lógica inductiva y de carácter recurrente, que considera la realidad subjetiva desde una perspectiva holística. Taylor y Bogdan (1986), señalan que, en el enfoque cualitativo, “las personas, los contextos o los grupos no son reducidos a variables, sino considerados como un todo” (citado en Quecedo y Castaño, 2002, p. 8).

Según el tipo de información base, la presente investigación es cualitativa, ya que se recopila, compara e interpreta información enfocándose en la cualidad de las cosas. De acuerdo a Pérez Serrano (1994), la investigación cualitativa se considera como “un proceso activo, sistemático y riguroso de indagación dirigida, en el cual se toman decisiones sobre lo investigable, en tanto se está en el campo objeto de estudio” (p. 465). Esta investigación se caracteriza por conducirse básicamente en los ambientes naturales de los participantes, asimismo, posee las bondades de profundidad de ideas, amplitud, riqueza interpretativa y contextualiza el fenómeno.

Según el nivel de profundidad con el que se aborda este fenómeno, el tipo de investigación es descriptiva. Se considera investigación descriptiva aquella en que, como afirma Salkind (1998), “se reseñan las características o rasgos de la situación o fenómeno objeto de estudio” (p. 11). En esta investigación se reseña las características fundamentales del objeto de estudio, sus rasgos y cualidades. La investigación descriptiva se soporta con la técnica de la entrevista y la revisión documental.

Se aplicaron métodos cualitativos que facilitaron la construcción e interpretación de los datos. Con el fin de dar cumplimiento a los objetivos propuestos, este estudio siguió, de manera conjunta, un modelo descriptivo, que se fortaleció de la constante comparación e interpretación de datos. “La investigación cualitativa se fundamenta en una perspectiva interpretativa centrada en el entendimiento del significado de las acciones de seres vivos, sobre todo de los humanos y sus instituciones (busca interpretar lo que va captando activamente)” (Hernández Sampieri y otros (2010, 9).

Según el diseño aplicado, esta investigación fue también documental y de campo. En un inicio se realizó una fase exploratoria de antecedentes teóricos, posteriormente, se realizó la recolección de información en tres distintos espacios geográficos, Quito, Guayaquil y Cuenca, las tres ciudades del estudio, en los que se realizó las visitas de campo para la recolección de la información con técnicas diversas. También se utilizó la triangulación de datos utilizando diferentes fuentes

y técnicas de recolección, con el fin de buscar patrones de concurrencia y poder desarrollar o corroborar una interpretación global del fenómeno objeto de la investigación.

1.6.2 Diseño de la investigación

Con la finalidad de recolectar la información necesaria para responder a las preguntas en que se concreta el problema formulado se seleccionó el diseño no experimental, de campo y documental, que refiere la manera práctica que se adoptó para cumplir con los objetivos del estudio. El trabajo de campo tuvo como objetivo producir datos que permitieron reconstruir las características más profundas acerca de la conformación del campo disciplinar del diseño del diseño de interiores en Ecuador en el período 1960 – 2005.

Los métodos y técnicas de recogida de datos utilizadas en la investigación fueron de índole cualitativa. Se definió los sujetos que están incluidos en la medición o recolección y el contexto resultando una muestra no probabilística. Se formaron tres grupos distintos y se creó una guía de entrevista para cada grupo de participantes. La recogida de la información se realizó por medio de revisión bibliográfica y documental y por las entrevistas. La técnica de registro documental se utilizó para la recopilación de datos e información sobre el tema de investigación obtenida de textos, artículos científicos, revistas no especializadas, planes de estudio, entre otros. Los planes de estudio de las carreras de diseño de interiores, fueron solicitados formalmente en las secretarías de las unidades correspondientes de cada universidad. Se utilizó una ficha de registro para documentar información acerca de los planes de estudio de las carreras.

En la ciudad de Guayaquil se realizó las visitas a las instituciones educativas seleccionadas según los criterios mencionados previamente y se llevaron a cabo las conversaciones preliminares con los participantes para concertar la fecha y el horario para la entrevista. De manera similar, vía telefónica se concretó la fecha y el horario para las entrevistas en las instituciones ubicadas

en la ciudad de Cuenca y, posteriormente, se estableció la agenda para las entrevistas en las universidades de la ciudad de Quito.

Se prosiguió con la recolección de datos e información necesaria para el estudio. Este procedimiento se llevó a cabo en el ambiente natural de las personas u objetos sobre los que se elaboró la investigación, por lo tanto, las entrevistas se realizaron en las facultades de las universidades de las tres ciudades señaladas. También se recurrió a entrevistas por medio del correo electrónico cuando no fue posible reunirse con los participantes del estudio.

La investigación documental requirió la indagación, selección, lectura, análisis y síntesis de teoría de diversos autores, rastrear los libros, artículos científicos y otros textos, así como también, la recolección de información sobre los documentos con los cuales las carreras iniciaron sus programas de enseñanza, tales como planes de estudio y otros registros. Además, se efectuó las consultas pertinentes y necesarias del material bibliográfico. Asimismo, se recurrió a la tecnología a través del uso de internet para acceder a información tanto en los aspectos teóricos como de documentos que sirvieron de soporte y herramienta para esclarecer las ideas que aportaron al objeto de la investigación.

Adicionalmente, se investigó el material publicado por las Universidades, las Facultades de Arquitectura, de Artes, o de Diseño y las carreras, tales como: boletines, memorias, revistas, sitios web, entre otros. De igual manera, se indagó en artículos de revistas y diarios, como también en actas de congresos, seminarios, charlas, eventos y demás documentos que podían contribuir para la mejor comprensión del contexto histórico de la época.

La otra técnica de recolección de datos empleada fue la entrevista, a la que Canales (2006) define como “la comunicación interpersonal establecida entre el investigador y el sujeto de estudio con el fin de obtener respuestas verbales a las interrogantes planteadas sobre un problema propuesto” (pp. 163-165). Esta técnica está dirigida a establecer contacto directo con las personas que se consideren fuente de información (Bernal, 2000).

Se elaboraron las guías de preguntas que son los instrumentos de la técnica de la entrevista, que algunos autores denominan cuestionario, con el fin de que sirva de orientación para este proceso. Así, la recogida de información involucró el diseño de instrumentos y la definición de las personas a ser entrevistadas. Los instrumentos consistieron en una serie de preguntas abiertas por cada guía de entrevista semiestructurada. Se elaboró una guía de preguntas para cada grupo participante. Con el fin de asegurar la validez de la información, se procuró lograr la máxima coherencia entre los aspectos recogidos en la fundamentación anterior y los ítems de las entrevistas.

Se utilizaron las entrevistas semiestructuradas debido a que se consideró la más óptima para el estudio. Como señalan Hernández Sampieri y otros (2010): “las entrevistas semiestructuradas, (...) se basan en una guía de preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información sobre temas deseados, es decir, no todas las preguntas están predeterminadas” (p. 418). La entrevista semiestructurada utilizada permitió realizar un análisis comparativo de las respuestas. Esta técnica, por ser una comunicación primaria contribuyó a la construcción de la realidad y fue eficaz en la medida en que se fundamentó en la relación humana.

Entre los recursos empleados en esta etapa constan un equipo para grabación de sonido, grabador del teléfono móvil, equipo de filmación, cámara digital, cuaderno de campo, internet, entre otros. Las entrevistas fueron registradas con grabaciones de audio y fotografía de los participantes, a excepción de aquellas que por motivos de fuerza mayor se las realizó vía correo electrónico. Cabe mencionar que todas las entrevistas constan transcritas en los anexos del cuerpo C de la presente tesis.

1.6.3 Sujetos de la investigación

Se conformaron tres grupos de participantes para las entrevistas, y para cada uno se elaboró una guía de entrevista. Las preguntas de las guías de

entrevista fueron definidas de acuerdo a los grupos conformados, teniendo en cuenta la información que se deseaba obtener. El primer grupo está conformado por directivos de las facultades a la que pertenecen las carreras de diseño de interiores; el segundo se estableció con los docentes fundadores o antiguos de las carreras de diseño de interiores y, el tercero se constituyó con los docentes investigadores de la arquitectura moderna de Ecuador.

1.6.4 Población

De acuerdo a Fracica (1988), *población* es “el conjunto de todos los elementos a los cuales se refiere la investigación” (citado en Bernal, 2000, p. 160). La definición de la población se realizó tomando en cuenta los siguientes términos: elementos, unidades de muestreo, alcance y tiempo. Se realizó un rastreo para determinar las instituciones que ofrecían estudios sobre la formación de decoradores o diseñadores de interiores durante el período. De esta manera, la exploración preliminar detectó que las primeras carreras de decoración o diseño de interiores se crearon en las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca. Para sintetizar la información recabada, se elaboró una tabla en la cual se registró el nombre de la oferta educativa, el nombre de la institución, el año de creación y la ciudad.

Tabla 1. *Población*

Institución	Carrera	Año de creación	Ciudad
Universidad de Cuenca	Diseño de Interiores	1962	Cuenca
Universidad Católica de Santiago de Guayaquil	Decoración	1970	Guayaquil
Universidad Tecnológica Equinoccial	Decoración	1971	Quito
Universidad Laica Vicente Rocafuerte	Diseño y Decoración de Interiores	1979	Guayaquil
Instituto Metropolitano de Diseño	Diseño de Interiores	1985	Quito
Universidad San Francisco de Quito	Diseño de Interiores	1993	Quito
Tecnológico Sudamericano	Diseño de Interiores	1993	Guayaquil
Eurodiseño Instituto Tecnológico	Diseño de Interiores	1996	Guayaquil

Instituto Superior Tecnológico de Artes Visuales	Diseño de Interiores	1996	Quito
Universidad de Guayaquil	Diseño de Interiores	1998	Guayaquil
Universidad del Azuay	Diseño de Interiores	2005	Cuenca

Elaboración propia (2017)

1.6.5 Muestra

Una vez determinada la población se seleccionó el método de muestreo no probabilístico, en el cual los elementos o unidades de muestreo son elegidos a juicio del investigador. De esta manera, se decidió que no serían parte de la muestra no probabilística de este estudio: Instituto Metropolitano de Diseño (La Metro), Tecnológico Sudamericano (TECSU), Eurodiseño Instituto Tecnológico, Instituto Superior de Artes Visuales (IVAQ), debido a que eran cursos técnicos de varias carreras cortas de ciertas especialidades del diseño, entre ellas diseño de interiores, más no tenían la profundidad de una carrera universitaria.

Para la selección de la muestra se consideró únicamente las carreras que se crearon desde institutos de las universidades o desde las facultades de las universidades. Se precisaron siete unidades que constan en la siguiente tabla, estableciéndolas con el nombre asignado en el año de su creación. La tabla muestra el nombre de la carrera, el nombre de la institución, el año en que se creó la carrera y la ciudad. En la tabla 2 se detalla la muestra no probabilística utilizada en esta investigación.

Tabla 2. *Muestra*

Institución	Carrera	Año de creación	Ciudad
Universidad de Cuenca	Diseño de Interiores	1962	Cuenca
Universidad Católica de Santiago de Guayaquil	Decoración	1970	Guayaquil
Universidad Tecnológica Equinoccial	Decoración	1971	Quito
Universidad Laica Vicente Rocafuerte	Diseño y Decoración de Interiores	1979	Guayaquil

Universidad San Francisco de Quito	Diseño de Interiores	1993	Quito
Universidad de Guayaquil	Diseño de Interiores	1998	Guayaquil
Universidad del Azuay	Diseño de Interiores	2005	Cuenca

Elaboración propia (2017)

La tabla 3 detalla los directivos que participaron en el estudio.

Tabla 3. *Directivos*

Nombre del directivo	Cargo	Unidad	Institución
Arq. Florencio Compte G.	Decano	Arquitectura y Diseño	UCSG
Arq. Carlos Castro Molestina	Director	Arquitectura y Diseño	UCSG
Dis. Ofelia Vega Palacios	Ex directora	Arquitectura	ULVR
Dis. Andrea Pinto	Coordinadora Académica	Colegio de Arquitectura y Diseño Interior	USFQ
Arq. Yvethyamel Morales	Decana	Facultad de Arquitectura y Urbanismo	UG
Arq. Brick Reyes Pincay	Director	Facultad de Arquitectura y Urbanismo	UG
Lcdo. Esteban Torres	Decano	Facultad de Artes	UCUENCA
Dis. Genoveva Malo	Decana	Facultad de Diseño	UDA

Elaboración propia (2017)

La tabla 4 detalla los docentes fundadores o antiguos que participaron en el estudio.

Tabla 4. *Docentes fundadores o antiguos*

Nombre del docente	Docente fundador /antiguo	Nombre de la carrera	Institución
Dec. Rosa Francia, Mgs.	Fundadora	Decoración	UCSG
Arq. Diógenes Saverio, Mgs.	Antiguo		
Arq. Agustín Oleas, Mgs.	Antiguo	Decoración	UTE
Dis. Susana Sotomayor, Mgs.	Antiguo	Diseño y Decoración de Interiores	ULVR
Arq. Aldo Echeverría, PhD	Fundador	Diseño de Interiores	USFQ
Lcdo. Manuel Paredes, PhD	Antiguo	Diseño de Interiores	UG

Arq. Diego Jaramillo, Mgs.	Fundador	Diseño de Interiores	UDA
----------------------------	----------	----------------------	-----

Elaboración propia (2017)

Tabla 5. *Docentes investigadores de la arquitectura moderna de Ecuador*

Nombre	Cargo y publicaciones	Universidad
Arq. Florencio Compte, Ph D.	Arquitecto, autor de varios libros y artículos Decano Facultad de Arquitectura y Diseño	UCSG
Arq. Diego Oleas Serrano, MSc.	Arquitecto, autor de libros Director de Relaciones Internacionales del Colegio de Arquitectura y Diseño Interior Director del Proyecto Editorial del CADI	USFQ
Arq. Milton Rojas, MSc.	Arquitecto, docente, autor de libros y artículos	UCSG
Arq. José Guerra Urrea	Arquitecto, ex docente, autor de artículos	UCSG

Elaboración propia (2017)

1.6.6 Unidades de análisis

Según Roxana Ynoub (2015), las unidades de análisis son aquellas entidades, objetos y sujetos o eventos en los que se concentra el estudio propiamente dicho y de los cuales se extrae la información. Estas unidades pueden ser varias en una misma investigación y se establecen en relación con cada uno de los objetivos específicos.

Las unidades de análisis se definieron en correspondencia con los objetivos específicos de esta investigación y son:

- Contexto ecuatoriano (1960-2005)
- Escuelas de Bellas Artes
- Escuelas de Artes y Oficios
- Arquitectura Moderna de Ecuador
- Carrera de Diseño de Interiores – UCUENCA
- Carrera de Diseño de Interiores - UCSG
- Carrera de Diseño de Interiores – UTE

Carrera de Diseño de Interiores - ULVR

Carrera de Diseño de Interiores – USFQ

Carrera de Diseño de Interiores – UG

Carrera de Diseño de Interiores - UDA

Las categorías o variables seleccionadas corresponden a las unidades de análisis y se presentan también en la matriz. Se enuncian a continuación:

Habitus, nomos, illusio (campo del diseño de interiores)

Contexto histórico-político y sociocultural

Enseñanza: materias

Enseñanza: materias

Características de la arquitectura moderna

Arquitectos pioneros y obras

Relación arquitectura moderna y diseño de interiores

Nombre de la unidad

Nombre inicial de la carrera

Motivo de creación de la carrera

Actores (docentes)

Duración de la carrera

Actividades y eventos de la carrera

Áreas temáticas

Modalidad de estudio

Trabajo final u organizativo

Título que otorga

Las dimensiones de las variables señalan lo que se ha querido investigar en profundidad en el estudio y se detallan en la matriz de datos, al igual que los indicadores. Las estrategias para alcanzar los objetivos en el enfoque cualitativo, concretado en el análisis de contenido, implica un proceso sistémico de categorización, codificación y triangulación de los datos obtenidos. Por medio del análisis de datos se buscó definir las características de los datos recogidos en la investigación y relacionarlas con las preguntas de investigación planteadas. Los

datos recopilados en esta investigación fueron revisados y clasificados antes de proceder a su análisis. Se procedió a la reducción de datos, presentación de datos y a la obtención y verificación de conclusiones.

El método de análisis utilizado es el análisis de contenido y la interpretación. El análisis de contenido de los textos de las entrevistas se lo realizó empleando el software Atlas Ti 7, con el cual se procedió a reducir, presentar y extraer los datos relevantes del análisis de la investigación. Finalmente, con la revisión bibliográfica y documental, la organización de la información recogida y la sistematización del proceso seguido en la investigación se presentan las conclusiones de la investigación en el capítulo correspondiente. Las fichas se elaboraron a base del análisis de la información provista por los documentos de archivo de las unidades académicas de las universidades. Cabe mencionar, que las carreras se crearon en tres etapas diferenciadas. La ficha de registro base es la presentada en la figura, y de acuerdo a los cambios del pénsum, se fueron agregando más columnas.

Nombre de la Institución		
Nombre de la Facultad		
Nombre de la carrera		
Modalidad de estudio		
Pénsum de estudios /año		
Áreas temáticas o curriculares		
Duración		
Trabajo final u organizativo		
Título que otorga		

Figura 4. Ficha de registro

Fuente: Elaboración propia

Cada ficha se cataloga en la parte superior con el nombre de la institución. En adelante se precisó la siguiente información a rastrear: nombre de la facultad, nombre de la carrera, modalidad de estudio, pénsum de estudio /año, áreas temáticas o curriculares, duración de la carrera, trabajo final u organizativo, y el título que otorga.

La primera fase se dedicó a la revisión bibliográfica, documental, de recolección y procesamiento de datos. Se recurrió a documentos, libros, actas fundacionales, programas y planes de estudio, memorias, de carreras de diseño de interiores creadas en las universidades de Quito, Guayaquil y Cuenca de Ecuador, así como también a los relatos orales de los docentes antiguos o fundadores, directivos y otros académicos.

Luego, se identificaron y categorizaron diversos tipos de objetos para responder a los objetivos y contexto de la investigación, entre estos, los documentales que comprenden los textos de referencia y publicaciones relativos a los contextos del estudio como artículos sobre la conformación de campos disciplinares, del diseño de interiores, las vinculaciones con el arte, la arquitectura y el diseño general.

Asimismo, se analizaron y estudiaron los eventos que han problematizado o reflexionado el fenómeno como estudios de diseño de interiores, congresos, memorias de eventos, entre otros, que corresponden al período del análisis. Los sujetos entrevistados son los profesores fundadores o antiguos de las carreras de diseño de interiores, directivos y otros académicos que han podido dar cuenta de información relevante de las carreras y cómo se fue conformando el campo disciplinar del diseño de interiores.

Todos los textos analizados procedentes de las entrevistas realizadas contienen las preguntas y las respuestas obtenidas por el entrevistador a cada uno de los miembros de los tres grupos establecidos. Además, se entrevistó también a la doctora Mónica Franco y a la magíster Martha Montalván por sus conocimientos y experiencia en campos disciplinares, al diseñador Peter Mussfeldt, uno de los pioneros del diseño en el Ecuador, y a la diseñadora Ana Zapata, fundadora del Colegio de Decoradores y Diseñadores del Guayas. Cabe señalar que, las entrevistas realizadas constan en el cuerpo C de la tesis.

El recorrido metodológico completo de este proceso se sintetiza en la matriz de datos. De acuerdo con la investigación de carácter cualitativo

interpretativo, se definieron criterios para el análisis de los documentos y discursos en los textos y en las entrevistas. En la matriz datos se detalla las unidades de análisis, las categorías e indicadores, así como los instrumentos de recolección y de análisis.

1.6.7 Matriz de datos: instrumentos de recogida y análisis

MATRIZ DE DATOS							
#	Objetivos Específicos	Unidad de Análisis	Categorías /variables	Dimensiones	Indicadores	Estrategias para alcanzar el objetivo	
						Instrumentos de recolección de datos	Instrumentos de análisis de datos
1	Conceptualizar el campo disciplinar de diseño de interiores por medio de la teoría de la acción de Pierre Bourdieu.	Campo disciplinar del diseño de interiores	<i>Habitus, nomos, illusio (campo del diseño de interiores)</i>	-Formas de pensar y actuar -Normas constitutivas y prescriptivas -Interés de los agentes	Tipo de <i>habitus, nomos, illusio de los agentes del campo</i>	Libros y publicaciones acerca de las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu	Análisis documental
2	Caracterizar el contexto ecuatoriano que favoreció el surgimiento del campo disciplinar del diseño de interiores.	Contexto ecuatoriano 1960-2005	Histórico-político Sociocultural	Primer momento 1960-1979 Segundo momento 1970-1999 Tercer momento 2000-2005	-Tipo de acontecimientos históricos políticos -Tipo de acontecimientos socioculturales	Libros y publicaciones acerca del contexto ecuatoriano en el período 1960-2005.	Análisis documental
3	Identificar las primeras Escuelas de Artes y Oficios y su relación con la emergencia del campo disciplinar del diseño de interiores.	Escuelas de Bellas Artes	Enseñanza: materias	Materias de artes plásticas	Tipo de materias	Libros y publicaciones acerca de las Escuelas de Bellas Artes y las Escuelas de Artes y Oficios de Ecuador.	Análisis documental
		Escuelas de Artes y Oficios	Enseñanza: materias	Materias de artes	Tipo de materias		
4	Describir la arquitectura moderna de Ecuador y su relación con la creación del campo disciplinar del diseño de interiores a través de los arquitectos y pioneros y sus obras.	Arquitectura Moderna de Ecuador	Características	Guayaquil	Tipo de arquitectura	-Libros y publicaciones de arquitectura moderna de Ecuador. -Entrevistas a académicos sobre arquitectura moderna de Ecuador.	Análisis documental y Análisis de contenido
				Quito	Tipo de arquitectura		
				Cuenca	Tipo de arquitectura		
			Arquitectos pioneros y sus obras	Guayaquil	Tipo de obras		
				Quito			
				Cuenca			
			Relación arquitectura moderna y diseño de interiores	Formal	Tipo de obras	-Libros y publicaciones de arquitectura moderna de Ecuador. -Entrevistas a académicos sobre	Análisis documental y Análisis de contenido
				Constructiva			
5	Analizar la creación de las	Carrera de Diseño de	Nombre de la unidad	Facultad / Colegio	Tipo de Facultad	-Documentos y libros de las	Análisis documental

	primeras carreras de diseño de interiores en el Ecuador y su relación con el modelo de enseñanza de las escuelas contemporáneas de diseño.	Interiores UCSG	Nombre inicial de la carrera	Decoración (de Interiores) Diseño de Interiores / Arquitectura Interior	Tipo de enfoque	carreras de diseño de interiores de Ecuador. -Entrevistas docentes fundadores /antiguos y a directivos.	y Análisis de contenido
		Carrera de Diseño de Interiores UTE	Motivo de creación de la carrera	Demandas del contexto	Tipo de demanda		
		Carrera de Diseño de Interiores ULVR	Actores (docentes)	Formación académica	Tipo de formación académica		
		Carrera de Diseño de Interiores USFQ	Duración de la carrera	Años / semestres	Cantidad de años / semestres		
		Carrera de Diseño de Interiores UG	Actividades y eventos de la carrera	Exposición	Tipo de exposición		
				Congreso / seminario	Tipo de congreso / seminario		
		Carrera de Diseño de Interiores UDA	Áreas temáticas	Áreas curriculares	Tipo de áreas		
			Modalidad de estudio	Presencial / Distancia	Tipo de modalidad		
			Trabajo final u organizativo	Proyecto / Tesis	Tipo de trabajo final u organizativo		
			Título que otorga	Decorador / Diseñador / Licenciado	Tipo de título		

Capítulo 2

2.1 Contexto del Ecuador entre 1960 – 2005

Una vez que se ha expuesto los antecedentes del diseño, es momento de centrarse en el contexto ecuatoriano. En este apartado se caracteriza el contexto donde se desarrolla el estudio; en el aspecto geográfico se expone la ubicación de Ecuador y datos relevantes de las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca en donde emerge el campo objeto del estudio. En el contexto histórico-político y sociocultural se presentan los acontecimientos, circunstancias y las incidencias que vivió el país durante los años comprendidos en el período de estudio. Para finalizar, se da cuenta de la emergencia del diseño de interiores en la sociedad ecuatoriana.

2.1.1. La República del Ecuador, estado plurinacional e intercultural

Ecuador está ubicado en la región noroccidental de América del Sur y comprende dos espacios distantes entre sí: el territorio continental con algunas islas adyacentes a la costa y el archipiélago o provincia de Galápagos, ubicado a 1000 kilómetros de distancia del litoral ecuatoriano en el Océano Pacífico. Ecuador posee cuatro regiones geográficas con características propias: Litoral o Costa, Interandina o Sierra, Amazonía u Oriente, Insular o Galápagos, y es uno de los países de mayor diversidad y el primero a nivel mundial en tener todos los Derechos de la Naturaleza⁸ garantizados en su Constitución⁹.

La Constitución ecuatoriana del 2008 establece un Estado plurinacional e intercultural. La riqueza del Ecuador radica en la diversidad de sus culturas, con una gran variedad de costumbres, gastronomía, tradiciones, religiones, entre otras. Ecuador tiene tres manifestaciones culturales inscritas en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO:

⁸ Su ubicación privilegiada lo convierte en un país con diferentes ecosistemas que le brinda una gran variedad de flora y fauna.

⁹ Constitución de la República del Ecuador 2008 vigente.

músicas de marimba, el patrimonio oral Zápara, y el tejido paja toquilla. La multiplicidad de culturas se ve plasmada en las formas de vida, filosofía y espiritualidad; memoria histórica, lengua y literatura, etc. La población de Ecuador está integrada por indígenas, montubios, blancos, mestizos y afro-ecuatorianos, originando el mestizaje cultural con distintas formas de actuar, sentir y pensar, que convierte a Ecuador en una nación multiétnica y pluricultural.

2.1.2 Las tres ciudades del estudio: Quito, Guayaquil y Cuenca

La primera ciudad del estudio es San Francisco de Quito, cabecera cantonal del Distrito Metropolitano de Quito, es la ciudad más antigua de toda Sudamérica. Geográficamente, la ciudad está ubicada sobre un valle en las laderas occidentales del volcán Pichincha, en la parte oriental de los Andes a una altitud de 2850 metros sobre el nivel del mar. Por ser la ciudad capital, Quito es la sede del gobierno donde se concentran los poderes del Estado y el centro político de la nación.

Quito también es reconocida como la capital cultural del país por su mezcla de arquitectura colonial y moderna, y porque cuenta con el mayor número de festivales y museos. El 8 de septiembre de 1978, la UNESCO la declaró como la primera ciudad Patrimonio Cultural de la Humanidad, junto a la ciudad de Cracovia, en Polonia¹⁰. Una de las razones por las que adquirió esta distinción reside en la existencia de valores culturales e históricos y por poseer una de las mayores densidades patrimoniales de los centros históricos de América Latina.

Por lo general, las ciudades del interior se caracterizan por ser más conservadoras debido a que preservan sus costumbres y son reticentes a los cambios; en el caso de la ciudad capital, su población tenía muy arraigado el aspecto colonial. Sin embargo, Quito inicia su proceso de modernización que se consolida en la década del setenta gracias al *boom* petrolero, convirtiéndose en la capital petrolera y en el segundo centro bancario y financiero del país.

¹⁰ La UNESCO declaró a Quito la primera ciudad Patrimonio Cultural de la Humanidad el 8 de septiembre de 1978. Fuente: <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/quito/>

La segunda ciudad del estudio es Santiago de Guayaquil, cabecera cantonal del cantón homónimo y capital de la provincia del Guayas. Está ubicada en la región costa, asentada en sectores costeros en la convergencia de dos grandes ríos: el Daule y el Babahoyo, a sólo 70 km del Océano Pacífico, escenario que la favoreció a ser reconocida como la Perla del Pacífico.

Guayaquil es hoy la segunda ciudad más importante y el puerto principal del Ecuador, como tal ha sido un motor económico muy importante en su historia. La urbe es considerada un relevante centro a nivel regional en los aspectos: comercial, financiero, político, cultural y de entretenimiento. Además, Guayaquil guarda una riqueza patrimonial en sus iglesias, arquitectura, barrios, museos, monumentos y bustos que reflejan su identidad, un pueblo pujante y orgulloso de sus orígenes. Muchos inmigrantes que arribaron a la metrópoli se radicaron en ella, atraídos por las características propias de una ciudad porteña, símbolos de pujanza, progreso y actividad. Para 1960, año en que inicia el período de este estudio, Guayaquil era la ciudad más grande y poblada del Ecuador, siendo esta la primera localidad donde la modernización tuvo lugar.

La tercera localidad es Santa Ana de los Cuatro Ríos de Cuenca, cabecera cantonal del cantón homónimo y capital de la provincia del Azuay. Cuenca está ubicada al centro-sur de la región interandina del Ecuador y posee un clima muy agradable, 15 grados Celsius en promedio. La urbe se encuentra atravesada por los ríos Tomebamba, Tarqui, Yanuncay y Machángara, lo que le confiere parte de su nombre, siendo la otra parte en honor a Santa Ana, la patrona de la ciudad. Desde los años sesenta, Cuenca ya era considerada el centro económico de la Sierra austral, por ser la tercera ciudad más grande del país.

La ciudad es también conocida como la Atenas del Ecuador, debido al gusto de sus habitantes por el ámbito cultural. En 1982, Cuenca recibe la declaratoria de Patrimonio Cultural del Ecuador. Estas distinciones, junto con el extraordinario nivel de conservación de su patrimonio histórico y cultural propiciaron que el 1 de diciembre de 1999 la UNESCO la nombre Patrimonio

Cultural de la Humanidad¹¹. Cuenca, también una ciudad del interior, se adhiere a la modernidad con similar rezago que la ciudad capital debido a sus costumbres conservadoras.

En síntesis, estas tres diversas localidades se sumaron a las ideas de la modernidad, para posteriormente, ser testigos en distintos momentos del surgimiento del campo de diseño de interiores.

2.1.3 Contexto histórico-político y sociocultural

Este contexto procura caracterizar cómo se fueron produciendo las condiciones internas y las relaciones externas para que el campo del diseño de interiores encuentre escenarios favorables para su difusión, aceptación y reconocimiento. Para caracterizar el contexto se exponen los sucesos históricos-políticos y socioculturales más destacados en el que surgió y luego se desarrolló el campo del diseño de interiores en Ecuador.

El período de estudio de esta investigación comprende los años 1960 al 2005 que se encuadra específicamente en lo que se denomina “Proyecto Nacional de la Diversidad, correspondiente al tercer período de la Época Republicana (...)” (Ayala Mora, 2013, p. 95). En este sentido, se ha considerado la perspectiva del doctor Enrique Ayala Mora¹² en su obra *Resumen de la Historia del Ecuador*.

A fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, en el mundo y en especial América Latina, se dieron rápidos y profundos cambios que generaron nuevas rupturas y transformaciones. De acuerdo a Beck, Moreno y Borrás (1998),

¹¹ La UNESCO declaró a Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad el 1 de diciembre de 1999. Fuente: <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/cuenca/>

¹² Enrique Ayala Mora es Licenciado y Doctor en Educación por la Universidad Católica del Ecuador. Estudió Derecho en la misma universidad. Curso de Maestría en Historia, Essex, Gran Bretaña, Doctor DPhil (PhD) en Historia, Oxford. Actualmente es Profesor de Historia de América Latina de la Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, Presidente del Colegio de América Sede Latinoamericana, Director de Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia. Miembro de los comités de la Historia General de América Latina de la UNESCO, y de la Historia de América Andina. Es miembro de las academias de Historia de Bolivia, Ecuador y España, y otras tantas. Editor de la Nueva Historia del Ecuador (15 volúmenes, 1988-1995), autor de 28 libros y editor de 15.

estos cambios surgieron “en el marco de una gran transformación mundial caracterizada por la caída de antiguos paradigmas y una globalización económica y cultural que nos hacen sentir que estamos en medio de un tránsito civilizatorio” (p. 16). Las comunicaciones se desarrollaron de manera extraordinaria conectando al mundo, primero con el transistor y décadas más tarde con la aplicación masiva del microprocesador cambiando de esta manera las formas de trabajo y la vida social. Según Salgado (1995), “este avance sin precedentes de la ciencia y la tecnología significó también la concentración mayor de conocimientos y recursos” (p. 34). Ecuador también vivió todas estas transformaciones.

En el tercer período republicano de Ayala Mora, se distinguen tres momentos. El primero, *de la crisis al auge petrolero* comprende de 1960 a 1979 y se caracteriza por una acelerada modernización de la sociedad, un significativo crecimiento del Estado y la apertura de una tendencia reformista en lo político; todo ello, en medio de inestabilidad política y vigencia de regímenes dictatoriales en su mayoría. El segundo momento *del auge a la crisis*, comprende de 1979 hasta el 2000, en que se abre el nuevo régimen constitucional, declina el impulso reformista y cobra fuerza un giro a la derecha en medio de la década de los ochenta con una profunda crisis que persistió hasta el nuevo siglo. El tercer momento, *los últimos años, 2000 hasta nuestros días*, el país experimenta una recomposición (Ayala Mora, 2015). En adelante, se describen los acontecimientos más importantes de cada etapa mencionada.

2.1.3.1 Primer momento: de la crisis al auge petrolero 1960 - 1979

Este momento abarca varios gobiernos incluyendo Juntas Militares, y Juntas Civiles. El primer gobierno de José María Velasco Ibarra inicia el 1 de septiembre de 1960 y termina el 8 de noviembre de 1961. En su obra educativa destaca la fundación de universidades católicas como la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), en la ciudad de Quito y decenas de escuelas y colegios. Posterior a este gobierno, subió al poder Carlos Julio Arosemena Monroy el 8 de noviembre de 1961 hasta el 11 de julio de 1963. Durante su

mandato se creó la Autoridad Portuaria de Guayaquil y se estableció el marco legal para la construcción de su Puerto Marítimo, emporio de iniciativa y creación de riqueza. Su gobierno fue depuesto por una Junta Militar que asume el poder el 11 de julio de 1963 impulsando el país a la modernización, el crecimiento de la industria y la ampliación del mercado interno.

En 1966, la elevación de los aranceles ocasionó huelgas, protestas y paros, sobre todo en Guayaquil. El momento culminante ocurrió en Quito tras la disposición de un asalto armado a la Universidad Central por parte de la Junta Militar. Debido a este acto, los altos mandos depusieron la Junta Militar el 29 de marzo de 1966 y entregaron el poder a una Junta de Notables que ejerció su gobierno hasta el 16 de noviembre de 1966, este gobierno también se lo conoció como Junta Civil o Dictadura Civil.

En las décadas siguientes se ensayaron fórmulas de modernización y reforma que promovieron la racionalización del agro y el desarrollo industrial; entre 1964-1970 se emitieron la Ley de la Reforma Agraria y “el decreto 1001”¹³ (Barsky, 1988). La modernización y el avance del capitalismo en el agro trajeron una reducción de puestos de trabajo. El país se integró al mercado mundial en el comercio y con más mecanismos productivos, tecnológicos, financieros, políticos y culturales. En 1967 se anunció la existencia del primer yacimiento petrolero en la provincia de Napo, región amazónica de Ecuador, hecho que transformaría el futuro de Ecuador.

Velasco Ibarra retornó al poder el 1 de septiembre de 1968. En 1969 el Ecuador ingresó a formar parte del Acuerdo de Cartagena¹⁴ y se ratificó la decisión 24 del Pacto Andino¹⁵ sobre inversiones extranjeras. (Ayala Mora, 2013). La situación económica en el país se deterioró y las protestas se incrementaron, sin embargo, la obra pública en vialidad, educación superior, electrificación,

¹³ Esta ley suprimió las relaciones pre capitalistas, *huasipungo* y formas precarias, impuso la entrega de tierras a los antiguos *huasipungueros* y promovió el desarrollo de empresas modernas. Sin embargo, la tierra siguió concentrada y se agudizó la existencia del minifundio.

¹⁴ Luego cambia su nombre a Comunidad Andina.

¹⁵ La decisión 24 del Pacto Andino fue aprobada en las sesiones extraordinarias del 14 al 31 de diciembre de 1970 en Lima, Perú, por la Comisión del Acuerdo de Cartagena.

telecomunicaciones y oleoducto fue considerable. En 1970 Velasco Ibarra se proclamó dictador apoyado por las Fuerzas Armadas, pero el 15 de febrero de 1972 fue derrocado tras un Golpe de Estado Militar.

De acuerdo a Santos Alvite (1989), “a inicios de los setenta, Ecuador se transformó en exportador de petróleo y experimentó un auge económico que aceleró el proceso de modernización” (p. 13). El petróleo relegó a un segundo plano la importancia de productos agropecuarios como banano, cacao, café y se convirtió en el elemento dinamizador de la economía ecuatoriana. (Acosta, et al., 1986). Es así que, la expansión de la economía ecuatoriana se dio bajo condiciones de modernización, crecimiento industrial y la ampliación del sector público. El general Guillermo Rodríguez Lara asumió el poder como Comandante General del Ejército desde el 15 de febrero de 1972 hasta el 12 de enero de 1976. Su obra pública consistió en construcción de hospitales, centros de salud, consultorios, escuelas, caminos y carreteras, entre otros. Casi al término de este momento, se aprobó por plebiscito la nueva Constitución 1978 y se promulgó la Ley de Elecciones¹⁶.

2.1.3.2 Segundo momento: del auge a la crisis 1979 – 1999

El triunfo en las elecciones de 1979 de Jaime Roldós en binomio con Osvaldo Hurtado dejó atrás uno de los más largos períodos dictatoriales de la historia del Ecuador, casi diez años de gobiernos autoritarios civiles y militares. El 10 de agosto de 1979 entró en vigencia la nueva Constitución y asumió el poder Jaime Roldós Aguilera, cuyo gobierno fue de liderazgo en el proceso de retorno al sistema democrático. En 1980, los presidentes andinos reunidos en Riobamba aprobaron una Carta de conducta de perfiles progresistas. En septiembre de 1981, Ecuador ingresó como miembro al Movimiento de Países No Alineados, apoyó la integración andina y la lucha contra la dictadura de Nicaragua.

¹⁶ Decreto Supremo No. 2261, Registro Oficial No. 534, 27 de febrero de 1978. Dicha ley no fue promulgada sin antes agregar sendas disposiciones transitorias que impedían la participación de los ex presidentes José María Velasco Ibarra y Carlos Julio Arosemena Monroy, así como del ex alcalde de Guayaquil, Assad Bucaram.

Ecuador inició la década de los ochenta con una recesión que se extendió hasta fines del siglo, según Germánico Salgado (1995), “fue del auge a la crisis” (p. 9). De ahí que, como exponen Eduardo Santos y Mariana Mora (1987), “bajaron los precios de los productos de exportación, baja de inversiones, incremento de la desocupación, elevación de la deuda externa. La influencia del neoliberalismo, trajo grandes costes sociales. El producto interno bruto decreció” (p. 83). Tras el fallecimiento del presidente Jaime Roldós en un accidente aviatorio el 25 de mayo de 1981, Oswaldo Hurtado asumió el poder. Su gobierno, desde el 24 de mayo de 1981 hasta el 10 de agosto de 1984, tuvo que enfrentar la crisis con medidas sugeridas por el Fondo Monetario Internacional (FMI).

León Febres Cordero, empresario y político vinculado a poderosos grupos económicos, ejerció su administración presidencial desde el 10 de agosto de 1984 al 10 de agosto de 1988. En la educación respaldó la modernización de los colegios técnicos y las profesiones intermedias y creó bibliotecas. El siguiente presidente, Rodrigo Borja Cevallos, ejerció su administración desde el 10 de agosto de 1988 hasta el 10 de agosto de 1992. En su gobierno mejoró la situación de los derechos humanos y aunque redujo el apoyo estatal a la cultura, realizó una reforma fiscal, planificó y ejecutó la Campaña Nacional de Alfabetización monseñor Leonidas Proaño; conservó el sistema educativo e instituyó programas de educación¹⁷. En junio de 1990, los pueblos y nacionalidades indígenas del Ecuador liderados por el movimiento indígena protagonizaron varios actos colectivos de protesta¹⁸.

Sixto Durán Ballén triunfó en las siguientes elecciones, su administración inició el 10 de agosto de 1992 y finalizó el 10 de agosto de 1996. En la educación, Durán Ballén implantó la reforma curricular y dispuso impartir religión en los

¹⁷ Instituyó el Programa Nacional El Ecuador Estudia, para garantizar una permanente educación en los sectores marginados. De igual manera, estableció la educación preescolar no-convencional, la capacitación ocupacional, el desarrollo cultural y artístico y el desarrollo profesional, científico y tecnológico, los estudiantes recibían desayuno gratuito. Se brindó atención a campañas educativas en el área rural, con entrega de textos escolares, desayuno y enseñanza español-quichua.

¹⁸ Aludidos a una resistencia y a una capacidad de oposición, incluso de recuperación de su espacio territorial, político y socio-económico.

planteles primarios y secundarios, incluyendo los oficiales. Respecto a la administración de Durán Ballén, Ayala Mora (2013) expresa:

Su plan de gobierno se basó en una propuesta de modernización, entendida como reducción del Estado, y aplicación de políticas de ajuste que eliminaron los subsidios y elevaron los precios, entre ellos el de los combustibles, a niveles internacionales. Mantuvo una política monetaria estable, bajó la inflación y efectuó algunas privatizaciones. Se empeñó en renegociar la deuda externa en el marco del 'Plan Brady' y realizó varias obras públicas, sobre todo construcción de carreteras (p. 120).

En las siguientes elecciones triunfó Abdalá Bucaram quien inició su administración el 10 de agosto de 1996, pero fue cesado por el Congreso el 6 de febrero de 1997. Lo sucedió el interinazgo de Fabián Alarcón hasta el 10 de agosto de 1998 en que subió al poder Jamil Mahuad. Las últimas décadas del siglo XX estuvieron dominadas por el predominio del neoliberalismo y sus políticas de ajuste. Los partidos políticos se robustecieron y se extendió la corrupción en la política. El liderazgo de la resistencia al modelo político pasó del movimiento obrero al movimiento indígena ante el Estado ecuatoriano. (Ayala Mora, 2013)

2.1.3.3 Tercer momento: los últimos años, 2000 hasta nuestros días

En el 2000, el gobierno decretó la dolarización y se adoptó el dólar de Estados Unidos como moneda de circulación legal. El 21 de enero del mismo año el gobernante Mahuad fue derrocado y las Fuerzas Armadas le retiraron su apoyo. Gustavo Noboa Bejarano subió al poder el 22 de enero del 2000 y finalizó su gobierno el 15 de enero del 2003. Luego del caos del 2000, la economía nacional logró lentamente recobrar cierto crecimiento, aunque limitado por la crisis internacional de fines de la primera década del siglo XXI. Por otro lado, se desarrollaron múltiples formas de expresión política y nuevas formas de expresión de movimientos sociales, como los movimientos de reivindicación de la mujer, la lucha de los pueblos indígenas y afro ecuatorianos por su reconocimiento.

Asimismo, emergieron de la sociedad civil, grupos ecologistas y otros tantos que han contribuido de manera importante en el país¹⁹.

Hasta aquí se ha expuesto el contexto ecuatoriano referente al período de estudio (1960-2005), el mismo que tuvo muchas transformaciones en los aspectos histórico-político y sociocultural. Los primeros años del período se caracterizaron por una acelerada modernización de la sociedad, un importante crecimiento del Estado y una considerable vigencia de regímenes dictatoriales. Los siguientes años, a partir de 1979, se distinguen por la apertura de un nuevo régimen constitucional, un declive reformista y una crisis económica que permaneció hasta el inicio del nuevo siglo. Los últimos años del período correspondientes al inicio del segundo milenio se caracterizaron por un rehacer de la economía del país, el desarrollo de variadas formas de expresión política y la manifestación de movimientos sociales.

2.2 La emergencia del campo del diseño de interiores en el Ecuador

El comercio fue un factor decisivo en la emergencia del campo del diseño de interiores en el Ecuador. La creación de tiendas departamentales y posteriormente, los centros comerciales, propiciaron la emergencia de la figura del decorador. De manera simultánea, la publicidad en las revistas que empezaron a circular en Ecuador con temas domésticos, entre ellos, decoración, también contribuyeron a que el campo surgiera. Más adelante se sumaron revistas con temas exclusivos de decoración, arquitectura y diseño interior.

Otro factor importante que contribuyó a la emergencia del campo fue la creación de industrias de muebles en el Ecuador, debido a que el mobiliario y el equipamiento son parte del diseño interior de un espacio. Además, de la producción nacional de muebles, se añaden las representaciones de empresas

¹⁹ En la presente tesis se conserva el nombre de la etapa asignado por el historiador Ayala Mora '*los últimos años, 2000 hasta nuestros días*', pero para efectos del análisis se considera únicamente hasta el año 2005 en el que termina el período de estudio.

extranjeras de muebles, tales como Knoll, Herman Miller, y otras, que fueron ampliamente apreciadas en Ecuador.

Para las décadas del sesenta y setenta, la sociedad ecuatoriana empezó a conocer acerca de la decoración de los interiores de las viviendas por medio de las revistas que circulaban, publicaciones en la prensa y programas televisivos. Luego, la decoración se amplía a más sectores como el comercial, oficinas, culto, educación, salud, entretenimiento, entre otros.

También, se celebró un evento internacional importante durante varios años en la ciudad de Durán que se convirtió en un punto de encuentro para todas las industrias y empresas que comercializan productos nacionales o internacionales. Esta feria destacaba por la decoración de los muchos stands que se tornaban en una competencia de creatividad y estética en los cuales sobresalían los colores, texturas e iluminación, fue una oportunidad para los decoradores de interiores.

En este evento, los decoradores y luego los diseñadores de interiores, creaban una arquitectura efímera para los días de la exposición en los diversos stands de la Feria. Este fue el primer evento que demandó este tipo de diseño conocido como arquitectura efímera, con el tiempo surgieron muchas otras ferias de requerimientos similares en la que los decoradores de interiores actuaban con sus diseños. Con el transcurrir del tiempo, fueron los diseñadores de interiores quienes realizaron estos trabajos.

2.2.1 Las tiendas por departamento

Para la década del sesenta ya existían en Ecuador dos grandes tiendas por departamento: Casa Tosi, fundada por el italiano Carlos Tosi (1910) y De Prati creada por el italiano Mario De Prati (1940). Ambas empresas tuvieron gran aceptación por parte de la sociedad ecuatoriana desde sus inicios en pequeñas tiendas y a través de todo su recorrido de expansión hasta convertirse en cadena de tiendas departamentales.

Casa Tosi inició sus operaciones en 1919 y se constituyó en empresa en 1941 bajo la administración de Egidio Zunino. En 1956 la empresa inauguró su almacén principal en el centro de Guayaquil, que se convirtió en su matriz. La línea principal de la tienda consistió en venta de prendas de vestir, productos para el hogar y electrodomésticos. En 1979 la empresa inició su período de expansión al Policentro, ubicado en una zona de gran crecimiento de la ciudad. En el 2000 continuó su expansión en Guayaquil con tiendas en Plaza Mayor, Mall del Sur, Mall del Sol y abrió dos tiendas en Quito. La empresa también benefició a sus clientes con una tarjeta de crédito para compras en el almacén. En el 2004, la familia Zunino adquirió el Banco Territorial, que se convirtió en el eje de las operaciones. En el 2006, Pietro Zunino fue nombrado presidente de Casa Tosi.²⁰

La historia de la tienda departamental De Prati inicia con Mario De Prati, nacido en Génova quien en un comienzo trabajó con su tío Carlos Tosi, y luego se independizó para crear su propia empresa. En 1940 De Prati inició con un pequeño local de venta de tejidos importados de Italia ubicado en el centro de la ciudad de Guayaquil. En 1945 la empresa se instaló en su almacén matriz, ubicado en mismo sector de la ciudad. En 1960 sus hijos, José y Aldina formaron parte de la empresa y contribuyeron al desarrollo de la producción local con ideas innovadores para su modernización y expansión. En 1965 la empresa incursionó en el negocio de la moda y venta de productos terminados para los diferentes segmentos del mercado. Cabe destacar, que la idea de encontrar varios productos en una misma tienda en un ambiente agradable y seguro tuvo gran aceptación en la sociedad que acudió a realizar sus compras al almacén.

Además, en 1968 la empresa creó su tarjeta corporativa para brindar crédito a sus clientes y de esta manera facilitar sus compras. En 1973 De Prati se expandió a la ciudad de Cuenca y fundó la Boutique 33 para la producción y venta de mercadería bordada. En 1979 se abrió la segunda tienda en el Policentro, con resultados asombrosos debido a la aprobación de la sociedad ecuatoriana. En

²⁰ Casa Tosi fue cerrada en el 2014 luego de un periodo continuo de dificultades económicas.

adelante, la empresa continuó el proceso de expansión y se abrieron nuevas tiendas en los nacientes centros comerciales de Guayaquil. En 1996 inició sus operaciones en la ciudad de Quito. Para entonces, la tercera generación de la familia De Prati ha sido la encargada de proyectar la firma hacia el nuevo siglo.

De esta manera, De Prati se convirtió en una cadena de tiendas departamentales que continúa brindando satisfacción a los consumidores. Hoy es la cadena de tiendas departamentales más grande del Ecuador, con seis tiendas en Guayaquil y siete en Quito. La línea principal de ventas consiste en prendas de vestir y productos para el hogar. Esta empresa ha forjado el crecimiento de la industria de la moda, teniendo gran acogida por los ecuatorianos.

Esta incursión en nuevas modalidades de comercio fue sin duda producto de influencias extranjeras sobre todo de los Estados Unidos, aunque estos dos emprendedores eran de origen italiano. Lo relevante fue que el contexto ecuatoriano adaptó asertivamente un nuevo concepto de grandes almacenes o como también se los conoce, almacenes por departamentos. Ecuador empieza así a establecer y fortalecer la tan mentada “sociedad de consumo”.

2.2.2 Los centros comerciales

En Londres, años atrás surgió la idea de decorar con faroles y bancos la antigua calle *Pall Mall* donde un conjunto de tiendas ofrecía a los consumidores sus productos y proporcionaba un parqueo cercano. Los Estados Unidos y Canadá, adoptaron esta idea para crear sitios similares a los que denominaron *mall*. De acuerdo a Cristoffanini (2006), “el primer mall cerrado, con clima controlado fue introducido en los Estados Unidos por el austriaco Víctor Gruen en Southdale Shopping Center en Edina, Minnesota en 1956” (p. 99). Luego, se siguieron construyendo más sitios similares, con el mismo concepto de espacios cerrados, evitando así los efectos por cambios climáticos.

El conjunto de variedad de tiendas bajo un mismo techo brindaba una experiencia cómoda, segura y con parqueo incluido. Como agrega Cristoffanini

(2006), la idea misma del mall, así como también de las de las galerías comerciales en un inicio, consistía en llevar “lo de afuera” “adentro”, es decir árboles, fuentes, bancos de las plazas” (p. 103). A partir de 1960 la moda de los centros comerciales de Estados Unidos y Canadá se propagó a Latinoamérica. La aparición de los nuevos hábitos de compra en las sociedades contribuyó en Latinoamérica para la apertura de grandes áreas comerciales o *shopping malls* o simplemente *malls*. “Los mall simbolizan pequeños enclaves de la modernidad (...)” (p. 101)

La expansión de los *shopping malls* o *malls* en América Latina coincide con una norteamericanización de la cultura latinoamericana señalada por Arnold Bauer (2000) y otros autores latinoamericanos.

En la *década del mall* en América Latina, el comercio y las personas se han desplazado de las antiguas plazas centrales en las principales ciudades al centro comercial. En los *malls*, los latinoamericanos van de *shopping*, una de las palabras anglosajonas más comúnmente utilizadas en el hemisferio de habla hispana. Las mercancías importadas constituyen el atractivo, pues la gente no acudiría a admirar -y comprar bienes de consumo producidos localmente [(Bauer (2000) citado en Cornejo, 2006, pp. 103-104)]²¹

En Ecuador, país latinoamericano, los centros comerciales surgieron en el periodo del *boom* petrolero y tuvieron como objetivo principal generar tendencias de consumismo en la población de todo género social o económico. Estos espacios de comercio que imitaban a los creados en los Estados Unidos llegaron a las distintas ciudades para transformarlas y redefinir la actividad comercial, siendo las primeras Quito, Guayaquil y Cuenca. Debido a que las ciudades se encuentran en diferentes lugares geográficos, con distintos estilos de vida, tendencias y culturas, los centros comerciales se planificaron de acuerdo al lugar donde se emplazaron. Asimismo, la comercialización, publicación y promoción de las tiendas y los eventos se organizaron en modos distintos acorde a la cultura de cada ciudad.

²¹ Las cursivas son de la cita.

Los centros comerciales en Ecuador combinaron la venta común en tiendas y la exposición de diferentes productos tales como ropa, calzado, deportes, hogar y decoración, joyería, librerías, supermercados, farmacias, entre otros, con la entrega de servicios como bancos, inmobiliarias, entretenimiento, restaurantes, entre otros. Es de destacar que hoy los centros comerciales se encuentran dispersos en varios puntos estratégicos de las ciudades mencionadas y se han convertido en lugares de encuentro, socialización, mercadeo y recreación brindando un ambiente cómodo, confiable, seguro y, diseñado interiormente.

Al respecto, Inés Cornejo (2006) sostiene:

La apropiación de determinados espacios de la ciudad -los centros comerciales-, privatizados y vividos por las personas como lugares de encuentro y comunicación parecen evidenciar las transformaciones de las formas urbanas de relacionarse, es decir, las transformaciones de los diversos modos de “estar juntos”. La persistente asistencia de hombres o mujeres, jóvenes o adultos, trastocan el centro comercial de lugar anónimo a territorio construido, apropiado, íntimo. El sentirse acompañados por los “otros” percibidos como cercanos por sus características “similares a las propias”, la sensación de protección y seguridad que proveen, posibilita afirmar cómo los asistentes que concurren de manera frecuente a un centro comercial se han apropiado del *lugar* como un espacio de apego y comunicación que les permite reconocerse como parte de un específico entorno social y cultural (p. 93).²².

Con la creación de los centros comerciales, en las distintas sociedades emergió también la necesidad de las tiendas por destacar entre el conjunto. Así surge la demanda de los diseñadores de interiores, profesionales idóneos para tratar los espacios comerciales. Los diseñadores de interiores manejan el espacio aprovechando su máximo potencial y logran crear sensaciones agradables en los ambientes para así motivar a los consumidores a la compra de los productos y/o a la contratación de servicios que ofrece determinada tienda.

Quito, la ciudad capital fue la primera de Sudamérica en inaugurar un centro comercial, el Iñaquito (1971), al que sucedieron otros como Multicentro (1980), Espiral (1980), Caracol (1981), El Bosque (1982), Quicentro Shopping Norte

²² Las cursivas y las comillas son de la cita.

(1987), Atahualpa (1993), Mall el Jardín (1995), El Recreo (1995), River Mall (2004)²³.

Guayaquil, con el mayor número de centros y plazas comerciales, siendo el primero el Policentro (1979), que marcó hitos en la ciudad, como el desarrollo del ornato, impulso del sector inmobiliario, evolución del comercio y aumento de las plazas de trabajo. A la vez, propició el desarrollo urbanístico de la zona en que se construyó, así como también la aparición de otros centros comerciales. Es así que se crearon: Plaza Triángulo (1980), Unicentro (1981), Albán Borja (1983), Garzocentro (1988), Plaza Quil (1989), Plaza Mayor (1990), Las Vitricas (1990), La Rotonda (1994), Riocentro Los Ceibos (1997), Mall del Sol (1997), Malecón 2000 (2000), Bahía Mall (2001), Aventura Plaza (2003), San Marino Shopping (2003), Riocentro Sur (2004), Mall del Sur (2004), El Trébol (2004).

En la ciudad de Cuenca también se inauguraron centros comerciales: El Vergel (1981), Millenium Plaza (2002), Mall del Río (2004), Multiplaza Miraflores (2005).

Como se ha podido observar, los centros comerciales han tenido un gran desarrollo en las tres ciudades principales del Ecuador, siendo más notorio su crecimiento en la ciudad de Guayaquil. La gran expansión de los centros comerciales trajo consigo la demanda de los diseñadores de interiores, profesionales con conocimientos de escaparatismo, *visual merchandising* y manejo del espacio. Estos profesionales del diseño con sus conocimientos aplicados al tratamiento de los espacios comerciales, lograron crear todo tipo de sensaciones en los consumidores. De ahí que los propietarios de los locales vieron la necesidad de contratar a estos especialistas para posicionar su marca dentro de la competencia y transformar sus locales comerciales en ambientes atractivos.

En Ecuador, los centros comerciales son privados, y siempre ha existido una constante lucha por destacar entre la competencia. Estos centros han variado

²³ Se consideraron los centros comerciales inaugurados en la ciudad de Quito, Guayaquil y Cuenca hasta el año 2005, en que termina el período de estudio.

no solo en su tamaño sino también en la cantidad de servicios que han ofrecido, al igual que los eventos que han realizado para captar consumidores. Este fenómeno concuerda con el señalamiento de Rifkin (2000):

La diferencia más importante (...) es que los centros comerciales son una propiedad privada con sus propias reglas de acceso. Aunque sus paseos, bancos y árboles les den una apariencia de espacio público, no lo son. La actividad cultural que se desarrolla en ellos no es nunca un fin en sí mismo, es instrumental con respecto a su principal objetivo: la mercantilización de experiencias de vida a través de la compra de bienes y entretenimiento. (citado en Cornejo, 2006, p. 108).

Es interesante analizar como unas culturas fueron influyendo en otras, en este espectro de las tiendas por departamento y los centros comerciales. Estos se fueron convirtiendo en un espacio muy relevante en la vida cotidiana de todas las clases sociales de las grandes urbes ecuatorianas. Europa influyó en determinadas tendencias decorativas de Norteamérica y a la vez esta región lo hizo en Latinoamérica no solo en un estilo sino en un tipo de comercialización que acogió sistemas modernos como por ejemplo las tarjetas de crédito que cada almacén proveía a sus clientes.

2.2.3 Las empresas de muebles

Ecuador, como otros países de Sudamérica, empezó a fabricar líneas de mobiliario combinando el trabajo de artesanía local con la influencia de estilos modernos extranjeros. Esta industria fue creciendo poco a poco hasta llegar al punto de convertirse en un producto de exportación, muy apreciados por su calidad y estética. La industria del mobiliario no ha dejado de evolucionar e innovarse como a continuación veremos la trayectoria de esta esfera del diseño.

Artículos de acero S. A. (ATU) fue fundada en 1940 en Quito por Hans Rothschild como *The Rothschild Metal Works* (RMW). En 1944, ATU se especializó en la fabricación de muebles de oficina a nivel nacional, elaborados por artesanos ecuatorianos. En 1992, inició actividades en el mercado internacional y exportó sus muebles a diversos países tales como México, Puerto Rico, Costa Rica, Honduras, Guatemala, Nicaragua, Venezuela, Colombia, Perú

y Chile. En el 2004, ATU incursionó en la fabricación de la línea hogar. En 2019 la empresa cesó sus actividades.

De acuerdo a Diego Oleas, la mayoría de la generación de los arquitectos nacidos en los años treinta hicieron diseño interior y también diseño industrial en Ecuador. En 1960 se fundaron varias empresas de mobiliario conformadas por grupos de diseño, en su mayoría por arquitectos de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central del Ecuador (UCE). Los arquitectos vieron la necesidad de diseñar, fabricar y comercializar muebles modernos, ya que para entonces no existían en el mercado el tipo de muebles que se requería para la arquitectura moderna. (Diego Oleas S., comunicación personal 12 de mayo de 2018)

Así surgieron varias empresas entre las que destacan la firma de muebles Kohn que estuvo a cargo del arquitecto Luis Oleas Castillo; la empresa Artectum, fundada por Fernando Jaramillo con participación de Hugo Galarza; la empresa Foresta, creada por Nicanor Fabara, Milton Barragán, Ramiro Pérez y Jaime Dávalos, junto al empresario quiteño Rodrigo Paz, siendo esta la primera empresa en Ecuador en tener la representación de Herman Miller. (Diego Oleas S., comunicación personal 12 de mayo de 2018)

Cabe mencionar que la sala de exposición de muebles de Herman Miller y Knoll a mediados del siglo XX destacó en la sociedad. Según Margaret Maile Petty (2016), “adoptando el consumismo dentro de un idioma modernista (...) proporcionaron una tipología interior única en la que la reconciliación del modernismo, los bienes producidos en masa y la expresión personal no solo era posible, sino también accesible” (p. 1).

Con la creación de la industria del mueble de madera, la ebanistería también contribuyó al ámbito del diseño de interiores. Los pequeños talleres artesanales de ebanistas crecieron con la ayuda de la maquinaria industrial hasta llegar a convertirse en pequeñas y grandes industrias, combinando así lo artesanal con lo industrial. En 1962 Frank Tosi y Rafael Matovelle fundaron

Artepráctico en Cuenca, siendo esta la primera fábrica de muebles fabricados por artesanos en la ciudad. Estos muebles eran de gran calidad e incluso se llegaron a exportar. Tiempo después, Artepráctico cerró su fábrica, no obstante, tras el cierre se crearon nuevas empresas de muebles.

Roberto Maldonado, quien trabajó por muchos años en Artepráctico, decidió crear su propia empresa de muebles junto con su socio Iván Barros para comercializar los productos que su padre fabricaba. En 1976 nace Colineal, una pequeña empresa de muebles hechos a mano que fue creciendo hasta convertirse en la empresa líder en el Ecuador y una de las más importantes en Latinoamérica. Debido a su alta calidad de fabricación y de su diseño, los muebles de Colineal han sido elegidos por clientes ecuatorianos y extranjeros.

En Guayaquil, los esposos Jhonny Béjar y María del Pilar García, diseñadora, crearon en 1980 la empresa Diarte para la venta de muebles con diseños personalizados y de accesorios importados. Desde su fundación, la empresa también ha ofrecido el servicio de asesoría en diseño de interiores a sus clientes. En lo posterior, hubo nuevos emprendimientos de diseñadores de interiores relacionados a empresas de muebles.

Como se ha visto, la necesidad de implementar muebles modernos como complemento para la arquitectura moderna, obligó a los arquitectos a diseñar este tipo de muebles. El surgimiento de la figura del decorador, profesional dedicado a ambientar los espacios interiores de acuerdo a las necesidades de los clientes, empleó en su mayoría, el uso de muebles modernos diseñados y fabricados en el medio. Situación similar sucedió después con los diseñadores de interiores, quienes diseñaban muebles personalizados requeridos para un proyecto determinado. No han sido pocos los diseñadores que incursionaron en el diseño de muebles. Esta línea encontró un nicho demandante en el creciente ámbito de empresas, oficinas públicas y privadas, estudios legales, consultorios médicos, etc., pues la presentación de estos espacios se convirtió en un elemento de competitividad.

2.2.4 Las ferias y los stands

Por muchos años un evento internacional contribuyó a la emergencia del campo del diseño de interiores conocida como la Feria Internacional de Durán, que se celebró anualmente entre el 1 y el 10 de octubre en el recinto ferial del cantón Durán, a 15 minutos de Guayaquil. La Cámara de Comercio de Guayaquil estuvo a cargo de la organización de este evento desde 1999 hasta el 2009, después su organización pasó a manos de la Cámara de Turismo de Guayas hasta el año 2013.

La feria realizó exposiciones comerciales de bienes de consumo en la que participaron empresas nacionales y extranjeras, y entidades públicas y privadas, en la cual tanto los visitantes como los comerciantes eran beneficiados. Los propietarios de las empresas expositoras solicitaban en un inicio decoradores y posteriormente a diseñadores de interiores para ambientar los stands. Hubo mucha competencia por lucir los mejores stands con el fin de atraer a los consumidores. Durante el tiempo de sus actividades, esta feria fue visitada por turistas locales, regionales, nacionales y extranjeros, y a la vez, fue una fuente de trabajo para los diseñadores de interiores.

La Feria de Duran se convirtió en un evento simbólico para la ciudad de Guayaquil, que traspasó las fronteras nacionales. Como ya se mencionó, este acontecimiento comercial fue una gran oportunidad para las boyantes y medianas empresas que participaban y sobre todo para aquellas que iban surgiendo en este ámbito. La feria se consideró como una especie de gran escaparate donde, recíprocamente los asistentes podían descubrir todo aquello que el resto del mundo tenía para ofrecer, así como los productos nacionales, que a su vez Ecuador tenía para mostrar tanto a clientes extranjeros como locales.

Cabe mencionar, que a partir del año 2002 también surgieron nuevas ferias con temas específicos en el Ecuador, tales como: Construyendo y Decorando (2002), Mueble (2002) celebradas en Expoplaza, Guayaquil; Construcción (2002) en Riobamba; Construyendo (2003) en Cenexpo, Quito y en Expoplaza,

Guayaquil; Habitación (2003) en Expoplaza, Guayaquil, Feria de la Construcción Proexport-Colombia (2005) en el Swiss Hotel, Quito, cuyos stands también fueron un campo de actuación para los diseñadores de interiores.

2.2.5 La publicidad en las revistas

Por otro lado, los medios de comunicación escritos, específicamente por medio de la publicidad en revistas y diarios del país sobre productos, muebles, complementos y otros, empezaron a mostrar ambientes de casas modernas y decoradas, contribuyendo de una u otra manera a la emergencia y la demanda del campo del diseño de interiores. Es así que la publicidad expresa cambios respecto a la forma de decorar las casas en sus distintas estancias.

La revista nacional *Hogar* fue creada en septiembre de 1964 con diversas secciones como Decoración, Moda, Belleza, Cocina, Salud, Sociales, Turismo, y otras. En la sección de decoración, se mostraba interiores de viviendas decoradas de acuerdo a las tendencias en boga. En un inicio esta decoración la realizaban los arquitectos y decoradores empíricos. Luego, empezó a circular la revista *Casas*, también revista nacional. Asimismo, llegaron a Ecuador revistas internacionales, sobre todo las españolas como *El Mueble*, *Mi Casa* y *Nuevo Estilo*.

En 1977 los arquitectos Rolando Moya Tasquer y Evelia Peralta crearon la *Revista Trama* con la finalidad de documentar la arquitectura ecuatoriana, y más adelante, también temas sobre diseño de interiores. La revista estadounidense *Architectural Digest*, primero publicada en inglés, lanzó posteriormente su versión española. Ambas versiones empezaron a difundirse en el Ecuador con temas de diseño interior y arquitectura, y se convirtieron en la predilección de la sociedad ecuatoriana. Cabe destacar, que incluso algunas instituciones también crearon sus propias revistas desde las unidades académicas de arquitectura, diseño, o artes con temas relacionados al diseño de interiores.

La publicidad trajo consigo cambios debido a la influencia que ejerció en el imaginario colectivo. Afloró en la sociedad ecuatoriana el deseo de decorar las viviendas, oficinas, tiendas comerciales, hoteles, entre otros espacios, siguiendo las tendencias globales. Así, emergió la figura del decorador de interiores, y algunos años después la del diseñador de interiores, con la creciente demanda por la contratación de estos servicios.

A modo de síntesis, la emergencia del campo de los decoradores y diseñadores de interiores se relaciona con el crecimiento comercial en el país. También, se evidencia el diseño, fabricación y venta de muebles modernos no solamente por los arquitectos, sino también por los diseñadores de interiores. Además, la circulación de revistas nacionales e internacionales con temas relacionados a la decoración, el diseño y la arquitectura transmitieron sus nuevas tendencias a la sociedad logrando transformaciones en el colectivo.

2.3 Conclusiones parciales del capítulo

Para concluir, el contexto del Ecuador entre los años 1960 – 2005, se caracterizó por grandes cambios en el aspecto histórico, político, económico, social y cultural en el que se distinguieron tres momentos bien diferenciados. El primero por el crecimiento del Estado, la apertura de una tendencia reformista en lo político, inestabilidad política debido al régimen de dictaduras y una acelerada modernización de la sociedad. El segundo momento, desde 1979, mostró una apertura del nuevo régimen constitucional, y el declive del impulso reformista. A partir de la década de los ochenta el país pasó por una crisis económica que afectó la vida de los ecuatorianos. El tercer momento, desde el 2000, el país inició la recuperación de su economía, se desarrollaron formas variadas de expresión política y de movimientos sociales.

Por otro lado, la emergencia del campo del diseño de interiores en la sociedad ecuatoriana se empezó a manifestar de una manera paulatina. Se advirtió una demanda por el decorador de interiores y después del diseñador de interiores, sobre todo en las tres ciudades principales del Ecuador, Guayaquil,

Quito y Cuenca. Esta demanda estuvo de la mano con el desarrollo comercial: la aparición de las tiendas por departamento, el desarrollo de los centros comerciales, las ferias internacionales y nacionales, así como también, las publicaciones de revistas nacionales e internacionales sobre temas de decoración y posteriormente de diseño de interiores que circulaban en el medio.

Además, a partir de la década del sesenta, destacó la fundación de empresas de muebles modernos por grupos de arquitectos con el fin de suplir la carencia de muebles modernos que complementar la nueva arquitectura diseñada. Asimismo, en la década de los ochenta algunos diseñadores de interiores, de manera individual crearon empresas para la comercialización de muebles y complementos de decoración, a la vez que ofrecían servicios de asesoría en diseño de interiores a sus clientes. La participación profesional tanto de los decoradores y diseñadores de interiores también fue importante en la ambientación de los stands de las ferias internacionales y nacionales.

De esta manera, fue emergiendo de forma paulatina el campo del diseño de interiores en el Ecuador en una sociedad que vio la necesidad por contratar a los especialistas para ambientar interiormente no solo sus espacios residenciales y comerciales, sino también aquellos de oficina, hotelería, salud, educación, entre otros. Las empresas y las personas advirtieron la importancia que tiene un lugar agradable, organizado y funcional, al punto en que este aspecto se ha vuelto un distintivo para el prestigio de estos ámbitos mencionados. La sociedad vio a los diseñadores de interiores como los profesionales idóneos para transformar los espacios interiores. Todo este conjunto de factores expuestos, introdujeron al Ecuador dentro de una especie de vorágine donde ya no solo era una elección sino una necesidad y casi obligación el hecho de permanecer al corriente de las tendencias en boga.

Capítulo 3

Antecedentes del diseño y su vinculación con el arte y la arquitectura

¿Cuáles son los antecedentes del diseño? ¿Existe algún vínculo con el arte y la arquitectura? La historia podría remontarse hacia la época del Renacimiento, sin embargo, de acuerdo a Bernhard Bürdek (1994), es a partir de la Revolución Industrial.

Leonardo da Vinci está considerado como el representante más destacado del diseño en el Renacimiento en virtud de la significación y la inventiva de su obra. Sin embargo, es propiamente a partir de mediados del siglo XIX, o sea a partir de la era de la revolución industrial cuando se habla de diseño industrial en el sentido actual de la palabra (p. 19)

La Revolución Industrial es el amplio proceso de transformación, que según Cirlot (1960), “que tuvo lugar durante la segunda mitad del siglo XVIII y durante el XIX, con importantes consecuencias en la vida política y económica de Occidente, y sus repercusiones en casi todos los ámbitos de la cultura y la vida” (p. 44). Esta transformación industrial no fue un hecho aislado, sino más bien el resultado de una suma de cambios producidos en la arquitectura, la industria y las artes del diseño. A lo largo de este período hubo inventos que contribuyeron a la industrialización de las artes aplicadas, entre ellos: la obtención del hierro fundido con empleo del carbón, el crisol para la fundición del acero, la máquina de hilar, la máquina de vapor y la locomotora.

Durante el siglo XIX la producción aumentó y con ello la población humana, lo cual dio origen al desarrollo de los grandes núcleos urbanos. Inicialmente este acontecimiento se da en Inglaterra, para luego extenderse hacia Francia, Alemania, Estados Unidos y los demás países de Occidente.

En Inglaterra, Henry Cole, por medio de la publicación, *Journal of Design*²⁴, contribuyó en el diseño de la vida diaria utilizando medidas pedagógicas. “Su trabajo buscaba principalmente orientar la funcionalidad de los objetos por encima de los elementos representativos decorativos” (Bürdek, 1994, p. 20). Cole propuso organizar en Londres una exposición universal con su máxima *aprender a ver comparando*, cuya finalidad consistía en que los diferentes países tuviesen la oportunidad de presentar sus productos. Así emergieron, las grandes exposiciones universales: 1873 en Viena, 1876 en Filadelfia, 1889 en París, entre otras

Los nuevos materiales y tecnologías, dado el acelerado crecimiento de la industrialización, trajeron consigo un cambio en el estilo de vida de las personas. Las secuelas sociales de la industrialización afectaron a una gran parte de la población que se convirtió en proletariado, transformando el entorno a los nuevos barrios y las zonas industriales. Carla Sarli (2013) señala que “el surgimiento de la industria en el siglo XIX y el advenimiento de la mecanización trajeron consecuencias en todos los órdenes de la vida, incluyendo el de la producción de objetos cotidianos” (p. 1). De ahí que surgieron distintas reacciones respecto a la máquina, hubo quienes se oponían y otros que la aceptaron con entusiasmo.

Gottfried Semper, John Ruskin y William Morris estaban en desacuerdo con la decoración superficial impuesta de los objetos industriales producidos en aquel tiempo. El arquitecto alemán Gottfried Semper, desde Londres, “forzó una reforma de la actividad proyectual industrial, en la que defendía formas que hicieran justicia a la función, al material y a la producción” (Bürdek, 1994, p. 22). Su influencia fue crucial a principios del siglo XX en el movimiento de artes y oficios alemán, puesto que hacía énfasis precisamente en la finalidad pura del objeto.

El historiador del arte y filósofo John Ruskin, en una renuencia contra la revolución industrial, intentó revitalizar en Inglaterra las formas de producción de la Edad Media. Para Ruskin, “la producción manufacturada debía posibilitar unas

²⁴ *Journal of Design and Manufacturers* fue la primera publicación sobre diseño en la historia aparecida entre 1849 a 1859.

mejores condiciones de vida para los trabajadores y debía además representar un contrapeso para el estéticamente empobrecido mundo de la máquina” (Bürdek, 1994, p. 22). Ruskin pensaba que la máquina deshumanizó al trabajador y condujo a una pérdida de dignidad porque lo alejó del proceso artístico. Como sostiene Isabel Campi (2007), “la utopía ruskiniana²⁵, invocaba un mundo rural, de comunidades de artesanos felizmente consagrados a la artesanía artística, que en la práctica terminó por formular en Inglaterra un estilo típicamente medievalizante y naturalista” (p. 100).

William Morris retomaría años más tarde algunos ideales de Ruskin. Morris fundó en Inglaterra la empresa Morris & Co., en 1861, con la finalidad de renovar las artes y oficios. Su posición en contra de la división del trabajo, y por ende a favor del retorno a la unidad de diseño y producción, dio lugar al surgimiento de una tendencia de innovación de las artes y oficios.

Las exposiciones universales celebradas con cierta regularidad en los países más desarrollados a partir de la segunda mitad del siglo XIX constituyeron un hecho extraordinario que favorecía la internacionalización, reunión de la producción industrial y el intercambio de ideas, las mismas que continuaron por el progresivo desarrollo de los medios de comunicación.

Mattos (2008) destaca la Exposición Mundial de Londres:

En 1851 el Palacio de Cristal, edificio que evidenciaba la imponente del hierro y del cristal y, al mismo tiempo, su transparencia y ligereza, sirve de escenario para la instalación de la Exposición Mundial de Londres. La misma marcó un hito, por reunir la producción industrial de diversos países del continente europeo y de Estados Unidos, así como trabajos artísticos de países del Oriente (p. 16).

En esta temprana fase del diseño es posible nombrar ciertos productos, como, por ejemplo, la máquina de coser Singer, patentada en 1851, y considerada como uno de los más vendidos en la historia. La máquina de coser tuvo mucha acogida en los hogares porque debido a su utilidad, representó un verdadero

²⁵ Término relativo o perteneciente a John Ruskin, escritor y crítico inglés (1819-1900).

cambio en la vida de las personas. Además, esta se constituyó como un producto que contribuía al ahorro significativo en la mano de obra.

Otro producto destacado que surgió alrededor de la misma época, primero en Alemania y luego en Austria son las sillas de madera curvada de los hermanos Thonet. La silla n°.14 revolucionó el diseño y las técnicas clásicas de construcción de muebles. Estas sillas se elaboraban mediante un proceso que permitía curvar madera calentada en vapor de agua, producto que fue patentado en Viena. Se debe agregar que el diseño de las sillas sobresale por los principios de estandarización y de producción en masa, así como también por poseer una idea directriz esencial del diseño. Se la considera como el primer amoblamiento interior proto-industrial y de venta por catálogo.

Bürdek (1994) sostiene:

Los principios de estandarización (se usaban solo unas pocas piezas idénticas), y de la producción en masa condicionaron el uso de un lenguaje de formas reducido. (...) se manifestó también una idea directriz esencial del diseño, -un gran número de unidades con una estética reducida-, que se impuso hasta los años setenta de este siglo (p. 23).

Las sillas Thonet fueron presentadas en la exposición universal de Londres en 1851 y desde entonces han tenido un éxito mundial. De acuerdo a Bürdek (1994), “en 1930 se habían fabricado cincuenta millones de unidades de la silla “n°.14 (p. 23). La silla resultó práctica, ligera y elegante por la coherencia formal del material y de la tecnología empleada, siendo esta última el único adorno decorativo. Hay que mencionar, además, que Thonet fabricó una serie de sillas y muebles con los mismos principios.

En los últimos años del siglo XIX aparecieron nuevos movimientos, el Art Nouveau en Francia, el Jugendstil en Alemania, el Modern Style en Inglaterra, el Modernismo en España o la *Sezessionstil* en Austria. Todos estos movimientos compartían un sentimiento artístico de la vida reflejado en la fabricación de elementos de uso habitual.

Uno de los representantes de este movimiento fue Henry van de Velde quien priorizaba la conciencia de élite y el individualismo. El Art Nouveau se caracterizó por ser un movimiento que refleja la complejidad de nuevas formas de vida en todos sus aspectos, tomando en cuenta que el mundo estaba cambiando vertiginosamente en todas las direcciones: económicas, sociales, políticas y también estéticas.

En 1897, Josef Hoffman, Gustav Klimt y otros artistas vieneses asociados fundan la *Wiener Sezession*, un movimiento artístico pensado con la intención de formar y capacitar en oficios. Estos artistas tenían un concepto de arte total, que se reflejaba en los talleres donde se dictaban los cursos, pues producían objetos que formaban parte del diseño integral de espacios que estaban vinculados a la marca comercial. Este movimiento se caracterizaba por un lenguaje de formas reducido y predominio del uso de ornamentos geométricos y estilizados.

Todos estos acontecimientos influyeron los hábitos elementales del ser humano, cambiaron, sus hábitos alimenticios, de sueño y vigilia, su vestimenta e incluso las formas de relacionarse afectivamente. El arte y la artesanía impusieron una nueva forma de ver la vida.

3.1 Movimiento *Arts & Crafts*, la recuperación de las artesanías

En el movimiento *Arts & Crafts* sobresalen dos exponentes importantes: John Ruskin y William Morris. Ruskin fue un crítico de arte, sociólogo y escritor inglés, que cuestionó a los productos industriales y planteó el retorno a la producción artesanal en Inglaterra. De acuerdo a Gay y Samar (2007), “rechazó la posibilidad de que los productos industriales pudieran tener valor estético y opuso, a la esclavitud que imponían las máquinas, la actividad artesanal” (p. 47).

Según Wick y Álvarez (1998):

Ruskin veía en la industrialización un peligro tanto para el consumidor como para el productor: para el consumidor, en la medida en que éste se deformaba estéticamente, debido a la oferta de artículos en serie de menor calidad y de mal gusto; para el productor, porque mediante la producción mecánica se le privaba

de la posibilidad de una próspera autorrealización, por lo cual Ruskin postulaba la supresión del alienante trabajo con la máquina y la vuelta a la artesanía creadora de la Edad Media (p. 21).

William Morris, pintor, artesano y teórico socialista, estaba influenciado por el pensamiento de Ruskin sobre el producto industrial, por lo tanto, en desacuerdo con la fabricación en serie y su particularidad. Sin embargo, “llegó a reconocer que los objetos industriales pueden ser portadores de cualidades estéticas, pero como consecuencia de cualidades artesanales y no de la máquina” (Gay y Samar, 2007, p. 49).

La ideología socialista de Morris influyó de manera directa o indirecta en su trabajo. Sin embargo, como pocas veces ocurre en estos casos, esto no fue un freno en su proyección creativa. Benévolo (1974) señala que Morris se identificaba con los prerrafaelistas quienes “propugnaban una vuelta al tiempo anterior a Rafael, postulaban una interpretación de los ideales comunitarios de la Edad Media” (p. 219).

Campi (2007) afirma:

El ideal del trabajo artesano estimularía a Morris y a los artistas de la Arts & Crafts a mantenerse al margen de la gran industria y a crear empresas editoras de las que saldría una producción innovadora, refinada e impregnada de elevados principios estéticos, ya que se consideraban depositarios de tradiciones y procesos en vías de extinción (p. 100).

En 1859, el arquitecto británico Philip Webb proyectó la Red House para William Morris. Su diseño de estilo sobrio incluía tanto la edificación como el mobiliario mostrando la sencillez y practicidad de su obra. En general, la arquitectura de Webb se basaba en las técnicas tradicionales y el uso de materiales autóctonos.

En 1861, Morris junto con un grupo de amigos fundan la empresa *Morris, Marshall, & Faulkner & Co.* en Londres, dedicada a la creación artesanal y artística de objetos de uso diario cuyas actividades se centraban en la elaboración de papeles pintados para empapelar, telas, tapices, alfombras, vidrios de colores,

cerámicas y muebles. En esta empresa, Webb diseñó mobiliario, joyas, metalistería, vidrios y bordados, permaneciendo en ella hasta su reestructuración en 1875. (Fleming & Honour, 1987)

Morris Webb, Ashbee y otros defendían la revalorización del trabajo artesanal y se convirtieron en los fundadores del movimiento *Arts & Crafts*. Este movimiento surge en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XIX “como respuesta a las ideas anti industriales y los pensamientos de Ruskin y Morris a manera de una reacción ideológica a las consecuencias de la naciente industrialización en el campo de la producción de objetos” (Gay y Samar, 2007, pp. 52-53). El *Arts & Crafts* procuró “resucitar la artesanía y mejorar la calidad del diseño en la Inglaterra Victoriana, e influyó en forma decisiva en toda la producción artesanal inglesa desde 1860” (p. 55).

De acuerdo a Bürdek (1994), se consideró también como “un movimiento de reforma social y de innovación de estilo” (p. 22). Gay y Samar (2007) resumen las características del movimiento:

Buscaba materializar la unidad de la forma, la función y la decoración. Sus fuentes de inspiración abarcaron, fundamentalmente, el historicismo gótico, con los motivos lineales y orgánicos derivados de la arquitectura, y las formas que ofrecía la naturaleza, que eran vistas como prototipos de orden, simetría y gracia: plantas, aves y otros animales. Las formas tendían a ser rústicas, simples y elegantes, en general sin ornamentación. La forma no debía ocultar la estructura, se buscaba evidenciar la construcción, la obra debía permitir ver el procedimiento de trabajo (p. 54).

La segunda generación del movimiento *Arts & Crafts* surgió en las décadas de 1880 y 1890 caracterizándose por una mayor abstracción en sus obras, un abandono del historicismo de las primeras épocas y por la aceptación condicionada de la máquina como auxiliar en la producción artesanal. En esta etapa surgieron varias agrupaciones gremiales. Aun cuando el movimiento fue esencialmente británico, se extendió a otros países, fundamentalmente a los Estados Unidos.

Sin embargo, los ideales de hacer una arquitectura para el pueblo, la elaboración artesanal y la exigencia de una gran calidad de los detalles hizo que las construcciones de *Arts & Crafts* resulten caras e inaccesibles a las clases populares. Según Pevsner (2011), “si bien Morris quería un arte ‘por el pueblo y para el pueblo’, se vio obligado a admitir que el arte barato es imposible, porque todo arte cuesta tiempo, molestia y reflexión” (p. 24)

La velocidad del desarrollo industrial de la segunda mitad del siglo XIX repercutió en el *Arts & Crafts* causando que este no prospere. Sin embargo, prevaleció en el tiempo el carácter floral de la decoración, que se evidencia en las obras de Morris y en las de Charles F. A. Voysey. Según Gillo Dorfles (1980), “el carácter floral pasó a ser parte de la estructura de toda clase de objetos, muebles y arquitectura, convirtiéndose de ornamento en estructura” (p. 30).

El arte, la artesanía, y ahora la arquitectura pretenden pasar de lo mimético a lo creacionista y creativo. Se emprendió un reto y un hito en la búsqueda de nuevas implementaciones al servicio de las masas. Lo relevante fue nunca perder la noción de calidad que es lo que finalmente mantiene el prestigio en cualquier emprendimiento.

3.2 Movimiento Art Nouveau, el rechazo a las corrientes clasicistas

El Art Nouveau surgió en la última década del siglo XIX, “alcanzando su máxima difusión en 1900 y mantuvo su influencia hasta 1905, extinguiéndose definitivamente con la guerra de 1914-1918” (Gay y Samar, 2007, p. 61). Este movimiento se desarrolló en diversos países de Europa, aunque con distintos nombres: en Bélgica y Francia como *Art Nouveau*, en Alemania como *Jugendstil*, en Inglaterra como *Modern Style*, en Austria como *Secession*, en España como Modernismo y en Escocia como *Glasgow Style*. También, se desarrolló en América y se manifestó en los distintos campos del arte y del diseño.

Para Philip Meggs (1991), el Art Nouveau es “el estilo de transición que se desvió del historicismo que dominó al diseño durante la mayor parte del siglo XIX (...) y se convirtió en la fase inicial del movimiento moderno” (p. 246).

Históricamente, esta tendencia se origina como actitud de rechazo hacia las corrientes clasicistas de finales de siglo y como respuesta a la modernización industrial; refleja la crisis profunda del *fin de siècle*, pero al mismo tiempo la búsqueda de nuevos horizontes, de una nueva comprensión del arte y del diseño teniendo en cuenta los datos de la industria y los nuevos materiales (Meggs, 1991, pp. 66-67).

Gay y Samar (2007) concuerdan con Meggs al expresar:

El Art Nouveau representó el nexo de unión entre el movimiento *Arts and Crafts* (Artes y Oficios) y el Diseño Industrial que nace con la *Bauhaus*. Heredó del movimiento *Arts and Crafts* el concepto de unidad y armonía entre lo artístico y lo artesanal, entre las bellas artes y las artes aplicadas, y se esforzó por conseguir una síntesis de funcionalidad y belleza en los objetos de uso. (p. 63)

El movimiento nace íntimamente vinculado con la vida habitual de la arquitectura, el mobiliario, la decoración. En ese tiempo la arquitectura de habitación se consideraba de mal gusto, por ende, surgió el anhelo de un nuevo estilo, “un estilo decorativo que se manifestara en todos los aspectos de la vida cotidiana y social, así comenzó a gestarse el Art Nouveau, fue una moda decorativa breve pero muy importante” (Gay y Samar, 2007, pp. 66-67).

Rodríguez (1995) sostiene:

El llamado art Nouveau surge en medio de un gran movimiento intelectual en Europa. (...). En cuanto a los procesos productivos, el art Nouveau utilizaba algunas técnicas industriales, pero insistía en que cada obra debería ser individual, por lo que se manifestó contra la reproducción masiva de un mismo diseño (p. 129).

Para una mejor comprensión del art Nouveau, de acuerdo a Dorfles (1980), es esencial tener presente tres elementos básicos sobre los cuales se apoya el nuevo estilo:

- 1) La influencia del arte japonés, con sus particulares estructuras asimétricas, en abierto contraste con el ideal renacentista en el que la simetría constituía uno de los primeros postulados estéticos;
- 2) El renovado estudio de la naturaleza, interpretada a través del aspecto orgánico de sus formas estructurales, y no, por lo tanto, la reproducción de la naturaleza misma -como todavía habían hecho los impresionistas- sino el desarrollo de los elementos simbólicos estructurales derivados de ella;
- 3) La admiración por las construcciones técnico-ingenieriles que, voluntaria o involuntariamente, adoptan en cierto modo el sentido orgánico de las líneas naturales (p. 61)

El art Nouveau se consideraba un arte tanto para los mecenas privados como para los artistas, siendo muy apreciado por la aristocracia. La influencia de este movimiento tuvo gran apogeo en diversos campos como la arquitectura de interiores, en artículos utilitarios de lujo artístico, en la realización de carteles, revistas, libros, así como también en las llamadas artes industriales como la orfebrería, cerámica, textiles, y más. Así, “buscó configurar un medio ambiente estético, considerado como obra de arte total, que abarcara desde los muebles y los objetos de la vida cotidiana, hasta lo edilicio. Estimaba que transformando el medio ambiente se podía transformar la sociedad” (Gay y Samar 2007, p. 63)

Louis Comfort Tiffany fue un destacado artista y diseñador industrial estadounidense, reconocido internacionalmente como uno de los grandes representantes del estilo art Nouveau, con importantes contribuciones al arte de la fabricación de vidrio. Nació en New York, Estados Unidos donde realizó estudios de pintura y posteriormente estudió en París. Se convirtió en un pintor reconocido y asociado de la Academia Nacional de Diseño de la ciudad de Nueva York. Es el artista de Estados Unidos que más se asocia con el movimiento art Nouveau.

A mediados del siglo XIX, surgió una clase socioeconómica en los Estados Unidos con mucho poder adquisitivo debido a la nueva economía desarrollada a través de fábricas y centros manufactureros. En aras de mostrar su elevado estatus económico, esta nueva clase encargó la construcción de sus mansiones y adquirieron colecciones de bellas artes y artes decorativas. Sumado a la

expansión territorial del país, y al creciente número de inmigrantes europeos, los propietarios de las mansiones demandaron una acelerada construcción de iglesias y lugares de culto decorados y amoblados en un estilo americano.

En aquella época los coleccionistas compraban piezas de arte únicas para exhibirlos en sus residencias. Louis C. Tiffany irrumpió en la producción de objetos de arte de vidrio soplado y vendió sus obras a los coleccionistas. En 1875, Tiffany ya era conocido por producir vidrio con coloraciones originales, siendo su invención del vidrio *Favrile*, quien le otorgó la fama internacional.

En 1879 estableció la firma Louis C. Tiffany and Associates Artists, dedicada a la decoración de interiores con sus socios pintores Samuel Colman y Lockwood de Foresta junto a la diseñadora textil Candace Wheeler. En 1882 su firma fue comisionada para redecorar las salas de recepción de la Casa Blanca, Washington, DC., y en lo posterior la firma tuvo nuevos encargos. En la Exposición de París de 1889²⁶ Tiffany quedó muy impresionado por la exhibición de vidrio del diseñador francés Émile Gallé.

En 1892 Tiffany estableció su propia manufactura *Tiffany Glass and Decorating Company* para la producción de sus diseños de vitrales. También abre *Tiffany Studios*, fábrica dedicada a la fundición de bronce que produjo los componentes necesarios para las diversas bases de lámparas, apliques de pared y otros accesorios. En 1893 diseñó la capilla para la Exposición Mundial de Columbia en Chicago y el altar mayor de la Catedral de San Juan el Divino en la ciudad de Nueva York. De 1896 hasta 1900 produjo una gran cantidad de vidrios *Favrile* cuyas piezas e innovaciones lo convirtieron en un líder del movimiento Art Nouveau.

En 1900 la empresa Tiffany se reorganizó e inició la producción en lámparas, joyería, cerámica y adornos. En la Exposición Universal de París de

²⁶ La Exposición Universal de París tuvo lugar en París, Francia, del 6 de mayo al 31 de octubre de 1889, se celebró en el centenario de la toma de la Bastilla.

1900²⁷, la empresa expuso vitrales emplomados, vidrio soplado y objetos de cobre esmaltado, recibiendo un Gran Premio y dos medallas de oro, lo que marcó la consolidación de su reputación internacional. Además, en la Primera Exposición Internacional del Arte Decorativo Moderno de Turín²⁸, Tiffany recibió un premio por las lámparas Pond Lily y Wisteria. En 1902 Tiffany pasó a formar parte de Tiffany & Co., empresa de su padre, y se ocupó del Departamento de Arte, donde diseño joyas inspiradas en la naturaleza con diseños asimétricos y formas orgánicas.

Por otro lado, continuó en su empresa Tiffany Studios, la producción de una gran variedad de objetos diseñados de manera muy original como vitrales, lámparas, cerámicas, alfombras, mosaicos, mausoleos, muebles, etc., que estaban también inspirados en la naturaleza: libélulas, mariposas, plantas, flores, aves, peces, entre otros, así como también diseños geométricos, con piedras en tonos brillantes, y con una variedad de paleta de colores y diversas texturas generando efectos extraordinarios. Las lámparas se diseñaron para mesa, de pie, o colgante. En 1911, Tiffany creó uno de sus mayores logros: una gigante cortina de vidrio para el Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.

La estética de Tiffany llegó a su fin en 1913. Los años veinte de ese siglo trajeron nuevas corrientes europeas, artísticas y revolucionarias a América. Arriban las vanguardias europeas: el cubismo, el fauvismo, el expresionismo, el suprematismo, el constructivismo ruso, entre otras, que manifestaban las geometrías del naciente art déco. En 1919 el artista estableció la Fundación Louis Comfort Tiffany para estudiantes de arte en su célebre finca de Long Island. En la década de 1960, la obra es revalorada, imitada y replicada.

Tiffany es una figura destacada del movimiento art Nouveau, hasta hoy su estética en colores tomada de la naturaleza es una fuente de inspiración para los diseñadores. Como podemos ver, en el recuento expuesto sobre esta firma, la

²⁷ La Exposición Universal de París tuvo lugar del 15 de abril al 12 de noviembre de 1900 en París, Francia.

²⁸ La Primera Exposición Internacional de Arte Decorativo se inauguró el 10 de mayo de 1902, en Turín.

gran influencia e importancia, así como la versatilidad que la caracteriza. Estados Unidos acuñó con aprecio y orgullo el término *Glamour* gracias a la prolífica producción de esta compañía y una vez más, esta sociedad se convierte en un sinónimo de precursor. Tiffany, eleva a esta nación a los niveles de elegancia y suntuosidad que durante mucho tiempo fueron exclusivos de Europa.

El art Nouveau tiene diversos representantes, y se los ha diferenciado de acuerdo a los campos de arquitectura, diseño y pintura. Destacan en general “las entradas del Metro de París, de Guimard; la Caja de Ahorro Postal y los edificios del ferrocarril urbano de Viena, de Wagner y las Escuelas de Artes de Glasgow, de Mackintosh” (Gay y Samar, 2007, p. 64).

En el campo de la arquitectura destacan los belgas Víctor Horta y Henry van de Velde, al catalán Antonio Gaudí, los austriacos Otto Wagner, Josef Hoffmann y Joseph María Olbrich, el escocés Charles Rennie Mackintosh, el francés Héc tor Guimard, el estadounidense Louis Sullivan, entre otros. “De ellos, Van de Velde fue uno de los primeros en manifestar que la nueva era requería un nuevo diseño, e hizo un llamado a desarrollar la racionalidad que los métodos masivos de producción requerían” (Rodríguez, 1995, p. 133).



Figura 5. Escalera del Hotel Tassel de Bruselas

Víctor Horta 1893

Fuente: (Gay y Samar, 2007)

Desde la perspectiva de Gay y Samar (2007), hubo diseñadores que se destacaron por su trabajo.

En el campo del diseño resaltan el escocés Charles Rennie Mackintosh quien trabajó la mayor parte de su obra con Herbert McNair y las hermanas Margaret y Frances Macdonald, diseñadores de muebles y otros; Louis Comfort Tiffany, diseñador estadounidense de artículos de cristal, metálicos y joyas; el belga Henry van de Velde, diseñador de objetos de orfebrería y joyas; Rene Lauque, fabricante de muebles, lámparas y vasijas de cristal; los austríacos Joseph Maria Olbrich y Josef Hoffmann creadores de objetos de orfebrería, cubertería, etc.; el francés Louis Majorelle, diseñador de muebles y otros objetos (p. 64).

Los mismos autores agregan a quienes se consideran los representantes del movimiento en la pintura y la ilustración.

Como representantes del movimiento en la pintura y la ilustración, sobresalen: Gustav Klimt, Henry van de Velde, Koloman Moser, Aubrey Beardsley, Will Bradley, Alphonse Mucha, Alfred Roller, Fernand Khnopff, Eugène Grasset, Jan Toorop, Pierre Bonnard, entre otros (pp. 65-66)

En síntesis, las curvas características del art Nouveau desaparecieron de manera gradual y fueron reemplazadas por formas más simples y geométricas que serían predominantes tanto en la arquitectura como en las artes decorativas durante las tres primeras décadas del siglo XX.

El Modernismo, es un punto de quiebre, su rebeldía y su intencional asimetría en el arte, darán paso una tendencia que acogerá la utilidad y la estética. Es en esta suerte de proceso dialéctico que lo *nuevo* se va abriendo paso. El Modernismo al ser una especie de *alter ego* del Posmodernismo sigue en vigencia desde un estatus referencial.

3.3 Movimiento Art Déco, heterogeneidad y símbolo del glamour

El movimiento art déco florece entre las dos guerras mundiales, aproximadamente entre las décadas de 1920 a 1940. Después del vacío cultural, social, emocional, que dejó la Primera Guerra Mundial, los países europeos se esforzaron por recomenzar una nueva época de paz y de progreso. En estos tiempos se celebraba la vida y se expresaba por la búsqueda de vitalidad y alegría

propiciando el desarrollo de una gran actividad artística y florecimiento. Como menciona Enrique de Anda (1998): “Para el déco, lo único tangible como fuente de identidad es el presente, y lo mejor que puede hacerse con él es privilegiar su calidad de optimismo y, por tanto, de alegría” (p. 54)

Durante los años 20 y 30, París vivió en medio de un torbellino de actividad artística, que engendró importantes movimientos artísticos, tendencias vanguardistas y gustos sofisticados en el campo de la moda y del diseño de interiores. En este excitante medio, con su rica diversidad de personalidades y temperamentos emergió el estilo art déco como la fuerza decorativa más popular, encarnando el espíritu y la imaginación de la época (Sparke, 1987, p. 104).

Con respecto a lo expresado, los movimientos artísticos de vanguardia son el fauvismo, el cubismo, el futurismo italiano, *De Stijl*, el dadaísmo, entre otros. En cuanto a lo arquitectónico y al diseño, emergen las escuelas de vanguardia como la *Deutscher Werkbund*, el purismo, el expresionismo, el constructivismo, la *Bauhaus*, entre otras.

París 1925 fue un escaparte, una fiesta deslumbrante (...). La Exposición de 1925 fue una ciudad de ensueño, una especie de mil y una noches llena de destellos y transparencias (...) (Benton, 2015, p. 66). En la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de 1925, realizada en París, se presentaron los trabajos de las más exclusivas firmas de esculturas, vidrio, metal, muebles, objetos domésticos, cerámicas, tejidos, tapices, y *ateliers*. “Se apreciaba el objeto diseñado para deleitar al consumidor dentro de una estética ornamental de encanto y seducción, pero que a la vez está en concordia con las manifestaciones modernas de los años de entreguerras” (Ledesma, 2015, p. 28).

El art déco influyó decisivamente en todas las artes decorativas. Si bien recibe su denominación a partir de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de 1925 en París, De Mattos (2002), sostiene que es “en la década de los sesenta que se generalizó el término art déco cuando se realiza un análisis retrospectivo de las manifestaciones artísticas del referido

período -en lo relacionado a las artes aplicadas, a la arquitectura y al diseño” (p. 3). Lo que concuerda con la opinión de Paul Maenz (1976) cuando expresa:

El estilo art déco como tal, jamás existió. El término aparece por primera vez en 1966 con ocasión de la muestra retrospectiva *Les Années 25* celebrada en el *Musée des Arts Décoratifs* de París, y que conmemora la última y más alta cota jamás alcanzada por la artesanía modernista: la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes de 1925* (p. 164).

En correspondencia con lo expresado, la Exposición de 1966 fue tan influyente en el medio, que tuvo como resultado que se considerara como art déco a las diversas manifestaciones artísticas del período de entreguerras. Como agrega Maenz (1976):

Desde aquella Exposición de 1966, cuantas manifestaciones artísticas se produjeron entre las dos guerras mundiales, o sea, entre 1920 y 1940, quedaron englobadas bajo el común patronímico Art Déco. Desde el *Bon Gout* de la *Compagnies des Arts Français*, pasando por *Esprit Nouveau* de Le Corbusier, hasta llegar al *Stream-Line Camp* de Chicago (p. 164).

El art déco se caracterizó por su heterogeneidad y por tener un origen variado y diversidad de interpretaciones, por tanto, refleja las distintas influencias y tendencias que se produjeron en esa época. Según De Mattos (2002), “muchas de sus manifestaciones son en apariencia contradictorias, con frecuencia no relacionadas entre sí; asimismo, toma características locales o regionales, ya que tuvo la flexibilidad suficiente para amalgamarse con algunos elementos propios de cada cultura en donde se insertó” (p. 3).

Eva Weber (1993) expone rasgos distintivos del art déco y resalta la riqueza de ornamento de las superficies tanto en el exterior de los edificios, así como también en sus instalaciones interiores.

Los motivos con formas preciosas comprendían zigzags, triángulos, rayas, círculos segmentados y espirales, mientras entre los motivos naturalistas se encontraban flores, árboles, frondas, fuentes, gacelas, pájaros, nubes y amaneceres estilizados. Fueron representativos de la era de la máquina su dinamismo los rayos, los aeroplanos, las locomotoras, los trasatlánticos, los automóviles, los rascacielos y los puentes. La imaginería de la era de la máquina

se extendió también a las cúspides de los edificios, que con frecuencia estaban coronadas con mástiles futuristas o pretils con aletas. (pp. 28-29)

Los materiales empleados en el movimiento fueron el vidrio; metales como la plata, bronce, hierro, cobre, peltre y cromo; maderas nobles; piedras pulidas; entre otros. Estos materiales se utilizaron para la elaboración de objetos utilitarios o de lujo, utensilios de uso doméstico, hasta abarcar el diseño arquitectónico y de composición decorativa.

Para entonces, la construcción de rascacielos proliferó en Estados Unidos, algunos con arquitectura Art Déco como el Edificio Chrysler construido en 1928 por los arquitectos William H. Reynolds y William van Allen en Manhattan, Nueva York, y el Rockefeller Center, un conjunto de diecinueve edificios construidos entre 1930 y 1939, ubicado también en Manhattan.

El art déco se consideró un símbolo de glamour. La crisis económica de la Primera Guerra Mundial trajo repercusiones y cambió el modo de vida de los europeos. Por ello, el movimiento no sobrevivió al mundo de la posguerra. Sin embargo, no deja de aparecer eventualmente en exposiciones, conferencias o ponencias. De alguna manera ha conseguido el status de “clásico” dentro del diseño moderno y posmoderno.

Este movimiento, pretendió ser polimorfo y polisémico y en cierta forma lo consiguió, fue audaz y también fugaz. Pese a ello reforzó los cimientos en los que, hasta el presente, se erige la cultura popular. En la actualidad el art déco sigue siendo un referente de creatividad, así como un evocador de nostalgias.

3.4 Escuela de Chicago, nuevos materiales y técnicas de construcción

Tras el incendio en 1871 que destruyó una buena parte de la ciudad de Chicago, hubo la necesidad de reconstruirla. Para levantar la urbe, los arquitectos analizaron aspectos urbanísticos y económicos, dado el elevado costo de la tierra, plasmaron concepciones arquitectónicas diferentes a las tradicionales e idearon

una ciudad vertical con edificaciones dentro de un sistema de plantas que oscilaban entre los 10 y los 16 pisos de altura. Sumado a ello, la rápida evolución del ascensor de seguridad, primero a vapor, luego hidráulico y finalmente eléctrico, contribuyó al crecimiento en altura de las edificaciones.

Cabe señalar que Chicago estaba habitada por varios magnates del comercio y de la industria que dieron origen a muchos de los imperios económicos norteamericanos como Marshall Field, Levi Leiter, Potter Palmer y Glessner. De ahí que, para satisfacer las demandas de los empresarios, un grupo de profesionales de la arquitectura e ingeniería concibieron innovaciones técnicas y materiales para el diseño y la construcción de edificios comerciales y residenciales.

El grupo de profesionales fue reconocido colectivamente como la Escuela de Chicago, en la que se distinguen dos generaciones. La primera generación estuvo compuesta por aquellos que trabajaron en reconstruir la ciudad después del incendio y a ella pertenecieron William Le Baron Jenney, Boyington, Van Osdel y otros. La segunda generación estuvo formada por Burnham, William Holabird, Martin Roche y Louis Sullivan que salieron del estudio de Jenney, y otros.

Las innovaciones que la Escuela de Chicago aportó son: el uso de estructuras metálicas con esqueletos o armazón de hierro, pilares de hormigón como soporte o cimiento de las construcciones, uso de ventanas extendidas horizontalmente en toda la fachada, eliminación de los muros de carga, desarrollo del ascensor eléctrico, predominio de líneas horizontales y verticales, supresión de elementos decorativos. El rascacielos nace en Chicago convirtiéndose en un referente para otras localidades de Estados Unidos debido al éxito que tuvo la ciudad con su expansión vertical.

De acuerdo a Robert Niubó (2014):

En los primeros años de 1880 a 1900, los edificios se mantuvieron con alturas razonables, no obstante, pocas décadas después, las alturas fueron creciendo. En el año 1930 se inauguró el *Chrysler Building* en Nueva York con

78 plantas y 301 metros de altura y dos años más tarde finalizó el *Empire State Building* con 101 plantas y 381 metros (p. 35).

El arquitecto Frank Lloyd Wright trabajó en el estudio de Adler & Sullivan y más adelante empezó a proyectar por su cuenta. En su trabajo, Wright siempre se centró en las necesidades permanentes del hombre, y en crear una obra que perdure en el tiempo, conocida como arquitectura orgánica. Para Wright una casa debía tener una relación armónica con el entorno natural. En su primera etapa Wright se dedicó principalmente a viviendas unifamiliares conocidas como Prairie House en las que mantuvo la idea tradicional de casa y también a escasos edificios de distinto tipo. Las viviendas se caracterizaron por la presencia de cubiertas, chimeneas, porches, vanos tradicionales y por una refinada decoración arquitectónica y diseño de mobiliario.

La aportación de Wright en lo que se refiere a la vivienda es el reconocimiento que da a ciertos valores de la casa tradicional norteamericana, que a la vez innova para crear la casa del futuro. Las casas de la pradera, Prairie House, se construyeron entre 1893 y 1910 manejando como conceptos los siguientes:

- Una planta usualmente cruciforme sin divisiones interiores dando flexibilidad a los espacios interiores
- Al centro se tenía como elemento vertical, la chimenea
- Se maneja la horizontalidad en vanos, en aleros y en el volumen
- Uso de superficies planas
- Uso de elementos autóctonos y materiales naturales [Giedion, 1941, citado en (Ettinger, 2007, p. 140)]

En su segunda etapa, hacia finales de los años veinte, Wright retorna a proyectar con gran profusión, pero esta vez en proyectos distintos a los realizados anteriormente. Según Capitel (1996):

Tanto la revolución moderna, en general, como la gran figura de Le Corbusier en particular, exigían de él una poderosa reacción: su trabajo se convertiría con el tiempo en una alternativa de modernidad ante el racionalismo; ante lo que pronto sería llamado Estilo Internacional. Así, los instrumentos abstractos e innovadores de su primera obra fueron transformados, enriquecidos y diversificados hasta ser capaces de configurar una nueva arquitectura. Este cambio se debió a la maduración de un modo distinto de pensar, de entender la naturaleza misma de la forma arquitectónica (pp. 140-141)

En suma, la Escuela de Chicago es la pionera en un nuevo estilo no solo de edificar sino de vivir. La verticalidad y una innovación en la distribución de espacios influyeron en una nueva manera de ver la vida, a la que podría denominarse pragmatismo.

3.5 Movimiento Deutsche Werkbund, vanguardia en arquitectura y diseño

En 1907, Hermann Muthesius fundó la Deutsche Werkbund (DWB) en Múnich con el objetivo de fomentar los vínculos entre artistas, arquitectos e industriales alemanes y desarrollar una identidad alemana a través del diseño y la arquitectura. Como señala Bürdek (1994), la DWB “era una asociación de artistas, artesanos-industriales y publicistas cuya meta era mejorar el trabajo profesional mediante la educación y la propaganda a través de la acción conjunta del arte, la industria y la artesanía” (p. 24).

La Werkbund, con su lema *Vom Sofakissen zum Stadtebau*, desde los cojines de sofás hasta la construcción de ciudades, dejó en claro la idea de tratar todos los aspectos del diseño y la arquitectura. Los principales representantes de la Werkbund fueron Peter Behrens, Theodor Fischer, Hermann Muthesius, Bruno Paul, Richard Riemerschmid, Henry van de Velde, entre otros. El éxito de la Werkbund alemana condujo a la fundación de otras agrupaciones como la Werkbund austríaca en 1912, la Werkbund suiza en 1913 y organizaciones similares en Suecia o Inglaterra. Como consecuencia, la DWB se cristalizó en vanguardia europea de la arquitectura y el diseño.

De acuerdo a Bürdek (1994):

En la *Werkbund* se manifestaron las dos corrientes dominantes de aquel tiempo: la estandarización industrial y tipificación de los productos, por un lado, y por otro el despliegue de la individualidad artística (como Van de Velde). Ambas representan en esencia las dos direcciones decisivas de la creación artística en el siglo XX (p. 24).

Habría que decir también, que la cooperación con empresas como la AEG, Bahlsen, los *Deutsche Werkstätten* en Hellerau o la fábrica de linóleo Delmenhorst, permitió que los artistas, basados en los principios de la Werkbund, definieran el éxito económico no sólo de sus productos sino también de su imagen corporativa. Para ilustrar, en los años previos a la Primera Guerra Mundial, Peter Behrens fue contratado por la Compañía General de Electricidad (AEG)²⁹ como asesor artístico de la industria y estuvo a cargo de los edificios, del diseño de productos y de la publicidad de la empresa.

Muchos consideran a la DWB la precursora de algunos de los postulados en los que se asienta la concepción actual de la arquitectura y el diseño, como la limitación de los recursos naturales, el uso de la tecnología, la *buena forma* de los productos industriales o la identidad corporativa empresarial. Para los fundadores y seguidores de la DWB, la belleza proviene automáticamente de la naturaleza simple y práctica del objeto creado; la pintura, la escultura y demás artes, son parte de un proceso de diseño que finalmente termina en un utensilio, un mueble o una máquina.

Entre 1907 y 1914 en la DWB se desarrolla una nueva generación de arquitectos alemanes como Gropius, Mies van der Rohe o Taut con dos figuras importantes, Van de Velde, centrando su aportación en el plano teórico y Peter Behrens, con el ejercicio de su profesión y sus ideas personales. (Benévolo, 1974)

En 1914, la Werkbund presentó sus logros en una amplia muestra en Colonia. En esta exposición participaron Lily Reich³⁰, Anna Muthesius y Else Oppler-Legband en la exhibición dedicada a la vivienda moderna. En la

²⁹ La *Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft* (AEG era una empresa alemana fundada en 1883 por Emil Rathenau, que en ese año adquirió la licencia de las patentes de Thomas Alva Edison. En principio la empresa se llamó Compañía Edison de Alemania. Luego, en 1887, cambió al nombre de Compañía General de Electricidad.

³⁰ Diseñadora y arquitecta alemana que colaboró con Ludwig Mies van der Rohe y se dedicó al diseño de muebles y de indumentaria, contenido y espacio de exposiciones, arquitectura e interiores.

arquitectura, sobresalen tres edificios: el teatro de Henry Van de Velde, el edificio de oficinas de Walter Gropius y la casa de cristal de Bruno Taut.

Es necesario recalcar que después de la Primera Guerra mundial hubo la necesidad de construir viviendas con precios moderados para la clase obrera, a causa de esta situación, según Curtis (1982), “los arquitectos del Werkbund, incluido Walter Gropius, participaron en planes de vivienda social, desarrollando nociones de estandarización y prefabricación, aunque la atención se centró en la producción industrial” (p. 100).

La Deutsche Werkbund, tuvo su momento de trabajo más transcendental en 1927 en la ciudad de Stuttgart, con la Weissenhofsiedlung, una muestra en torno a la arquitectura. Adicionalmente, se integró la exhibición temporal Die Wohnung, traducido a La Vivienda, que estuvo diseñada en su mayoría por Lilly Reich. Las salas expusieron los más relevantes avances de la industria alemana en la vivienda, entre ellos la cocina Frankfurt diseñada por la arquitecta austriaca Margarete Schütte-Lihotzky.

La cocina Frankfurt fue diseñada para el complejo de vivienda social Römerstad en Fráncfort del Meno, Alemania, en 1926. Se buscaba racionalizar al máximo las tareas domésticas de las mujeres trabajadoras. Esta cocina se conoce como el laboratorio del ama de casa que cuenta con un espacio reducido, pero confortable. Los materiales utilizados aunque económicos eran muy resistentes como el aluminio, la madera de haya, azulejos, entre otros, que permitían un trabajo funcional, eficiente y de fácil limpieza. El diseño incluyó armarios empotrados y electrodomésticos integrados para la correcta utilización del espacio.

Laura Lizondo y otros (2013) exponen:

Para mostrar convenientemente toda la experimentación realizada en torno a la vivienda, la Deutscher Werkbund, además de equipar una serie de salas expositivas -donde se mostraban materiales industriales, mobiliario, instalaciones técnicas o maquetas- propuso construir un asentamiento residencial permanente diseñado por arquitectos de toda Europa; una experiencia expositiva a escala 1:1

donde poner en común toda la teoría de la arquitectura moderna internacional. (...) Mies van der Rohe, (...) como director artístico, diseñó la ordenación global de la parcela, escogió a los arquitectos que participarían en el diseño de las viviendas, marcó las directrices formales de los edificios y proyectó el único bloque plurifamiliar de la colonia. (p. 69)

En este sentido, varios arquitectos de fama mundial fueron invitados para la realización de viviendas de diverso tipo en la que aplicaron las nuevas ideas de arquitectura y diseño, entre ellos: Le Corbusier, Hans Scharoun, Walter Gropius, Max Taut, Jacobus Johannes Pieter Oud, Hans Poelzig, Peter Behrens y Mart Stam, entre otros.

Bürdek (1994) señala:

La aplicación de nuevos materiales a la construcción permitió también nuevos conceptos del hábitat doméstico; la ya mencionada pérdida de importancia de los espacios en sí mismos desaparece. La Weissenhofsiedlung fue también el intento de diseñar a partir de una idea creativa de base (...). Con esta vivienda "obra de arte total" se pretendía propagar por un lado nuevas pautas estéticas (reducción a las funciones elementales, utilitarismo), y por otro ofrecer a un amplio espectro de la sociedad, instalaciones a precios asequibles (p. 25).

La DWB se considera una organización importante en la historia del diseño moderno y precursora de la Bauhaus. Por temas políticos, en 1938 la DWB es cerrada por el nacionalsocialismo, pero en 1949 se restablece nuevamente.

Para concluir, Alemania ha demostrado ser una nación que, luego de cada conflicto que ha sufrido, no solo se reconstruye inmediatamente, sino que logra superarse a sí misma. Su historia los llevo a priorizar el utilitarismo, pero lograron fusionarlo con una estética muy particular. Es interesante también resaltar que, a pesar de haber vivido una política compleja en el siglo XX, este país nunca se detuvo creativamente.

3.6 Escuela de Diseño Bauhaus

Los antecedentes de la Escuela Bauhaus se remontan a la época posterior a la Primera Guerra Mundial en la que la revolución de noviembre de 1918 marca el final del conflicto y el nacimiento de la República. Posteriormente, se firma el

Tratado de Versalles con el fin de consolidar la paz. Surge entonces un nuevo sentimiento con la firme creencia de que la cultura es la libertad del pueblo. Como expresa Josenia Hervás (2015), “el pueblo no puede quedar exento de la experiencia artística y la arquitectura es la mayor expresión que compila el resto de manifestaciones. Es por ello que los arquitectos serán los primeros precursores y motores de esta época” (p. 35).

La *Staatliche Bauhaus* en Weimar se fundó con la unión de dos instituciones educativas de Weimar, la Escuela de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios del gran ducado de Sajonia, esta última fundada por el diseñador belga Henry van de Velde. El nombre *Bauhaus* respondía a la unión de los vocablos alemanes *Bau*, construcción, y *Haus*, casa, resultando *casa de la construcción*, en alusión a las *Baühutter* medievales, gremios de constructores de iglesias.

Las ideas constitutivas de la Bauhaus provienen del movimiento de artes y oficios del período anterior a la guerra, lo que se aplica sobre todo a la reforma pedagógica y la presentación de un *Gesamtkunstwerk*³¹, que reúne las artes y la educación estética en todas las áreas de la vida representadas por el *Werkbund* y el *Art Nouveau*.

En 1919 se crea la Escuela Oficial de la Bauhaus de Weimar con Walter Gropius como fundador y primer director. En su dirección, Gropius buscaba conseguir que el arte y la técnica formaran una nueva unidad que esté acorde a su tiempo. Según Bürdek (1994), “estaba relacionado con un objetivo fundamentalmente social, que no era otro que el de dejar la impronta del arte en el pueblo” (p. 28).

La escuela Bauhaus funcionó en Weimar durante los años 1919-1925. En ella se experimentó un comienzo expresionista, tanto en su programa de la Bauhaus Estatal de Weimar como en su manifiesto, en el cual Gropius plasmó las

³¹ Una obra de arte total. Se atribuye al concepto al compositor de ópera Richard Wagner, en el que se unen todas las artes para crear una obra maestra.

ideas claves que formaron los primeros años de la escuela. En palabras de Bürdek (1994):

A excepción del escultor Gerhard Marcks, Gropius seleccionó a representantes de la pintura abstracta y cubista para ocupar los puestos de profesor de la Bauhaus. Entre ellos estaban Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer, Johannes Itten, Georg Muche y László Moholy-Nagy. (p. 28)

Gropius pensó una formación de ideas modernas que combinaría el currículo teórico de una academia de arte con el currículo práctico de una escuela de oficios, lo que sería un nuevo comienzo en la cultura de la construcción con características visionarias de la época. Para ello, su fundador se inspiró en el modelo de William Morris, basado en los gremios medievales, en el cual los estudiantes empezaban como aprendices, después se convertían en oficiales y finalmente en maestros.

Para ingresar a estudiar en la Escuela Bauhaus no se necesitaba estudios previos de bachillerato, solamente se requería una clara vocación artística. Todavía cabe señalar, que la oferta académica estaba abierta para que las mujeres puedan acceder a este centro de enseñanza.

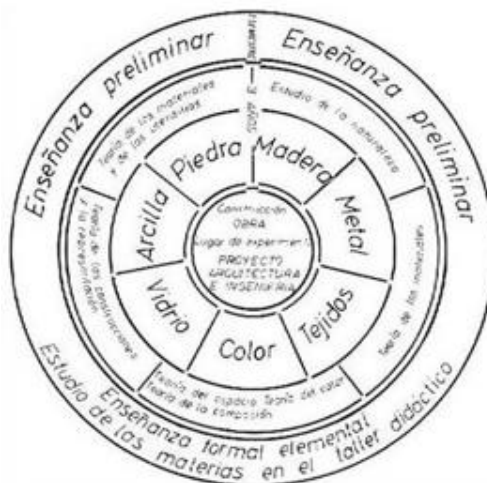


Figura 6. Diagrama del plan de estudios de la Bauhaus, 1923

Fuente: (Bürdek, 1994)

Los estudios de la Escuela Bauhaus en Weimar duraban tres años y medio y el aprendizaje comenzaba con el *Vorkurs* o curso preliminar de seis meses,

impartido en un inicio por Johannes Itten en 1919 - 1920. La finalidad del curso era enseñar a los estudiantes los fundamentos y características de los materiales, composición y color. Para Bürdek (1994), el *vorkurs* era el núcleo de la educación artística y politécnica de la Bauhaus. “Por un lado, tenía por objeto la experimentación y el hallazgo personal, así como el ensayo de las diversas posibilidades creativas de los estudiantes, y por otro otorgaba calificaciones de partida según un sistema educativo objetivo” (p. 30).

Johannes Itten era pintor abstracto, diseñador y pedagogo de arte y fundamentaba sus clases en los colores y las formas primarias. Los tres objetivos de su curso preliminar eran: despertar la creatividad innata, experimentar, y conocer los diferentes materiales. Refiriéndose al *Vorkurs* de la Bauhaus, Lupton y Miller (2002) señalan: “todos los estudiantes que ingresan siguen este curso, que trata de los principios del diseño y la naturaleza de los materiales” (p. 2).

Tras el curso preliminar, los estudiantes continuaban con una enseñanza basada en talleres que duraban tres años. Posterior a la realización de los talleres, los estudiantes requerían tomar un curso de perfeccionamiento. De este modo, quedaría establecido un nuevo programa de enseñanza con la fundamentación del curso preliminar de Itten, la teoría de la forma y el color de Paul Klee y la teoría de la abstracción de Wassily Kandinsky, así como también, la capacitación práctica en los talleres.

El pintor alemán nacido en Suiza Paul Klee, fue profesor en la Bauhaus y escribió muchos cuadernos en los que explicaba su teoría del color. Su estilo varió entre el surrealismo, el expresionismo y la abstracción. Wassily Kandinsky, pintor de origen ruso, nacionalizado alemán y posteriormente francés, fue un destacado pionero y teórico del arte abstracto que se incorporó a la Bauhaus de Weimar para la que también escribió varios manifiestos. Kandinsky enseñó en la escuela hasta poco tiempo antes de la disolución de la misma.

Los talleres de la Bauhaus abordaron desde una perspectiva vanguardista y funcional hasta las más variadas formas de expresión artística y su organización

reflejaba su concepción integradora entre función y forma. De algún modo, los talleres retomaban la tradición del artesanado medieval y se convirtieron en el corazón de la formación de la Bauhaus, lo cual se evidenciaba en su plan de estudios. Cada taller tenía dos responsables: el maestro de forma, que era el propio artista, responsable de la iniciativa didáctica, y el maestro de taller, encargado de la realización formal y dirección técnica del taller. Por medio de su trabajo en el taller, los estudiantes aprendían las diversas técnicas del material que cursaban.

Los profesores a cargo de los talleres fueron designados por Gropius. Así, escultura de piedra estuvo a cargo de Oskar Schlemmer, talla en madera bajo la dirección de Georg Muche, muebles por el mismo Walter Gropius, cerámica con el escultor Gerhard Marcks, el de oro, plata y otros metales bajo la responsabilidad de Johannes Itten, pintura mural y pintura de vitrales también con Johannes Itten, tejido bajo el cargo de Georg Muche, impresión gráfica con Lyonel Feininger, encuadernación con la dirección de Paul Klee, arquitectura con Walter Gropius, Adolf Meyer y Carl Fieger.

En 1921 se añade un taller de teatro a cargo de Lothar Schreyer. En 1922 se contrata a Wassily Kandinsky para dirigir el taller de pintura mural. En 1923 Johannes Itten se retira y es sucedido por László Moholy-Nagy, quien se encarga de los *Vorkurs* o cursos preliminares y el taller de metal. Joseph Albers dirige el estudio de materiales y el taller de vitrales (Droste, 2006).

Oskar Schlemmer dirigió el taller de teatro y escenario de 1923 a 1925, donde promovió el espectro completo de las artes escénicas en todas las disciplinas. Cabe señalar que todos los talleres de la escuela colaboraron de manera activa en las distintas arquitecturas creadas desde la escuela o por sus directores. “La visión abierta y transversal de los arquitectos de la Bauhaus sería el verdadero detonante de la Nueva Arquitectura. Los arquitectos trabajan en base a un ideario común, pues la Bauhaus constituye ante todo una *idea*” (Blanco-Arroyo, 2019). De ahí que, según Gropius (1966), la escuela buscaba “la unidad formal, la claridad, algo que se conseguía por la reiteración rítmica de las partes que componen el conjunto” (p. 90).

El primer encargo de edificación que tuvo la escuela Bauhaus fue la Casa Sommerfeld, ubicada en el barrio berlinés de Lichterfelde, Alemania. Esta fue proyectada para Adolf Sommerfeld y construida por Walter Gropius en colaboración con Adolf Meyer entre 1920-21. La casa se levantó sobre un zócalo de piedra y fue construida con bloques de madera, mostrando formas expresionistas en ciertos detalles de elementos ornamentales dentados y el uso de ángulos agudos. Para su diseño se utilizó una composición horizontal con aleros profundos. La decoración tanto exterior como interior estaba unida al edificio y se observa en texturas y paredes. En el desarrollo de la casa participaron todas las áreas de trabajo que formaban la escuela logrando plasmar la labor de los artistas y arquitectos.



Figura 7. Casa Sommerfeld

Arquitectura: Walter Gropius y Adolf Meyer, 1920–1922. Foto: Carl Rogge

Fuente: (Blanco-Arroyo, 2019)

El diseño artístico de las vigas, las tallas de las escaleras y la puerta de entrada estuvo bajo la dirección de Joost Schmidt, el diseño de ventanas a cargo de Josef Albers, el diseño de muebles de Marcel Breuer, los contrastes de ritmo, forma y dirección salieron de las clases de Johannes Itten. Para Hervás (2015), “sorprende su carácter oscuro y vernáculo, aunque la premisa de partida no era fácil ya que la edificación fue construida con los restos de madera de teca de un barco hundido” (p. 47). La casa se pudo valorar como ejemplo ideal de un proyecto artesanal colectivo de la época inicial de la Bauhaus.

Con el tiempo, la Escuela Bauhaus presentó un cambio en el método de enseñanza, en gran parte debido a las fuertes críticas por parte de Theo van

Doesburg, cofundador con Piet Mondrian de la revista *De Stijl*. En palabras de Paul Overy (1991):

La influencia de la vanguardia rusa, representadas por El Lissitzky, y la holandesa, de van Doesburg, sería decisivo para lograr el cambio de un método de enseñanza y actitud basada en el artesanado al de la estética de la máquina y la producción en masa, que tendría lugar en 1923. (p. 156)

El origen de la nueva visión por parte de Gropius se debió al primer encuentro de grupos de arquitectos de Europa en el Primer Congreso Internacional del Arte para el Progreso, realizado en 1922 en Dusseldorf. En este encuentro surgió el término *antiburgués*, y se expresaron diversas opiniones al respecto.

Tom Wolfe (2010) expresa:

Theo Van Doesburg, el más feroz de los redactores alemanes de manifiestos, lanzó una mirada sobre los Trabajadores Honrados y las curvas expresionistas de Gropius. (...) Sólo el rico podía permitirse objetos hechos a mano, como la experiencia del movimiento inglés *Arts and Crafts* había demostrado. Para no ser burgués, el arte debía estar hecho a máquina. En cuanto al Expresionismo, sus formas curvilíneas desafiaban a la máquina, no a la burguesía. No solo eran caras de fabricar, eran además 'lascivas y lujosas'. (...) Gropius tenía un peso espiritual importante, pero también tenía buen ojo y era lo bastante competente para advertir que Van Doesburg lo estaba arrinconando de manera peligrosa. (...) Por la noche, Gropius soñó un nuevo lema, una nueva divisa heráldica para el grupo Bauhaus: "Arte y Tecnología: ¡la Nueva Unidad! (p. 147).

"Gropius fue sensible a las críticas (muchos alumnos sentían admiración por el movimiento de Stijl) y en 1923 Itten abandona la escuela. Moholy-Nagy le sustituye tomando un rumbo constructivista y olvidando el expresionismo inicial" (Herás, 2015, p. 52). A partir de la llegada de Moholy-Nagy a Bauhaus, predominó el nuevo enfoque constructivista con una actitud pragmática y funcional. "László Moholy-Nagy se convierte en director del Curso Básico, en el que enseñan también Wassily Kandinsky, Paul Klee y Josef Albers" (Lupton y Miller, 2002, pág. 2). **AQUÍ**

Moholy-Nagy apoyó a Gropius hacia la nueva unidad del arte y la tecnología enfocando el curso preliminar en la técnica más que en lo artístico hasta 1928. A

partir de ese año, el curso preliminar pasó a cargo de Josef Albers hasta 1933. El nuevo método de enseñanza de la escuela Bauhaus logró aumentar su productividad en los talleres. Poco después se empezaron a utilizar materiales como el hormigón, acero, madera, vidrio y estuco, que se consideraban sencillos y antiburgueses; la paleta de colores también presentó innovaciones.

En palabras de Wolfe (2010), los cambios observados en la nueva unidad de arte y técnica se resumen de la siguiente manera:

Techos planos que formaran limpios ángulos rectos con la fachada de los edificios. Ninguna cornisa. Ningún alero. Pared exterior de estuco, listada y pintada de blanco o beige. (...) la estructura manifiesta. (...) A partir de aquel momento, las paredes serían láminas de vidrio o estuco. Baldosas de color beige y barnizadas. Ya el muro no se utiliza para el sostén del edificio, los armazones de acero, de hormigón o de madera lo hacían en su lugar. (p. 147-148)

La Primera Exposición de la Bauhaus se realizó en agosto y septiembre de 1923, espacio donde se exhibieron trabajos de estudiantes y profesores en respuesta a la exigencia del gobierno por conocer el trabajo producido por la escuela. Joost Schmidt diseñó el cartel para esta exposición. En la exposición se presentó la Casa Modelo o *Haus am Horn*, ideada para construirse con muy pocos medios y para ser prefabricada en su mayor parte.



Figura 8. Exterior de la Haus am Horn. Año 2009

Fuente: (Hervas, 2015)

La *Haus am Horn* fue concebida como un modelo de vivienda unifamiliar y su éxito se debió al estudio previo a través del análisis de las necesidades

cotidianas de la mujer obrera de la época. El diseño de la vivienda estuvo a cargo de Georg Muche en colaboración con Adolf Meyer y Walter Gropius. Como expone Hervás (2015), “dicha vivienda era un prototipo de lo que posteriormente sería la Colonia Bauhaus que por falta de presupuesto y de consenso de los grupos políticos, no se pudo materializar” (p. 47)

El espacio central de la vivienda *Haus am Horn* está ocupado por el salón y desde él parten las habitaciones: despacho, habitación del hombre, baño e inodoro, habitación de los niños, cocina, salón de juegos, habitación de la mujer y comedor. Las paredes y los techos están contruidos en bloques ligeros de hormigón y grava con mampostería de doble capa. La perspectiva de Benita Otte ilustra mediante transparencias de colores la estructura de la *Haus am Horn* del año 1923.

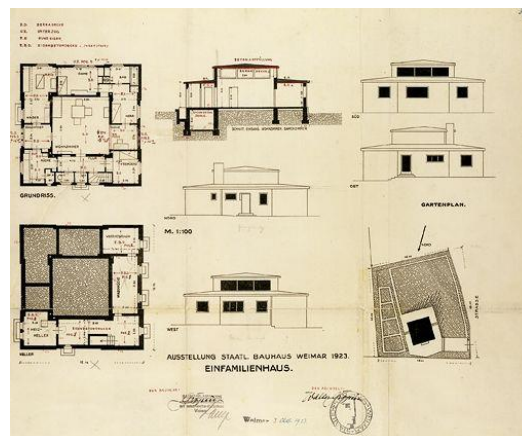


Figura 9. Plano de la licencia de obras construcción Haus Am Horn.

Estudio de Walter Gropius 1923.

Fuente: (Hervas, 2015)

En el interior de la vivienda se instaló *Torfoleum*, un material aislante que consistía en paneles de turba prensada, mientras que los suelos están fabricados en caucho. Para las ventanas se utilizó un vidrio de doble grosor que proporcionaba un mayor aislamiento térmico. En el salón, la sala de juegos y las habitaciones se instalaron ventanas basculantes de madera, a diferencia de las ventanas abatibles instaladas en la cocina.

Entre los colaboradores de la *Haus am Horn*, se menciona a Marcel Breuer, desde el taller de carpintería, Alma Siedhoff-Buscher con el mobiliario infantil, Benita Otte y E. Gebhardt en el diseño de la cocina, László Moholy-Nagy en la iluminación, desde el taller textil, Benita Otte y Gunta Stolzl y desde el taller de metalistería, Alma Buscher junto con otros alumnos.

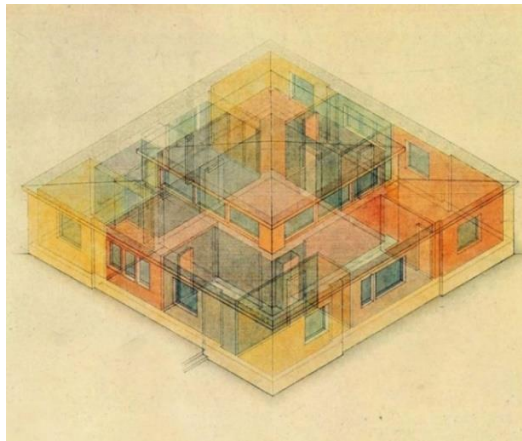


Figura 10. Isométrica de la Haus am Horn por Benita Otte

Fuente: (Hervas, 2015)



Figura 11. Cocina de la Haus am Horn

Fuente: (Hervas, 2015)

En cuanto a la cocina, el revestimiento se hizo con placas de cristal opaco predominando los colores blanco y gris. Para el mobiliario se utilizaron módulos de armarios bajos y de pared, además de una encimera continua. Este diseño fue

precursor de las cocinas en serie de la actualidad. En la imagen se muestra la disposición de los anaqueles altos y bajos.

De acuerdo a Hervás (2015):

La cocina fue diseñada por Benita Otte y E. Gebhardt en 1923. Los muebles altos (estrechos), muebles bajos (mayor capacidad) y la encimera en L que la posibilita como zona de trabajo o como mesa de comer con su taburete junto a la ventana, todavía mantienen vigentes sus conceptos primigenios (p. 46).

De igual manera, el revestimiento del baño de la vivienda consistió en placas de cristal opaco con predominio de colores blanco, gris y negro. La bañera estaba revestida de paneles de cristal lacado de gran formato, técnica que se desarrolló en la Bauhaus. Respecto a la habitación de los niños, su mobiliario constó de un armario modular y de cajas multifunción que podían usarse como sillas, mesas, o pupitres como se puede apreciar en la imagen.



Figura 12. Plano de la habitación de los niños de Alma Buscher-Siedhoff.

Fuente: (Hervas, 2015)



Figura 13. Interior de la Haus am Horn, Weimar, 1923

Fuente: (La Bauhaus wordpress, 2013)

Hervás (2015) agrega:

La habitación de los niños es la más grande de la casa: con una pared pintada de un suave amarillo y a media altura utilizada como pizarra, (...) es la pieza más cuidada de la casa, la única con dos huecos en distintas orientaciones y con salida directa al jardín. La Bauhaus, en concordancia con todas las reformas educativas de la época, daba mucha importancia a la infancia. El plano de Alma Buscher-Siedhoff evidencia ese esmero en el diseño de muebles, paredes y suelo, como un conjunto unitario. (p. 57)

Por otro lado, para 1924 los cambios políticos en el parlamento en Weimar determinaron una mayoría socialista. Según Droste (2006), “los artesanos locales se resistían a los estrechos lazos entre la escuela y la industria, por lo que se dispuso el traslado de la Bauhaus a otra ciudad” (p. 151). En 1925, la Escuela Bauhaus se traslada a Dessau, una ciudad industrial cerca de Berlín con un gobierno social demócrata.

En Dessau, la escuela se convierte en la *Hochschule für Gestaltung*, traducido como Escuela Superior de la Forma. En esta etapa de la Bauhaus se abandona el sistema medieval de enseñanza; la figura del profesor sustituye al maestro y se reestructura el plan de estudios. La tipificación, la fabricación en serie y la producción en masa se convirtieron en las directrices del trabajo. De acuerdo (1994), “la elaboración de prototipos industriales debía encaminarse tanto a la realidad de la producción industrial como a las necesidades sociales de un amplio espectro de la sociedad” (p. 32).

Gropius diseñó los edificios administrativos y académicos para la escuela en Dessau con una arquitectura racional-funcional de bloques rectangulares interconectados, utilizando el hormigón armado y el cristal como base. La obra inaugurada en 1926 incluía aulas, talleres y alojamientos para estudiantes y profesores. Hoy, esta edificación es considerada como una de las grandes obras del Movimiento Moderno. Respecto a los maestros en Dessau constan: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer,

Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl, Oskar Schlemmer.

En Dessau, los talleres se transformaron, algunos fueron fusionados, redefinidos o eliminados, quedando siete: metal, carpintería, textiles, pintura mural, impresión y publicidad, artes plásticas y escenografía. Los talleres de mayor influencia fueron el de metal y el de mobiliario. El taller de mobiliario estuvo a cargo de Marcel Breuer, ex alumno de la escuela, quien diseñó muebles de acero tubulado combinado con revestimiento ligero como tejido, cuero, material entrelazado, y otros.

Según Bürdek (1994), “con el desarrollo de los muebles de acero tubulado, Breuer logró abrir las puertas a un tipo de mobiliario consecuente con su función y susceptible de ser fabricado en serie” (p. 32). En su labor dentro del taller de mobiliario, Breuer inició con el diseño de sillas y luego trasladó los principios a otros muebles como mesas, armarios, estanterías, escritorios, camas, y otros más, que fueron muy acogidos por su funcionalidad y ergonomía. Como resultado, “el tubo de acero en interiorismo llegó a ser el distintivo de la vanguardia intelectual” (p. 36).

Por otro lado, el taller de metales marcó una tendencia del diseño de objetos de uso doméstico como la producción de lámparas en acero y vidrio y juegos de utensilios de líneas puras y materiales pulidos. En particular, destacan los diseños de Karl J. Jucker, Wilhem Wagenfeld y Marianne Brandt.

En 1927, la escuela ofreció estudios de arquitectura y se crearon las carreras de publicidad, escenografía y arte libre. De modo que, a partir de entonces, la arquitectura se convirtió en una entre las varias alternativas de formación de la escuela. Se debe agregar también, que se inició la publicación de los libros de la Bauhaus, los que describían a los talleres como laboratorios para la fabricación de modelos a la industria. En 1928, Gropius renunció a la dirección para continuar su carrera como arquitecto y en el mismo año se retiraron de la escuela Bayer y Moholy-Nagy.

Tras la renuncia de Gropius, Hannes Meyer, arquitecto y urbanista suizo, asumió la dirección de la escuela entre 1928 a 1930. En su dirección, “impulsa su visión de un funcionalismo más dogmático. Josef Albers pasa a dirigir el Curso Básico y Joost Schmidt se encarga del Taller de Imprenta” (Lupton y Miller, 2002, p. 2). A partir de un cambio de rumbo de la escuela, “Albers transforma el curso en una Teoría del Taller y enseña como diseñar con la menor cantidad posible de elementos, máximo ahorro del material y creación de objetos en poco tiempo” (Droste, 2006, p. 16), acorde a la reforma impuesta por el director Meyer.

Albers retomó elementos del curso de Itten –los estudios de los materiales, por ejemplo, pero bajo una nueva sistematización. (...). A partir de 1927 los alumnos no podían trabajar con cualquier material, sino en secuencia fija, primero con cristal, luego con papel y, por último, con metal. Posterior a eso, se les permitía a los estudiantes elegir libremente los materiales (Droste, 2006, p. 140).

Durante esta fase de cambios, se incorporaron nuevos talleres y disciplinas como fotografía, plástica y psicología. En 1929, Meyer fusionó la técnica de metal, carpintería y pintura mural en un único taller para ampliaciones, en tanto que el taller de producción textil siguió independiente. Después de la salida de Oskar Schlemmer de la escuela, Meyer eliminó el taller de escenografía y fundó el taller de fotografía para fusionarlo con el de impresión y publicidad. Su enfoque era más académico y científico, de ahí que la Bauhaus fue una institución de enseñanza para diseñadores y arquitectos. Meyer también propugnaba una definición social de la arquitectura y el diseño.

El creador ha de servir al pueblo, satisfaciendo sus necesidades elementales con productos adecuados, por ejemplo, en el terreno de la vivienda. El concepto de una Escuela Superior de arte se abandonó por tanto definitivamente; un gran número de artistas dejó la Bauhaus (entre otros Schlemmer, Klee, Moholy-Nagy). (Bürdek, 1994, p. 33).

Conforme al estudio de Droste (2006), Meyer agregó cursos de psicología de la forma, sociología y socio economía, porque pensaba que los estudiantes necesitaban tener estos conocimientos (p. 16). Sin embargo, estos cursos fueron

eliminados en 1930, año en que Meyer se retiró de la escuela debido a presiones políticas. En consecuencia, se debía elegir una persona que dirija la escuela.

El arquitecto Mies van der Rohe fue elegido como el nuevo director de la escuela. En su gestión, introdujo exámenes decisivos para la continuación de los estudios al final de cada semestre. Droste (2006) expone:

Con la nueva disposición de los exámenes (...), revitalizaba los efectos atribuidos al curso preliminar: selección de talentos, homogeneización del estudiantado y entrenamiento de la creatividad. Paralelamente, extendía el curso preliminar para los arquitectos a fin de desarrollar sus capacidades de representación con el dibujo a mano alzada, cuya cátedra fue también ejercida por Albers (pp. 16-17).

Durante la dirección de Mies, los estudiantes podían iniciar los estudios de arquitectura sin haber aprobado el curso preliminar o efectuado trabajos en el taller de artesanos. El plan de estudios tenía como áreas de formación y de talleres: construcción y ampliación, publicidad, fotografía, tejido textil y artes plásticas. La instrucción teórica se impartió con una base más amplia en materias de ingeniería, administración de empresas, psicología, entre otras.

Mies también redujo el trabajo del taller en su forma y significado anteriores, y se utilizaba principalmente como apoyo a la arquitectura. Bajo su enfoque, la Bauhaus estaba en camino de convertirse en una escuela destinada exclusivamente a la arquitectura. Bajo esta nueva visión, “en 1931 Paul Klee deja la escuela; Albers y Kandinsky se quedan hasta el final” (Lupton y Miller, 2002, p. 3).

En Dessau se promovió la consolidación de la Bauhaus en el camino hacia el diseño de nuevos productos industriales en masa, una nueva unidad de arte y tecnología cuya reputación mundial persiste hasta la actualidad. En 1932, debido a las presiones del gobierno, se retiró la ayuda pública a la Escuela Bauhaus seguido del cierre de la sede en Dessau, por consiguiente, la escuela cambió de localidad en 1932 a Berlín. Con la dirección de Mies, operó a escala menor en una antigua fábrica de teléfonos en el barrio Steglitz y funcionó como institución privada, financiada en parte por los ingresos de las licencias de los productos

diseñados. Por este motivo, el trabajo de la escuela en los últimos años sólo fue posible de forma limitada.

“En 1933 cierra la Bauhaus de Berlín. Durante los años treinta, numerosos estudiantes y profesores emigraron a los EEUU, incluyendo a Gropius, Mies, Bayer, Moholy-Nagy y Albers. Tienen carreras influyentes como educadores y en el ejercicio profesional” (Lupton y Miller, 2002, p. 2). La persecución política del régimen en Alemania condicionó a los profesores y estudiantes de la Bauhaus a emigrar a otros países, resultando en un posterior desarrollo a nivel mundial de los principios pedagógicos de la Bauhaus.

Con el tiempo se pudo observar la repercusión de la Bauhaus, “no solo en Estados Unidos, sino también en escuelas de diseño europeas, sudamericanas y asiáticas” (Bürdek, 1994, p. 37). En Estados Unidos, Walter Gropius y, sobre todo, Ludwig Mies van der Rohe se convirtieron en importantes e influyentes arquitectos; la mayoría de los rascacielos construidos en el mundo siguen parcial o totalmente los planteamientos compositivos de Mies van der Rohe.

En síntesis, los tres directores de la Bauhaus: Walter Gropius, 1919-1928; Hannes Meyer, 1928-1930 y, Ludwig Mies van der Rohe, 1930-1933, implementaron sus lineamientos de enseñanza, y aportaron positivamente al crecimiento de la escuela. “Hubo una continuidad que residía esencialmente en las aspiraciones antiacadémicas y reformadoras” (Droste, 2006, p. 9). De igual manera, las distintas ciudades en las que se estableció la Bauhaus fueron de singular importancia para su desarrollo experimental.

El plan de estudios de la Escuela Bauhaus se creó para capacitar a una nueva generación de diseñadores competentes y comprometidos. Sin duda, el legado de la escuela contemporánea de diseño Bauhaus sirvió de inspiración para las posteriores escuelas de diseño y arquitectura. El espíritu y las enseñanzas de esta institución se extendieron por todo el mundo.

La Escuela Bauhaus creada en la segunda década del siglo XX, nos deja una doctrina que se ha ido adaptando a los cambios culturales, sociales, económicos y tecnológicos, y que, por otro lado, ha influenciado a artistas, arquitectos, decoradores, diseñadores, publicistas y creativos de todas las generaciones (Hurtado, 2012).

La Escuela de Diseño Bauhaus sirvió de referente no solo al campo disciplinar del diseño de interiores, sino a todos los campos del diseño. El modelo de enseñanza de la escuela se ha adaptado en el tiempo de acuerdo a los cambios sociales, culturales, económicos y tecnológicos, y continúa influyendo en los artistas, arquitectos, diseñadores, y otros profesionales de todas las generaciones. A pesar de su relativa corta vida, la Bauhaus perdura como un legado para las escuelas de diseño.

Para Droste (2006), “la Bauhaus es el punto de partida del Movimiento Moderno y genera una asociación con formas elementales: cuadrado, triángulo, círculo, con colores primarios: rojo, amarillo, azul, así como con muebles de tubos de acero, arquitectura cúbica blanca y funcionalismo” (p. 7). Más aún, los diseños de los muebles emblemáticos de la Bauhaus han permanecido a través del tiempo; algunos de los modelos siguen fabricándose, mientras que otros han servido de inspiración para prototipos con diversos materiales y colores. En la actualidad, permanece la demanda de estos muebles, y continua su tendencia en los ambientes diseñados.

Esta escuela, sin duda, podría ser considerada como una de las más influyentes de Europa y Norteamérica en la era contemporánea. Supo mezclar el artista con el artesano y luego todo fue una fuente inagotable de creatividad. Solo tomando dos referencias: P. Klee y V. Kandinsky podemos darnos una idea del nivel de maestros que por ella transitaban.

3.7 Nueva Bauhaus en Chicago

En 1937 se fundó en Chicago *The New Bauhaus: America School of Design* teniendo como sede la antigua mansión de Marshall Field. La creación de la escuela se debió a la necesidad manifestada por los miembros de la Asociación de Artes e Industrias de Chicago quienes designaron a Lászlo Moholy-Nagy como director. En sus funciones, Moholy-Nagy basó el programa de estudios en la Bauhaus alemana, aunque con mayor tendencia al diseño industrial. Sin embargo, diversos factores llevaron a la Asociación a retirar el apoyo económico a la escuela y los cursos se cerraron, por ende, la escuela dejó de funcionar.

Por otro lado, en 1938 el Museo de Arte Moderno, (MoMA), situado en el Midtown de Manhattan, Nueva York, celebró la exposición Bauhaus 1919-1928, organizada por Herert Bayer y Walter e Ise Gropius. La muestra contribuyó a la reputación de la Bauhaus en América y esto logró ampliar aún más su reconocimiento a nivel mundial.

En febrero de 1939, Moholy-Nagy abrió su propia escuela llamada *School of Design*, que contó con el apoyo de ex miembros de la Asociación de Artes e Industrias. Los profesores fueron György Kepes, Jay Wolff y Andy Schlitz. La escuela tuvo un agran acogida en la comunidad. Los estudiantes desarrollaron un gran número de proyectos, obtuvieron 17 patentes en muy corto tiempo y ganaron varios premios en concursos nacionales. Por sus logros, la escuela recibió apoyo económico de la Fundación Rockefeller y la Carnegie Corporation.

Según Bürdek, (1994), “Moholy-Nagy funda en Chicago la *School of Design*, que en 1944 pasó a llamarse *Institute of Design* con categoría de escuela superior” (p. 37). Esta reorganización de la *School of Design* como *Institute of Design*, se la conoció como la *New Bauhaus*, y se convirtió en la primera escuela de diseño industrial de Estados Unidos. En 1945 la revista *Print* publicó un artículo que predica el impacto de la Bauhuas en el futuro de la educación americana de diseño: “Estamos en deuda con la Bauhaus por una nueva filosofía del diseño (...)” (Lupton y Miller, 2002, p. 3)

En 1946, tras el fallecimiento de Moholy, lo sucedió como director el arquitecto Serge Chermayeff. La filosofía educativa *Vision in Motion* que venía trabajando Moholy-Nagy se publicó póstumamente en 1947, obra que ilustra las actividades y productos del *Institute of Design*. En 1949, la *New Bauhaus* se anexa al *Illinois Institute of Technology*, bajo la dirección de Chermayeff, manteniendo su categoría de escuela superior. “Durante su gestión se constituyeron departamentos especiales: diseño visual, diseño del producto, arquitectura y fotografía” (Bürdek, 1994, p. 37).

La *New Bauhaus* fue una exitosa *americanización* de la Escuela Bauhaus. No solo tuvo inmediata aceptación sino también un generoso apoyo económico. Esta escuela fue una base a partir de la cual surgieron otras ramificaciones relacionadas al diseño pero ya bajo una nueva perspectiva tanto geográfica como cultural.

3.8 Escuela Superior de Diseño de Ulm

La Escuela de Diseño de Ulm, *Hochschule für Gestaltung, HfG*, es reconocida como “la entidad más importante de las creadas con posterioridad a la segunda guerra mundial” (Bürdek, 1994, p. 39). Además, de acuerdo a Oswald (2014), “es un referente pionero en la enseñanza del diseño que ha influido en los departamentos de proyectos en muchas partes del mundo” (p. 2)

Los antecedentes de la Escuela de Diseño Ulm se remontan a la época posterior a la Segunda Guerra Mundial, en la que Inge Scholl y Otl Archer organizaron conferencias públicas en Ulm “con la idea de arrojar luz sobre el pasado nazi y promover un nuevo comienzo político y cultural tomando como referencia el humanismo y el antifascismo del grupo de resistencia La Rosa Blanca” (Oswald, 2014, p. 2).

Gracias a la iniciativa de Scholl y Archer, se logró la fundación de un centro comunitario para la educación de adultos, la *Volkshochschule*, en el cual se daban

conferencias nocturnas acerca de temas de literatura, filosofía, política, teología, arte y ciencia. Hans Werner Richter, iniciador del Grupo 47³², participó como orador invitado en estas conferencias. Richter. Las aspiraciones de Richter a un socialismo humanista y a la creación de verdaderas universidades universales favoreció el acercamiento con Scholl y Archer para la futura creación de la Escuela Superior. (Oswald, 2014).

La evolución de la Escuela de Diseño Ulm tuvo varios etapas. De 1947 a 1953 se instituyó la fundación hermanos Scholl como base para la futura Escuela de Diseño de la Ulm. La labor de la fundación consistió en la creación de una escuela con miras a que el saber profesional y la creación cultural coincidan con la responsabilidad política. “En el desarrollo del concepto y del contenido de esta Escuela colaboraron en especial Inge Archer, Otl Archer, Max Bill y Walter Zeischegg” (Bürdek, 1994, p. 40). Aunque en un inicio, Richter colaboró en la planificación de la escuela, se retiró en 1950 por estar en desacuerdo con la nueva concepción para la escuela que propuso Max Bill.

De 1953 a 1956 la HfG inicia los cursos en *Volkshochschule*, una sede provisoria, para luego trasladarse a sus instalaciones propias en el edificio proyectado por Max Bill. Entre los profesores del curso básico había antiguos alumnos de la Bauhaus, entre ellos Helene Nonné-Schmidt, Walter Peterhans, Josef Albers y Johannes Itten. Cabe recalcar que la enseñanza tenía una continuidad de la Bauhaus, aunque con algunas diferencias.

Según Bürdek (1994):

La enseñanza se caracterizaba por una clara continuidad de la tradición de la Bauhaus, si bien no existían en el programa clase alguna de pintura, escultura, artes plásticas o aplicadas. Aunque los primeros docentes poseían una formación artística, la Escuela Superior de Diseño de Ulm tenía respecto al arte un interés puramente cognoscitivo e instrumental, y ejemplo de ello era la aplicación que de él se hacía en los llamados trabajos de formación básica (p. 40).

³² Grupo 47 fue la asociación más influyente de autores de vanguardia en la Alemania Occidental de posguerra.

En 1954 Max Bill fue nombrado primer rector del centro y al año siguiente se realizó la inauguración oficial del edificio de la Escuela Superior, siendo los primeros docentes convocados para esta escuela, Otl Aicher, Hans Gugelot y Tomás Maldonado. De 1956 a 1958 se incorporaron nuevas disciplinas científicas al programa educativo, en la cual los profesores Aicher, Maldonado, Gugelot y Zeichegg mostraron la estrecha relación existente entre diseño, ciencia y tecnología. Durante esta fase “se constituyó el modelo educativo para la Escuela Superior de Ulm” (Bürdeck, 1994, p. 40). En 1957, debido a su disconformidad con los nuevos contenidos para la enseñanza, Max Bill se retira de la escuela.

De 1958 a 1962, se da más relevancia a determinadas materias en el programa de estudios de la escuela, entre ellas: ergonomía, técnicas matemáticas, economía, física, psicología, semiótica, sociología, teoría de la ciencia, etc. “Walter Zeischegg, Horst Rittel, Herbert Lindinger y Gui Bonsiepe fueron elegidos docentes para el departamento de diseño de producto” (Bürdek, 1994, p.41).

De 1962 a 1966, la Escuela Superior logró el equilibrio entre las disciplinas teóricas y las prácticas. “El sistema de enseñanza se formalizó de un modo estricto y así llegó a ser modelo de numerosas escuelas de diseño” (Bürdeck, 1994, p.41). Durante esta fase, algunos empresarios de Alemania aceptaron la aplicación de los sistemas de producción racional con los principios usados en la Escuela de Ulm, hecho que a su vez se unirían con el surgimiento de las nuevas tecnologías.

De 1967 a 1968 se trató de conservar la autonomía del centro, sin embargo, por motivos políticos y otros desacuerdos internos, la Escuela Superior de la Ulm cerró en 1968 por resolución del consejo de *Baden-Wurttemberg*.

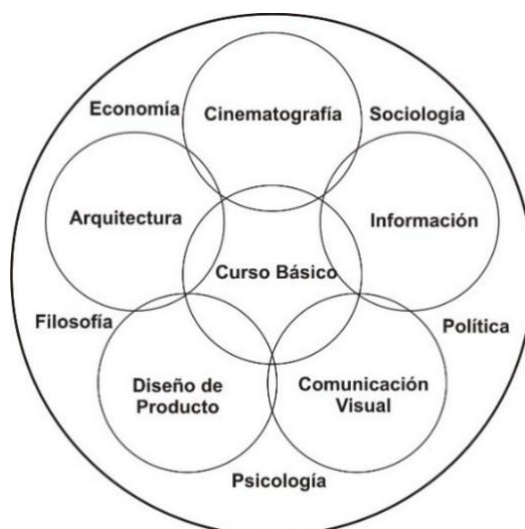


Figura 14. Esquema pedagógico HfG de Ulm

Fuente: Bürdek, 1994

Como sostiene Lindinger (1987), la Escuela Superior tuvo seis departamentos: formación básica, construcción, cinematografía, información, diseño del producto, comunicación visual que detalla de la siguiente manera:

El departamento de formación básica era muy importante; el curso inicial tenía como objetivo facilitar fundamentos de diseño generales, así como conocimientos teóricos y la introducción del alumno en el trabajo proyectual, incluidas las técnicas de representación y construcción de maquetas. La meta era también la sensibilización de la capacidad perceptiva mediante la experimentación con medios elementales del diseño (colores, formas, leyes de composición, materiales, superficies, etc.). Con el transcurso del tiempo, la formación básica, tan marcada en un principio por la influencia de la Bauhaus, devino en exactos principios matemáticos y geométricos de una metodología visual [(Lindinger, 1987) citado en Bürdek, 1994, p.43]

El departamento de construcción se dedicó a la enseñanza de la construcción prefabricada y los sistemas de construcción por elementos, las técnicas de ensamblaje, la organización de acabados y las agrupaciones modulares, con la finalidad de crear barrios de viviendas económicas para una parte de la población (Bürdek, 1994). El enfoque proyectual de la enseñanza continuó con los planteamientos de Hannes Meyer en la Bauhaus.

El departamento de cinematografía a cargo de Edgar Reitz, Alexander Kluge y Christian Straub estuvo enfocado a la enseñanza en “los rudimentos

artesanales necesarios y el desarrollo de nuevas formas experimentales de cinematografía” (Bürdek, 1994, p. 44). Por otra parte, el departamento de información, con los profesores Max Bense, Abraham Moles y Gerd Kalow, se encargaron de “la preparación de expertos para los nuevos campos profesionales creados en torno a la prensa, cinematografía, radio y televisión” (p. 44)

El departamento diseño del producto se centraba en “el desarrollo y el diseño de productos industriales fabricados a gran escala y susceptibles de ser introducidos en la vida cotidiana, en la administración y en la producción” (Bürdek, 1994, p. 45). Por otro lado, el departamento de comunicación visual, se enfocaba en los problemas de la comunicación de masas. Los proyectos de diseño comprendían “la tipografía, el embalaje, los sistemas de exposición en lo concerniente a la comunicación técnica, el diseño de la publicidad y el desarrollo de sistemas de signos” (p. 46). La figura a continuación muestra el esquema pedagógico de la Escuela Superior de Diseño de Ulm con los departamentos.

Se afirma que la Escuela Superior de Ulm tuvo repercusiones pedagógicas muy positivas y fue decisiva para el futuro del diseño. El campo de la metodología del diseño se debe en gran parte a los trabajos de la Escuela Superior. “La reflexión sistemática sobre problemas, métodos de análisis y síntesis, la fundamentación y la elección de alternativas proyectuales, todo hoy en día en repertorio común de la profesión del diseñador” (Bürdek, 1994, p. 46).

En cuanto a los alumnos de este centro educativo, resultaron muy beneficiados debido a que eran muy demandados por los empresarios de aquella época, que exigían los títulos para la contratación de su personal de diseño. Cabe aclarar que, aunque no todos los alumnos lograron obtener el título de la Escuela Superior, debido al cierre de la escuela, su aprendizaje en la Escuela Superior les abrió las puertas en el campo laboral. Después del cierre de la escuela, algunos diseñadores permanecieron en su país, mientras que otros emigraron a diversos países del mundo y trabajaron en distintas empresas, incluso hubo quienes se dedicaron a la enseñanza del diseño.

Un gran número de diseñadores de producto se trasladaron a Italia, al contrario de los arquitectos que fueron en su mayoría a Suiza. La otra mitad se dedica a la docencia en escuelas superiores”. Gracias a ellos, durante la revisión curricular de los setenta que condujo a nuevos sistemas de estudios y de exámenes, se recogió el ideario de la Escuela de la Ulm en los programas de estudio (Bürdek, 1994, p. 47).

La Escuela Superior de Ulm tuvo distintas repercusiones en la cultura del producto con relación a las diferentes décadas. En los años sesenta, sus principios de diseño se aplicaron a un contexto industrial mediante el trabajo conjunto con los hermanos Braun. “El modelo Braun AG, fue el punto de partida para un movimiento que hizo furor a nivel mundial bajo el nombre de la Gute Form³³ (...)” (Bürdek, 1994, p. 48) debido a que satisfacía las posibilidades de producción de la industria y tuvo aceptación en el mercado. La escuela planteaba como base la enseñanza-aprendizaje de los principios de diseño de la buena forma. Posteriormente, surgieron conceptos sinónimos como el *Good Design*, que se convirtieron en el símbolo del diseño alemán prácticamente a un nivel internacional. No obstante, a mediados de los años ochenta el concepto empezó a perder fuerza.

La Escuela de Ulm surge con evidente influencia de la Escuela Bauhaus luego de la Segunda Guerra Mundial, dentro de un clima de optimismo, con un carácter visionario y estrategias pedagógicas modernas. A más de los réditos académicos lo que mejor caracteriza a esta escuela es haber implementado un profundo ideal humanista en la generación posguerra.

3.9 El diseño y las escuelas en Reino Unido, Italia y España

Desde el Renacimiento, Europa ha sido la cuna del arte moderno, y definitivamente un referente para el resto del mundo occidental. El concepto de *diseño* cobró carácter en el antiguo continente. Las escuelas de diseño se crearon desde institutos en países europeos como Reino Unido, Italia, España, entre otros.

³³ El término Gute Form fue acuñado en la década de 1950 en Alemania y representa un diseño que debe ser atemporal. La estética debe basarse en priorizar la funcionalidad del objeto y el diseño permanecer más allá del espíritu de moda.

De estas instituciones, entre las más antiguas están el *Royal College of Art*, *Politecnico di Milano*, *Istituto Europeo di Design*.

El Royal College of Art (RCA) se fundó en 1837 en la ciudad de Londres como la Escuela de Diseño del Gobierno. En 1853, este se trasladó a South Kensington y se convirtió en la Escuela Nacional de Formación de Arte. En 1896 la Escuela fue conferida con el título de Royal College of Art con énfasis en práctica de arte y diseño. A mediados del siglo XX, el RCA comenzó su enseñanza en diseño de productos y a impartir instrucción profesional especializada, incluyendo el diseño gráfico e industrial.

En las décadas de 1960 y 1970 el RCA se expande físicamente y una Carta Real le otorgó al Colegio el estatus de universidad independiente con la capacidad de otorgar sus propios títulos. Al implementarse los cursos universitarios, en la década de 1960, la educación de los diseñadores de interiores comenzó a formalizarse en el Reino Unido. Desde entonces los programas de educación han ido en aumento. En la actualidad el RCA cuenta con tres campus, en South Kensington, Battersea y White City. La institución ofrece títulos de posgrado en arte y diseño. (Barrie y Jenkins, 1987). Los programas de estudios de maestría y posgrado están divididos en cuatro escuelas: Arquitectura, Comunicación, Diseño, Artes y Humanidades.

El Politécnico de Milán (POLIMI) fue fundado en 1863 como *Istituto Técnico Superiore* gracias a la Sociedad de Fomento de las Artes y Oficios. Desde 1898 el Instituto inició su expansión a otras sedes en Italia. En 1993, el POLIMI fundó la Escuela de Diseño, Grado en Diseño Industrial, siendo la primera Escuela de este tipo en Italia. En junio de 2000 se convirtió a Facultad de Diseño y desde entonces ha respondido a todas las demandas del mercado y de la sociedad contemporánea sobre el diseño.

Cabe destacar que el POLIMI históricamente ha mantenido muy buenas relaciones con las pequeñas y medianas empresas de tradición en toda Italia, lo que ha facilitado a los estudiantes su acceso, aprendizaje práctico e inserción

laboral. Hoy, el POLIMI es una universidad pública de carácter científico tecnológico con su sede central en el campus Milano Leonardo y ha sido reconocida como la primera universidad en la enseñanza del diseño industrial en Italia y como la universidad internacional más grande para la formación de diseñadores de interiores, de productos, comunicación, y moda. El POLIMI ofrece programas de grado y de master en diseño de interiores con una duración total de cinco años.

El Instituto Europeo de Diseño (IED) fue fundado en Italia en 1966 por su presidente Francesco Morelli con la visión de trabajar en un común desarrollo de teoría y práctica del diseño, respetando las lógicas del mercado y los principios de formación de alto nivel de un proyecto europeo multinacional. Posteriormente, el Instituto abrió sedes en España y Brasil, convirtiéndose en una red internacional. En su constante evolución el IED ha trabajado en los ámbitos de la educación y la investigación, en las disciplinas del Diseño, las Artes Visuales, la Comunicación y el Management. La Institución ofrece programas de licenciatura y de maestría de las disciplinas mencionadas. El IED ofrece una cultura del proyecto que acompañe a sus graduados durante toda la vida, empleando como método de orientación el que todas las escuelas creen vínculos con las empresas locales y los sistemas de gestión en sus regiones. De ahí que es posible apreciar como estos espacios de formación artística no declinan en la innovación e instrucción de jóvenes quienes logran convertirse en una suerte de fuente inagotable de creatividad.

3.10 El diseño y las escuelas en Estados Unidos

El desarrollo del diseño produce en Estados Unidos el inicio de las especialidades y las nuevas carreras tales como el diseño de modas, textil o indumentaria, diseño de interiores, diseño de objetos, diseño gráfico, entre otros. En Estados Unidos se encuentran las escuelas más antiguas especializadas en el Diseño de Interiores: *Rhode Island School of Design*, *Parsons School of Design*, *New York School of Interior Design*; y *Fashion Institute of Technology*. Es de destacar que hacia 1980, la mayoría de las universidades norteamericanas

formaban graduados en diseño de interiores con gran aceptación y reconocimiento en la sociedad (Brooker y Stone, 2010), (Gibbs, 2005).

La Escuela de Diseño de Rhode Island (RISD) fue fundada en 1877, como escuela y museo en Providence, Rhode Island. En un inicio la idea era apoyar a las industrias de textiles y joyería del Estado, en particular, con los primeros cursos de estudio ofrecidos en RISD, que abordaban las áreas principales de dibujo y pintura a mano alzada, dibujo y diseño mecánico. En 1949, la Escuela obtuvo el derecho a otorgar títulos universitarios en lugar de certificados, convirtiéndose en una universidad totalmente acreditada.



Figura 15. Escuela de RISD

Fuente: (Digital Commons @ RISD, s.f.)

La institución continuó su crecimiento académico y ha sido catalogada en varias ocasiones como la mejor escuela de arte y diseño. En la actualidad, la escuela ofrece la licenciatura y también la maestría en diseño de interiores. Esta escuela ha adquirido dicho estatus, reputación y cada vez más prestigio pues ha sabido interpretar las demandas contemporáneas y desde su inicio le dio cabida al género femenino, que muchas veces ha sido postergado en otras áreas de la producción.

En cuanto a los antecedentes de la Escuela Parsons, estos datan de 1896 en que William Chase y asociados fundaron la Escuela de Chase. Frank Alvah Parsons se une a la escuela en 1904 y seis años después se convierte en su director. Parsons tuvo la visión de vincular el arte y el diseño con la industria, para

lo cual creó programas innovadores para Estados Unidos tales como Diseño de moda, originalmente diseño de vestuario; Diseño de interiores, originalmente decoración de interiores; Publicidad y diseño gráfico, originalmente ilustración comercial.

Cabe destacar que en 1921 Parsons inició una escuela satélite en París, siendo la primera escuela de arte y diseño en los Estados Unidos que fundó un campus extranjero. En la década de 1930, la famosa Mesa Parsons fue creada como un ejercicio en una clase impartida por el diseñador de interiores Jean-Michel Frank. La mesa Parsons hasta hoy se considera un ejemplo del buen diseño moderno que resalta la economía de medios.



Figura 16. Parsons School of Design

Fuente: (Parson School of Design, 2019)

En 1941 la escuela adoptó el nombre de Parsons. Para fines de la década de 1960 el plan de estudios de diseño de interiores se enfocó en trabajar en proyectos sociales. En 1970 Parsons se convirtió en una división de *The New School*, lo que facilitó a la escuela nuevos recursos para expandir su oferta educativa y a la vez, fortaleció la conexión entre el conocimiento académico y el activismo social. La institución ha ofrecido varios programas referentes al diseño con una gran aceptación por la sociedad estadounidense. A diferencia de otras instituciones, esta Escuela introdujo un enfoque de compromiso social, hecho que definitivamente fue un valor agregado que ha contribuido con su éxito y prestigio.

Los antecedentes de la New York School of Interior Design datan de 1916, año en que Sherrill Whiton estableció la Escuela de Decoración de Interiores en Nueva York, la misma que en 1924 fue constituida por la Junta de Regentes del Estado de Nueva York. En 1951 la Escuela cambió el nombre a Escuela de Diseño de Interiores de Nueva York (NYSID). Para fines de la década de 1990 la Institución continuó con su expansión y renovación. En la actualidad la NYSID ofrece programas de licenciatura, maestría y doctorado en diseño de interiores. La institución continúa siendo un referente de enseñanza del diseño de interiores y ha sido clasificada entre las cinco mejores escuelas de diseño de interiores en los Estados Unidos. Esta escuela ha sido un reflejo de un espíritu inclinado a la exquisitez, refinamiento y distinción en la enseñanza del diseño interior.



Figura 17. New York School of Interior Design

Fuente: (New York School of Interior Design, 2018)

Otra Institución relevante es el Fashion Institute of Technology cuya historia se remonta a Mortimer C. Ritter y Max Meyer, quienes organizaron una Fundación Educativa para la industria de la confección, con el propósito de promover la instrucción en este campo. Esta fundación obtuvo una carta de la Junta de Regentes del Estado de Nueva York que le otorgó el establecimiento de un instituto de tecnología y diseño de la moda y en 1944 el *Fashion Institute of Technology* (FIT) empezó sus funciones. En 1951, después de establecerse la Universidad Estatal de Nueva York (SUNY) y, de que la ley estatal autorizó la creación de colegios comunitarios, el FIT se convirtió en el segundo colegio comunitario de SUNY facultado para otorgar el título de Asociado en Ciencias Aplicadas (AAS).

En 1975, una enmienda de la Ley de Educación del Estado de Nueva York permitió a FIT ofrecer programas de licenciatura y, en 1979, otra enmienda lo autorizó para ofrecer programas de maestrías. Durante este tiempo, el plan de estudios de la universidad había crecido e incluía la carrera de diseño de interiores. En la actualidad, este centro de enseñanza es una de las principales instituciones públicas de la ciudad de Nueva York, reconocida internacionalmente en diseño, moda, arte y otros.

3.11 El diseño de interiores en Canadá

A partir de 1950, los diseñadores de interiores en Canadá se han caracterizado por una amplia variedad de trabajos en el campo en la práctica de diseño no solamente dentro del país sino también en corporaciones internacionales. Las instituciones canadienses que han destacado en la enseñanza del diseño de interiores son Ryerson University, University of Manitoba, y Kwantlen Polytechnic University. Además, también han existido programas de dos o tres años en colegios comunitarios y escuelas privadas con ofertas de un diplomado.

La historia del Ryerson University, nombre adoptado a partir del año 2000, data de años atrás. En 1948 se fundó como Ryerson Institute of Technology y en 1963 cambió de nombre a Ryerson Polytechnic Institute. En 1993 obtuvo el estatus de universidad y desde entonces ha ofertado programas de licenciatura en diseño de interiores con cuatro años de estudio en la Facultad de Diseño y Comunicación, con la acreditación por el Consejo Internacional de Diseño de Interiores (CIDA).

La *University of Manitoba* (UM) está formada por la federación de tres instituciones existentes: St. Boniface College, St. John's College y Manitoba College. Su historia se remonta a 1877 en que se aprobó un proyecto de ley para establecer la Universidad Provincial. Esta institución ofrece el programa First-Professional para estudiantes interesados en la práctica del diseño de interiores, con Licenciatura en Diseño de Interiores. Hoy también ofrece el programa de

Maestría en Diseño de Interiores, orientado a la investigación y el conocimiento en áreas específicas de la disciplina.

En 1981 el gobierno de Columbia Británica estableció el Kwantlen College en Richmond, hoy Kwantlen Polytechnic University (KPU) con cinco campus ubicados en la región metropolitana de Vancouver de la Columbia Británica. La KPU ofrece el programa de Licenciatura en Diseño de Interiores (IDNS) con duración de cuatro años centrada en el entorno construido, la misma que desde el año 2000 está acreditado por el CIDA.

Cabe señalar que la asociación profesional de *Interior Designers of Canada* (IDC) fue fundada en 1972 en la ciudad de Toronto con el fin de ser un organismo nacional de defensa de la profesión de diseño de interiores en Canadá. La IDC está dirigida por los representantes de las ocho asociaciones provinciales de diseño de interiores en Canadá.

En síntesis, se ha hecho un recorrido de las escuelas de diseño más importantes de Europa, Reino Unido, Estados Unidos y Canadá. En el segundo grupo es importante resaltar la tendencia pragmática y utilitarista, propias de esta cultura en contraposición al romanticismo y la inclinación sobre todo estética de Europa. Lo importante es destacar que el campo del diseño de interiores ha ido creciendo y cómo cada escuela mencionada se ha inclinado por sobresalir en ciertas áreas que las caracterizan y que han alimentado el prestigio e influjo de cada una de ellas.

3.12 El diseño en Latinoamérica

El diseño en Latinoamérica inició a partir de la Segunda Guerra Mundial con un proceso de renovación y rescate del diseño tanto en lo social y económico como en lo cultural. De este modo, emergió el diseño y una arquitectura con expresión local e identidad propia, manifestándose de formas distintas. Algunos autores sostienen la teoría del diseño moderno reproducida por exponentes del arte latinoamericano. Así, el diseño aparece en distintos países y se desarrolla en

sus diferentes especialidades sin tener un orden específico, surgen entonces: el diseño industrial, diseño de interiores, diseño de muebles, diseño gráfico y publicitario, y otros.

Es de mencionar los roles relevantes de los diseñadores y arquitectos extranjeros que se radicaron en las distintas naciones latinoamericanas, considerados pioneros del diseño tanto por su aporte en la industria nacional como por la participación en la fundación de los distintos campos disciplinares del diseño. En este espacio que trata sobre el diseño en Latinoamérica, se presenta no solamente acerca del diseño de interiores, sino también aquel diseño que se manifestó inicialmente en los países latinoamericanos y las teorías de este.

El siglo XX reunió las condiciones históricas en las que se estableció la teoría del diseño moderno como el discurso dominante, las que fueron reproducidas en su mayoría por exponentes del arte de Latinoamérica. Penny Sparke (2010) expresa que, “muchos países en desarrollo sintieron en algún momento la necesidad de adoptarlo, como signo de que ya formaban parte del mundo moderno” (p. 94). Según Mariana Pittaluga (2020), en el caso de Argentina, la reproducción de estas teorías aparece con Tomás Maldonado, de formación europea, miembro fundador del Movimiento de Arte Concreto surgido en la década de 1940.

El diseño en Argentina, al mismo tiempo se relaciona con el comienzo de la enseñanza bajo el modelo de las escuelas alemanas Bauhaus y HfG. Verónica Devalle (2009) sostiene que Tomás Maldonado y Gui Bonsiepi introdujeron las ideas europeas sobre el diseño (citada en Pittaluga, 2020) en el país. Además, Devalle (2016) señala que la transmisión de estos preceptos modernos se dio a través de la Revista *nueva visión* fundada por Maldonado, la misma que inició con temas de cultura visual para luego enfocarse en el concepto de diseño hasta el año 1957.

De acuerdo a Patricia Lara (2016), “los estudios de historia del diseño en América Latina (...) están recién emergiendo, en parte como respuesta al alcance

global que la disciplina ha experimentado en los últimos años” (p.11). La autora menciona varios datos importantes sobre la historia y la emergencia del diseño en algunos países latinoamericanos.

El caso del diseño de Uruguay y Chile, referente a lo académico se inició “del diseño relacionado con el arte de la mano de Torres García, que introdujo las ideas de la modernidad de Europa. Aparece también el nombre de Maldonado y una metodología adscripta al movimiento moderno de la Bauhaus y HfG” (Pittaluga, 2020, p. 101). En Uruguay se creó en 1952 el Instituto de Diseño en la Universidad de la República.

En Chile, la visita del ex profesor de la Bauhaus Josef Albers en 1953, propició la posterior apertura de talleres preliminares de Diseño Básico en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Católica en 1959. El diseño industrial como disciplina y actividad se comenzó incorporar en el discurso latinoamericano con la fundación de los primeros centros de desarrollo y enseñanza del diseño. De ahí emergieron tres escuelas de diseño industrial que estaban basadas en el modelo Bauhaus: Universidad de Chile (1966), la Pontificia Universidad Católica de Chile (1965), y la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (1968).

Según Ortega, Norambuena, Pinto y Bravo (1989).

En 1971 Bonsiepe es contratado por la Oficina Internacional del Trabajo (OIT), por solicitud del gobierno de Eduardo Frei Montalva, para asesor del Servicio de Cooperación Técnica (SERCOTEC), de la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO), en el marco de un programa para el desarrollo de la pequeña y mediana industria. Su labor contempló asesorías técnicas a diversas entidades públicas y privadas, cursos de adiestramiento y fomento de la producción a través de proyectos sectoriales (p. 201).

Como enuncia Palmarola (2001), “el lenguaje técnico y pragmático del discurso “ulmiano” permitiría en gran medida la integración del diseño en las industrias e instituciones estatales chilenas” (p. 54). En 1971 se creó la nueva Sección de Diseño Industrial del Instituto de Investigaciones Tecnológicas (INTEC) de CORFO. Bajo la dirección de Bonsiepe, este grupo [CORFO] inicia el diseño de una gran cantidad de productos para ser fabricados industrialmente.

De ahí que, según Palmarola (2001), “el objetivo principal del proyecto que demandaba el gobierno socialista concentraba los esfuerzos de diseño en la solución de problemas masivos, la reducción de la dependencia tecnológica y el desarrollo de la industria nacional” (p. 54). Los primeros productos, presentan las características de alto valor de uso y bajo valor de cambio, estandarización, racionalización, abaratar costos, simplificar producción y mejorar la calidad de uso. “Tras el 11 de septiembre de 1973, con la caída del gobierno de Salvador Allende, los procesos de diseño liderados por Bonsiepe y su grupo desaparecen” (p. 54).

En el caso de Brasil, este país también sufrió profundos cambios durante el siglo XX. Wanderley y Ozanan (2019) mencionan que “hubo un proceso de urbanización acelerado, impulsado por la creciente industrialización, que creó una organización social y cultural” (p. 1). El Movimiento Moderno logró características propias en Brasil debido a que adaptó influencias foráneas a su contexto, a la vez que fue construyendo una identidad local. Este movimiento, según María Cecilia Dos Santos (1995), “fue ampliamente utilizado por el Estado, como representación de un país joven y moderno, culminando con la construcción de Brasilia (1956-1960)” (Dos Santos, 1995) citado en Wanderley y otros, 2019, p. 1).

Por otro lado, es de señalar que Getúlio Vargas (1882-1954) realizó grandes obras públicas en su gobierno, con la construcción de edificaciones varias. La arquitectura moderna favoreció el diseño de muebles modernos con la finalidad de equipar el hogar brasileño moderno que para entonces era deficiente de este tipo de muebles, “moviendo a arquitectos, artistas, y artesanos a desarrollar piezas que establecieran un diálogo entre la arquitectura y sus espacios interiores” [(Santos & Sakurai, 2017) citado en Wanderley y otros, 2019, p. 1]. En este contexto destaca el trabajo de diseñadores de muebles de madera tales como Joaquim Tenreiro, Carlos Moa, José Zanine Caldas, Mauricio Azeredo y Sérgio Rodrigues (Dos Santos, 1995).

El diseñador Tenreiro (1906-1992), nacido en Portugal, y posteriormente radicado en Brasil, se distingue porque representa un momento de transición en el diseño de mobiliario brasileño. La calidad de la artesanía en sus muebles lo llevó a la creación de tiendas. De acuerdo a María Cecilia dos Santos (1995), la exhibición del mobiliario era innovador, organizadas en ambientes decorados en armoniosas composiciones, las que se complementaban con luminarias y obras de arte.

Según de Arruda Nascimento y de Lima (2021), Joaquim Tenreiro, Oscar Niemeyer, Sergio Rodrigues, Lucio Costa y otros, “construyeron una identidad autónoma para el pueblo brasileño, en base a sus costumbres, hábitos y principalmente, a su mestizaje que se vuelve tan homogéneo y universal como pretende ser el diseño moderno (p. 55).

Por otro lado, en 1958 Alexander Wollner, Ruben Martins, Geraldo de Barros y Walter Macedo fundaron Forminform, el primer estudio de diseño del país, en Sao Paulo. En 1963 se fundó la Escuela Superior de Diseño Industrial (ESDI). En la década de los ochenta, se logró un reconocimiento por medio de la estética brasilera y los productos se relacionan con las culturas étnicas del país.

Lina Bo Bardi, arquitecta ítalo-brasileña, representó un papel muy importante en la modernización de la arquitectura en Brasil, además se dedicó al diseño al diseño de mobiliario y de interiores. Desde su llegada a Brasil en 1946, Lina Bo Bardi realizó proyectos arquitectónicos, de interiorismo o de planificación para exposiciones. Su obra más representativa fue el Museo de Arte de San Pablo (MASP). De acuerdo a Cristina Ortega (2008), Bo Bardi desempeño un importante papel en el interiorismo y como diseñadora de muebles, que, a pesar de ser conocido a través de estudios, ilustraciones y referencias, aún es sumamente incipiente los estudios relacionados, considerando la cantidad de diseños existentes.

Humberto y Fernando Campana surgieron en la década de los ochenta y diseñaron piezas inspiradas en la cultura callejera brasileña, la naturaleza y las

tradiciones (Lara-Betancourt, 2016). Una de sus obras es la silla Favela (1990) inspirada en la favela Rocinha, en Río de Janeiro. Asimismo, en la década del noventa, destaca Patricia Anastassiadis, nacida en Sao Paulo, junto a su equipo de profesionales también ha tenido una gran actuación en cuanto a la arquitectura, diseño de interiores y diseño de muebles en proyectos reconocidos a nivel mundial a lo largo de los años. (Dos Santos, 2021).

En el caso de Cuba, el diseño se desarrolló de manera un poco distinta. Pittaluga (2020), sostiene que hubo dos períodos: el primero abarcó de la década de los años 60 hasta la década de los años 80 con el apoyo de la Unión Soviética. “En este período se establecieron planes, instituciones y escuelas de diseño cercanos a los preceptos de la Modernidad, Esto es, una proximidad alineada con los principios de la Bauhaus y HfG como en el resto de Latinoamérica” (Pittaluga, 2020, p. 101). El segundo período comenzó en la década de los años 90 sin la Unión y con el bloqueo económico comercial, un contexto de crisis en Cuba que repercutió tanto a la esfera industrial como a la esfera de diseño. Debido a esto, el diseño se redefinió en su práctica y sus cánones. (Pittaluga, 2020)

Una figura importante e influyente en el diseño de Cuba, fue el diseñador argentino Gonzalo Córdoba que se radicó desde 1949 en Cuba. En este país, Córdoba fue pionero del diseño ambiental y de interiores, además, de creador de una línea de muebles que expresa la identidad nacional. El mueble de Córdoba experimentó un desarrollo paralelo con el diseño de interiores a la vez que fue valioso en el sentido utilitario y su perfección técnica. Así, surgen desde la perspectiva de Tuma (2016), “las primeras manifestaciones del diseño cubano, con la destacada obra de algunos diseñadores como Clara Porset y Gonzalo Córdoba” (p. 57).

La obra de Córdoba se vincula con la reconocida diseñadora cubana María Victoria Caignet, ambos miembros de la Asociación de Artistas de la Plástica de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Caignet se distingue por su extensa obra en el diseño y ambientación de hoteles, centros de salud, escuelas, instituciones estatales y restaurantes. Córdoba y Caignet fueron autores de sitios

emblemáticos de los años 50 del siglo pasado, tales como las cafeterías Wakamba y Maracas, de la barriada del Vedado.

En 1960 se creó el Departamento de Muebles de la Dirección del Ministerio de la Construcción (MICONS), para dar respuesta a la amplia demanda de muebles e interiores, a partir del diseño para instalaciones hospitalarias, hoteles, escuelas, viviendas y centros de recreación. Córdoba y Caignet, junto a su equipo de creadores fueron los encargados de realizar dichos proyectos. La labor de MICONS fue continuada por la Empresa de Producciones Varias (EMPROVA), creada en 1974, en la cual Caignet y Córdoba estuvieron a cargo del departamento de diseño. En el 2003 ambos diseñadores, Córdoba y Caignet, recibieron el Premio Nacional de Diseño.

En el caso de México, Venezuela, Perú, Colombia y Ecuador, países con costumbres tradicionales y herencia prehispánica, se presentan recorridos distintos a los ya mencionados. Pittalagua (2020) sostiene que, en estos países, “de alguna manera sincrética [el diseño] logró sobrevivir. Sin embargo, cambios globales en la economía, impactaron drásticamente en todos los aspectos culturales, incluido el diseño” (p. 101).

En México, la modernización inició con los artistas plásticos entre 1920 y 1925, seguida por los arquitectos. De acuerdo a Segarra (2021), se dio “en un primer momento desde parámetros nacionalistas, con recuperación de estéticas virreinales, y más adelante con la interpretación del Art Déco y del Racionalismo” (p. 172). Al igual que todos los países latinoamericanos, México, inició su proceso de modernización con las instituciones públicas para la creación de un Estado-Nación. Es así que, la difusión de la arquitectura moderna unida a la forma de pensar creó las condiciones óptimas para la creación de objetos funcionales, tanto con fines públicos como privados.

Segarra (2021) agrega:

Se acompañó del nacimiento de la específica profesión de “diseñador”, testimoniada en la aparición de nuevas enseñanzas, primero de carácter estrictamente técnico y luego con rango académico, con la fundación en 1936 de la Universidad Obrera de México, en la que trabajaron activamente Jorge Enciso y Xavier Guerrero, y en 1943 de la Universidad Femenina de México, en la que se impartía la carrera de Decoración de interiores. Aparecieron de forma paralela un número considerable de escuelas en las que se impartían estudios de diseño, con importante atención a la publicidad. La decoración concentraba la práctica general del interiorismo, incluyendo el diseño de muebles, mientras que la publicidad lo hacía con el quehacer del diseño gráfico (p. 173)

El Movimiento Moderno en México trajo consigo el inicio del desarrollo de la profesión del diseño sumido en el vasto mundo de la decoración. Entre los diseñadores mexicanos destacan Juan O-Gorman, Luis Barragán, Mario Pani, Enrique de la Mora, entre otros, y en los años cincuenta y sesenta a Juan Robles Gil, Pedro Ramírez y Ernesto Gómez Gallardo. (Segarra, 2021).

Los profesionales extranjeros que llegaron a México para radicarse o que estuvieron de paso en distintas décadas y por motivos diversos, también contribuyeron con el desarrollo del diseño mexicano. Clara Porset, cubana de nacimiento, se radicó en el país y se la considera la pionera del diseño industrial mexicano debido a que marcó la década de los años cincuenta con su propia estética en tanto que en el diseño de mobiliario fusionó las vanguardias europeas y el arte popular mexicano.

Porset también colaboró con Luis Barragán en muchos de sus proyectos, algunos de sus muebles son hitos del mobiliario moderno en México, como la reinterpretación de los *butaques* tradicionales mexicanos, provenientes sobre todo de haciendas y casas de campo y cuya funcionalidad está por encima de cualquier opción decorativa, como es el caso del asiento conocido como “Miguelito” (Segarra, 2021, p. 181).

En 1952 se realizó un evento importante, la exposición *El Arte en la vida diaria*, promovida por la diseñadora Clara Porset, que constituyó la primera muestra pública de diseño en México. Además, la exposición propició la creación de nuevas escuelas especializadas en diseño, tales como “Talleres Artesanos Maestro Carlos Lazo del Pino (1956), Centro Superior de Artes Aplicadas (1959),

Escuela de Diseño Industrial; se fundaron la carrera de Diseño Industrial en la Universidad Iberoamericana (1961) la Universidad Nacional Autónoma de México (1964)” (Segarra, 2021, p. 173).

Destacan también los diseñadores extranjeros Xavier Guerrero, Horacio Durán, Michael van Beuren, Frank Kyle, William Spratling, Don Shoemaker, Edmond J. Spence, entre otros. “Algunos de ellos trabajaron activamente para firmas y fábricas (...), empresas de decoración (...), de compañías extranjeras de distribución de muebles de diseño muy conocidas, como Knoll y Herman Miller, esta última especializada en mobiliario de oficina” (Segarra, 2021, p. 179). Más allá de la aplicación del diseño en domicilios y oficinas, este se implementa también en las instalaciones hospitalarias y centros deportivos para brindar tranquilidad, bienestar y comodidad.

En el caso de Venezuela, Cornelis Zitman representa una figura importante para la incipiente cultura del país. El diseñador holandés-venezolano realizó muchas obras en pintura, escultura y muebles reconocidos y apreciados no solo en el ámbito nacional, sino también internacional. Sus primeros trabajos en mobiliario fueron encargos y poco tiempo después inició su línea de muebles fabricados en los Talleres Zitman. Pocos años después, Zitman se asoció con la empresa Tepuy Compañía Técnica, CA, más conocida como Tecoteca, cuyos propietarios eran los hermanos Diego y Antonio Carbonell. Cornelis Zitman fue el jefe de diseño y producción de la nueva empresa. (Alvarez, 1997). Además, de Tecoteca, surgieron fábricas que modernizaron el estilo del diseño de interiores y mobiliario como Lampolux, Decodibo, la Galería Hatch y Capuy.

Respecto del caso de Perú, es importante mencionar la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú (ENBA), cuna de formación de los artistas plásticos. De esta escuela, hubo artistas que se involucraron en el diseño interior. En esta época no existían escuelas de decoración interior ni de interiorismo, únicamente se relacionaba la decoración a la naturaleza femenina por el trabajo del detalle, estética y armonía en los ambientes.

Según Doraliza Mendoza y María del Carmen Llontop (2020), “a partir de 1960 se incrementó el número de centros de enseñanza de arquitectura (...). En simultáneo surgieron los primeros centros de enseñanza en decoración de interiores, que constituyen los antecesores de los centros de formación de interiorismo” (p. 125). Las mismas autoras agregan:

Se creó el Diplomado en Decoración de Interiores del Instituto Femenino de Educación Superior de la Universidad Católica (1958 – 1970), así como el Diplomado de Arte Decorativo, ambos dirigidos por Matilde Pérez Palacios (...) Mientras que Maria Teresa Silva Santolalla, decoradora de interiores con formación en Nueva York, fundó la Escuela de Decoración Interior de Miraflores (EDIM), en 1961 (p. 125).

En 1983 se creó el Instituto de Comunicación y Diseño Toulouse Lautrec, que se convirtió en referente de enseñanza de la decoración y el interiorismo. “Con la creación de las primeras escuelas de enseñanza de decoración de interiores y las condiciones para el ingreso de tiendas por departamentos (Hogar), se acercó a la población una actividad que nació elitista” (Olivera y Llontop, 2020, p. 130). A partir de 1996, se creó CASACOR, Perú, para lograr un encuentro entre arquitectos, interioristas y artistas plásticos para mostrar el manejo del diseño, decoración y recuperación de espacios monumentales. (Olivera y Llontop, 2020).

Se ha mencionado algunos acontecimientos sobre el diseño latinoamericano, que parte de un diseño general, y luego surge como especialidades. Como se ha podido notar, en muchos países latinoamericanos, el diseño de interiores surgió como decoración de interiores y se relaciona con el diseño de mueble.

3.13 Conclusiones parciales del capítulo

A lo largo de este capítulo se han rastreado los antecedentes del diseño y se define que inician a mediados del siglo XIX, a partir de la revolución industrial.

En esta etapa preliminar del diseño destaca la silla n°.14 de los hermanos Thonet por la innovación de la técnica de curvar la madera, así como también por

los principios de estandarización, de producción en masa, y de tener una idea directriz esencial del diseño.

El *Arts & Crafts* estaba conformado por arquitectos, diseñadores y artesanos. Este movimiento defendía las artes decorativas y el trabajo artesanal y se oponían a la industrialización y la producción en serie. Las formas tendían a ser rústicas, simples y elegantes, en general sin ornamentación.

El art Nouveau, se consideró un sinónimo de renovación artística que se desarrolló en diversos países de Europa con distintos nombres. Los rasgos distintivos fueron la línea larga, sinuosa y orgánica y se empleó con mayor frecuencia en arquitectura, diseño de interiores, diseño de joyas y vidrio, carteles e ilustraciones. Se consideró un nexo entre el *Arts & Crafts* y el diseño industrial que nace en la Bauhaus.

El art déco, surge en París en una época donde se celebraba la vida. Se caracterizó por su heterogeneidad y por la diversidad de interpretaciones predominando la representación de formas simples y limpias, adornos geométricos o estilizados a partir de formas representativas de la naturaleza; uso de sustancias artificiales combinadas con materiales naturales.

La Escuela de Chicago fue determinante para el diseño como una de las primeras manifestaciones de modernidad presentando una postura nueva y una ruptura con la historia al adoptar los adelantos técnicos como los ascensores y la climatización, y la concepción del rascacielos como elemento constitutivo del paisaje urbano.

La *Deutscher Werkbund* es reconocida como la precursora de algunos de los postulados en los que se asienta la concepción actual de la arquitectura y el diseño, como la limitación de los recursos naturales, el uso de la tecnología, la *buena forma* de los productos industriales o la identidad corporativa empresarial. Sus exponentes acogieron la causa de la modernidad y la construcción en hormigón y vidrio, orientaron el diseño industrial a la producción de objetos simples

y prácticos, y en el diseño gráfico apostaron por una composición racional, geométrica con protagonismo de la tipografía.

La Escuela de Diseño Bauhaus tuvo tres etapas diferenciadas y es considerada como la escuela de artesanía, diseño, arte y arquitectura. Su enseñanza comprendía el *Vorkurs*, los distintos talleres y las clases especiales. Ha sido contemplada como el punto de partida del Movimiento Moderno con sus formas elementales, mobiliario de tubos de acero, arquitectura cúbica blanca y funcionalismo. La Bauhaus continúa siendo un referente para la enseñanza del diseño y sus especialidades.

La Escuela Superior de Diseño Ulm se fundó en una época posterior a la Bauhaus y tomó sus principios de enseñanza. Su enseñanza iniciaba con el *Vorkurs*, se complementaba con dos años de especialización seguido del último año destinado a la tesis de grado. La Escuela Superior aportó con una base conceptual, noción de diseño racional, sistémico y científicista y estableció un cimiento consolidado para las futuras escuelas de diseño.

En cuanto a la Nueva Bauhaus, esta se convirtió en la primera escuela de diseño industrial de Estados Unidos y causó un gran impacto en la educación americana de diseño. La mayoría de los profesores y estudiantes de la institución se integraron a la *School of Design*.

Se identifican las primeras escuelas con la especialidad del diseño de interiores que surgieron en Italia, España y Reino Unido como el Politécnico de Milano, el Instituto Europeo de Diseño y el Royal College. Asimismo, se presentan las primeras escuelas que surgieron en Estados Unidos, entre ellas: Rhode Island School of Design, Escuela de Diseño Parsons, New York School of Interior Design, Fashion Institute of Technology. También se expone sobre el diseño de interiores en Canadá.

Se ha mencionado algunos acontecimientos sobre el diseño latinoamericano, que parte de un diseño general, y luego surge como

especialidades. Como se ha podido notar, en el caso del diseño de interiores, surgió como decoración de interiores y se relaciona con el comercio de tiendas por departamento y centros comerciales. Además, se establece que arquitectos, decoradores y luego los diseñadores de interiores diseñaron muebles y los utilizaban en la ambientación de sus espacios interiores.

El arte, la arquitectura, el diseño son elementos imposibles de desligar de la historia de la humanidad. Desde el hombre de las cavernas, considerando lo interesante que es que se lo haya denominado así por el lugar donde habitaba - una caverna-, hasta un japonés del siglo XXI se han visto obligados a pasar por el proceso de pensar, calcular, edificar e incluso crear vínculos afectivos con sus espacios personales y laborales. El arte de vivir, es también el arte de construir ya que en esos pedazos orgánicos finalmente se crece, envejece y se pasa por toda la gama de sentimientos relevantes en el ser humano. Es necesario recordar las enseñanzas de la obra de Heidegger y su libro *Construir, habitar, pensar*.

Capítulo 4

El arte y la arquitectura de Ecuador, vinculaciones con el diseño de interiores

¿Cuáles han sido las vinculaciones del arte y la arquitectura con el diseño de interiores en el Ecuador? La pregunta surge debido a que por mucho tiempo han sido los estudiosos y teóricos del arte y la arquitectura quienes han narrado la historia del diseño de interiores, quizás porque tanto el arte como la arquitectura siempre han estado muy vinculados a esta disciplina. Cabe señalar, que algunas carreras de Diseño de Interiores tuvieron sus inicios en institutos o escuelas de artes con nombres alusivos a Decoración o, Arte Decorativo. Otras carreras en cambio, se crearon desde las facultades de arquitectura.

Este capítulo expone sobre las escuelas de artes del Ecuador, tanto de las Escuelas de Artes y Oficios, como de las Escuelas de Bellas Artes. Se hace especial énfasis en las materias que eran dictadas en ambas escuelas al tiempo que se las ha considerado como un antecedente para las futuras escuelas de decoración que posteriormente cambiaron a escuelas de diseño de interiores. Se consideró oportuno retroceder un poco en la historia para conocer brevemente los antecedentes del arte ecuatoriano con la finalidad de comprender mejor estas vinculaciones. Asimismo, el capítulo presenta la vinculación de la arquitectura con el diseño de interiores en el contexto ecuatoriano.

4.1 Las Escuelas de Artes y Oficios y las Escuelas de Bellas Artes

Las Escuelas de Artes y Oficios y las Escuelas de Bellas Artes se originaron en diversos países como una solución gubernamental ante dos situaciones. La primera, como respuesta a la necesidad de dotar a las industrias de mano de obra cualificada, con artesanos poseedores de las técnicas y los conocimientos requeridos para ejercer el trabajo correspondiente. La segunda, con el fin de adquirir un capital cultural nacional, considerando el arte como un campo de

fuerzas y un escenario central en la construcción de la hegemonía de un país. (Pérez, 2010).

Como señala Trinidad Pérez (2010), en Europa, la distinción entre el campo de las bellas artes y el de artesanías y oficios, así como el surgimiento de las instituciones de formación, fue el resultado de los cambios sociales, institucionales e intelectuales, que llegó a su punto más culminante a fines del siglo XVIII con la modernidad ilustrada, la industrialización y la urbanización. Cosa muy distinta a la europea, era la realidad socio-económica y productiva del Ecuador, en donde la industrialización era solamente un deseo.

En el Ecuador del siglo XIX, la industrialización era más bien una aspiración de quienes, como el presidente García Moreno, diseñaban un modelo de Estado moderno. Para esa época, la confusión entre los tipos de instituciones era comprensible, y por esa razón algunas materias que se impartían coincidían. No obstante, se aprecia una diferencia entre lo que, en términos locales, entraría en la categoría de Artes y Oficios y en la de Bellas Artes, motivo por el cual se fundaron dos escuelas diferentes para su enseñanza. Para este estudio se decidió describir ambas escuelas de artes.

De acuerdo a Pérez (2012), el establecimiento en el Ecuador de estas escuelas fue una respuesta por el deseo de promover el desarrollo de esos espacios.

En el caso del arte, de lo que se trataba era de estimular la creación de una esfera artística moderna en la cual tanto artistas como público fueran igualmente receptivos al nuevo arte. En el plan de desarrollo de la industria en cambio, se debía preparar al obrero para funcionar de modo positivo en el nuevo escenario productivo que demandaba la economía moderna. Evidentemente, en la construcción del Estado moderno nacional las artes y la industria jugaban un papel preponderante (p. 164).

Es así que, por un lado, las funciones sociales que cumple la Escuela de Bellas Artes en el contexto de Quito de inicios del siglo XX, construirían el capital cultural que distingue a las élites en tiempos de cambio y movilidad. (Salgado y Corbalán, 2013). En efecto, se consideró un contexto de modernización parcial,

en el cual las Bellas Artes y la cultura en general, se convierten en un “instrumento de distinción de élites que buscan proyectar una imagen de modernidad y civilización (...)” (Pérez, 2010, pp. 32-34). De acuerdo a lo relatado, el ideario para entonces consistía en ubicar a Ecuador entre las naciones reconocidas como modernas y civilizadas.

Por otro lado, las Escuelas de Artes y Oficios se convertirían en la mano de obra necesaria para el crecimiento de la nación. Se requería capacitar a los artesanos, así como también al obrero en los diferentes oficios para erigir un Estado moderno e industrializado. La primera escuela se fundó en Quito y luego se establecieron otras en distintas ciudades del país.

4.1.1 Las Escuelas de Artes y Oficios, formación del obrero industrial

La Escuela de Artes y Oficios apareció en Europa como institución moderna después de la Revolución Industrial por la necesidad de formar al obrero industrial en educación técnica e introducirlo a los principios del diseño y la estética. Respecto a Latinoamérica, a fines del siglo XIX e inicios del XX, en que las ciudades pasaron por muchos cambios en el aspecto demográfico y socio-cultural, en busca de la ansiada modernidad, se crearon las escuelas de artes y oficios siguiendo el modelo europeo, pero adaptándolas a la realidad socioeducativa y al contexto. Según Salgado y Corbalán (2013), “Quito no fue una excepción, sobre todo en el aspecto socio-cultural” (p. 137).

En Ecuador, García Moreno y Eloy Alfaro, desde sus respectivos gobiernos, estuvieron a favor de incentivar las artes, la ciencia y la literatura en el Ecuador. Independientemente de sus antagónicas ideologías sobre la manera de liderar el país, ambos mandatarios dispusieron la creación de las escuelas de artes y oficios, así como también las de Bellas Artes, de tal modo que destinaron

fondos de su gestión para su promoción³⁴. La Revolución Liberal³⁵ trajo consigo cambios políticos, económicos y socioculturales que influyeron sobremanera en el país, pero también la secularización de la cultura y sociedad ecuatoriana. La modernidad liberal impulsa, así, la construcción de una nación laica, con presencia del Estado en todo el territorio y con la educación y la producción como ejes articuladores de las políticas nacionales. Para entonces, el escenario educativo es en donde más protagonismo asume el Estado (Ayala Mora, 2013).

4.1.1.1 La Escuela de Artes y Oficios de Quito, el Protectorado

Los antecedentes de la Escuela de Artes y Oficios de Quito se remontan a 1872, año en el cual García Moreno, de acuerdo con su plan de educación total del país, inauguró en ese año el Protectorado o Escuela de Artes y Oficios³⁶, destinado a la clase popular. Para dirigir la escuela contrató al hermano Conald de los Protectorados Católicos de Norte América, quien, trajo consigo a profesionales especializados en diversas profesiones técnicas. Las enseñanzas estuvieron más próximas a una producción funcional, trabajaron en un entorno práctico y material y sus productos estaban destinados a la utilidad. En 1896, por disposición de Eloy Alfaro, la Escuela de Artes y Oficios pasa a ser totalmente laica. Posteriormente, recibió nombres diversos como: Escuela de Artes e Industria, Escuela Central Técnica del Estado y otros.

En 1904, el presidente Eloy Alfaro decretó la refundación de la Escuela de Artes y Oficios y designó al Sr. Murillo para su dirección. En los años 1904-1905,

³⁴ García Moreno dirigió el gobierno de Quito en 1859 y la reunificación del Ecuador al año siguiente. En 1861 fue elegido presidente de la República y dominó la política hasta 1875. Su gobierno se caracterizó por contar con el apoyo de la Iglesia Católica. La Iglesia tenía poder en la educación de todos los niveles.

³⁴ José Eloy Alfaro Delgado fue el décimo quinto presidente de la historia de la República del Ecuador. Inició la época de la Revolución Liberal en Ecuador. Tuvo dos períodos de presidencia. (17 de enero de 1897 - 31 de agosto de 1901 y 16 de enero de 1906 - 11 de agosto de 1911). Su gobierno se caracterizó por una nación laica. El poder de la educación radicaba en el Estado.

³⁵ La Revolución Liberal trajo consigo muchos cambios, uno de los más importantes fue la libertad de conciencia. Durante el siglo XIX, las constituciones y leyes del Ecuador establecían que la Iglesia Católica era la del Estado y gozaba de especiales privilegios. Las doctrinas católicas eran las oficiales y el Estado debía imponerlas a sus ciudadanos. (Ayala Mora, 2018).

³⁶ Por encargo de García Moreno, los contactos con el Protectorado de Westchester fueron realizado personalmente por Antonio Flores Jijón, ministro Plenipotenciario del Ecuador en Estados Unidos.

Luis A. Martínez³⁷, al frente del ramo de instrucción, introdujo reformas en las Escuelas de Artes y Oficios y modificó el programa de enseñanza, con la finalidad de que sea más práctico. Años más tarde, mediante Decreto Supremo³⁸ del 22 de abril, la Escuela se anexa a la Facultad de Ciencias de la Universidad Central. En 1927 se reanudaron las labores con la infraestructura y el mobiliario adecuado, salón de dibujo, biblioteca, campo deportivo, talleres y maquinaria renovados, entre otros.

Con respecto a la enseñanza, esta tenía varios niveles: general, especial e industrial, con el fin de formar a un obrero consciente y escrupuloso en su oficio. La enseñanza general comprendía las asignaturas que se presumían las fundamentales para la cultura integral del individuo: Castellano, Geografía, Historia, Aritmética, Contabilidad, Instrucción Moral y Cívica e Higiene y se dictaban en los dos primeros años. Por otro lado, la instrucción especial tenía por objeto dar a conocer al alumno conocimientos relacionados con el oficio que haya escogido, para la mejor comprensión de éste y sólo en la parte que a él se refiere. Las materias eran las siguientes: Tecnología, Matemáticas, Ciencias Físico-Naturales, Dibujo.

En cuanto a la enseñanza industrial, los alumnos recibían materias sobre un determinado ramo que lo capacite para la vida. En un inicio comprendía: Mecánica en dos secciones, Carpintería, Encuadernación, Talabartería, Tallado, Tipografía, Fotograbado, Tejidos de mimbre, Tejidos de Alfombras. La enseñanza especial e industrial, se las impartió en cuatro años, a excepción de los tejidos de mimbre y alfombras que solo tomaban dos años. Posteriormente, se iniciaron los talleres de Fundición, Cerámica y Curtiembre y, además, se implantaron las de tejido de casimires y sombreros, los que fueron puestos al servicio público.

La Escuela de Artes y Oficios también se capacitaba a los alumnos con clases de arquitectura, dibujo lineal y ornamentación para preparar la mano de

³⁷ Luis A. Martínez, escritor, pintor e ideólogo liberal, trabajó dirigiendo el Consejo General de Instrucción Pública. En 1903 ocupó la Subsecretaría de Educación. Entre 1904 y 1905 como ministro de Instrucción Pública fundó varias escuelas.

³⁸ Gobierno de Isidro Ayora Cueva (1926-1931).

obra, el trabajo y la habilidad. En general, la escuela requería que todos los aspirantes rindieran un examen de ingreso y luego de completar los años de estudio correspondientes se les otorgaba el Título de Maestro.

En 1970, la Escuela de Artes y Oficios se trasladó a su nuevo edificio al norte de la ciudad, y el edificio de San Roque en el que funcionaba pasó a manos del Municipio de Quito. El 8 de noviembre del mismo año, la escuela ascendió a la condición de Instituto Superior Central Técnico mediante el Decreto Ejecutivo N° 1936.³⁹ El 24 de julio de 1996, por medio de la resolución N° 3399⁴⁰, el Ministerio de Educación y Cultura elevó a la escuela a la categoría de Instituto Tecnológico Superior Central Técnico.

El 20 de octubre del 2000, el Consejo Nacional de Educación Superior (CONESUP) le otorgó el Registro Institucional N° 17-028, con las especialidades de Electricidad, Electrónica, Mecánica Industrial y Mecánica Automotriz. A partir de esta fecha el nuevo nivel tecnológico inició su proceso de desvinculación del nivel medio en que se originó. Como resultado, la Escuela de Artes y Oficios de Quito formó artesanos en distintas ramas industriales. En el transcurrir del tiempo, la escuela tuvo diversas denominaciones y fue escalando de nivel. Como Instituto Tecnológico Superior Central Técnico⁴¹ continuó brindando un nivel superior de profesionalización a los estudiantes de nivel medio.

El Ecuador del siglo XIX y del siglo XX no fue ajeno a las tendencias vanguardistas nacidas en Europa. La habilidad y destreza del hombre andino y mestizo fue forjando un estilo propio y peculiar. El tiempo y el tesón de los artesanos ecuatorianos nos sitúan como uno de los países más destacados de América en cuanto a estética y creatividad. Cabe resaltar que estas escuelas, aun cuando fueron destinadas inicialmente para la capacitación del obrero cualificado en Ecuador, impartió las materias de arquitectura, dibujo lineal, ornamentación,

³⁹ Gobierno de José María Velasco Ibarra (1968-1972).

⁴⁰ Gobierno de Sixto Durán Ballén (1992-1996)

⁴¹ En el año 2016 el nivel tecnológico se traslada a las instalaciones del Servicio Ecuatoriano de Capacitación (SECAP) por gestión de la Subsecretaría de Formación Técnica y Tecnológica de la SENESCYT.

tecnología, y dibujo general, las mismas que se relacionan a las que posteriormente se dictaron en las iniciales carreras de Decoración de Interiores en las instituciones.

4.1.1.2 La Escuela de Artes y Oficios Sociedad Filantrópica del Guayas, la Universidad Popular

Los antecedentes de la Escuela de Artes y Oficios de la Sociedad Filantrópica del Guayas, datan del 1 de junio de 1890, en que se convirtió en la primera escuela porteña de artes. Esta Escuela fue considerada como una verdadera Universidad Popular que brindaba al pueblo la educación democrática basada en el trabajo (Rodríguez, 1926). Su enseñanza estaba enfocada en preparar artesanos calificados, y graduaba a dibujantes y litógrafos, es decir, exponentes de las artes mecánicas o industriales, así como a músicos.

De ahí que, los estudiantes que ingresaban a la escuela recibían clases de conocimiento de materiales, técnicas de representación y fundamentos de la arquitectura como Dibujo Lineal y Topográfico, Topografía Rectilínea, Elementos de Topografía Práctica, Estereotomía, nociones de Geometría Descriptiva, Principios sobre la Teoría Estética del Arte Decorativo y conocimientos de sus diversos estilos, Principios del Arte de la Construcción, entre otros. (...). Clase de Telegrafía, Taller de ebanistería, geometría práctica, arquitectura, música, tipografía, gimnasia. (Rodríguez, 1926).

Asimismo, la Escuela orientaba su enseñanza a la pintura y a la música y, con el objetivo de exhibir los trabajos de los estudiantes, organizó exposiciones nacionales, entre ellas la muestra preparatoria para la Exposición Universal de París en 1900. Tanto la realización de la Exposición Nacional de la Sociedad Filantrópica en 1899, como la participación del Ecuador en la Exposición Universal de París, tuvieron el apoyo irrestricto del presidente Eloy Alfaro, y se las consideró

un asunto de Estado⁴². En esa ocasión se amplió la participación de artistas de todo el país y se adicionó el ramo de la fotografía en la categoría de Bellas Artes.

Dentro de este marco, en 1913, el presidente de la institución, Francisco García Avilés, expresó en su informe anual:

Esta Universidad Popular, como muy la llamó el ilustrado ecuatoriano y consorcio nuestro Dr. César Borja, ha continuado en su afán de dar al pueblo la verdadera educación democrática basada en el trabajo, y es así como con la mayor satisfacción os doy cuenta de que en el año que ha expirado han recibido sus diplomas de Maestros, 22 ciudadanos más, útiles a sí mismos, a la sociedad y a la Patria. Son doctores de una Academia del Pueblo, que ennoblece y dignifica al proletariado con la muceta de una sana y conveniente educación. Han obtenido sus títulos 12 carpinteros, 3 mecánicos, 2 tipógrafos y 5 litógrafos (...) (Rodríguez, año, p. 105).

La Sociedad Filantrópica del Guayas tuvo mucha acogida, de modo, que continuó ampliando sus instalaciones con el paso de los años. Para 1920, además de la Escuela de Artes y Oficios se habían creado un taller de mecánica, uno de ebanistería, una capilla, un gimnasio y, una Escuela de Letras. Para 1948 la Sociedad ya contaba con un edificio propio que comprendía todo el frente de la Av. 9 de Octubre, desde García Avilés hasta Rumichaca, habilitado con el mobiliario y equipamiento necesarios para las respectivas clases y talleres.

Recapitulando, es conveniente destacar que en la enseñanza de esta institución constaban las materias de Geometría Descriptiva, Principios sobre la Teoría Estética del Arte Decorativo y conocimientos de sus diversos estilos, Principios del Arte de la Construcción, Geometría Práctica, Arquitectura, que también coinciden con las que se dictaron en los escuelas iniciales de Decoración.

4.1.1.3 Escuela de Artes y Oficios de Cuenca, la Maestranza

Los antecedentes de la Escuela de Artes y Oficios de Cuenca, también conocida con el nombre de Maestranza, datan del año 1822, cuando el Libertador

⁴² Diario El Telégrafo. Publicación 12 de mayo 2013.
<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/10/la-primera-academia-portena-de-artes>

simón Bolívar, de visita por esa ciudad, conoció a Gaspar Sangurima y admirado por su talento, le ofreció una asignación económica con el fin de crear la primera Escuela de Artes y Oficios. Sangurima es un emblema para la escuela y para la historia del arte ecuatoriano. “Su obra está en varios conventos e iglesias, así como también en el Banco Central, la Municipalidad de Cuenca, Las Madres Conceptas y en la colección privada de Jorge Eljuri” (Cazar, 1998, p. 102).

Cabe considerar, por otra parte, que los talleres particulares de estilo colonial funcionaban en forma paralela en la ciudad de Cuenca, en estos espacios “se formaban de manera práctica gente con mucha habilidad, en la jerarquía tradicional de oficial, ayudante y aprendiz para poder ser maestros en una última prueba final con tribunal que los autorizaba” (Cazar, 1998, p. 102). Muchos años después, en 1890, se encarga a los Hermanos Cristianos que el establecimiento de instrucción primaria posea el carácter de Escuela Preparatoria de Artes y Oficios. (Cazar, 1998).

Por otra parte, para este tiempo, algunas personas en aras de fomentar el trabajo, crean industrias textiles y se abre el campo del trabajo en paja toquilla donde laboran los artistas y artesanos formados en la anterior Escuela de Artes y Oficios. Durante la revolución liberal, Cuenca se mantuvo inalterable debido a que se encontraba inmersa en el trabajo manufacturero de los sombreros de paja toquilla. (Naranjo, 1990). De hecho, según Aguilar (1991), “en el siglo XIX, aparece en forma masiva el tejido de los sombreros, alcanzando su mayor índice en las primeras décadas del siglo XX” (...) (p. 50). Esta actividad de la manufactura de los sombreros de paja toquilla permitió a Cuenca mejorar notablemente su situación económica, sumado a otro tipo de artesanías y oficios.

En la segunda mitad del siglo XX, la industria y la artesanía se potenciaron en la ciudad debido a la ley de fomento industrial de 1973 y, a la fundación del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), mediante decreto presidencial del 3 de noviembre de 1975. Respecto a este centro, la Organización de Estados Americanos (OEA), seleccionó a Cuenca como ciudad sede del nuevo organismo interamericano de artesanías y artes populares con la

finalidad de salvaguardar, impulsar y fomentar la artesanía artífice y la cultura popular. (Cordero, 2019).

Con relación al CIDAP, este centro ofreció cursos de dos tipos: cursos interamericanos para artesanos artífices y cursos interamericanos de diseño artesanal. Los primeros se impartieron en Cuenca con el objetivo de capacitar a los artesanos en el lenguaje del diseño para que los pudieran incorporar a sus producciones. Los segundos cursos, auspiciados tanto por el CIDAP como también por la OEA, se dictaron entre 1978 y 1990 en diversos países como Colombia, México, Ecuador, Argentina, Brasil Uruguay y Paraguay. En este sentido, la escuela de artes y oficios de Cuenca y también el CIDAP han fomentado e impulsado la capacitación de la mano obrera en las artesanías y artes populares, no solamente de manera local, sino también para Ecuador y otros países.

En esta perspectiva, Ecuador se consolidó como un país productor y propulsor de una cultura artística. Estos oficios se afianzaron gracias a la inversión filantrópica y oficial aplicadas en instituciones formales y académicas. Las destrezas artesanales han sido un importante vínculo que une a las regiones de este país y han servido como instrumento para encontrar lo semejante dentro de la diversidad.

4.1.2 Escuelas de Bellas Artes, en busca del capital cultural

Los antecedentes de las bellas artes en el Ecuador se remontan a una época muy distante. De acuerdo a Herrera (1890), “casi desde los primeros años de la conquista se cultivaron las artes en el Ecuador, de tal manera que llamó la atención de ilustrados y juiciosos viajeros y escritores célebres” (p. 1). La dedicación y el compromiso que asumían los aprendices era digno de admiración, considerando aún más que no tenían todas las herramientas necesarias para desarrollar sus destrezas. Tan sorprendentes fueron los resultados que se observaban por los viajeros, que Quito llegó a ser reconocida como la Atenas de América.

En relación a las Escuelas de Bellas Artes, estas datan de la segunda mitad del siglo XIX con el surgimiento de academias: Liceo de Pintura Miguel de Santiago (1849), Academia de Escultura (1850), Escuela Democrática Miguel de Santiago (1958), Academia de Dibujo (1959-60), Escuela de Escultura (1872), Academia de Bellas Artes (1872), Escuela de Dibujo y Pintura de Cuenca (1892), entre otras.

En palabras de Salgado y Corbalán (2013), “con el cambio de siglo y la revolución liberal, muchas de estas instituciones culturales fundadas por el garcianismo⁴³, y que habían entrado en una temprana decadencia, fueron refundadas bajo nuevas orientaciones ideológicas por el naciente nacionalismo cultural” (p. 138). De ahí que, durante las primeras décadas de siglo en el Ecuador, la prioridad radicaba en la búsqueda de la nación en el arte, la búsqueda de una identidad nacional que estaría presente en la formación y en el desarrollo de las escuelas de bellas artes.

Cabe decir que, el apoyo desde las distintas presidencias de Leonidas Plaza Gutiérrez, Eloy Alfaro, Alfredo Baquerizo, se fundamentó en la convicción de que el arte es causa de transformación y evolución de la sociedad e indispensable para la conformación de la nación. “Así, junto a los maestros y modelos europeos surge la necesidad de buscar referentes nacionales, de participar de una “cultura universal” desde un lugar propio, una identidad por descubrir”⁴⁴ (Salgado y Corbalán, 2013, p. 138).

De esta manera, el patrocinio de los mandatarios de turno mencionados, radicó en promover la educación artística en sus políticas de gobierno mediante la emisión de reglamentos educativos, incorporar en las mallas curricular materias vinculadas a la música y la pintura, contratar a profesores europeos para que

⁴³ Se conoce como la administración de Gabriel García Moreno presidente de Ecuador en los períodos 1861-1865 y 1869-1875. Durante su mandato prosperaron las grandes obras públicas y se reformó la enseñanza, pero impuso un régimen autocrático, suprimió la libertad de prensa e instituyó tribunales eclesiásticos.

⁴⁴ Las comillas son de la cita.

transmitieran en Quito las nuevas corrientes del arte y también enviar becarios a centros de Europa a que asimilaran los últimos adelantos de las técnicas vanguardistas. Así, estos espacios académicos conocidos como Escuelas de Bellas Artes, abrieron el camino para el arte moderno en Ecuador.

De acuerdo a Ángel Emilio Hidalgo (2011), hasta fines del siglo XIX, con el advenimiento de la Revolución Liberal, se mantenía el gusto de las élites ecuatorianas por el arte religioso debido al antiguo prestigio de la Escuela Quiteña y la canonización de historiadores e intelectuales del período, ciertamente, por la tradición colonial que dio identidad al Ecuador entre las naciones americanas. No obstante, la complacencia de los partidarios del arte se empezó a orientar hacia los paisajes y cuadros costumbristas que decoraban las casas de las familias adineradas de las principales ciudades del país: Quito, Guayaquil, Cuenca y Ambato.

La Escuela Quiteña, inclinada al arte religioso, es sin duda uno de los más preciados patrimonios culturales del Ecuador de la época colonial. La belleza y la mística de esta corriente siguen provocando fascinación en los más entendidos críticos. Tras ese legado tan enriquecedor, surgen transformaciones desde los imaginarios sociales basado en lo propio y en la búsqueda de la identidad, una de las características principales de la modernidad cultural del Ecuador. Sin duda un pilar fundamental fue que este ámbito artístico siempre contó con patrocinadores particulares y oficiales.

4.1.2.1 Escuela de Bellas Artes de Quito, hacia una modernidad cultural

El 24 de mayo de 1904 se refundó la Escuela de Bellas Artes en Quito en el gobierno de Leonidas Plaza Gutiérrez y de esta manera se estableció la educación artística de modo permanente, la que tuvo vigencia hasta la creación de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.⁴⁵ Se considera que

⁴⁵ La Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador tuvo un proceso de fundación desde 1967 hasta 1968; fue precedida por la extensa experiencia de la Escuela de Bellas Artes de Quito, 1904 y por el Centro de Artes Universitario. Desde su fundación y hasta el presente, la Facultad

la Escuela de Bellas Artes de Quito ha sido la fuente de casi todo el arte nacional de esta época.

Las historiadoras Mireya Salgado⁴⁶ y Carmen Corbalán, han planteado que la Escuela de Bellas Artes de Quito se refundó en 1904 en pleno período liberal. “El hecho se enmarca en un proyecto político y una idea de nación cuyos ejes fundamentales giran en torno a la educación y la producción” (Salgado y Corbalán, 2013, p. 136). Las primeras décadas del siglo XX marcaron el paso de la colonial Quito a la modernidad. “(...) como ciudad señorial⁴⁷ a una modernidad periférica (...) se trata de un momento inaugural en el que se intentó asumir una modernidad y una cultura nacional, sin renunciar, por eso, a los privilegios coloniales” (Kingman, 2006, p. 17).

Con respecto a la modernidad periférica, Jorge Ludeña (2009) sostiene:

La modernidad periférica se refiere a las características socio-culturales de los países no desarrollados en su experiencia de modernidad. Se trata de un tipo de contacto con lo moderno a través de la imitación y la adaptación, y relacionado con el atraso, la dependencia y la angustia de tal diferencia. Está relacionada notablemente con el sincretismo cultural y en Latinoamérica particularmente con la tesis de la “Cultural Híbrida” de Néstor García Canclini. La modernidad periférica se puede entender también como una variante explicativa socio-cultural de la teoría centro periferia, que estudia las diferencias de las economías centrales y periféricas sólo desde el campo económico (p. 8).

El 18 de enero de 1904, pocos meses antes de la refundación de la escuela, se creó el Reglamento de la Sección de Bellas Artes anexa al Conservatorio Nacional de Música⁴⁸ en el que se incluyeron secciones destinadas a las Artes del Dibujo. Las secciones se dividieron en materias tales como arquitectura, dibujo natural, dibujo objetivo - naturaleza muerta, acuarela, pintura de la figura humana, pintura de paisajes, dibujo de aplicación en todas sus ramas, litografía, grabado y

de Artes se constituyó como el inicio y el polo más importante del arte académico ecuatoriano, contribuyendo significativamente a la formación universitaria de los artistas del Ecuador.

⁴⁶ Historiadora. Graduada en Historia por la Universidad Católica del Ecuador, hizo su maestría en Historia Andina en FLACSO Quito, y su Doctorado en Ciencias Sociales y Estudios Políticos en la misma Universidad.

⁴⁷ Refiere a las ciudades donde dominan prácticas e imaginarios corporativos, estamentales y jerárquicos (Kingman, 2006).

⁴⁸ Registro Oficial n°. 791, p. 8450-53. AHM.

escultura. De acuerdo a la publicación de la revista de la Escuela de Bellas Artes, la Escuela impartió los nuevos conocimientos y fomentó el ingenio quiteño, para dirigirlo y explotarlo en beneficio de la Patria⁴⁹.

De igual modo, se nombró en esta ocasión, al personal directivo de la Sección de Bellas Artes. Pedro Traversari⁵⁰ fue designado director del Conservatorio, al que sucedieron otras personalidades como Víctor Puig⁵¹, José Gabriel Navarro, Luis Cadena, Juan Manosalvas, entre otros. Se estableció también una sección destinada a las Artes de Dibujo, que dirigiría Juan Manosalvas al retorno de la visita a las distintas academias en Europa. Además, se contrató a destacados maestros de bellas artes que llegaron desde España como José González Jiménez y Víctor Puig, así como también de otras nacionalidades, Luigi Casadio⁵², de Italia, Harold Putman Browne, de Estados Unidos y Paul Alfred Bar, de Francia.

En un principio la escuela funcionó en las instalaciones del Conservatorio Nacional de Música. Luego, se independizó y se estableció en un pabellón de madera del parque la Alameda hasta 1906 en que se trasladó a un edificio propio⁵³ de mayor amplitud, comodidad y luz, aunque con ciertos problemas de higiene⁵⁴ que se lograron solucionar. En el mismo año de 1906 se redactó el Reglamento de Bellas Artes, independiente ya del Conservatorio Nacional de Música, en el que constaba la división de las clases según el rango de enseñanza. En su nueva casa y con la llegada de los nuevos profesores, la Escuela de Bellas Artes se encontró

⁴⁹ Revista de la Escuela de Bellas Artes, n°. 3:33

⁵⁰ Pedro Traversari, compositor y director de banda quiteño, inició sus estudios musicales con su padre y los continuó en el Conservatorio de Santiago de Chile, cultivando su formación musical en flauta, violoncello, contrabajo y composición musical. Perfeccionó sus estudios musicales en Roma y París. En el año 1900 fue llamado por el General Eloy Alfaro para reabrir el Conservatorio Nacional de Música en Quito. El 28 de octubre de 1928 funda el Conservatorio Antonio Neumane en la ciudad de Guayaquil, del que fue su director hasta 1935. Prolífico escritor, autor de varias obras.

⁵¹ Víctor Puig español que vino al Ecuador para enseñar litografía en la Escuela de Bellas Artes.

⁵² Luigi Casadio vino como profesor de escultura a la Escuela de Bellas Artes. Se dice que con él surgió el arte indigenista en Ecuador.

⁵³ Archivo de la Escuela de Bellas Artes, Libro copiador de oficios. Febrero 1910, oficio n°. 233.

⁵⁴ Se hizo necesario la instalación de agua para los baños acorde a la capacidad de los usuarios.

en un momento de esplendor, aunque aún no se contaba con todo el material necesario para una óptima enseñanza.

En particular, se introdujeron al programa de estudios la clase de Litografía y la clase de Arquitectura Moderna, esta última debido a las necesidades de formar profesionales que participen en la transformación urbana de Quito, ciudad desde la cual se buscaba proyectar la modernización del Estado-Nación (Pérez, 2010). De esta manera, se esperaba que la arquitectura provea la originalidad y la belleza de las edificaciones de la ciudad. Cabe señalar, que la Escuela de Bellas Artes fue la primera institución que otorgó el título de Dibujantes-Decoradores a los estudiantes al término de los estudios, teniendo estos la capacidad de diseñar planos y construir.

La enseñanza de la Escuela de Bellas Artes se basaba en la práctica de la imitación de prototipos de las grandes obras maestras europeas, método que era tradicional en este tipo de academias. Esta actividad se la realizaba por la observación directa o mediante modelos de yeso. En la Escuela de Bellas Artes de Quito era muy común utilizar los modelos aplicando el yeso. Estos métodos clásicos cambiarían con el transcurso de los años para implementar métodos innovadores.

Para promover el crecimiento de la escuela y el reconocimiento de los artistas se llevaron a cabo exposiciones periódicas. Con el propósito de contribuir a la meta propuesta de promoción y crecimiento de la escuela, se creó una revista, publicada de forma corriente. De tal modo, que se consideró a la escuela como la fuente de legitimación social de la práctica y producción artística del país. En consecuencia, el arte fue reconocido como una actividad profesional moderna. (Efland, 2000).

Es de destacar que la llegada de José Gabriel Navarro como nuevo director de la institución, trajo consigo innovaciones en la educación y la implementación del arte moderno. Desde el comienzo de su gestión, llevó a cabo una serie de transformaciones en las áreas administrativas, pedagógicas y docentes.

Estableció el examen de ingreso para medir la vocación artística de los aspirantes y redactó un programa unificado de enseñanza para que los cursos inferiores sean dictados por profesores tan competentes como los de los superiores y no por sus asistentes⁵⁵.

Adicionalmente, Navarro incentivó en los estudiantes la observación del natural como un medio para desarrollar un estilo artístico individual, y expresar el espíritu de su época. Esta originalidad como método de enseñanza para la escuela, con el tiempo llevaría a formar parte de la construcción de lo nacional. Por otro lado, “se consideraba que la pintura decorativa se expresaba de mejor forma en la pintura mural pues ella se integraba a la arquitectura y, así se lograba crear esos ambientes invadidos de belleza de los que hablaba Navarro” (Pérez, 2010, p. 197).

“Navarro se centró en formar jóvenes artistas que no solo desarrollasen una obra individual original, sino que también produjeran unas obras de su país, de su raza y de su tiempo” (Pérez, 2010, p. 44). Es así que este director pudo reconocer los frutos de su nueva política educativa en la obra de los talentosos Camilo Egas, Víctor Mideros y Juan Moscoso, en que la originalidad, junto con la belleza y el ideal, contribuyeron a que ésta fuera, indiscutiblemente, reconocida como moderna⁵⁶ y como algo definitivamente distinto al trabajo producido artesanal o mecánicamente. La escuela se convirtió en un espacio de renovación de las bellas artes en Ecuador, su impacto abarcaría gran parte del siglo XX.

Con respecto a la producción de los artistas ecuatorianos, se establece que la vida republicana inició con poesía y pintura influenciada por temas patrióticos, a la que siguió una producción literaria combativa determinada por las luchas políticas. Luego, el romanticismo y el neoclasicismo se manifestaron en la creación literaria de Juan León Mera, novelista, político y pintor, Juan Montalvo,

⁵⁵ Oficio 30, Informe anual, presentado por José Gabriel Navarro al ministro de Instrucción Pública, 30 de mayo de 1913, p. 235-248. *Libro copiadador de oficios de la Escuela de Bellas Artes. 1905 – 1913*. Quito, AEBA.

⁵⁶ En el Concurso para la Cátedra de Pintura de la Escuela de Bellas Artes, 1917, Navarro y demás miembros del jurado calificador reconocieron estas cualidades en la obra de los jóvenes participantes. (Concurso de Pintura: informe del jurado, *El Comercio*, julio 26 de 1917. 1)

escritor y filósofo ecuatoriano y el historiador Federico González Suárez, sacerdote, historiador y arqueólogo. De hecho, Juan León Mera fue el autor de la letra del Himno Nacional de la República del Ecuador.

Durante la segunda mitad del siglo XX, artistas como Eduardo Kingman⁵⁷, Oswaldo Guayasamín⁵⁸ y otros, lograron crear estilos innovadores que, aunque al principio no fueran aceptados, llevaron el nombre del Ecuador a niveles artísticos relevantes. La pintura reflejó la realidad de los hombres marginados del Ecuador, indios, montubios, obreros, mujeres, niños, así como también formas y tendencias europeas modernas, destacándose: Diógenes Paredes, Eduardo Kingman, Oswaldo Guayasamín, Bolívar Mena Franco, José Enrique Guerrero, Guillermo Latorre, Luis Moscoso, César Andrade Faini, Carlos Rodríguez, Alba Calderón de Gil, Leonardo Tejada, entre otros.

En cuanto a los precursores de la pintura moderna constan: Pedro León, Camilo Egas, Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín. Además, valores de la pintura y la escultura como Enrique Tábara, Endara Crow, Villacís, Constante, Gilberto Almeida, Oswaldo Viteri, Luis Molinari, Estuardo Maldonado, Jaime Andrade, entre otros. Por otro lado, en 1940 el escultor Luis Mideros⁵⁹ publicó un *Álbum* con 109 grabados, que reproducían sus obras realizadas en terracota, mármol, bronce y piedra, entre las que sobresale *Centauros en el portón de la Circasiana* y el enorme friso del Palacio Legislativo, además de varios monumentos en Guayaquil y Quito.

⁵⁷ Eduardo Kingman, artista lojano nacido en 1913. Después de haber realizado sus estudios primarios en la ciudad natal, viajó a Quito donde los concluyó para ingresar a la Escuela de Bellas Artes en 1928; su maestro fue el artista Víctor Mideros. Kingman fue reconocido como el Pintor de la Manos.

⁵⁸ Oswaldo Guayasamín estudió en la escuela de Bellas Artes y pronto se convierte en el mejor alumno y al mismo tiempo el mejor maestro. En 1999 a petición oficial de la UNESCO, en la IX Cumbre de Jefes de Estado, realizada en La Habana, el 16 de noviembre, fue proclamado "Pintor de Iberoamérica" por sus méritos artísticos y su vida pública.

⁵⁹ Víctor Mideros, destacado pintor nacido en San Antonio de Ibarra el 28 de marzo de 1888. El pintor Rafael Troya lo inició en la práctica de la acuarela y el óleo. Asistió a la Escuela de Bellas Artes donde continuó incrementando sus conocimientos de dibujo, pintura y composición. En 1918 viaja a Europa como secretario de la Embajada del Ecuador y pudo ampliar sus conocimientos artísticos asistiendo a las academias de pintura de Inglaterra, España e Italia.

Por otra parte, los artistas Miguel Ángel Tejada, Constantino y Alfonso Reyes y Neptalí Martínez Jaramillo sobresalen por su talla al decorar las iglesias con retablos y marcos y las casas con artesonados. También se distinguen el imaginero y escultor Alfonso Rubio y el escultor Aguirre. Cabe indicar que la escultura experimenta las orientaciones ideológicas del arte moderno, destacándose el escultor Jaime Andrade.

En literatura, estos años de las primeras décadas del siglo XX marcaron la difusión de la nueva lírica modernista y sus revistas literarias. En Ecuador los jóvenes talentos de Arturo Borja, Humberto Fierro, Ernesto Noboa Caamaño y Medardo Ángel Silva se consideran los más representativos y se conocieron como la Generación Decapitada. Se bautizaron con este nombre a un grupo de poetas fatalistas y profundamente románticos que proyectan una visión trágica del amor de la vida y una obsesión por la muerte.

Hacia mediados del siglo XX la literatura y la pintura se fusionan en una suerte de narrativa homogénea cuyo *leitmotiv* es el llamado *Realismo Social*. Este movimiento aspiraba a mostrar la realidad de los más débiles de la sociedad y acuñaron un lema: *dar voz a los sin voz*. Tanto la poesía como la prosa se ponen al servicio de esta causa y de cierta manera se logra, a través del arte, unificar al Ecuador.

A través de la historia ecuatoriana el arte ganó su espacio; se organizaron y fundaron centros en los cuales los artistas pudieron expresar y difundir su obra. Adicionalmente, surgieron certámenes y premios para motivar a los artistas y promover el arte, y algunos externos al círculo de artistas. Según Chaves (1942), “tres instituciones han estimulado decisivamente en el ánimo de los artistas, (...) el certamen Mariano Aguilera, el Salón de Mayo del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador y la Galería de Arte Caspicara” (p. 14).

En referencia a la promoción de los artistas, el filántropo quiteño doctor Mariano Aguilera fue un mecenas del arte. Desde el 10 de agosto de 1917, el Certamen Mariano Aguilera se constituyó en una distinción de honor para los

expositores. En 1939 se organizó el Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador (SEA) que estableció el Salón de Mayo para exhibir las obras de arte, al margen de las exposiciones oficiales. A diferencia de los otros círculos, este acentuaba una tendencia de reacción y desinterés, por lo cual se impuso la ausencia de toda premiación; expresado en uno de los capítulos del manifiesto de sus fundadores:

Este salón da cabida a todas las tendencias, puesto que valiéndose de innumerables formas puede plasmarse la creación artística del espíritu humano. Todo pronunciamiento por un criterio único significa una reducción del arte del amplio campo de las posibilidades. Es por esto que, en el arte, el criterio oficial ha dejado casi siempre a la vera todo aquello que llevaba la palpitación de un nuevo modo de sentir. Libertad en el arte es nuestra norma. Y, sobre todo, sabemos que los frutos del esfuerzo necesitan del calor del estímulo dentro del cual se desenvuelve nuestra ética intelectual y artística (Chaves, 1942, p. 15)

Un año después, en octubre de 1940 se fundó la Galería Caspicara bajo la dirección de Eduardo Kingman, espacio que brindó a pintores y escultores la oportunidad de exhibir sus respectivas obras, teniendo una gran acogida en la comunidad. Pocos años después, en agosto de 1944 se creó la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión⁶⁰, mediante Decreto No. 707 en el mandato de Velasco Ibarra, la que desde su fundación ha patrocinado exposiciones de arte de autores nacionales y extranjeros, estimulando a los artistas con premios a las mejores obras, y también con la adquisición de algunas de estas obras. La CCE tiene su sede en Quito, y sus núcleos provinciales en otras provincias.

Hacia la mitad del siglo XX aparece un *boom* de artistas costumbristas, quienes llegan a ser reconocidos y laureados a nivel latinoamericano. Mucho influyó la apertura de aquellos espacios mencionados en este apartado, en los que se forjaron artistas contemporáneos. Tal vez el mayor logro fue servir de ventana hacia una comunidad cosmopolita, ávida de apreciar y consumir arte.

⁶⁰ La Casa de la Cultura Ecuatoriana, CCE, lleva el nombre de su notable creador Benjamín Carrión, uno de los valores más altos de las letras nacionales.

4.1.2.2 Escuela de Bellas Artes de Guayaquil, nuevos universos plásticos

Los antecedentes de esta escuela datan de 1932 en que el Municipio aceptó la sugerencia del artista Alfredo Palacio Moreno⁶¹, de organizar un centro de enseñanza para las artes plásticas, iniciando con un curso de modelado. Posteriormente, se creó la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil en 1941, adscrita al Colegio Vicente Rocafuerte dirigida por Alfredo Palacio. La enseñanza en la Escuela de Bellas Artes era exclusivamente formada por asignaturas de artes plásticas, con seis años de estudio.

Debe señalarse que la escuela contó con grandes artistas para la enseñanza: Antonio Bellolio, César Andrade Faini, Galo Galecio, el español José María Roura Oxanberro, los alemanes Hans y Elsa Michaelson, Alfredo Palacios, Luis Martínez, entre otros. Las materias teóricas estuvieron a cargo de los doctores Pepe Ordeñana Trujillo, Claudio Torres, y otros. Además, la institución estaba abierta para la disertación de artistas e intelectuales guayaquileños que asistían a las aulas para ofrecer ponencias sobre sus conocimientos entre ellos: Carlos Castagnino, Pedro Lobo y Manuel Viola. Todas estas contribuciones sumaban y enriquecían la enseñanza de los estudiantes.

En octubre de 1951, el Consejo Cantonal de Guayaquil creó la ordenanza del Patronato de la Escuela Municipal de Bellas Artes, durante la alcaldía del Sr. Alberto Ordeñana Cortez. Para entonces, el título que extendía la Escuela era de Profesor en Artes Plásticas. Es de destacar que la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil fue cuna de grandes artistas ecuatorianos como Enrique Tábara, Theo Constante, Ana von Buchwald, Luis Miranda, José Carreño, Juan Villafuerte, entre otros.

Gracias a los artistas mencionados, Ecuador en aquel momento, se había ganado un prestigioso lugar en el mundo del arte internacional. El mestizaje, el

⁶¹ Alfredo Palacio Moreno, escultor, pintor, muralista y dibujante. Nació en Loja, pero luego de terminar sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando se estableció en Guayaquil.

colorido de cada región, la música andina y costeña, todos estos valiosos elementos formaron una amalgama sui géneris. El arte ecuatoriano, y sobre todo el pictórico está en la mira de los más exigentes críticos, así como en las más prestigiosas galerías de Nueva York, París o Berlín.

Hacia la mitad del siglo XX, el país vivía una época de desarrollo y de grandes transformaciones, incluyendo al campo artístico, de ahí que “se gestan en el Ecuador movimientos de cambios y rupturas en las artes visuales, es entonces cuando una nueva generación acude al contacto activo y directo con otros universos plásticos” (Arias, 2008).



Figura 18. Formas en equilibrio. 1952

Autora: Araceli Gilbert

Fuente: (Museo Nacional del Ecuador, 2018)

De acuerdo a Juan Castro y Velázquez⁶² (1995):

A tres grandes figuras: Manuel Rendón Seminario, Araceli Gilbert y César Andrade Faini, debe la historia guayaquileña la primicia de una modernidad contemporánea en el Ecuador, planteando tempranamente la actitud de cambio en la formación académica, con ese acercamiento notable a la producción autodidacta que no crea distancia a expresiones independientes del mundo actual (p. 17).

⁶² Doctor en Historia del Arte de la Universidad de Colonia, ejerció el cargo de director de la Pinacoteca del Banco Central de Guayaquil. En 1982 creó la Artefactoría con un grupo de jóvenes artistas.

En este contexto, el panorama plástico ecuatoriano crece y en Guayaquil se dan las circunstancias adecuadas para el desarrollo de una producción pictórica de calidad, en la que sobresalen por su talento: Alba Calderón de Gil, Segundo Espinel, Araceli Gilbert, Judith Gutiérrez, Humberto Moré, Enrique Tábara, Luis Miranda Neira, Theo Constante Parra, León Ricaurte, Luis Molinari, Félix Arauz, Jorge Swett Palomeque, Jaime Villa, Juan Villafuerte, Luis Lara, José Carreño, Hernán Zúñiga, Robin Echanique, Mariella García.

Malo (1981), cita a Muñoz y Cisneros:

Araceli Gilbert, Estuardo Maldonado y Luis Molinari son, en nuestro país, los más valiosos exponentes del arte plástico como expresión del diseño franco, es decir, la organización de líneas, espacios, formas, volúmenes y colores per se, reteniendo y explotando sus características semiológicas, pero manteniéndola apartada de posibilidades utilitaria y de referencias naturalistas. Tanto Molinari como Maldonado, además, han conseguido superar sin violencia la tradicional frontera entre pintura y escultura. Ellos dominan, con maestría reconocida internacionalmente, el diseño puro, ese tipo de creación que el juicio apresurado lo califica y lo siente como frío cuando es en realidad, la conjunción de la lógica rigurosa con la sensibilidad más exquisita; exige el total dominio de las condiciones fundamentales del diseño: proporción, ritmo, escala, unidad, equilibrio, etc. (p. 50)

En 1972, una ordenanza municipal convirtió a la escuela en el Colegio Fiscal Juan José Plaza conocido como Colegio de Bellas Artes, ubicado al centro sur de la ciudad en el Barrio del Astillero, donde antiguamente funcionaba una plaza de toros. La institución fue dirigida durante 33 años por Luis Peñaherrera Bermeo, artista plástico y reconocido caricaturista ecuatoriano.

Respecto al período de enseñanza, para entonces tenía una duración de cuatro años. Los estudiantes ingresaban al tercer año de secundaria del colegio, y tras haber cursado los cuatro años de estudio recibían el título de Bachiller en Artes Plásticas. Las materias que se dictaban eran: Anatomía, Dibujo Natural, Dibujo Técnico, Ciencias Naturales, Matemáticas, Gramática, Escultura, Pintura, Cerámica, Historia del Arte, Arte Gráfico, Psicología y Educación Física.

De la formación de este colegio surgen los talentos de Flavio Álava López, Pedro Dávila Silva, Xavier Patiño Balda, Marcos Restrepo Burgos, Francisco Velarde Martillo, Jorge Velarde Cevallos, entre otros. En contraste, además, destacan los autodidactas como Marco Alvarado López, Joaquín Serrano Macías, Mauricio Suárez-Bango. Así también sobresalen artistas que se formaron en el exterior como Xavier Blum Pinto y Paco Cuesta Caputi.

En 1982 se conformó La Artefactoría cuyos integrantes, Jorge Velarde, Marcos Restrepo, Flavio Álava, Xavier Patiño, Paco Cuesta y Marco Alvarado, elaboraron reflexiones pictóricas distantes de las exigencias de la época con propuestas y técnicas innovadoras. Este grupo marcó su inicio en 1983 con la Revista Objeto-Menú, y finalizó en 1989 con Caníbales. En el ínterin hubo varias exposiciones: El Salón Vicente Rocafuerte, Salón de jóvenes pintores, Exposiciones de Arte, Arte en la calle, libro de artistas y exposición Bandera, Intervención en la I Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Muestra 183.

El grupo de artistas vivió una década clave para el arte contemporáneo en el Ecuador, que coincidía con la emergencia del conceptualismo latinoamericano. Es importante resaltar, que, en el año 2017, el Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera a la Trayectoria Artística fue otorgado al colectivo La Artefactoría, siendo este el máximo galardón para los artistas en el Ecuador.

La crítica de arte, Matilde Ampuero (2002) refiere en el catálogo 'Galería Madeleine Hollaender, 25 años':

Sin ser necesariamente una vanguardia artística, se constituía un grupo cuyas experiencias exploraban la acción política en alusión a los cambios urbanos que se sucedían en los 80: la acentuada migración, el surgimiento de nuevas clases de poder, la construcción de espacios públicos restringidos los medios como alternativa a la violencia urbana (la gente comenzaba a preferir quedarse en casa viendo TV), hicieron lógico que sus trabajos delataran "la falsa armonía visual" que pretendía hacer de Guayaquil una urbe pujante y progresista⁶³ (p. 64).

⁶³ Las comillas y el paréntesis son de la cita.

Habría que mencionar, además, que los integrantes del grupo, desde un punto de vista individual, generaron también una obra de alto valor reconocida nacional e internacionalmente. Cabe destacar la obra de Marco Alvarado, como, por ejemplo, 'Alter Ego', 'Proyecto Bolívar' y 'Monstruos es que somos', en esta última expone una combinación de técnicas de arte digital, pintura y video animación.

Años más tarde, algunos de los artistas de La Artefactoría, propondrían la creación de una institución académica para la formación de artistas de nivel superior. Es así que, en el 2002, con la iniciativa de Xavier Patiño, Saidel Britto, Marco Alvarado, y otros se fundó el Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE), siendo la primera institución de tercer nivel sobre arte en Guayaquil. En el 2015 la institución se integró a la Universidad de las Artes.

En lo posterior, aparecieron nuevas generaciones del Colegio de Bellas Artes con técnicas diversas. En 1984 nació el colectivo Huellas siendo sus integrantes: Jimmy Contreras, Marcos Córdova, Carlos Escalante, Eduardo Rodríguez y Carlos López. El grupo Huellas reveló un gran talento artístico, un estilo personal y realizó también varias exposiciones.

A la par de la producción pictórica de este período, surgió con igual ímpetu un grupo notable de escritores. La temática ya no era la denuncia social sino más bien una narrativa introspectiva y audaz. Sobresalen: Miguel Donoso Pareja, Carlos Béjar Portilla, Jorge Velasco Mackenzie, Gilda Holst, Liliana Miraglia, entre otros. Esta nueva tendencia busca dentro sí mismos una manera de sobrevivir a lo cotidiano y burgués, se vuelve una literatura citadina con todos los conflictos que ello conlleva.

Otro colectivo artístico guayaquileño es La limpia, que se conformó en el año 2002 con los artistas: Ingrid Ilich, Estéfano Rubira, Oscar Santillán, Pilar Estrada, Félix Rodríguez, Fernando Falconí, Ricardo Coello, Jorge Aycart y Manuel Palacios. En lo posterior se integraron Oswaldo Terreros, Juana Córdova, Gabriela Fabre, Saidel Brito y Adrián Balseca.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas se creó en 1945, como respuesta a la necesidad de contar con un espacio para impulsar las expresiones del pensamiento y de las artes de Guayaquil. Se designó a Carlos Zevallos Menéndez, reconocido arqueólogo, historiador y hombre de ciencia, para que dirija la institución, con el apoyo de altos valores de las letras y la creación artística. En 1957 esta entidad convoca a su primer Salón Nacional de Artes Plásticas con el nombre de Salón de Octubre Independencia de Guayaquil, que se ha continuado realizando con regularidad. La CCE Núcleo del Guayas ha sido el centro de las más importantes expresiones del pensamiento, llegándose a convertir con el devenir del tiempo, en la institución rectora de las diferentes corrientes culturales de la provincia.

En 1959 el Municipio de Guayaquil instauró el Salón de Julio que consistía en un certamen de pintura anual. Posteriormente, la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas organizó el concurso de pintura Salón de Octubre. En 1966 la escultora ecuatoriana Yela Lofredo de Klein fundó la Asociación Cultural Las Peñas para la cual reunió a todos los artistas plásticos de la ciudad de Guayaquil. La asociación ha organizado varios eventos de exposiciones siendo el más importante la Exposición del 25 de julio celebrado anualmente en la calle Numa Pompilio Llona de Las Peñas, evento en el cual se premia a un artista en las nominaciones “El pincel de oro” y “El cincel de oro”.

En Guayaquil, así como también lo ha sido en Quito y Cuenca, la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas es ya un ícono de las más diversas manifestaciones artísticas: pintura, escultura, talleres literarios, de donde han salido prominentes escritores reconocidos a nivel mundial. Sin duda es inmensamente valiosa la labor de este espacio emblemático que más de una vez ha tenido que luchar por sobrevivir dado a factores económicos e incluso políticos. Sin embargo, la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas sigue siendo la trinchera más aguerrida de esta incansable ciudad.

4.1.2.3 Escuela de Bellas Artes de Cuenca

Los antecedentes de la Escuela de Artes datan de 1892, año en que se estableció la Escuela de Pintura de Cuenca amparada por el presidente Luis Cordero. La institución cumplió con aquellas aspiraciones de conformar un espacio oficial de formación artística siendo el maestro el Hermano Isidoro, luego el austriaco Joseph Kerr. En 1893 el gobierno contrató como profesor al pintor español Tomás Povedano y de Arcos, reconocido retratista y paisajista.

En los libros de la Escuela de Pintura de Cuenca consta lo siguiente:

El aspirante a artista debía iniciar su formación con el dominio del dibujo del natural y la copia de obras maestras; pero no se debía descuidar el desarrollo de la personalidad artística...el timbre...más glorioso del genio. (...). El aspirante a artista debía introducirse de lleno en los secretos de la maravillosa cultura artística de Europa (La Escuela de pintura de Cuenca, 1893, III-IV).

El método que utilizaba la escuela era el de comparación y estudio de las obras maestras. La formación del artista debía iniciar con los fundamentos de todo arte: el dibujo y la pintura, siendo el dibujo la base de la pintura, no se podía prescindir de él, aunque se considera a la pintura como la madre de todas las artes. Se creía que la Escuela de Pintura de Cuenca permitiría establecer una manera nueva de hacer arte, considerando que el progreso de las Artes Bellas es el mayor blasón de un país.

En julio de 1893, se llevó a cabo la inauguración de la primera exposición de los trabajos de los alumnos de la Escuela de Pintura en donde fue elogiada la labor de Povedano como director de la academia⁶⁴. La escuela funcionó hasta 1895, debido a los acontecimientos sociales y políticos de la Revolución Liberal en el Ecuador. “Con estos cambios, se reestructuró la Corporación Universitaria que se llamó Universidad del Azuay donde se suprimió la enseñanza de Letras y Artes” (Cazar, 1998, p. 104).

⁶⁴ La labor del maestro Povedano fue elogiada por por el concejal Dr. Manuel Coronel, a nombre de la corporación municipal.

En 1903, se realizó la reapertura de la Escuela de Pintura adscrita a la Universidad del Azuay con el apoyo del gobierno liberal. Esta reapertura también se debió en gran medida gracias a las gestiones del pintor y político Honorato Vázquez, para entonces Rector de la Universidad del Azuay. Según Mosquera (1968), “su espíritu de artista da impulso a la Escuela de Pintura y se traen para ella maestros afamados como Pinto y Povedano” (p. 36). Para director de la escuela, Vázquez designó al pintor quiteño Joaquín Pinto, quien permaneció hasta 1904 en que retornó a Quito como profesor de la Escuela de Bellas Artes de Quito.

Tomás Povedano y de Arcos y Joaquín Pinto fueron figuras importantes de la educación artística en Cuenca. Sobresalen algunos artistas paisajistas: Honorato Vázquez Ochoa, Manuel Moreno Serrano, Luis Pablo Alvarado, entre otros, que también han contribuido de gran manera en la construcción de la identidad cultural del Ecuador. Cabe señalar, que, debido a su versatilidad, varios pintores se inclinaron por diferentes temáticas, ya sea retrato, religiosa, costumbrismo, paisajismo, entre otras.

Durante el Rectorado de Remigio Crespo Toral en la Universidad de Cuenca, se logró establecer definitivamente la Escuela de Bellas Artes como Instituto de Extensión Cultural por medio del Decreto Supremo el 19 de octubre de 1926. Se encomendó la dirección de la Escuela al renombrado artista Luis Toro Moreno y su inauguración tuvo lugar el 29 de junio de 1929.

La educación de la Escuela de Bellas Artes era abierta para hombres y mujeres mayores de diez años y que hayan terminado la educación primaria, “con una diferencia de horarios entre hombres y mujeres (...) y también una diferenciación entre las materias impartidas a los alumnos, por ejemplo, dibujo elemental geométrico y académico para hombres y para señoritas dibujo floral decorativo y acuarela” (Cazar, 1998, p. 105).

La Escuela tuvo varios estudiantes destacados como Carlos Beltrán, Alejandro Beltrán, Rafael Vivar, Mario Antonio Toral, Julia Corral, Luis Moscoso Vega y otros., algunos de ellos fueron posteriormente profesores de la Escuela.

En 1957, tras el fallecimiento de Toro Moreno, asume la dirección Luis Pablo Alvarado. Se contrataron más profesores, entre ellos: Emilio Lozano como profesor de decoración y Manuel Moreno Serrano para profesor de paisaje.

Mosquera (1968) expone:

En la Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral, desde el mes de marzo de 1962 se inicia el aprendizaje de una profesión para todos útil: decoración de interiores. Se contribuye de esta manera al bienestar hogareño. Numerosas muchachas, varias madres de familia, estudiantes de toda edad concurren a las clases que se ponen bajo el cuidado del director de la Academia, doctor Lauro Ordoñez Espinosa y del profesor Estuardo Cisneros Semería (p. 77).

Para 1968 el Sr. Luis Moscoso era director de la Escuela y entre sus profesores constaban: Lauro Ordóñez Espinosa, Carlos Beltrán Lazo, Oscar Donoso Silva, Vicente Rodas Farfán, Alejandro Beltrán Lazo, Estuardo Cisneros Semería, Victoria Carrasco Toral, Víctor Arévalo Vásquez, Augusto Peña Cuesta. (Mosquera, 1968).

En 1989, la institución cambió el nombre a Escuela de Arte Superior, anexa a la Facultad de Arquitectura y, en 1990 pasa a denominarse Escuela de Artes Visuales. Se puede resumir que la escuela tuvo tres etapas. La primera desde 1822 hasta las décadas del 50 y 60, sin poder precisar, con técnicas del óleo, gouche y acuarela con temas de bodegón, naturaleza muerta, detalles cotidianos y costumbristas, afición por el paisaje. La segunda etapa va desde los años sesenta hacia los ochenta, con estudios de la figura humana, retrato, tratamiento clásico, y las asignaturas de escultura, modelado, grabado y litografía. La tercera etapa, da paso a una multiplicidad de conceptos y expresiones. (Cazar, 1998).

Cabe señalar que en 1945 se vio la necesidad de crear un espacio inclusivo para la promoción y difusión de la cultura desde esta región. De esta manera, se creó la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay en la ciudad de Cuenca, como un espacio inclusivo para proveer y difundir las artes, las letras y el pensamiento nacional e internacional, así como también el patrimonio y demás manifestaciones culturales, siendo su primer presidente el Dr. Carlos Cueva Tamariz.

En síntesis, el arte ecuatoriano, en sus diversas facetas, encontró un estilo particular y universal a la vez. Esta mezcla de visiones fue un factor fundamental en la heterogeneidad de sus producciones. Como la mayoría de los países latinoamericanos el arte era consumido por una élite social, pero poco a poco, gracias al despertar político y social, el arte se democratiza, se populariza y aquellas élites sofisticadas, llega un momento, en que se ven reflejadas en este noble oficio.

4.2 Vinculaciones entre el arte y el diseño de interiores

Tras el análisis de las escuelas de artes y oficios, así como también de las escuelas de bellas artes se puede determinar que, si bien la finalidad con la que ambas instituciones se crearon fue distinta, las dos tienen presente el arte en su enseñanza, aunque de manera distinta. De igual modo, en las escuelas iniciales de Decoración y luego de Diseño de Interiores, el arte está presente.

En el caso de las Escuelas de Artes y Oficios, aunque en menor medida, existe cierta similitud en las materias que se impartieron posteriormente en las Escuelas de Decoración y/o Diseño de Interiores, como lo son: Dibujo, Tecnología, conocimiento de los materiales, Geometría Descriptiva, Principios sobre la Teoría Estética del Arte Decorativo y conocimientos de sus diversos estilos, Geometría Práctica, entre otras.

En cuanto a las Escuelas de Bellas Artes, se determina que las materias de Dibujo Natural, Dibujo Técnico, Escultura, Pintura, Cerámica, Historia del Arte, entre otras, coinciden con aquellas que formarían parte de la enseñanza de las Escuelas de Decoración y/o Diseño de Interiores. Cabe señalar, que para esa época todos los dibujos se hacían a mano, las técnicas y medios de expresión, el dibujo artístico, así como el técnico eran destrezas necesarias para los decoradores y diseñadores.

La Escuela de Decoración creada en 1962 en la Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral se considera el vínculo entre las Escuelas y/o Academias de Bellas Artes y la carrera de Decoración. Más aún, otras carreras que en la actualidad se denominan Diseño de Interiores se crearon en Institutos de Arte y Facultades de Arte. Con el devenir de los tiempos algunas de ellas pasaron a formar parte de las facultades de arquitectura, mientras que otras permanecen como parte de las facultades de artes.

Arte, diseño, artesanía, decoración, son los cimientos de una sólida estructura urbanística que poco a poco tomó relevancia en las urbes más modernas del Ecuador. Lo que empezó denominándose Escuela de Artes y Oficios evolucionó en Institutos Superiores Tecnológicos. La docencia, su mística y espíritu autodidacta, han sido un elemento importantísimo para llegar a niveles satisfactorios y porque no, competitivos. Las Escuelas de Bellas Artes llegaron hasta facultades de primer orden en las universidades más prestigiosas del país, con técnicas innovadoras, maestros que han dado su mejor contribución y con ellos el producto de las escuelas: los artistas.

4.3 La arquitectura y su vinculación con el diseño de interiores

El Movimiento Moderno que surge a principios del siglo XX y se expande por Europa durante el período de entreguerras, es un término que describe una arquitectura elemental en respuesta a la razón, la civilización de la máquina y la innovación de los materiales industriales (Piñón, 2002). Los arquitectos que emigraron de Europa debido a la Segunda Guerra Mundial y llegaron a América trajeron consigo un conjunto de principios que se proyectaron en diversas medidas, a los que se los ha considerado como los pioneros. Con la llegada del Movimiento Moderno a Latinoamérica, la comprensión de sus atributos universales propició, en muchos casos, una adaptación al contexto y el desarrollo de características locales. Por consiguiente, la arquitectura de las ciudades latinoamericanas estuvo influenciada por modelos extranjeros.

Podría decirse entonces que la mayoría de los países de Latinoamérica, aun con sus particularidades, tienen ciertas características comunes en sus ciudades y arquitectura. Como expresan Compte, Lee y Peralta (1996), “son respuestas arquitectónicas similares ante los procesos sociales, políticos y económicos de una historia que tiene mucho en común: la colonia, la independencia y la república; y el desarrollo del Estado liberal y la inserción en el capitalismo mundial” (p. 21). Ecuador no estuvo ajeno a estos procesos. El capítulo expone el desarrollo de la nueva arquitectura adaptada al contexto ecuatoriano en las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca. Además, también señala el vínculo entre la arquitectura moderna del Ecuador y el diseño de interiores.

4.3 Antecedentes de la arquitectura en el Ecuador

Las primeras edificaciones del Ecuador fueron los templos construidos en Quito por misioneros franciscanos y arquitectos españoles. Destacan entre ellos, el Convento y la Iglesia de San Francisco, obra de Fray Jodoco Ricke; el claustro del convento de San Agustín y el Convento de Santo Domingo, obras del arquitecto español Francisco Becerra; la Iglesia de la Concepción, el Claustro del Convento de Santa Clara, la recolecta de San Diego, el Santuario de Guápulo, los tres últimos obra de Fray Antonio Rodríguez. Estas edificaciones religiosas se caracterizan por el predominio de riqueza ornamental y estilos clásicos, en las que el arte y las artes decorativas destacan por su esplendor.

Desde el tiempo colonial, la imaginería, arte de esculpir y pintar imágenes religiosas, complementaba la arquitectura de los templos, claustros y recoletas de las diversas congregaciones religiosas. De aquella época sobresalen los artistas Bernardo de Legarda, Manuel de Samaniego, Pampite Sánchez Gallque, Sangurima Quishpe, Matheo Mexia, Bernardo Rodríguez, Manuel Chili Caspicara, Nicolás Javier de Gorívar, Miguel de Santiago y muchos otros que conformaron la Escuela Quiteña.

Al contrario de estas suntuosas edificaciones religiosas, las construcciones civiles o viviendas particulares de Quito y también las casas de campo de las haciendas en las cercanías de la ciudad, se caracterizaban por su sencillez. Los materiales usados en su edificación eran el adobe, el barro, la teja y la paja. Generalmente, las habitaciones y demás dependencias de la vivienda se ubicaban alrededor de un patio interior.

En Guayaquil, la arquitectura era también sencilla, aunque diferente. Para 1820, de acuerdo a Compte (2010), esta estaba “conformada mayormente por edificaciones de madera de planta baja y otras dos plantas superiores y con techos cubiertos de teja; unas pocas casas estaban hechas de ladrillo y las de las zonas más pobres seguían siendo construidas en caña” (p. 30). En las viviendas descritas, la planta baja con soportales era para tiendas o bodega y las dos plantas superiores estaba provistas de balcones y largas galerías frontales con ventanas de chazas. Para la estructura de las casas, se utilizaba la madera de Guachapelí por su resistencia y para las paredes se utiliza el cedro, a veces blanqueado con yeso. Igualmente, se utilizaba el cedro para los pisos. (Bock, 1992).

Respecto a Cuenca, Muñoz (2016), expresa que la arquitectura tradicional de la ciudad tenía como “material predominante la tierra, manifestado en diversas formas: adobe, tapial o bahareque, al que se suma el empleo de fibras vegetales, madera, elementos orgánicos (...), así como la piedra y la cerámica (...) teja, ladrillo, pavimentos y elementos decorativos” (pp. 50-52). Más tarde, se agregaron otros materiales como el hormigón.

La arquitectura en Ecuador fue cambiando como respuesta a las transformaciones sociales, culturales, económicas y políticas, y tuvo varias etapas que reflejan distintas tendencias: academicista, neocolonial, anti academicista, ecléctica y la nueva arquitectura que rompía los esquemas clásicos conocida como moderna. El proceso que vivieron las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca desde la llegada hasta la consolidación de la arquitectura moderna se dio de manera distinta.

Cabe señalar que las Escuelas de Artes y Oficios en las distintas ciudades desempeñaron un papel muy importante para la arquitectura moderna de Ecuador. La formación de los distintos oficios en estas escuelas aportó con el personal cualificado para la construcción de las edificaciones modernas del país.

4.3.1 Arquitectura Moderna en Ecuador

En el Ecuador la puesta en práctica de los ideales del movimiento moderno se empieza a desarrollar a partir de los años cuarenta y se consolida en la década de los sesenta. (Moya Tasquer y Peralta, 2013). Sin embargo, debido a las características propias de las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca, este estilo surge en tiempos distintos.

Según Florencio Compte, las primeras manifestaciones de la nueva arquitectura latinoamericana se presentan en Ecuador en tiempos diversos, podría decirse que, en Quito en forma tardía con relación a Guayaquil. “Dos ciudades con historias distintas en el mismo país, diferentes regiones, diversas culturas” (Compte, F. comunicación personal, 11 de diciembre 2018).

Los estudios realizados desde Latinoamérica respecto a la historia de la arquitectura del Ecuador siempre mencionan que hay una aparición tardía en la ciudad de Quito, por el peso de lo colonial. Sin embargo, el fenómeno es totalmente distinto en la ciudad de Guayaquil porque no hubo una arquitectura colonial de tradición que pesara o impidiera que esa arquitectura moderna se diera. De modo que en Guayaquil surge a la par que, en los otros países de América Latina como Uruguay, Brasil, Chile o Argentina, es decir, al mismo tiempo y fundamentalmente con las mismas características en la década de 1930 y se da con fuerza en la década del 1940. En Quito, en cambio, se estaba gestando una arquitectura neocolonial que tuvo mucha fuerza entre los años 30 y 40, por ello no hay una arquitectura moderna de importancia hasta la década de los cincuenta. (F. Compte, comunicación personal, 11 de diciembre de 2018).

En tanto, que, al referirse al surgimiento de la nueva arquitectura en la ciudad de Quito, Inés Del Pino (2010) señala: “el punto de quiebre se da a partir de 1935, año en que se observan algunas construcciones que se alejan del predominio de elementos neoclásicos y eclécticos” (p. 22). Luego de esta ruptura, se inicia el proceso de transformación en la arquitectura.

En Guayaquil, la nueva arquitectura surge como respuesta a la búsqueda de obras más económicas y que requieran menor tiempo de construcción. Compte (2010), expone que la arquitectura moderna surge como una necesidad económica ante la crisis que se da para finales de la década del veinte y comienzos del treinta. “La crisis económica de 1929 repercute en la arquitectura, que empieza a orientar sus propuestas hacia proyectos en donde se obvian o limitan las ornamentaciones y detalles acordes al lenguaje clasicista” (p. 32).

Según Moya Tasquer y Peralta (2013), en la segunda mitad de la década del cuarenta se particularizan obras con características de arquitectura moderna realizadas en su mayoría por arquitectos europeos y latinoamericanos, de paso o residentes en Ecuador, y por arquitectos ecuatorianos que habían concluido su formación profesional y retornaron al país. Si bien su obra de tipo residencial es numerosa, destacan los edificios para distintas funciones públicas y privadas. De ahí que el modelo moderno se aplicó según la formación y experiencia de los arquitectos, las circunstancias y condiciones del medio y de los potenciales usuarios.

Augusta Hermida (2010), expresa que “la arquitectura moderna que se produce en el Ecuador a partir de la década de los cincuenta es abundante” (p. 12). Para esta década ya estaba consolidada una próspera clase media, lo que da paso a nuevas construcciones incluso fuera del perímetro de las ciudades.

Como parte de la arquitectura moderna, el Movimiento Moderno marcó una ruptura con la arquitectura tradicional en el Ecuador en cuanto a la configuración de espacios, formas compositivas y estéticas. La Escuela de Artes y Oficios de la Sociedad Filantrópica que había venido capacitando a los aprendices que aspiraban a ser maestros de los distintos oficios aportó la mano cualificada para realizar los trabajos de construcción. Además, hubo también que capacitar a los aprendices con los procesos constructivos, tecnologías y propiedades de los materiales que la nueva arquitectura demandaba. Así fue como se constituyó un nuevo gremio “los maestros de obra”, quienes son una especie de *arquitectos empíricos*.

Por otro lado, Ana María Durán (2015), relata un período posterior de la arquitectura en Ecuador, que comprende desde 1999 hasta 2015, concerniente a las transformaciones acaecidas en el país como consecuencia de la crisis después del segundo *boom* petrolero (1972 – 1982). En esta época emerge una “generación de portadores de un mismo legado que aboga por la responsabilidad en el manejo de los recursos sintetizada en el aforismo *hacer mucho con poco*” (p. 40).

Los colectivos, conformados por arquitectos y diseñadores, vinculan su obra al máximo aprovechamiento de los recursos a su alcance: naturales, culturales y humanos, recuperando de esta manera la arquitectura vernácula y su materia: adobe, caña guadua, paja toquilla, madera, ladrillo (Durán, 2015). Con exquisito gusto, supieron integrar dichos elementos en construcciones tanto familiar como comerciales. Así la arquitectura ecuatoriana va adquiriendo una suerte de “personalidad” cuya esencia sigue vigente.

4.3.1.1 La Arquitectura Moderna en Guayaquil

Los antecedentes de las construcciones de la ciudad de Guayaquil se caracterizaban por la preferencia de la madera, considerada una tradición en la región Costa, además de la nobleza del material.

Compte (2010) expone:

Los primeros indicios de cambios en la tradición de la construcción de madera en Guayaquil se dan en 1905 con la construcción del Mercado Sur, en estructura de hierro, inaugurado dos años más tarde; consistía en una estructura metálica enviada desde Bélgica y ensamblada en la ciudad por los ingenieros Francisco Manrique y Carlos Van Isschot. En ese mismo año, el mismo ingeniero Manrique iniciaba la edificación de las naves de la Iglesia San José y la culminación de la reconstrucción de la Cárcel Municipal, ambas con losa plana de hormigón armado (p. 32)

La década de 1920 se caracteriza por la incorporación en los repertorios formales de la arquitectura, cuyos principios fueron traídos principalmente por

técnicos italianos: Francesco Maccaferri, Pablo Russo, Pedro Fontana y Hugo Faggione y los ingenieros Arnaldo Rufili, Luigi Fratta, Giovanni Lignarolo. Estos profesionales tenían todos los conocimientos y técnica necesaria para la construcción de las edificaciones.

En 1922 se construye la primera fábrica de cemento en Ecuador, iniciando la sustitución de madera por cemento en casas y edificios. Se van incrementando las edificaciones y las casas construidas con cemento armado. En esta década se produce un *boom* constructivo de edificaciones públicas con arquitectura variada, desde composición clasicista y expresiones eclécticas con influencias neobarrocas e incluso Modernistas y del art Nouveau. Sin embargo, las consecuencias de las crisis de 1929 se advierten en la arquitectura a mediados de la década del treinta.

La primera Escuela de Arquitectura

En 1929 se crea la Escuela de Arquitectura en la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Guayaquil (UG), institución pública, con un plan de cinco años de estudio que seguía los principios que habían sido establecidos por la *École des Beaux-Arts*. La Facultad de Ciencias y Matemáticas y Físicas se crea en 1933 y se divide entre las escuelas de arquitectura e ingeniería. Respecto a la carrera de arquitectura, esta tenía un plan de tres años de estudios básicos comunes con Ingeniería y dos años más específicos para obtener el título de arquitecto. El primer graduado de esta Escuela fue Héctor Martínez Torres en 1938, y en lo posterior Rafael Rivas Nevárez, Manuel Gambarrotti Gavilánez, Oscar Granja Torres, Juan Péndola Avegno, Pablo Graf Rosas y Félix Henriques Fuentes.

De la arquitectura Neocolonial a la Arquitectura Moderna

Por otro lado, durante el siglo XX, Guayaquil tuvo también un período de arquitectura Neocolonial de corta duración. Las propuestas formales se aplicaron en “proyectos de arquitectura residencial en pequeña escala a través del “chalet

californiano” y no en grandes edificios públicos (...)”⁶⁵ (Compte, 2010, p. 33). Ejemplos de esta arquitectura neocolonial se observa en la Casa Martínez Mera, (1940), Casa Briz Sánchez y Villa Herlinda (1941). Sin embargo, este tipo de arquitectura no prevaleció por mucho tiempo.

Compte, Lee y Peralta (1989) marcan la terminación del Palacio Municipal como un hito del final de la arquitectura academicista en Guayaquil.

La terminación del Palacio Municipal en 1928 representa el hito que marca la finalización de la arquitectura monumental historicista o academicista, pública. Este estilo monumental que había prevalecido como medio de expresar la supremacía de sus poderes y ejemplo máximo de la implementación del cemento y el acero irá perdiendo fuerza por la crisis económica nacional producto de los acontecimientos internacionales, como la caída de Wall Street, los efectos de la post guerra y la competencia de otros mercados en los productos agroexportables. La crisis se manifiesta en una arquitectura libre de ornamentos, de formas innecesarias (p. 98).

La Arquitectura Moderna

El desarrollo de la arquitectura moderna en Guayaquil se da en dos momentos. El primero, catalogado como los inicios de la arquitectura moderna, está vinculado al art déco en los años 1931 – 1949. Cabe señalar que este movimiento que se consolidó en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925, tuvo un breve desarrollo en América Latina. El segundo momento, en los años 1950 - 1970, que ha sido reconocido como la consolidación del movimiento moderno en la ciudad.

Si bien el art déco presenta diversas manifestaciones, también es posible determinar algunas constantes como el uso de la simetría, la geometrización de las formas, escalonamiento de los remates, además de la asimilación tecnológica en el uso de materiales como el acero en los elementos decorativos. Así los edificios Vignolo (1938), Fiore (1939), Clínica Guayaquil (1939) y la sede de la Sociedad Filantrópica del Guayas (1940). La Sociedad Técnica Fénix desarrolló los proyectos del colegio Vicente Rocafuerte (1937) y del colegio Guayaquil

⁶⁵ Las comillas son de la cita.

(1937). Además, destacan también los edificios Marcet (1938), Casal Maspons (1937) y Casa Tosi (1939) del Arq. Martínez Torres (Compte, 2010).

Dentro de los principios compositivos de la arquitectura moderna sobresalen Casa Maccaferri (1930), Casa Ycaza Cornejo (1932-1933), Edificio Bucaram (1937), Casa Giovanni Parodi, Edificio Cucalón y Edificio Jouvín, (1938) y Edificio M. E. Cucalón (1940), entre otras obras. (Compte, 2010).

Es de notar que varios arquitectos sobresalieron por sus obras en el aporte a modernizar la ciudad, y vale destacar la obra relevante de Guillermo Cubillo Renella. En 1949, a la par del proceso de recuperación económica del país después de algunas décadas de crisis, se inaugura el edificio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas, proyectada en 1945 como tesis de graduación por el arquitecto ecuatoriano Guillermo Cubillo, formado en Chile. El edificio muestra la influencia de la obra de Le Corbusier y marca la consolidación de la arquitectura moderna en Guayaquil.

Al respecto, Cubillo Renella fundó también el Departamento del Plan Regulador del Municipio de Guayaquil en 1951, asumiendo la dirección entre los años 1973 y 1974. Cubillo aportó a una transformación de la arquitectura y al reconocimiento de la intervención de los arquitectos en la conformación de la ciudad, convirtiéndose en un pionero de la arquitectura moderna y de la profesión del arquitecto, encabezando el grupo de los primeros arquitectos graduados en el exterior. (Peralta, 2018).

Compte (2010) refiere la obra del arquitecto Guillermo Cubillo Renella:

Su obra de arquitecto es amplia, destacándose entre otros los siguientes proyectos: la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas (1949), Compañía de Seguros La Unión (1950), Estadio de Tenis Francisco Segura, Edificio de Usos Especiales (1952), Edificio De Prati (1954), Tenis Club, en asociación con Alamiro González (1957), Banco de Guayaquil (1958), Biblioteca Municipal de Guayaquil (1959), Proyecto urbanístico de la Ciudadela Los Ceibos para la Junta de Beneficencia de Guayaquil, (1960), Banco de Londres y Montreal Limitado (1961), Banco Central del Ecuador, en colaboración con los arquitectos Fernando Parcha y Nelson Valencia (1968-1972), Hospital Oncológico de SOLCA (1976) (Compte, 2010, pp. 143-144).

Cubillo Renella fue, además, catedrático en la Universidad de Guayaquil en la Facultad de Ciencias Matemáticas y Físicas (1948-1960) de la Escuela de Arquitectura fue su director. También fue el gestor de la Facultad de Arquitectura de esa institución, de la que fue su primer decano en 1960. Bajo la cátedra reúne a los mejores arquitectos de la época y con ello, además, permite la consolidación de la arquitectura moderna. Asimismo, impartió sus conocimientos en la Universidad Católica (1968-1974). En adelante, con la naciente generación de profesionales surgen nuevos rumbos en la educación de los arquitectos.

De igual manera, destaca Héctor Martínez Torres, quien a mediados de 1940 gana un concurso convocado por la misma universidad y proyecta el conjunto de la Ciudadela Universitaria. En el cargo de director técnico de obras de la Ciudadela Universitaria (1949 y 1969), Martínez desarrolla su proyecto urbanístico y los proyectos arquitectónicos y construcción de los edificios de varias facultades. Además, es autor de numerosos proyectos y construcciones en el Barrio del Centenario y en las nuevas zonas residenciales del norte de Guayaquil, construidas a mediados de la década de 1950, en las ciudadelas URDESA, Miraflores y Los Ceibos.

De acuerdo a Compte (2010), la diversidad de enfoques y propuestas a veces dificultan el poder afirmar si existió un Movimiento Moderno en la arquitectura de Guayaquil, no obstante, se observa la prevalencia de principios que establecen la visión de una nueva arquitectura.

Si bien no es posible afirmar que existió un Movimiento Moderno en la arquitectura, ante la diversidad de enfoques y propuestas, si es posible hacer referencia a un conjunto de principios espaciales y compositivos y principios teóricos derivados de estos, que de alguna manera determinan una visión moderna de la arquitectura contraria a la tradición académica y que se caracteriza, principalmente, por la eliminación de elementos formales clásicos y el desarrollo de propuestas de composición simple y geometría regular (p. 35).

El arquitecto checo Carlos Kohn, radicado en Ecuador, también desarrolló varios proyectos importantes en la década del cincuenta en Guayaquil, entre ellos: el Edificio INCA, Ingenieros Nacionales Constructores Asociados (1952),

Compañía de Seguros La Unión (1954), Banco de Descuento (1954) y la Casa Comercial Tosi (1957). Cabe señalar, que Kohn realizó numerosas obras también en la ciudad de Quito que se mencionarán en el apartado correspondiente.

Por otra parte, en Guayaquil se realizan programas de urbanizaciones que inician al final de la década del cuarenta orientados a la clase media como La Atarazana (1946), proyecto urbanístico de Héctor Martínez, Barrio Obrero del Seguro (1952), o hacia sectores más altos como URDESA (1955), proyecto urbanístico de Alamiro González, Miraflores (1957), proyecto urbanístico de Félix Henriques; y Los Ceibos (1969), proyecto urbanístico de Guillermo Cubillo Renella.

Otro aporte relevante dentro del desarrollo de la arquitectura moderna de Guayaquil fue el trabajo del arquitecto chileno Alamiro González Valdebenito. Como director del Departamento de Diseño de la Compañía Edificaciones Ecuatorianas (1953-1979), desarrolló los proyectos del Hotel Humboldt (1953), Club Metropolitano (1954), Edificio Cóndor (1955), Ciudadela URDESA (1955), Colegio Santo Domingo de Guzmán (1957), Centro de Vivienda del IESS (1958), Iglesia San Antonio María Claret (1960), Grand Hotel Guayaquil (1970), entre otros.

En 1962 se crea la Carrera de Arquitectura de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. González-Valdebenito fue uno de los fundadores de esta facultad y su primer Decano, cargo que ejerció hasta 1969. Para esta institución desarrolló los proyectos del Edificio Principal (1964 -1965), Aula Magna (1967-1969), Biblioteca General (1969) y Facultad de Medicina (1969 -1970). En este período destacan, de igual manera, las propuestas realizadas en la ciudad de Guayaquil por los arquitectos quiteños Xavier Quevedo García, graduado en la Universidad de Río de Janeiro y René Denís Zaldumbide, graduado en la Escuela de Bellas Artes y Arquitectura de París.

A partir de 1960, Quevedo y Denis fundaron un taller, donde se elaboran varios proyectos: casa Carlos Vallarino, casa Carlos Pérez Perasso, casa Luis

Lucero Gutiérrez, planta de Agua Mineral GUITIG (1968), casa Clemente Durán Ballén (1968-1969), entre otros. Denis elabora los proyectos del Edificio EPE Explotaciones Prediales Ecuatorianos y la Villa 13, casa de Juan X. Marcos en el Ingenio San Carlos, construida (1960-1966). Por otro lado, después de que Denis viaja a Venezuela, Quevedo también realiza obras por su cuenta entre los que destacan los siguientes proyectos realizados: casa Werner Moeller (1967), casa Mariano González Portés (1968), Colegio Otto Arosemena Gómez (1970), Bodegas de Industriales ALES (1970), Colegio Alemán Humboldt (1973), Banco del Pichincha (1976), entre otras.

La arquitectura moderna de Guayaquil se debe en parte a la participación de profesionales extranjeros residentes en la ciudad que traían consigo la implementación de los primeros esquemas modelo de corrientes racionalistas, a los profesionales ecuatorianos que se graduaron de arquitectos en el exterior y retornaron a la ciudad con los principios del movimiento moderno, así como también a los ecuatorianos graduados en las Escuelas de Arquitectura de la ciudad de Guayaquil y también de la ciudad de Quito.

En síntesis, varios arquitectos contribuyeron a la arquitectura moderna de la ciudad de Guayaquil, principalmente Guillermo Cubillo Renella, graduado en Chile, Alamiro González Valdebenito, chileno, René Bravo, Rafael Castro Abad, Jaime Dávalos, graduado de la Universidad de Columbia de Estados Unidos, Roberto Béjar Suescun, graduado en Chile, Oscar Etwanick, arquitecto austriaco, Manuel Gambarrotti, Pablo Graf, Oscar Granja, Eduardo Gortaire, Simón Bolívar Jalón, Oswaldo Muñoz, el español Juan Orús, Juan Péndola Avegno, el español Joaquín Pérez Nin, el italiano Rodrigo Perrotta, Rafael Rivas Nevárez, entre otros.

4.3.1.2 Arquitectura Moderna en Quito

De acuerdo a Inés Del Pino y otros, (2009), en la primera década del siglo XX se suscitaron dos hechos que insertaron la modernidad en Quito: el primero, la llegada del Ferrocarril del Sur el 25 de junio de 1908, y el segundo, la Exposición Nacional, inaugurada el 10 de agosto de 1909, con motivo del Centenario del

Primer Grito de Independencia. El primero fue un hecho histórico que significó la unión y comunicación entre las ciudades de Quito y Guayaquil que eran los dos polos urbanos de mayor importancia formados en el primer siglo de independencia. El segundo hecho fue la Exposición Nacional, un evento cultural y científico que mostró al país los logros tecnológicos de los países que estuvieron presentes en los pabellones de Ecuador, España, Italia, Japón, Estados Unidos, Chile y Colombia.

La transición a la modernidad fue un proceso complejo, con dos posiciones marcadas entre quienes tenían la decisión sobre el desarrollo de la ciudad; una posición conservadora en cuanto a mantener el orden ecléctico y neoclásico, e incluso valorar el pasado colonial (...); y una posición innovadora, detentada por personas que compartían ideas liberales, que apoyaba las formas funcionales, la desestructuración del patio central y la aplicación de una tecnología diferente, la del hormigón armado (Del Pino, 2010, pp. 20-28).

Para 1940, Quito era una ciudad pequeña que concluía al sur en la estación del ferrocarril y al norte en la avenida Colón, aunque la ciudad crecía en dirección norte, el Centro Histórico concentraba todas las funciones sociales en ese sector. “Entonces, era comprensible pensar que las primeras actuaciones de la arquitectura moderna se emplazaron en el Centro, porque la Arquitectura Moderna es arquitectura urbana (...) o una manera diferente de enfocarlas con un criterio que llamaríamos moderno” (Moya Tasquer y Peralta, 2015).

En 1922 para la celebración del Centenario de la Batalla del Pichincha se inauguraron obras de arquitectura pública, bancaria y comercial y se dieron inicio a nuevas obras que mostraban el progreso de la ciudad a través de los años. Para entonces el lenguaje arquitectónico predominante era la simetría en la composición de fachadas y plantas, uso de los órdenes arquitectónicos clásicos, proporciones y medidas modulares, entre otros. Asimismo, se realizó el mejoramiento de los servicios: agua, electricidad y teléfono.

Este período de mejoramiento de la ciudad con obras de arquitectura pública, bancaria y comercial, así como también del progreso de los servicios básicos fue de mucho beneficio para la ciudad y le dio una imagen más moderna, se conoce como el período de transición. Los edificios construidos se

caracterizaban por ser funcionales y por tener la estructura de hormigón armado con riel de tren para columnas y vigas y estructuras prefabricadas.

Del Pino (2010) expresa:

Para 1930 se habían construido edificios públicos, caracterizados por un planteamiento arquitectónico funcional con estructura de hormigón armado con riel de tren para columnas y vigas y estructuras prefabricadas de hierro en escaleras, todo esto, en contraposición con fachadas sólidas, de simetría rigurosa y elementos neoclásicos. Las columnas, ahora más esbeltas, revestían su estructura con ladrillo enlucidos, de arena y cal, o cemento, y pintura que imita a materiales nobles como a piedra, el mármol o el granito, ya que era necesario dar peso visual a la fachada. Las escaleras prefabricadas fueron amplias, de tipo imperial, vistosas, lo que contribuyó a la solemnidad del espacio interior destinado a recibidor o a salas para eventos sociales y públicos. En el revestimiento de la escalera se usó un mortero a base de mármol, denominado marmolina, colocado sobre escalones de ladrillo o losetas de hormigón. Las balaustradas fueron también de ladrillo, con la cual, la estabilidad y pesadez del edificio no advierte sobre el cambio tecnológico (p. 21)

La mayoría de las obras construidas en los primeros treinta años del siglo XX fueron realizadas por arquitectos europeos. Entre estas obras se mencionan algunos ejemplos:

El Mercado de Santa Clara, 1904, de Francisco Schmidt y Gualberto Pérez; Banco del Pichincha -luego Banco Central del Ecuador-, 1927; y el Círculo Militar, 1936, ambas de Francisco Durini; edificio del Correo hoy Vicepresidencia de la República, 1927, construido por Augusto Ridder; Palacio Gangotena, 1929, de Antonio y Paolo Russo; Edificio del Diario El Comercio, primera etapa, 1926, de Augusto Ridder. Las obras citadas tienen plantas arquitectónicas en las que se identifica el predominio de la función para la que fueron destinadas (Del Pino, 2010, p. 21)

Por otro lado, las viviendas tuvieron varias transformaciones, destacando la incorporación de espacios de baños y la ubicación de los jardines. Se implementó la funcionalidad en el mejoramiento de las condiciones de confort e higiene por medio de la incorporación de espacios destinados a baños equipados con tina, lavabo, inodoro, bidet, tanque de agua caliente y gabinete de baño para almacenamiento de los implementos de aseo personal. También se diferenció el esquema funcional de los patios y jardines. La vivienda pasó de un volumen con uno o más patios interiores a ser un bloque compacto con un jardín que rodea la

casa, mostrando una clara diferencia entre el interior y el exterior del espacio construido. (Del Pino, 2010)

En 1935 se observan algunas construcciones que se alejan del predominio de elementos neoclásicos y eclécticos como la Panadería Royal (1935), el Colegio Alemán (1935), de Augusto Ridder y R. Buckner; Banco la Previsora (1937-1939), diseñado por Hopkins y Dentz y ejecutado por el ingeniero Eduardo Mena; Colegio Militar Eloy Alfaro (1937), entre otras. También, se observa que tras la estrecha relación económica y comercial que se inicia entre Ecuador y los Estados Unidos, se empieza a visualizar la marcada influencia en los edificios diseñados por las empresas norteamericanas. Como ejemplos: el Teatro Bolívar (1933) por la Compañía Hoffman-Henon, y el Palacio de Comercio (1939) por la Compañía Hopkins y Dentz. (Del Pino, 2010)

El Plan Regulador de Quito

El crecimiento desordenado de la ciudad y la visita en 1939 del arquitecto Armando Acosta, Decano de la Facultad de Montevideo, quien dictó charlas sobre urbanismo, arquitectura y arte de Montevideo – crearon una presión política y social hacia las autoridades municipales para la elaboración del Primer Plan Regulador de la ciudad de Quito (Sempértegui, 2010, p. 14)).

En febrero de 1942 el Municipio contrató al arquitecto uruguayo Guillermo Jones Odriozola para la elaboración del Primer Plan Regulador de Quito. El plan fue aprobado en 1944 y puesto en vigencia en 1945. Gilberto Gatto Sobral, oriundo de Montevideo, llegó a Quito por invitación de Guillermo Jones Odriozola para integrarse al equipo del Plan Regulador. Según Sempértegui (2010), los conceptos aplicados en la formulación de este Plan “evidencian la línea de formación profesional de los arquitectos Odriozola y Sobral, ambos con una formación académica bajo los conceptos modernos de la arquitectura influenciada por Europa y Estados Unidos, tendencia implantada en Uruguay en los años treinta” (p. 14)

La Escuela de Arquitectura

Las autoridades de la Universidad Central le encargaron a Odriozola y Sobral la creación y organización de la Escuela de Arquitectura. En 1946 se creó la Escuela de Arquitectura, adscrita a la Facultad de Ingeniería⁶⁶, con la asesoría de ambos arquitectos. Años más tarde con el incremento de alumnos, se contrataron nuevos profesores, contando con el aporte de los arquitectos Sixto Durán Ballén y Jaime Dávalos, el arquitecto Giovanni Rota graduado en Milán, los ingenieros Leopoldo Moreno, Jorge Viera, Jorge Casares, Wilson Garcés; los doctores Juan Viteri, Antonio Jaén Morente y el Sr. Sergio Guarderas, quienes reforzaron la planta docente y permitieron formar la primera promoción de arquitectos. (Benavides, 1995).

Gatto Sobral aplicó en Quito los sistemas de enseñanza empleados en Montevideo, que tenían mucha influencia de la Escuela de Bellas Artes de París, mientras que Sixto Durán Ballén y Jaime Dávalos introdujeron al país los métodos norteamericanos de diseño y construcción. “La labor de los tres se completó con el trabajo de otros arquitectos e ingenieros entrenados también en el extranjero” (Maldonado, 1993, citado en Del Pino, 2010, pp. 23-24). De ahí que el equipo docente de la Escuela de Arquitectura, provenía tanto de escuelas norteamericanas como europeas. La Dirección de la Escuela estuvo a cargo de los arquitectos Gatto (1946-1951), Durán Ballén (1951-1956) y Dávalos (1956-1959). En 1959 el Consejo Universitario crea la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Los profesores serían los encargados de iniciar el proceso de formación de estudiantes que difundiría en adelante la arquitectura moderna en el país.

La ciudad moderna

En otro ámbito, los Premios Ornato⁶⁷ establecidos por la Municipalidad dan inicio de las tendencias por obras de tipo moderno. En 1951 el premio recae en

⁶⁶ En Quito, la Facultad de Ciencias Matemáticas de la Universidad Central del Ecuador (UCE) (pública) graduaba ingenieros arquitectos, desde 1911, hasta la creación de la carrera de arquitectura en 1946.

⁶⁷ Los Premios Ornato se establecieron en 1913 en Quito.

la Residencia Kohn Kagan, que, en rigor, se podría decir, fue la primera obra de arquitectura moderna reconocida y premiada por el Municipio de Quito.

Según Hermida (2010), el arquitecto Karl Kohn es considerado pionero de la arquitectura moderna en el Ecuador y dejó un amplio legado de obras, no solo en Quito sino también en Guayaquil. Entre su obra de Quito destacan: Casa Speck (1945), Casa Urrutia, Casa calle 18 de septiembre (1948), Casa Kohn Schiller (1950), Residencia Neustaetter (1955). Cabe señalar, que Kohn también fue profesor fundador de la Escuela de Arquitectura de las Bellas Artes de Quito.

Sixto Durán Ballén es otro importante referente de la arquitectura moderna, graduado en 1945 en la Universidad de Columbia, Nueva York, donde recibió la enseñanza de maestros como Mies, y la trascendencia de los puntos básicos enunciados por Le Corbusier: planta libre, estructura puntual, ventana corrida, suelo libre, sobre pilotes, y terraza plana, jardín. En Ecuador, Durán Ballén realizó numerosas residencias, algunas ya derribadas, formó talleres en conjunto con ingenieros con quienes construyen muchas obras públicas y privadas. El grupo ARQUIN, Arquitectos e Ingenieros Asociados, fue una compañía constructora formada por el arquitecto Sixto Durán Ballén y los ingenieros Luis Pérez Arteta, Oswaldo Arroyo y José María Andrade Alvear. Entre las muchas obras realizadas destaca el edificio administrativo de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (1954).

De acuerdo a Monard (2015)

Desde 1948, el grupo se dedicó a urbanizar zonas periféricas en el norte de la ciudad y al diseño de viviendas unifamiliares, edificios de oficinas y equipamiento de salud. A esta empresa se integraron varios alumnos de la Escuela de Arquitectura, de la que Durán Ballén era profesor de Proyectos y Director (1951); entre ellos Alfredo León, Milton Barragán Dumet, Oswaldo de la Torre Villacreces, y otros estudiantes de arquitectura e ingeniería. Este contingente se integró a trabajar en la Oficina de Construcciones para la Conferencia entre 1957 y 1960, bajo la guía de Alfredo León, mientras Durán Ballén era Ministro de Obras Públicas (p. 149).

Respecto al grupo ARQUIN, Moya Tasquer y Peralta (1990) exponen: “el grupo despliega obras ejemplificadoras dentro de los esquemas modernos, con la

implementación de la técnica en materiales como el vidrio, el hormigón, el comportamiento estructural de los componentes arquitectónicos y la definición de criterios funcionales” (p. 17).

En 1954, Ecuador fue designada por la Organización de Estados Americanos (OEA) como la sede de la XI Conferencia Interamericana de Cancilleres⁶⁸ para lo cual se conformó una oficina de planificación en el Ministerio de Obras Públicas, que estuvo a cargo de las obras. Los edificios construidos dieron a la ciudad un carácter moderno. Del Pino (2010) menciona: “el Palacio Legislativo 1960 diseñado por Alfredo Cevallos y construido por Mena Atlas; Edificio de la Cancillería, 1960 diseñado por Milton Barragán y construido por la empresa Sevilla-Martínez; la remodelación del Palacio de Gobierno a cargo de Leopoldo Moreno, Boanerges Navarrete y Ethel Arias” (p. 25).

Del Pino (2010) agrega:

Se podría decir que el establecimiento de la arquitectura moderna se dio por una serie de coyunturas locales y por la integración del país a una red internacional económica y comercial, en la que la arquitectura moderna era la marca establecida. La innovación durante la década de 1950 fue la adopción de la tecnología, la función y la forma producida por la arquitectura internacional, combinando tendencias europeas y provenientes de Estados Unidos, y desde ese entonces, con resultados que no siguen una escuela o tendencia única, con lo cual, la gramática de las formas es híbrida. Como elemento propio, podríamos decir que la escultura incorporada a la arquitectura puso el matiz que ancla la producción arquitectónica al medio local, y la hace propia (p. 25)

En la década del sesenta, las empresas norteamericanas también diseñaron obras importantes en Quito, como el Aeropuerto Mariscal Sucre en 1960 de la empresa Smith Engineering, el Hotel Quito durante 1956-1960, diseñado por Charles McHlrahan y construido por Mena-Atlas, con Oswaldo de la Torre como director de obra.

⁶⁸ La XI Conferencia Interamericana de Cancilleres debió realizarse en 1959, sin embargo, por razones políticas externas e internas, la conferencia no se realizó.

La nueva etapa fue protagonizada fundamentalmente por los primeros arquitectos graduados en Quito cuya actuación profesional reafirmó el proceso de difusión iniciado por los arquitectos pioneros que destacan por sus propuestas a nivel de estrategias, planes, programas y proyectos aplicados a diferentes ciudades del país (Villacrés, 2014). Esta generación de arquitectos, aunque exponentes individuales, no están exentos de una participación en conjunto. Algunos de ellos se integraron a la cátedra universitaria mientras trabajan en sus talleres.

En esta misma década regresan profesionales graduados en México, ellos son Ramiro Pérez y Oswaldo Muñoz Marino; los hermanos Fausto y Diego Banderas graduados en Montevideo y con posgrados en París. Además, Mario Arias, graduado en la Universidad Central del Ecuador en 1957 y con un posgrado en París en 1961-1962 en Planificación y Urbanismo, con una fuerte influencia del movimiento moderno, Luis Oleas Castillo, arquitecto graduado en la Universidad Central del Ecuador en 1960, con posgrados en los Estados Unidos y la Unión Soviética, Milton Barragán, arquitecto nacional con estudios en Francia e Italia, Ovidio Wappenstein, graduado en Quito en 1963, con estudios de post grado en Holanda e Inglaterra.

Colegio de Arquitectos del Ecuador Núcleo del Pichincha

Por otra parte, en 1962, se creó el Colegio de Arquitectos del Ecuador Núcleo del Pichincha (CAE-P) con la finalidad de defender los derechos de los arquitectos, vigilar el desarrollo planificado de las ciudades y la calidad de obra arquitectónica. La primera directiva estuvo conformada por el arquitecto Jaime Dávalos, presidente, el arquitecto Mario Arias, vicepresidente, y el arquitecto Milton Barragán, secretario.

El rescate de los materiales locales y la adaptación de lo moderno

Los arquitectos ecuatorianos reflexionaron acerca de la vivienda y la producción arquitectónica en el medio local. Repensaron la arquitectura moderna

internacional, y emergió una preocupación por el rescate de materiales locales, como el ladrillo, la piedra y la madera en contraposición con la arquitectura-cajón. En esta tendencia aparecieron dos grupos de profesionales: el Taller 4, que se convirtió en Taller 6, y profesionales que trabajaron de manera independiente: Luis Oleas, Jaime Dávalos, Oswaldo de la Torre, Mario Arias, Eudoro Ordóñez, Carlos Velasco, Milton Barragán, Ovidio Wappenstein, quienes diseñaron sobre todo viviendas para un sector medio y alto de la sociedad quiteña.

La nueva generación adoptó la tecnología del hormigón armado para la estructura, pero introdujeron materiales locales como uso de maderas tropicales para pisos y vigas de cubierta, tanto en interiores como en exteriores. Se trató de una propuesta de arquitectura adaptada al contexto local en la que se hacía énfasis en el paisaje de la ciudad.

En las propuestas primaba la orientación del edificio hacia puntos singulares del paisaje de Quito; la conservación de la escala en función del lugar y la adaptación a la topografía en ladera mediante el uso de medios niveles; el tratamiento de la luz ecuatorial que llega filtrada a través de los muros o voladizos al interior, y el estudio del jardín (Del Pino, 2010, p. 26)



Figura 19. Casa Ordoñez. Ovidio Wappenstein 1977

Fuente: (Hermida M. , 2010)

El Taller 6 estuvo conformado por Juan Espinos, Cristian Córdova, Fernando Garcés, Rubén Moreira, Rodrigo Samaniego y Mario Solís. Según

Moreira (1998), “sus integrantes eran partidarios de una arquitectura que, sin renunciar a las innovaciones universales de la arquitectura, estuviera ligada coherentemente con las características particulares de nuestro entorno físico y social” (p. 27).



Figura 20. Casa Brauer. Jaime Andrade 1976

Fuente: (Hermida, 2010)

Los edificios estatales, de corporaciones y de arquitectura bancaria construidos en esa década desarrollan un trabajo cuidadoso en la modulación y en el tratamiento del hormigón visto, entre ellos: Edificio COFIEC, 1974; Corporación Financiera Nacional, 1976; Hotel Hilton Colón, 1978; Edificio Paco, 1972; Mutualista Pichincha, 1976; Banco de Londres, 1975; Banco Internacional, 1975; Banco de Préstamos, 1978; Colegio de Ingenieros Civiles, 1978. En cuanto a las obras de Milton Barragán que destacan por su mayor expresividad al hormigón armado como estructura, forma y textura destacan: El Templo de la Dolorosa, 1970; el edificio CIESPAL, 1976 y el edificio Artigas, 1972 (Del Pino, 2010, p. 27)

También es posible observar para esta época algunas edificaciones en que se ha utilizado el *curtain wall* o piel de vidrio que esconde la estructura, como, por ejemplo, el edificio La Filantrópica, 1970. Además, la arquitectura moderna aparece también en el centro histórico ejemplarizada por el Municipio de Quito en 1970, el Banco Popular en 1973.

De acuerdo a Inés del Pino, varios hechos importantes influyeron para el reconocimiento del rol del arquitecto: la declaratoria de Quito como Patrimonio Mundial, en 1978; la declaración del Centro Histórico como Patrimonio Cultural de la Nación, en 1984; la creación del Centro de Investigaciones CIUDAD, en 1977; la edición del primer número de la Revista Especializada TRAMA, en 1977; la Bienal de Arquitectura, organizada por el Colegio de Arquitectos, establecida en 1978. En esta década el rol del arquitecto es amplio, incursiona en el diseño

arquitectónico, la tecnología, el arte, el diseño de objetos y gráfico, también participa en proyectos urbanos y en la planificación de la ciudad, la historia y la conservación del patrimonio (2010, p. 27).

Cabe destacar que, en la ciudad de Quito, la actividad se desarrolla, por lo general, en grupos de trabajo, esto se produce principalmente por la integración de los mismos en las aulas de instrucción superior, conformando grupos de estudios o experimentales que se mantienen luego en el ejercicio de la profesión. Cosa distinta sucede en la ciudad de Guayaquil, donde la actividad desarrollada por los primeros profesionales se la hace en forma individual, casi puntual, y que sólo llegan a integrarse para constituir el gremio de Arquitectos con la consecuente fundación del Colegio Profesional.

Como se ha podido notar en este apartado sobre Quito, “el establecimiento de la arquitectura moderna representó un cambio en el estilo de vida y un modo diferente de vivir el espacio. El proceso debió pasar por una decodificación y reinterpretación de las tendencias internacionales antes de resignificarla y hacerla propia” (Del Pino, 2010). De las viviendas con arquitectura tradicional con patio interior se pasó a un volumen compacto con jardines alrededor, con espacios para higiene y grandes ventanales que permiten el paso de la luz y la ventilación natural. Si bien se suprimió el ornamento, se renunció a la composición académica clásica, se simplificó las formas y se generalizó el uso del hormigón armado para la estructura, algunas viviendas adoptaron el rescate de los materiales locales como la piedra, el ladrillo y la madera que fueron utilizados en pisos y vigas de cubierta.

La generosidad paisajística de los Andes y el clima quiteño son sin duda dos variables que han sido fundamentales en el desarrollo arquitectónico. La calidez de la madera, la vistosidad del ladrillo, son entre muchos, elementos que contribuyen al realce estético de esta ciudad. Luego de la creación de espacios académicos especializados se puede decir que empieza el auge en una construcción extraordinaria en Quito.

4.3.1.3 Arquitectura Moderna en Cuenca

Los antecedentes de la arquitectura de Cuenca datan de fines del siglo XIX cuando la situación económica de Cuenca mejoró debido a la exportación del sombrero de paja toquilla y la extracción de la cascarilla, favoreciendo el proceso de transformación y desarrollo de la ciudad. Este desarrollo se vio reflejado en su arquitectura, que pasó de las construcciones tradicionales con materiales como el adobe o bahareque a grandes edificaciones como el Hospital San Vicente (1872), la Escuela de Medicina, el Colegio Benigno Malo (1923), el Antiguo Asilo Tadeo Torres (1937). Los referentes fueron las ciudades europeas francesas con edificaciones de estilo neoclásico.

Para inicios del siglo XX, Cuenca era una ciudad donde coexistía lo urbano y rural, sin diferenciar lo público de lo privado: los cuencanos realizaban sus reuniones sociales en casas particulares, conviviendo en una ciudad que guardaba las tradiciones coloniales, frente a unas ideas modernas, bien recibidas, aunque no de manera abrupta (Rivero y Moyano, 2002). Cuenca tuvo también durante un corto tiempo referentes de estilo art déco en su arquitectura. Propio de su característica, Cuenca mantuvo su carácter conservador e inmutable hasta la mitad del siglo XX, mostrando a lo largo del tiempo una capacidad de permanencia e inmovilidad, evolucionando, pero sin sufrir cambios fundamentales en su esquema ideológico.

La arquitectura moderna

La ciudad experimentó cambios para tratar de controlar su crecimiento espontáneo, por lo que se necesitó de un plan de ordenamiento territorial, contratando al arquitecto uruguayo Gilberto Gatto Sobral para su elaboración. La finalidad del plan consistía en que la ciudad evolucione dentro de normas modernas y también evitar futuros problemas relacionados al incremento de la población. En 1947, con su Plan Regulador, Gatto Sobral introduce en Cuenca los criterios de arquitectura y urbanismo correspondientes al Movimiento Moderno. De acuerdo a este, la ampliación de la ciudad histórica, hacia lo que podríamos

llamar la Ciudad Moderna, se dio básicamente hacia dos zonas: El Ejido, hacia el Sur; y el sector que se conoce como la Av. Héroes de Verdeloma, hacia el Norte.

De acuerdo al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural:

Gatto Sobral introduce en Cuenca los conceptos del Movimiento Moderno; y del afrancesamiento, que hasta ese entonces había dominado en la arquitectura de la ciudad, se pasa a la denominada arquitectura de líneas rectas, que pone énfasis, ya no tanto en el ornamento de las fachadas, sino vuelca la mirada en la funcionalidad interna de los inmuebles y su relación con el entorno. Esta nueva corriente permitió la introducción de novedosos materiales constructivos, como el hierro, el hormigón y el uso del vidrio en superficies amplias (INPC, 2011).

La llegada de Gatto Sobral a la ciudad trajo un cambio en la forma de ver y hacer ciudad y en su arquitectura. En 1953 diseñó el Palacio Municipal y en 1954, la Casa de la Cultura, ambas edificaciones institucionales en el Centro Histórico de la ciudad de Cuenca. A inicios de la década de cincuenta inicia un período de transición, se empiezan a ver cambios en las viviendas de la ciudad que se relacionan con la arquitectura moderna. Como característica general se empieza a notar la falta de ornamento y ausencia de aleros. Estas primeras manifestaciones se evidencian en el centro histórico y entre medianeras, aunque conservan el esquema funcional tradicional.

Muchas de estas viviendas conservan el uso de los materiales tradicionales como el adobe y sus procesos constructivos, es decir, los cambios ligeros o remodelaciones se hicieron a nivel de fachada. En otras viviendas se hicieron cambios en las cubiertas para lucir *modernas*. Para entonces se recurría al entablamento plano para ocultar la cubierta inclinada que se construía en asbesto o zinc, sobre estructura de madera, era un procedimiento usual en las viviendas del centro histórico y también de las zonas nuevas de urbanización. Otra de las transformaciones en las viviendas fue visible en las ventanas y en los balcones, en las primeras se optó por la enmarcación conjunta cuando no era posible otra solución. Para finales de la década del cincuenta se inició la introducción del aluminio en ventanas y puertas.

La Escuela de Arquitectura

En 1958 se crea la primera Escuela de Arquitectura en la Universidad de Cuenca, adscrita a la Facultad de Ciencias Matemáticas, actual Facultad de Ingeniería. En 1961 la Escuela de Arquitectura se constituye como Facultad de Arquitectura y Urbanismo. La institución buscaba formar profesionales de acuerdo a los principios de la nueva arquitectura que aportasen al crecimiento urbano ordenado a la renovación arquitectónica de la ciudad.

Según Cordero Cueva (1993), los primeros graduados de la Escuela son quienes producen la “arquitectura con arquitectos” (como se cita en Burbano, 2010). Años más tarde, retornaron a Ecuador, los arquitectos que habían salido fuera del país a especializarse en temas de patrimonio, restauración, entre otros. Como señala Mancero (2010), “la mayor parte de ellos se convertirán en activos defensores del patrimonio cuencano, e impulsaron los procesos de inventariar el patrimonio existente y legislar a favor de la protección del Centro Histórico” (p. 211)

Colegio de Arquitectos del Ecuador provincia del Azuay

El Colegio de Arquitectos del Ecuador (CAE) se forma en 1969 con regionales en Quito, Guayaquil y Cuenca. La organización de los arquitectos del CAE - Azuay inicia con los primeros graduados en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca, a mediados de la década de los sesenta. En 1975 preside la primera directiva del CAE-Azuay⁶⁹ el arquitecto Gastón Ramírez Salcedo. En 1996 se expide la Ley Reformatoria de la Ley de Ejercicio Profesional de la Arquitectura, publicada el 30 de julio con Registro Oficial No. 999⁷⁰.

⁶⁹ La Constitución de la República del Ecuador de 2008, mediante Decreto Legislativo 0, con Registro Oficial No. 449 de 20 de octubre 2008, y a partir de 2009 se produce el desconocimiento de la obligación de afiliación de los arquitectos al CAE.

⁷⁰ Su reglamento se publica en enero de 1997, en el Registro Oficial No. 117.

Las primeras edificaciones modernas

Para los años sesenta, la mayoría de las instituciones públicas y privadas construyeron sus edificaciones con los principios de la arquitectura moderna. Como ejemplo, en el Centro Histórico: Banco Provincial del Azuay, hoy Banco de Fomento, Cuerpo de Bomberos, Mercado 10 de Agosto, Hotel Pichincha, y la Universidad de Cuenca, que posteriormente fue reubicada en otro sector de la ciudad. Estas edificaciones institucionales y otras se convirtieron en modelos para el desarrollo del lenguaje moderno local.

Para esa época, la zona de El Ejido tenía mayor desarrollo y crecimiento urbano por sus condiciones naturales y paisajísticas y en este sector se construyeron importantes ejemplos arquitectónicos de influencia moderna. Emerge la ciudad moderna y las viviendas, la sociedad de esa época acogió las nuevas formas y tendencias arquitectónicas asociándolas al progreso y rechazando todo aquello que se relacione con el pasado. Las villas nacieron cuando la ciudad se amplía a este sector desarrollado bajo la influencia americana de las villas y chalets como vivienda compacta, con cubiertas de hormigón armado, es decir, casas aisladas, con jardín propio, de un piso, con espacios amplios y todas las comodidades de electrodomésticos modernos e incluso espacio para parquear un automóvil. Este sector está dirigido a una población con mayores recursos económicos.

Sin embargo, la arquitectura moderna, o de influencia moderna no perduró en Cuenca por ser una ciudad tan apegada a sus raíces. Se empiezan entonces a formar signos de distinción en el campo de la 'arquitectura cuencana' que se contraponen a los movimientos arquitectónicos con tendencias modernizantes y racionalistas de la arquitectura occidental y norteamericana.

El lenguaje moderno incorporó en Cuenca la expresividad de materiales naturales propios, como la piedra sin labrar y el trabajo artesanal local en las viviendas. En las zonas residenciales, de viviendas modernas con implantación aislada, los arquitectos tuvieron mayor libertad para expresar su creatividad con

composiciones de fachadas más complejas usando juegos volumétricos de cubiertas, porches y balcones dinamizando la expresividad de la arquitectura cuencana y en su diseño interior se aprecia materiales propios de la región como madera y piedra. Destacan los elementos vernáculos como el soportal, el patio, el jardín, la cubierta de teja inclinada con aleros, las ventanas con arcos de medio punto, las paredes blancas, entre otros. Asimismo, se hace uso de las técnicas locales y se incorporan también sistemas constructivos modernos.

Los arquitectos de Cuenca entendieron la arquitectura no solamente como una envoltura, sino con nuevos criterios de concebir el espacio con particular interés por los ambientes interiores y también por la forma exterior de sus edificaciones. Entre los arquitectos destaca Jorge Roura por su aporte al desarrollo de la arquitectura de Cuenca, “que le merecerían el reconocimiento de un estilo propio conocido en el país como la arquitectura cuencana” (Moyano y Rivera, 2002). La arquitectura cuencana se caracteriza por revalorizar elementos tradicionales de la arquitectura propia de la ciudad como el uso de la madera, los aleros, las cubiertas inclinadas y el uso de la teja.

Las declaratorias patrimoniales de Cuenca

En 1982 Cuenca fue declarada Patrimonio Nacional gracias al trabajo conjunto de las élites cuencanas desde la década de los setenta que actuaron para la protección del patrimonio. En Cuenca se desarrollaron tres procesos de levantamiento de inventarios patrimoniales que contribuyeron para la designación. Junto con la declaratoria se emitió una ordenanza especial que protegiera las edificaciones del Centro Histórico. Las élites cuencanas continuaron con su ardua gestión para elaborar un informe que para entonces exigía la UNESCO con el fin de considerar las ciudades patrimoniales. En 1999 la ciudad de Cuenca es declarada Patrimonio Mundial por la UNESCO.

Podría decirse, que en Cuenca ocurrió algo similar a lo acontecido en Quito, dado que ambas están ubicadas en la serranía. Los arquitectos han sabido aprovechar el paisaje y las bondades naturales del lugar. Sin embargo, Cuenca

ha sido mejor planificada urbanísticamente, el Municipio y sus autoridades tuvieron la precaución y fueron visionarios en cuanto a una organización a la hora en que esta ciudad empezó a crecer. Además, los representantes de la ciudad tras un esfuerzo conjunto por conseguir las declaratorias patrimoniales no solo nacional, sino mundial lograron su cometido.

4.4 Vinculaciones entre la arquitectura y el diseño de interiores

Las disciplinas de la arquitectura y el diseño de interiores siempre han tenido una estrecha relación, aunque cada una tiene su especificidad y hay una diferencia notoria entre ambas. Al ser disciplinas que manipulan el espacio, las dos mantienen cierta conexión teórica con conceptos y teorías arquitectónicas, grados de lógica y análisis. En ocasiones se confunde las funciones de un arquitecto y las de un diseñador de interiores, con el fin de comprender mejor la competencia de cada profesional se exponen las que han definido los organismos internacionales.

El diseño de interiores, al igual que la arquitectura, trata sobre la creación de espacios funcionales, formales, confortables y estéticos. En la actualidad, ambos profesionales pueden trabajar en conjunto y complementarse en un mismo proyecto ocupándose cada uno de su respectiva competencia, ya que es fundamental que los proyectos no sólo cuenten con un diseño arquitectónico correcto sino también con un diseño de interiores que se adapte a un concepto, a la funcionalidad del proyecto y por supuesto, que otorgue al usuario calidad de vida. No obstante, ambos profesionales pueden hacer su trabajo de manera independiente con su equipo de trabajo.

En cuanto a las incumbencias de cada profesión se ha remitido a las establecidas por las normativas internacionales. En el caso de los arquitectos, se ha recurrido a la Unión Internacional de Arquitectos (UIA), la cual señala que el arquitecto desarrolla tareas de programación, planificación, proyecto, dirección, producción, gestión, asesoramiento, mantenimiento y equipamiento referidos a la arquitectura, entendida esta en su más amplia acepción, en todas sus

dimensiones y escalas de actuación desde el espacio interior y su equipamiento hasta la urbana y territorial (UIA, 2020).

De acuerdo a la UIA (2020), el ejercicio de la arquitectura consiste en:

La prestación de servicios profesionales relacionados con el urbanismo y el diseño, construcción, ampliación, conservación, restauración o reforma de un edificio o conjunto de edificios. Estos servicios profesionales, incluyen, pero no se limitan a la planificación y ordenamiento territorial, diseño urbano, provisión de estudios preliminares, diseños, modelos, dibujos, especificaciones y documentación técnica, coordinación, coordinación de documentación técnica preparado por otros (ingenieros consultores, planificadores urbanos, arquitectos paisajistas y otros consultores especializados) según corresponda y sin limitación, economía de la construcción, administración de contratos, seguimiento de la construcción (denominado “supervisión” en algunos países) y gestión de proyectos (p. 5).

La UIA también define al arquitecto:

La designación de “arquitecto” está generalmente reservada por ley o costumbre a una persona que está profesional y académicamente calificada y generalmente registrada / certificada para ejercer la arquitectura en la jurisdicción en la que ejerce y es responsable de defender el desarrollo justo y sostenible, el bienestar, y la expresión cultural del hábitat de la sociedad en términos de espacio, formas y contexto histórico (pp. 5-6)

La Federación Internacional de Diseñadores y Arquitectos de Interiores (IFI), fundada en 1963 en Copenhague, Dinamarca, define al arquitecto /diseñador de interiores como un profesional calificado por educación, experiencia y habilidades aplicadas que acepta las siguientes responsabilidades:

Identificar, investigar y resolver creativamente problemas relacionados con la función y calidad del ambiente interior.

Realizar servicios relacionados con espacios interiores que incluyen programación, análisis de diseño, planificación del espacio, estética e inspección del trabajo en el sitio, utilizando conocimientos especializados de construcción de interiores, sistemas y componentes de construcción, mobiliario de construcción, equipos, materiales y acabado.

Elaborar esquemas, dibujos y documentos relacionados con el diseño del espacio interior con el fin de mejorar la calidad de vida y proteger la salud, seguridad, bienestar y medio ambiente del público (IFI, 2011).

La Declaración de la Federación Internacional de Diseñadores y Arquitectos de Interiores (2011), señala:

Como profesionales del diseño, nuestro conocimiento nos permite crear espacios que respondan a las necesidades humanas. Estos espacios humanos son el dominio de nuestra competencia, nuestra pasión y nuestro trabajo.

Usamos el espacio de manera responsable. Ejercemos nuestra profesión con la más alta consideración por emplear los recursos económicos y naturales del mundo de un modo sostenible. Diseñamos para la salud, seguridad, bienestar y las necesidades de todos (p. 1).

Si se compara la formación de los arquitectos con los diseñadores de interiores, se evidencia la similitud de la formación en algunos aspectos. En torno a la formación de los arquitectos, Cravino menciona que involucra el conocimiento de variables multidimensionales, esto es, distintas disciplinas con diferente tipo de racionalidades, saberes, destrezas y habilidades contrapuestas (...) desde lo puramente técnico, lo tecnológico, lo científico, lo artístico y lo proyectual, siendo esta última dimensión la que define la identidad del arquitecto, diferenciándose de la de otros profesionales que trabajan sobre el hábitat (Cravino, 2014). Dicha aseveración habla sobre la identidad del arquitecto y a la vez lo distingue de otros profesionales que pudiesen tener afinidades en su área de trabajo.

Por otro lado, la formación de los diseñadores de interiores también implica el poseer conocimientos inter y multidisciplinarios que incluyen las competencias en el aspecto técnico, tecnológico, científico, artístico y proyectual. Como se puede inferir, tanto los profesionales de la arquitectura como del diseño, deben tener similares competencias.

Asimismo, ambos profesionales deben tener una buena capacidad de comunicación y de relaciones interpersonales, ya que trabajan con clientes, proveedores de servicios, contratistas o forman parte de un equipo. Más aún, tanto los arquitectos como los diseñadores de interiores deben tener habilidades de gestión de proyectos, ya que los plazos son algo común para ambos; esto sumado al hecho de que generalmente se trabaja en múltiples proyectos al mismo tiempo.

La Sociedad Estadounidense de Diseñadores de Interiores (ASID), fundada en 1975, señala que, una de las cualidades más esenciales de un diseñador es la capacidad de planificar un espacio de acuerdo con las necesidades de un cliente además de saber representar visualmente su plan con dibujos, software de diseño asistido por computadora o modelos a escala para comunicar su propuesta de diseño interior.

La práctica del diseño de interiores ha ido desarrollándose con el acontecer de los años junto con la fabricación de materiales y acabados, unida al desarrollo de los existentes, las modernas técnicas de construcción y la elaboración de objetos funcionales y ornamentales para la ambientación interior y exterior de los espacios. Han sido muchos los momentos en la historia en los que el hombre ha detectado que debe tener un trato respetuoso con la naturaleza, es por ello que la sostenibilidad es una conciencia ancestral en el diseño de interiores.

En palabras de Olivera (2017)

La arquitectura interior (...) está directamente vinculada y es parte de la arquitectura, pues en el desarrollo de la arquitectura interior se requiere cumplir con las mismas exigencias en cuanto a conocimiento y aplicación de distintas disciplinas asociadas a la ciencia, la técnica y el arte. En ella también pueden aplicarse los principios de seguridad, utilidad y belleza planteados por Vitruvio (p. 22).

Como afirma Olivera (2017), el desarrollo de la arquitectura involucra una relación interior y exterior del objeto arquitectónico, por lo que quizás no sea factible delimitar de manera rígida el campo de trabajo de la arquitectura y el del diseño de interiores. No obstante, lo que sí es seguro es que ambos elementos son vinculantes. “No puede pensarse que la arquitectura propiamente dicha alude únicamente al exterior y que la arquitectura interior, como su mismo nombre lo dice, al interior o a lo de adentro de la arquitectura” (p.22).

Compte al referirse a los límites entre la arquitectura y el diseño de interiores, señala: “a veces es difícil establecer el límite de la actuación de un profesional respecto al otro profesional, o de un campo respecto al otro campo. Pasa

probablemente por la propia concepción de lo que es el diseño de interiores”. (Compte, comunicación personal, 11 de diciembre 2018).

El diseño es una actividad fundamentalmente creativa, de transformación de algo, de tener una necesidad y poder dar una respuesta lo más adecuada posible y que deje satisfecho a aquella persona que va a hacer uso o del espacio, o del objeto o de lo que se trate. [Los estudiantes] adquieren no solo destrezas sino también competencias. Hay destrezas del desarrollo de algún tipo de actividad técnica, por ejemplo, de competencias en el dibujo, de conocimientos técnicos vinculados con la estabilidad o los procesos constructivos., de comprensión de las características estéticas. El diseño o la arquitectura, o cualquier actividad vinculada a esas labores es compleja porque se requiere que se tenga sensibilidad social, conocimiento cultural, sensibilidad estética, con una fundamentación teórica conceptual histórica importante, pero también técnica (Comunicación personal, 11 de diciembre 2018).

Para resumir, la arquitectura y el diseño de interiores poseen sus especificidades, pero también ciertas similitudes y ambos requieren cumplir con el mismo tipo de exigencias en cuanto a conocimiento y aplicación de distintas disciplinas asociadas a la ciencia, la técnica y el arte. Según Olivera, “tanto la arquitectura como la arquitectura interior poseen el mismo nivel de complejidad debido al vínculo que mantienen entre ellas” (Olivera, 2017, pp. 22-23). Es así que cuando los arquitectos y los diseñador de interiores trabajan en conjunto en los proyectos, los resultados son extraordinarios tanto en estética como en funcionalidad.

4.5 El diseño en el Ecuador y sus pioneros

En Ecuador, el diseño se destaca con una identidad que se genera a partir del rescate de la cultura inmaterial adaptándola a los conceptos innovadores propios del diseño. La diversidad natural del Ecuador, país multiétnico y pluricultural, ha hecho posible que se desarrollen diversas costumbres y tradiciones que resultaron en la elaboración de distintos objetos artesanales con materiales y técnicas variadas. Si bien en un inicio, estos objetos lograron satisfacer necesidades cotidianas y rituales de los diferentes grupos humanos, con el tiempo las necesidades fueron cambiando y junto a la aparición de nuevas técnicas, diversificación de tecnologías, experimentación con nuevas materias

primas, y la influencia de nuevos patrones estéticos, muchos objetos también se transformaron.

El patrimonio cultural inmaterial o patrimonio vivo refiere a las prácticas, expresiones, saberes o técnicas transmitidos por las comunidades de generación en generación. Este patrimonio inmaterial proporciona a las comunidades un sentimiento de identidad y de continuidad: favorece la creatividad y el bienestar social, contribuye a la gestión del entorno natural y social y genera ingresos económicos. (UNESCO, 2012).

Uno de los productos ecuatorianos que ha hecho historia en el mundo entero es el sombrero de paja toquilla. En la década de los cincuenta se fortaleció la exportación de los sombreros fabricados en Montecristi, Manabí, Azuay y Cañar, conocidos también con el nombre de *Panama Hat* debido a que su uso se popularizó durante la construcción del Canal de Panamá. Este sombrero es fabricado por tejedoras de familias campesinas, y las técnicas de tejido se transmiten a los niños en el hogar, mediante la observación, y la imitación, desde una edad muy temprana. Las técnicas y conocimientos engloban una trama social compleja y dinámica. Para las comunidades que la perpetúan, esta tradición artesanal constituye un rasgo distintivo de su identidad y un componente de su patrimonio cultural. (UNESCO, 2012)

Ecuador también se caracterizó siempre por producir bienes de consumo y muebles, actividad considerada una tradición artesanal y artística con la que se equiparon casas, edificios y comercios. Desde inicios del siglo XX estos bienes fueron concebidos en la Escuela de Artes y Oficios y creados en los talleres locales, mencionadas anteriormente en este capítulo.

En Ecuador, tanto la arquitectura y el diseño fueron influenciados por profesionales europeos que se radicaron en el país, como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial. Karl Kohn Kagan, de origen checo, arquitecto, diseñador, pintor y diseñador de muebles. La diseñadora húngara Olga Fisch cuyo trabajo de investigación y proyectos impulsaron el diseño y la valorización y el

reconocimiento del folklore y la artesanía nacional. Peter Mussfeldt, alemán que se radicó en Ecuador y su aporte en el diseño del Ecuador ha sido muy valorado. Se reconoce en este estudio la importancia de los trabajos de estos tres autores emergentes del diseño en el Ecuador, indistintamente, del tipo de diseño que realizaron en el país.

Karl Kohn nació en Praga, Checoslovaquia. Además de ser arquitecto y diseñador, fue también artista pintor y diseñó mobiliario. Kohn llegó a Quito en 1939 con una experiencia profesional de obras arquitectónicas realizadas junto a su hermano Otto, con quien fundó el estudio Kohn Architekts. Kohn se relacionó con artistas ecuatorianos de la época, entre ellos Enrique Gil Gilbert y los pintores Jaime Andrade Moscoso y Pedro León, quien para entonces dirigía la Escuela Nacional de Bellas Artes de Quito.

Kohn es invitado por Pedro León para que se integre como profesor en la Escuela de Bellas Artes con la cátedra de Dibujo Arquitectónico. (Monard, 2010). Cabe mencionar, que para esa época no existía la Escuela de Arquitectura. Después Kohn continuó su docencia en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central. Según Peralta y Moya Tasquer, Kohn abordó el diseño arquitectónico y de mobiliario, siguiendo esa línea de pensamiento del movimiento moderno de unidad de las artes y la técnica (Moya Tasquer y Peralta, 2015).

La experiencia migratoria de Kohn reafirma su vocación por el sincretismo y el respeto al otro. Además, logró encontrar las formas y procesos de adaptar materiales y técnicas locales a las propuestas de la arquitectura moderna. Más aun, se amoldó a las exigencias de una cultura distinta y lejana a la suya. Defiende que la arquitectura y el arte vinculan la realidad y la utopía abriendo nuevas posibilidades de existencia.

En su trayectoria se advierte en el proceso de su arquitectura el impacto que el urbanismo y la arquitectura de Quito le produjo y el enriquecimiento de su producción arquitectónica que agrega esta vertiente al bagaje de su experiencia y de la influencia de la arquitectura moderna europea y de su Praga natal. Con ello se sitúa y se integra al medio que lo acoge, le brinda obras de arquitectura y diseño importantes, y, además, plasma a la ciudad, su arquitectura, sus escenarios sociales y su gente, en su obra plástica (Moya Tasquer y Peralta, 2015)

La trayectoria de Kohn como arquitecto es reconocida tanto en Quito como en Guayaquil. En Quito destacan las residencias diseñadas y construidas, mientras que, en Guayaquil, está enfocada en edificios de uso público. Además, realizó una serie de proyectos arquitectónicos. El aporte de Kohn al diseño interior y de mobiliario fue también relevante. En su obra se observa un panorama formal ligado a las primeras experiencias europeas del movimiento moderno.

Asimismo, destaca la adaptación realizada del modelo moderno por la vívida impresión que la arquitectura tradicional del Centro Histórico y el paisaje natural del entorno le produjo. “Kohn realizó proyectos de las más diversas tipologías (...). En los planos y perspectivas están presentes el talento, la capacidad y la preparación de este arquitecto que se enamoró de Quito. Su obra está viva porque en ella volcó toda su pasión” (Monard, 2010, p. 77). En particular, la casa que construyó para su esposa, la Sra. Vera Schiller de Kohn recibió el Premio Ornato 1951. “La edificación alberga la vivienda y oficina. Cada uso con su separación en áreas públicas, semipúblicas y privadas. La vivienda ocupa la planta baja; y la oficina –estudio arquitectónico –el primer piso” (Monard, 2010, pp. 81-82). Kohn diseñó su casa considerando las dimensiones necesarias para alojar un mobiliario traído desde Praga, junto a otros que fueron integrados y empotrados. Monard agrega la descripción del interior de la vivienda y el mobiliario

En el revestimiento interior de la vivienda se aprecia el uso de madera triplex para enchapados, piedra pulida, estuco, madera, entre otros. En las puertas se ha utilizado madera con apliques de metal y vidrio. Los muros se diseñaron de tal manera que creen nichos donde se incorporan muebles a la medida y se logra utilizar cada espacio de manera funcional. Las luminarias están en losas y en las paredes cubiertas con mamparas de bronce de diseños diversos. (...). Tiene un jardín interno con un sistema de riego controlado y un ventanal corrido de gran magnitud. Los espacios combinan líneas rectas y onduladas. La línea curva es constante en toda la casa (...). El mobiliario fijo y móvil en los que la madera es el material primordial, diseñado por el arquitecto, es especializado para guardar hasta lo más mínimo, desde sus pinturas y pinceles hasta copas y vasos con monograma VK. En cuanto a sus obras de diseño, se puede observar claramente el estudio ergonómico que realizó, como se aprecia con el diseño de la silla o el banco (pp. 88-89).

La segunda pionera del diseño es Olga Fisch, de procedencia húngara-judía, que llegó al Ecuador en 1939. A su arribo al país, se sintió atraída por sus colores y texturas y llegó a convertirse en patrocinadora de las artes y de los artistas a la vez que reconoció el arte popular de las comunidades indígenas. Fisch se convirtió en diseñadora de alfombras, y obtuvo la inspiración para la creación de sus diseños en la esencia de la cultura ecuatoriana. En colaboración con los artesanos, confeccionaba las muestras a mano con materias primas netamente nacionales provenientes de la Amazonía, la sierra y costa de Ecuador.

En 1945 Fisch abrió su almacén al público y su marca se posicionó como Olga Fisch Folklore y fue reconocida a escala internacional, principalmente en Estados Unidos, por la fabricación y el diseño de sus alfombras que se presentaron en el MOMA, en el Lincoln Center, el edificio de la ONU, entre otros. Su visión para reinterpretar el arte arqueológico, colonial y popular de una manera muy moderna y única la llevaron a crear un estilo original.

Fisch trajo consigo sus conocimientos de arte, ilustración para periódicos y libros europeos y diseño de cerámica para la fábrica Wiener Werkstatte. Retomó esta faceta de su vida en Ecuador al incorporarse por un tiempo a la escuela de Bellas Artes en Quito y, luego enfocó su creatividad en el diseño de alfombras y tapices.

De acuerdo a Malo (1985):

Sus diseños parten de expresiones precolombinas retenidas en el tiempo en piezas arqueológicas y de expresiones actuales de indios y mestizos ajenos a las normas de las academias; una larga lista de instituciones de resonancia mundial como la ONU, la Metropolitan Opera House, el Museo de Arte Moderno de New York entra otras, adornan sus espacios con estas obras en las que el alma popular ecuatoriana y el refinado sentido estético europeo han logrado una armónica y feliz coexistencia (p. 5)

En 1980, Fisch recibió la condecoración de la Orden Nacional al Mérito en grado de comendador gracias a su inmenso aporte a las artesanías del Ecuador. Juan Lazo (2015) cita al historiador Pérez Pimentel (n.d.):

A Olga Fisch le debemos, en muchos sentidos, el aprecio que actualmente sentimos por nuestro patrimonio tangible e intangible. Sin afectar el espíritu del arte popular e indígena fue capaz de mejorar la calidad e incluso encontrar la manera de que ciertos tipos de artesanía, como los tejidos los objetos de balsa fueran aceptados e incluso se vendieran masivamente dentro y fuera del país (Pimentel, citado en Lazo, 2015, p. 124)

De ahí que los diseños de Olga Fisch encontraron valor en la cultura ecuatoriana y en las tradiciones propias.

El tercer pionero es el diseñador alemán Peter Mussfeldt, autor de grabados, logos, y otros llegó al Ecuador en 1962. Mussfeldt con un talento extraordinario del diseño encontró su primera inspiración en el arte Precolombino. En la entrevista realizada, el diseñador afirma que este arte cambió totalmente su percepción del diseño en una forma abrumadora. El diseñador narra datos de vida:

Nací el 13 de febrero de 1938 en Berlín Alemania. Desde 1956 al 59 estudié arte en Dresden Alemania, grabado, litografía, xilografía. En 1959 escapé de Alemania comunista y me matriculé en la academia de arte en Düsseldorf Alemania. Durante mis vacaciones trabajé en varias empresas como *free-lance*, en asuntos gráficos. (Peter Mussfeldt, comunicación personal, 8 de abril de 2020).

Mussfeldt llegó en abril de 1962 a la ciudad de Quito. En noviembre del mismo año fue contratado por la agencia de publicidad Norlop como Director de Arte, en la ciudad de Guayaquil. El diseñador comenta:

En la década de los sesenta no existía una clara definición acerca del diseño; los artistas o dibujantes crearon el arte necesario para satisfacer los requerimientos del cliente y el mensaje que se deseaba comunicar. Tampoco existía la computación y todo diseño era realizado de forma manual por ilustradores, arte finalistas y dibujantes” (Peter Mussfeldt, comunicación personal, 8 de abril de 2020).

Mussfeldt también destaca a la diseñadora Olga Fisch y de cómo ella lo introdujo al diseño textil:

En esos tiempos no existieron fronteras en lo que cada uno hacía; debías dominarlo todo, y más bien los arquitectos se dedicaban al diseño de interior y también al diseño de objetos y la única persona en el Ecuador que se destacó, especialmente en el diseño textil, diseñando alfombras y a su vez como promotora del folclore era Olga Fisch, radicada en Quito, la misma que me introdujo

finalmente al diseño textil (Peter Mussfeldt, comunicación personal, 8 de abril de 2020).

Mussfeldt define al diseño gráfico libre de compromisos como una obra de arte en todo sentido, ya que el cliente es el propio artista y es quien define su temática. Al contrario, el diseño gráfico publicitario tiene una finalidad comercial muy específica de comunicar, definir la idiosincrasia de un producto o una empresa o de instituciones comerciales o culturales.

Mussfeldt cultivó el género del grabado en Ecuador desde finales de los años sesenta y en especial durante la década de los setenta. También diseñó con éxito campañas publicitarias e imágenes corporativas de grandes firmas comerciales, destacándose el diseño de logotipos del Banco del Pacífico (1972), Country Club (1998), Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (2001), Tecnológico Espíritu Santo (2004).

Su magisterio en el campo del diseño, sus múltiples manifestaciones artísticas –que van desde la pintura a la serigrafía, desde los telares a las piedras– forman parte del imaginario ecuatoriano de las últimas décadas. Resalta también la imaginería que desarrolló en torno a las islas Galápagos, atribuyéndole unos trazos y unos colores de tal intensidad, que dieron un nuevo rostro a la riqueza de la fauna y la flora de las islas (Valencia, 2014).

Sobre la enseñanza del diseño, Mussfeldt opina que la escuela de diseño la Bauhaus, abrió las puertas hacia una organización mental creativa; brindó una mirada diferente al mundo creativo con mayor claridad y organización. Mussfeldt fue catedrático de diseño en la escuela de Bellas Artes en Guayaquil, en la Universidad Laica de Guayaquil y en la Escuela de Comunicación Mónica Herrera en Guayaquil, hoy Universidad Casa Grande. En cuanto a los conocimientos y destrezas que los estudiantes deben adquirir para crear buenos diseños, Mussfeldt opina que no existen reglas, sin embargo, sugiere a los estudiantes:

Mucha lectura de libros completos y no solamente los resúmenes de estos, dibujar manualmente a diario, adquirir disciplina, estudiar historia en especial la propia, visitar museos, descubrir valores y aprender de sí mismos. Definir los valores

desde adentro hacia afuera. Básicamente orientarse, estudiar y tener la seguridad que en cada uno existe una increíble potencia creativa, despertar eso con disciplina y estudios. Naturalmente, se requiere el apoyo de los docentes, que guíen a los estudiantes hacia sus propios valores y despertar de esta manera su potencial (Peter Mussfeldt, comunicación personal, 8 de abril de 2020).

La admirable obra de Mussfeldt es muy vasta en los diversos campos del diseño, y ha traspasado las fronteras del país. Al preguntarle por su obra, el diseñador expresa:

Sería un libro aparte. Desde el primer momento me sentí atraído a lo que vi en mi entorno en el Ecuador. No solo me inspiró, sino que despertó mi deseo de crear, competir con el pasado, hacerlo visible con una actual mentalidad, no copiar, sino captar su idiosincrasia y crear nueva actual obra. Así salieron las series de camisetas de Galápagos, mis pájaros precolombinos, mis soles y tanta obra hasta la presente época. Cada obra requería una inmensa involucración, sea en lo creativo y en su definición visual. Con seriedad, pero con una total libertad creativa, lo que no tenía cuando empecé mis estudios en Dresden (Peter Mussfeldt, comunicación personal, 8 de abril de 2020).

Entre los diversos eventos o exposiciones particulares y colectivas que hicieron conocer su obra gráfica, Mussfeldt menciona el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMa), y también museos y galerías, en los que se expuso especialmente su obra gráfica libre.

De sus publicaciones internacionales y nacionales, destacan: la editorial Taschen de Alemania, Proyecto Diseño de Colombia, Novum de Alemania, Trama de Ecuador y continuas publicaciones en la prensa o revistas en el país como también la publicación del libro *Soles de Peter Mussfeldt: Viaje al círculo de fuego*. Su obra *Torsos* ganó el primer premio en la bienal de grabado latinoamericano de San Juan.

Como se ha podido conocer, estos tres pioneros del diseño trajeron consigo un bagaje de conocimientos, técnicas y experiencia que supieron adaptar al contexto ecuatoriano. Los pioneros se inspiraron en aquellos elementos correspondientes a la tradición o a los rasgos espirituales o materiales que han conformado el carácter del Ecuador y del ecuatoriano, y que los identifica y distingue de otras culturas, a la vez que desarrollaron el diseño en diversas especialidades: arquitectónico, interiores, textil, muebles, gráfico, entre otros.

4.6 El diseño y la cultura popular en Ecuador

El Ecuador posee una naturaleza rica y variada que ha inspirado a foráneos y locales. Debido a ello, los diseñadores también han sido atraídos por la diversidad y multiplicidad que el país ofrece. Para el antropólogo y crítico cultural argentino Néstor García Canclini, la cultura está conformada por productos culturales cargados de sentido y significación. De ahí que el autor conceptualiza la cultura desde una dimensión social. (García Canclini, 2005).

Desde la perspectiva del teórico cultural y sociólogo Stuart Hall (1984), la cultura popular no está conformada por las tradiciones populares, sino por el terreno sobre el que se crean las transmisiones sociales. Por otro lado, el antropólogo senegalés Amadou Mahtar Mbow (1983) afirma sobre el término cultura:

Es a la vez aquello que una comunidad ha creado y lo que ha llegado a ser gracias a esa creación; lo que ha producido en todos los dominios donde ejerce su creatividad y el conjunto de rasgos espirituales y materiales que, a lo largo de ese proceso, han llegado a modelar su identidad y a distinguirla de otras. (Citado en Malo, 2014, p. 13)

Geertz (2003), por su parte, expresa que la cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actividades frente a la vida. (p. 88).

“El término popular, al igual que cultura se caracteriza por la amplia variedad de sentidos en que se usa, lo que torna difícil la conceptualización de cultura popular” (Malo, 2014, p. 13). Al respecto, el diseño y la cultura popular en Ecuador se reflejan en el diseño en general. Se observa la hibridación de culturas en las práctica del diseño y los productos. Ejemplos de esto, se lo observa en la primera marca país diseñada por Max Benavides de la empresa Azuca, quien sintetizó íconos conceptuales que representan a través del sol a las cuatro regiones del país, basado en la reminiscencia de la cosmovisión de los habitantes

del pasado. Se lo utilizó como símbolo visual identificador, tanto en el material impreso como audiovisual, que promoció los productos exportables del país, como el banano, camarón, flores, turismo, entre otros, en los mercados internacionales.

Asimismo, en el 2005, Azuca-Ingenio Gráfico creó la marca turística *Ecuador: La vida en estado puro*, la misma que tenía la función de ser establecida solamente como marca turística del país, pero se convirtió en Marca País. En sí, la marca muestra, representado de manera gráfica, el concepto de la diversidad, las características de la oferta turística que tiene Ecuador, basado en sus fortalezas como su patrimonio cultural y la reconocida calidez de la gente.

La inspiración para los diseñadores toma como referentes aquellos elementos correspondientes a las tradiciones, rasgos espirituales, rasgos de la historia o materiales que han conformado la cultura popular del Ecuador y que los identifica y distingue de otras culturas. El diseño se identifica con la cultura ecuatoriana y toma fuerza, de esta manera, se verá plasmado en productos del diseño en las diversas especialidades.

4.7 Conclusiones parciales del capítulo

Se concluye que las Escuelas de Artes y Oficios se crearon en el Ecuador para formar personal cualificado para los diversos artes y oficios. La primera escuela se fundó en la ciudad de Quito y posteriormente, se establecieron en diferentes ciudades del país, estando también abiertas para las mujeres con el fin de que se capaciten en uno o más artes y oficios. Los programas se fueron diversificando con el tiempo, así como los talleres, aulas y otros espacios, con el propósito de ofrecer una mejor educación y capacitación a los estudiantes.

Se determina que las Escuelas de Bellas Artes se fundaron con la intención de formar el capital cultural de la nación. Desde su inicio, las Escuela de Bellas Artes en Quito se crearon con las condiciones necesarias para que la producción artística fuera conocida, apreciada por el público y adquirida como un bien que

ostenta y provee prestigio. La organización de las exposiciones y la publicación de una revista contribuyeron para lograr este objetivo. Se consideró a la escuela como la fuente de legitimación social de la práctica y producción artística del país. Tras su fundación, el arte fue reconocido como una actividad profesional moderna.

Se establece que la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil se creó con la visión equivalente de formar a los artistas que construirían el capital cultural del Ecuador. Simultáneamente, se crearon espacios para motivar a los jóvenes talentos: exposiciones, premiaciones, y adquisición de obras. Los métodos utilizados inicialmente eran acorde a los modelos europeos, para luego emprender en métodos y técnicas innovadoras junto con los nuevos profesores. De ahí en adelante, surgieron artistas con ideas transformadoras que optan por temas particulares reflejando la identidad del Ecuador.

Se concluye que la Escuela de Bellas Artes de Cuenca también tuvo la misma finalidad, con grandes maestros que contribuyeron para mejorar cada vez más la enseñanza, de ella también surgieron valiosos artistas plásticos, mencionándose las materias de dibujo elemental geométrico y académico y dibujo floral decorativo y acuarela, diferenciado las materias de enseñanza en sus inicios para hombres y mujeres. Esta Escuela de Bellas Artes se considera el vínculo con el diseño de interiores, pues en ella se creó en 1962 la primera Escuela de Decoración.

Se define también que después de años de fundación de las escuelas emergieron los primeros artistas y también los colectivos en diferentes sitios del Ecuador. Se crearon espacios en distintas ciudades con la finalidad de motivar a los artistas en su profesión. Aparecen los mecenas del arte que donan premios e incluso colecciones particulares a los museos. Se fundaron la Casa de la Cultura Benjamín Carrión, Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, y Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, los museos, las galerías, entre otros. De esta manera, se inició la construcción y el desarrollo del campo cultural del Ecuador.

La diversidad paisajística, cultural, climática, geográfica del Ecuador, lo convierte en un crisol donde ha sido posible el desarrollo de una creatividad infinita. El grupo humano, que en principio surgió por necesidad para bosquejar una ciudad, tales como obreros, constructores, albañiles, carpinteros, fueron los pioneros de lo que luego sería una tradición en el arte del diseño. Ecuador se puede jactar sin pecar de arrogancia, en ser un país que logró integrar la estética artificial con la estética natural.

La sabiduría popular supo combinar de una manera muy armoniosa los elementos naturales de su hábitat como la caña, el adobe, el barro, en bambú, y otros, y los introdujo en su cotidianidad. Los artistas con cierta formación técnica y luego académica supieron potenciar aún más aquellas bondades del entorno ecuatoriano. Es así como este proceso de diseño y construcción fue ganando un cierto respeto pues pasa de lo simplemente utilitarista a lo refinado y original. En tanto que las Escuelas de Bellas Artes formaron el capital cultural de la nación, tan anhelado por los mandatarios desde el proceso de la modernización del Estado.

Ecuador tuvo la suerte de contar con mandatarios que poseían la sensibilidad necesaria para apreciar, motivar y darle importancia a los oficios artesanales, los cuales se depuraron y evolucionaron poco a poco. Fueron muchas las gestiones realizadas en los diferentes gobiernos, sobre todo del siglo XIX y gracias a ello dejaron un legado invaluable en este oficio de la creación y también en la formación de los artistas plásticos del Ecuador. El arte ecuatoriano obtuvo su identidad y ha sido reconocido y premiado internacionalmente.

En Ecuador la arquitectura ha ido cambiando con el tiempo de acuerdo a los distintos imaginarios sociales, culturales, económicos y políticos que reflejaron diversas tendencias: academicista, neocolonial, anti academicista, ecléctica, moderna, retorno a lo vernáculo con ciertos principios del movimiento moderno.

Los arquitectos que emigraron de Europa por la Segunda Guerra Mundial trajeron sus conocimientos y aplicaron los principios de la arquitectura moderna.

La nueva arquitectura inició en momentos distintos en las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca teniendo un proceso diferente hasta su consolidación.

En Guayaquil, la arquitectura moderna surge primero como respuesta ante la crisis económica en la búsqueda de una arquitectura menos costosa que la clásica, mientras que, en Quito y Cuenca, ciudades con una fuerte dependencia de lo colonial, surge en una etapa posterior. La nueva arquitectura se da en Guayaquil en dos momentos: los inicios en los años 1931 – 1949, y la consolidación en los años 1950 – 1970. La arquitectura moderna llegó con los profesionales extranjeros que residieron en la ciudad y trajeron consigo las nuevas corrientes racionalistas, y luego, se continuó con los profesionales ecuatorianos graduados en el exterior que retornaron a la ciudad con los principios del movimiento moderno y los ecuatorianos graduados en las Escuelas de Arquitectura.

En 1933 la Universidad de Guayaquil creó la primera Escuela de Arquitectura en la Facultad de Ciencias y Matemáticas y Físicas. En 1960 se creó la Facultad de Arquitectura. En 1962 la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, creó la Escuela de Arquitectura, adscrita a la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas. En 1965 se creó la Facultad de Arquitectura.

En Quito, en la década del treinta, tras la estrecha relación económica y comercial que se inicia entre Ecuador y los Estados Unidos, se empieza a visualizar la marcada influencia en los edificios diseñados por las empresas norteamericanas. La arquitectura moderna inicia en Quito en 1940 con la presencia de los arquitectos europeos, la visita de los arquitectos uruguayos Guillermo Jones Odriozola y Gilberto Gatto Sobral, y la llegada de los primeros arquitectos ecuatorianos graduados en el extranjero, Sixto Durán Ballén y Jaime Dávalos. En 1945 se aprobó el Primer Plan Regulador de la ciudad elaborado por los arquitectos uruguayos Guillermo Jones Odriozola y Gilberto Gatto Sobral. En 1946 se creó la Escuela de Arquitectura, adscrita a la Facultad de Ingeniería de la Universidad Central. En 1959 se crea la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central del Ecuador.

Los primeros arquitectos graduados en Quito reafirmaron el proceso de difusión de la arquitectura moderna iniciado por los arquitectos pioneros que destacaron por sus propuestas a nivel de estrategias, planes, programas y proyectos aplicados a diferentes ciudades del país. La nueva generación adoptó la tecnología del hormigón armado para la estructura, pero introdujeron materiales locales como uso de maderas tropicales para pisos y vigas de cubierta, tanto en interiores como en exteriores. Se trató de una propuesta de arquitectura adaptada al contexto local en la que se hacía énfasis en el paisaje de la ciudad.

En los primeros años de la década del cincuenta, Cuenca presentó manifestaciones de la arquitectura moderna en las viviendas ubicadas en el Centro Histórico, que se reflejaron en la falta de ornamento y ausencia de aleros conservando el esquema funcional tradicional, se mantuvo el uso de los materiales tradicionales y los procesos constructivos, variaciones ligeras a nivel de fachada y alteraciones en las cubiertas. Se recurrió al entablamento plano en asbestos o zinc sobre estructura de madera para ocultar la cubierta inclinada tanto en las viviendas del centro histórico como también en las nuevas zonas urbanizadas. Las ventanas se ampliaron o enmarcaron de forma conjunta y los balcones se agrandaron. Para finales de la década del cincuenta se inició la introducción del aluminio en ventanas y puertas.

En 1947, con su Plan Regulador, Gatto Sobral introduce en Cuenca los criterios de arquitectura y urbanismo correspondientes al Movimiento Moderno. En 1958 se crea la Escuela de Arquitectura en la Universidad de Cuenca (UCuenca), adscrita a la Facultad de Ciencias Matemáticas. En 1961 la Escuela de Arquitectura se constituye como Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Los primeros graduados conformaron el Colegio de Arquitectos del Azuay. Para los años sesenta, la mayoría de las instituciones públicas y privadas construyeron sus edificaciones con los principios de la arquitectura moderna. En la zona de El Ejido los arquitectos pudieron expresar su mayor creatividad con importantes ejemplos arquitectónicos de influencia moderna.

La nueva generación de arquitectos creó la *arquitectura cuencana* que se caracteriza por incorporar la expresividad de materiales naturales propios, como la piedra sin labrar y el trabajo artesanal local en las viviendas, pero con un lenguaje moderno. En estas viviendas los arquitectos expresaron su creatividad con composiciones de fachadas más complejas usando juegos volumétricos de cubiertas, porches y balcones. Se podría decir, que los ideales del Movimiento Moderno se empezaron a desarrollar en Ecuador en los años 40 y se consolidaron en la década de los sesenta con distintos procesos en Guayaquil, Quito y Cuenca.

Capítulo 5

El campo disciplinar del Diseño de Interiores en Ecuador

La década del sesenta estuvo marcada en Ecuador por el denominado *boom* petrolero, la crisis política y la protesta social. En esta década, los ingresos del petróleo dieron un giro a la economía del Ecuador, que, aunque no fueron constantes, permitieron el desarrollo y fomentaron la educación en el país. A inicios de esta década se crearon las primeras escuelas universitarias de decoración de interiores, las mismas que con el paso de los años se convertirían en escuelas de diseño de interiores. Estas escuelas pioneras se desarrollaron en las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca.

En las décadas de 1980 y 1990 proliferaron las universidades con diversas ofertas educativas. Dentro de la oferta educativa de ciertas universidades constaba la carrera Diseño de Interiores como parte de las unidades de Artes o de Arquitectura. De esta manera, el campo disciplinar del diseño de interiores se desarrolla en tiempos distintos por medio de la creación de las escuelas en determinadas universidades de las ciudades de Guayaquil, Quito y Cuenca. Posteriormente, se sumaron otras universidades con esta oferta educativa contribuyendo al desarrollo de este campo disciplinar hasta llegar a su consolidación. Para el 2005, año en que termina el período de estudio, Ecuador tenía un total de 66 universidades más dos extranjeras en convenio, siendo el cambio más significativo el peso de las universidades privadas. (Paz y Miño, 2006).

El capítulo inicia con la conceptualización del campo disciplinar del diseño de interiores en el Ecuador basado en la teoría de la acción del sociólogo, filósofo e intelectual francés Pierre Bourdieu, ya mencionado anteriormente en esta investigación. Se presenta las nociones de campo, habitus, capital, agente, *illusio*, entre otros y se los relaciona al campo disciplinar del diseño de interiores de Ecuador.

5.1 Conceptualización del campo disciplinar del diseño de interiores en el Ecuador

Se ha recurrido a las teorías socialistas de Pierre Bourdieu para conceptualizar el campo disciplinar del diseño de interiores, que como se mencionó anteriormente, si bien estas teorías fueron aplicadas por Bourdieu para la conceptualización de otros campos, también es factible abordarlas para el campo disciplinar del diseño de interiores correspondiente a este estudio. Bourdieu se basa en ciertos conceptos claves: campo, *habitus*, nomos, *illusio*, interés.

La educación para Bourdieu es el andamiaje institucional que establece el capital cultural, su acumulación y su transmisión. El campo disciplinar del diseño de interiores en el Ecuador, como parte del campo educativo, es una estructura social compuesta por agentes: directivos, profesores, estudiantes, que está relacionado a su unidad académica y a la vez a la institución a la que pertenece. Asimismo, se vincula a una estructura mayor, como son los organismos que rigen las instituciones académicas universitarias en el Ecuador, que se configura como una estructura de reglas. De ahí que el campo se lo debe pensar en término de relaciones y se lo define como una más amplia, aunque también limitada, estructura social. (Bourdieu y Wacquant, 1995)

Según Bourdieu (2002), “los campos son como espacios estructurados de posiciones cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes” (p. 135). El espacio social en las sociedades modernas está construido por un conjunto de microcosmos autónomos que poseen su propia lógica y especificidad. Las instituciones educativas, en este caso las universidades, se constituyen como creaciones de la sociedad con sus propias estructuras y sus valoraciones.

Se relaciona al campo del diseño de interiores como una analogía de un campo de juego en el que los agentes se interesan en el juego y saben que vale

la pena jugarlo. Es decir, la manera en la que se posicionan los agentes en dicho campo, sabiendo que todo juego tiene sus reglas, en este caso, cada institución pone sus propias reglas de juego, las mismas que conciernen a sus unidades académicas, facultades y, por ende, a las carreras que ofertan a la sociedad.

Los campos, según Bourdieu son espacios donde se generan áreas de juegos y se establecen relaciones de poder entre los agentes. En el campo del diseño de interiores, los jugadores o agentes son las autoridades de las instituciones, directivos, profesores, estudiantes, y también los diseñadores de interiores que buscan obtener el capital cultural que les otorgue legitimidad y también prestigio.

El campo disciplinar del diseño de interiores, como todo campo, tiene su propia lógica y especificidad, siendo esta irreductible a la de los otros campos. A la vez, este campo tiene patrones comunes en relación con otros campos, como la arquitectura, el arte y el diseño. Es por esto que, de acuerdo a Bourdieu, pensar en términos de campos es pensar en términos de relaciones. (Bourdieu y Wacquant, 1992).

Como señala Bourdieu, todos los campos se diferencian por su grado de autonomía o *nomos* que está a su vez determinado por las producciones de los campos dirigidas al interior del propio campo y no hacia el campo social general. De modo, que según Bourdieu (1990), el campo se constituye entonces en un espacio de juego con normas, objetivos e intereses particulares en el que los agentes sociales invierten. En el caso del campo del diseño de interiores, los agentes o *jugadores* manifiestan de manera expresa su interés por participar en el campo de juego. De acuerdo a Amparán (1998), como campo con su propio *nomos*, “consiste en un sistema estructurado de posiciones sociales, a la vez que un sistema estructurado de relaciones de fuerza entre posiciones” (p. 182).

¿Qué agentes hicieron posible la creación del campo disciplinar del diseño de interiores? ¿Qué instituciones decidieron que *el juego valía la pena jugarlo*? ¿Cuál era el *habitus* de estos agentes? ¿Cuál era su interés? Más aún, ¿cuál era

su *illusio*? Para Bourdieu, la condición de funcionamiento de un campo específico es el interés de los agentes y, es el producto de la manera en que funciona el campo. De modo, que todo campo engendra interés en los agentes que luchan por su creación y conservación, siendo este la condición primordial de su funcionamiento.

Respecto a los agentes que decidieron luchar por el campo disciplinar del diseño de interiores en el Ecuador, a través de sus instituciones, fueron varios y en épocas distintas. Estos agentes que tomaron la decisión de ingresar al campo del diseño de interiores, visualizaron desde sus instituciones, la valía de este y apostaron por su constitución. De acuerdo a Bourdieu (1995) “estar atrapado en el juego y por el juego” (p. 80), aceptar que lo sucedido en el juego tiene un sentido y en donde se cumple una función y se compite. En otras palabras, la *illusio*, como señalan Bourdieu y Wacquant (1995), “es la condición del funcionamiento de un juego del que también es, por lo menos parcialmente el producto” (p. 37).

De ahí, que el campo disciplinar del diseño de interiores en el Ecuador, inicia desde distintos espacios y en épocas diversas. Su origen se remonta a las Escuelas de Bellas Artes y, en menor medida a las Escuelas de Artes y Oficios. En ambas Escuelas se impartían materias de dibujo, color, y otras. En 1962, la Academia de Bellas Artes “Remigio Crespo Toral” que para esa fecha estaba anexa a la Universidad de Cuenca, segunda universidad más antigua del Ecuador, fue la primera institución universitaria en crear la Escuela de Decoración de Interiores en el país. Los artistas desde la Academia de Bellas Artes, fueron quienes apostaron por este campo disciplinar, para entonces denominado decoración de interiores. El *illusio* de los artistas, es decir, su creencia sin cuestionamientos en el campo disciplinar del diseño de interiores, hizo posible su creación.

Esta institución pionera fue seguida por otras universidades que también, creyeron en el campo disciplinar del diseño de interiores. El interés que los agentes, desde sus diversas instituciones, mostraron por ingresar al campo fue decisivo. En la década de los setenta, se adhirieron al campo disciplinar del diseño

de interiores nuevos agentes, otras instituciones ubicadas en las ciudades de Guayaquil y Quito. En la ciudad de Guayaquil la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, desde el Instituto de Artes Aplicadas, creó la Escuela de Decoración, en marzo de 1970. En esta ocasión fueron los artistas plásticos en conjunto con los arquitectos quienes apostaron por el campo disciplinar del diseño de interiores. El impulsador, creador y primer director de la Escuela, en esta Institución, fue el arquitecto español Joaquín Morales, quien junto a otros artistas plásticos y arquitectos lucharon por su creación.

En 1971, la ciudad de Quito también decide unirse al campo disciplinar del diseño de interiores. Para ello, crea la Escuela de Decoración desde el Instituto Tecnológico Equinoccial, que años más tarde se convertiría en Universidad Tecnológica Equinoccial. En este espacio, los directivos y profesores de arquitectura fueron quienes lucharon por la creación del campo hasta hacerlo realidad.

En 1978, la Universidad Laica Vicente Rocafuerte en la ciudad de Guayaquil, también se unió al campo disciplinar del diseño de interiores. Para ello funda la Escuela de Diseño y Decoración de Interiores. Esta Escuela marca una importante transición, debido a que fue la primera en incorporar la palabra diseño a su denominación. Los agentes estaban conformados por arquitectos, artistas plásticos, y la diseñadora Ofelia Vega, mentora y principal gestora, así como la primera directora de la Escuela.

Los primeros seminarios sobre el Diseño en el Ecuador fueron muy determinantes para el cambio de la enseñanza de este en las instituciones. La ULVR, a través de la Dis. Vega tuvo presencia en el Primer y Segundo Seminarios de Diseño en 1979 y 1980. El Primer Seminario, organizado por la Facultad de Artes de la Universidad Central de Quito, detonó el inicio de la temática del diseño, que empezó a publicitarse por distintos medios. De ahí que, artistas, arquitectos y también intelectuales se interesaron por el campo del diseño como disciplina en el Ecuador. El Segundo Seminario, en el que también participó Ofelia Vega, se llevó a cabo en la ciudad de Cuenca en 1980.

En 1985, se fundó el Instituto Metropolitano de Diseño (la Metro) en la ciudad de Quito, que, si bien no es parte de este estudio, merece una mención en este apartado. La Metro nace respondiendo a la demanda de especialidades en las áreas productivas del mercado nacional y del diseño. En la década siguiente, los años noventa, surgen nuevos *jugadores dispuestos a jugar el juego*. Los, agentes de otras instituciones, en este caso, directivos y profesores mostraron también su interés por el campo disciplinar del diseño de interiores. En esta década, la Universidad San Francisco de Quito, en 1993, por medio de sus fundadores decide crear el Colegio de la Comunidad con la Escuela de Decoración y luego el Colegio de Tecnologías con la Escuela de Diseño de Interiores.

En el mismo año, el Tecnológico Sudamericano en Guayaquil, crea la Escuela de Decoración. Tres años más tarde, en 1996, Francia Rodríguez, Tanya Klein y Mariela Turner, todas diseñadoras graduadas en el exterior, fundaron Eurodiseño. Desde su fundación, el instituto ofrecía carreras técnicas de Diseño de Modas, Diseño de Interiores, Diseño de Jardines y Diseño de Joyas. En el mismo año se crea también el Instituto Superior de Artes Visuales (IAVQ) en Quito con oferta de carreras en diseño, entre estas la Tecnología en Diseño de Interiores y Decoración de Ambientes.

En 1998 se crea la carrera Diseño de Interiores en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Guayaquil. Los nuevos agentes se unieron al campo con el mismo interés de conservarlo y ampliarlo. Esta carrera, fundada a finales del siglo veinte, fue denominada por sus agentes como Diseño de Interiores desde su inicio.

En el 2005 la Universidad del Azuay, por medio de la Facultad de Diseño, a través de sus agentes, decide también unirse al campo disciplinar del diseño de interiores. La ciudad de Cuenca, fue el espacio donde nació el interés de otros agentes por ser parte de este campo disciplinar dando por resultado la creación de la carrera de diseño de interiores.

¿Cuál era el *habitus* de estos agentes que se decidieron por el campo del diseño de interiores? Bourdieu (1997). se refiere al *habitus* como “un principio generador y unificador que retraduce las características de una posición social en un estilo de vida” (p. 19). En este sentido, si un campo es un sistema competitivo de relaciones sociales que funciona de acuerdo a su propia lógica y reglas específicas, el *habitus*, según Bourdieu (1990), “consiste en las disposiciones adquiridas y comunes donde se han incorporado prácticas, sistemas y reglas por medio de un determinado ámbito social” (p. 88).

En cada campo, los *habitus* establecen prácticas que a la par reflejan y constituyen esquemas clasificatorios, principios de visión y de división del mundo social, a los que Bourdieu los designa como formas simbólicas. El *habitus* de los agentes que pertenecen al campo del diseño de interiores, poseen disposiciones adquiridas que se relacionan con las reglas propias que rigen este campo disciplinar. Las prácticas son el resultado de las operaciones del *habitus* y del capital dentro de un campo. (Bourdieu, 1997).

Cómo señala Bourdieu, un campo se encuentra determinado por la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación, que puede ser un capital simbólico. Capital es aquello que está en juego y por lo que se lucha en cada campo. El campo del diseño de interiores posee su propio capital simbólico y quienes pertenecen a él, directivos, docentes, estudiantes, diseñadores de interiores, luchan por conservarlo y en ocasiones también por modificarlo para defender su permanencia.

En este sentido, en este apartado el propósito ha sido reflexionar sobre la conceptualización del campo disciplinar del diseño de interiores en el Ecuador por medio de la noción de campo, *habitus*, *nomos*, *illusio*, de Bourdieu. El campo del diseño de interiores es un campo que emergió a través de un desarrollo histórico acompañado de una acumulación de saberes, competencias técnicas y procedimientos que lo hacen relativamente invariable. A la vez, es un campo que se relaciona con otros campos como el arte, la arquitectura y el diseño.

El campo disciplinar de diseño de interiores es un campo con *nomos*, es decir, autonomía, que obedece a leyes sociales que le son propias y que ha definido sus prácticas distintas y distintivas a través de la práctica pedagógica – docentes –y la *praxis* cotidiana-profesionales. Estas prácticas individuales y colectivas han creado historia, y han asegurado la presencia activa de las experiencias pasadas que, registradas en cada institución –universidades –bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamientos y de acción, han garantizado la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo. De ahí que sus prácticas se han evidenciado a través de los años en los diversos trabajos organizativos como tesis, proyectos integradores, proyectos de investigación, entre otros en las diversas instituciones pertenecientes al campo disciplinar del diseño de interiores. Así también, los diseñadores de interiores han diseñado y ejecutado muchas obras en las ciudades del Ecuador en el transcurso de su carrera profesional.

5.2 Las carreras de Diseño de Interiores en el Ecuador

Las carreras de Diseño de Interiores que forman parte de la investigación se crearon en diversos momentos, por ello, para efectos de su estudio se las ha dividido en tres etapas: fundacional, de desarrollo y consolidación. La tabla muestra las carreras con su nombre inicial, las universidades que las ofertaron, la ciudad y el año en que se crearon.

Tabla 6. Carreras de Diseño de Interiores en Ecuador, 1960 – 2005

Nombre de la Carrera	Universidad	Ciudad	Año	Etapas
Decoración	UCUENCA	Cuenca	1962	Fundacional
Decoración	UCSG	Guayaquil	1970	
Decoración	UTE	Quito	1971	
Diseño y Decoración de Interiores	ULVR	Guayaquil	1978	
Diseño de Interiores	USFQ	Quito	1993	Desarrollo
Diseño de Interiores	UG	Guayaquil	1998	
Diseño de Interiores	UDA	Cuenca	2005	Consolidación

Fuente: elaboración propia

La etapa fundacional corresponde a las carreras que se crearon en los años sesenta y setenta, y que son consideradas como las pioneras del campo disciplinar del diseño de interiores. El nombre inicial de las carreras de *Decoración*, *Diseño y Decoración de Interiores*, cambió con el acaecer de los años a Diseño de Interiores. En el orden en que fueron creadas las carreras, se puede observar en la tabla que la primera se creó en la ciudad de Cuenca, la segunda en Guayaquil, la tercera en Quito, y la cuarta también en Guayaquil. Las universidades que crearon las carreras en esta etapa son: Universidad de Cuenca, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, Universidad Tecnológica Equinoccial y Universidad Laica Vicente Rocafuerte. De estas, la primera es institución pública y las demás son cofinanciadas. (UNESCO, 2005)

Tabla 7. *Etapa fundacional*

Carrera	Universidad	Ciudad	Año	Etapa
Decoración	UCUENCA	Cuenca	1962	Fundacional
Decoración	UCSG	Guayaquil	1970	
Decoración	UTE	Quito	1971	
Diseño y Decoración de Interiores	ULVR	Guayaquil	1978	

Elaboración propia

La etapa de desarrollo corresponde a las carreras de Diseño de Interiores que surgieron en los años ochenta y noventa. Sin embargo, en la década de los ochenta no se registra la creación de carreras. Cosa distinta sucede en la década de los noventa en la que se advierte la creación de dos carreras de Diseño de Interiores, una en Quito y otra en Guayaquil. De estas dos universidades, la Universidad San Francisco de Quito es particular, mientras que la Universidad de Guayaquil es pública. (UNESCO, 2005)

Tabla 8. *Etapas de desarrollo*

Carrera	Universidad	Ciudad	Año	Etapas
Diseño de Interiores	USFQ	Quito	1993	Desarrollo
Diseño de Interiores	UG	Guayaquil	1998	

Elaboración propia

La etapa de consolidación corresponde a la carrera que surgió en el tercer milenio en Cuenca. La Universidad del Azuay es particular cofinanciada. (UNESCO, 2005)

Tabla 9. *Etapas de consolidación*

Carrera	Universidad	Ciudad	Año	Etapas
Diseño de Interiores	UDA	Cuenca	2005	

Elaboración propia

Es importante señalar que las carreras sufrieron cambios en sus planes de estudios para adaptarse a las demandas de la sociedad, y regirse a los requerimientos de los tratados internacionales de la UNESCO, la Ley de Educación vigente, las reformas académicas y las reformas propias de cada institución universitaria, además de los avances tecnológicos y otros factores. (UNESCO, 2005). Como se mencionó anteriormente, la etapa fundacional consta de las carreras creadas en la década del sesenta y setenta. Posterior a ello, se continúa con las carreras de la etapa de desarrollo, para terminar con aquellas que se las ha catalogado como etapa de consolidación.

5.2.1 Etapa fundacional

La etapa fundacional del campo disciplinar del diseño de interiores inicia en 1962 en la ciudad de Cuenca en la Academia de Bellas Artes. En la década del setenta, se realiza con muy poca diferencia de tiempo en las dos ciudades más pobladas: Guayaquil y Quito. Las universidades que crearon las carreras fueron

la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil (UCSG) en 1970 y la Universidad Tecnológica Equinoccial (UTE) en 1971.

5.2.1.1 Universidad de Cuenca

La Universidad de Cuenca es la segunda universidad más antigua del Ecuador republicano y una de las más prestigiosas universidades públicas contemporáneas. Fue creada por decreto legislativo del 15 de octubre de 1867, bajo la presidencia de Jerónimo Carrión y Palacio⁷¹, bajo el nombre de Corporación del Azuay, con las facultades de Jurisprudencia, Medicina y Farmacia, Filosofía y Literatura y Teología. Su primer Rector fue Benigno Malo. (Lloré, 1968). En 1868 se crearon cátedras aplicadas de Botánica, Química Industrial, Geología, Zoología, Ingeniería, Litografía y Grabado bajo la conducción de profesores alemanes contratados. En 1890 se creó la Facultad de Ciencias, para la enseñanza de las matemáticas puras y aplicadas, y las ciencias físicas y naturales. Mediante la expedición del Decreto Legislativo de 30 de junio de 1897 el instituto se independiza totalmente del Colegio Nacional y se organiza como Universidad sustituyendo el nombre de Corporación Universitaria del Azuay al de Universidad del Azuay.

En 1919 la institución establece por primera vez la representación estudiantil⁷² ante los organismos directivos de los Institutos de Educación Superior. (Lloré, 1968). En julio de 1923 el gobierno militar clausura la Universidad de Cuenca. “Al reabirla en octubre del mismo año, coloca al frente de su regencia al doctor Remigio Crespo Toral, cuya figura ha destacado ampliamente en el campo de las letras” (p. 54). En 1926, la institución con su nombre definitivo, Universidad de Cuenca, incorpora plenamente el principio de autonomía. Se reestablece de manera definitiva la Escuela de Bellas Artes como Instituto de Extensión Cultural⁷³ (...), Luis Toro Moreno es nombrado director de la Escuela, y la inauguración tiene lugar el 29 de junio de 1929.

⁷¹ Presidente Constitucional del Ecuador del 7 de septiembre de 1865 al 7 de septiembre de 1867.

⁷² Decreto Legislativo de 28 de octubre de 1918

⁷³ Decreto Supremo el 19 de octubre de 1926

Se reestablece (...) de manera definitiva la Escuela de Bellas Artes como Instituto de Extensión Cultural con la expedición del Decreto Supremo el 19 de octubre de 1926. La dirección de la Escuela se encomienda al renombrado artista don Luis Toro Moreno y su inauguración tiene lugar el 29 de junio de 1929 (Lloré, 1968, p. 54)

Se crearon nuevas unidades, Escuela Superior de Minas (1935), Facultad de Ciencias Matemáticas y Físicas con la Escuela de Ingeniería Civil (1939), Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación (1952), Escuela de Química Industrial (1953) hoy Escuela de Ingeniería Química, Escuela de Arquitectura y Urbanismo (1958).

Podría decirse, en general, que la década del sesenta se caracteriza por un desarrollo académico, pues se modernizan y se expanden las ofertas de carreras universitarias. De acuerdo a Cárdenas *et al.* (2001):

Es el momento de la renovación académica, y en todas las Facultades y Escuelas se reformulan los planes de estudio, creando nuevas asignaturas, eliminando otras, o mejorando los contenidos de los programas de las materias, o readecuando su intensidad horaria (p. 206)

Para entonces se funda la Escuela de Ciencias Económicas (1961), Escuela de Enfermería y Trabajo Social (1968). La Escuela de Arquitectura y Urbanismo alcanzó un elevado desarrollo bajo la dirección del arquitecto Jorge Roura Cevallos y es elevada a la categoría de Facultad, solicitud que fue aceptada por el Consejo Universitario el 27 de noviembre de 1962. (Cárdenas *et al.*, 2001)

La Academia de Bellas Artes "Remigio Crespo Toral", anexa a la Universidad, luego de la reorganización solicitada por sus estudiantes, mejora su formación y se diversifica profesionalmente al decidir el Consejo Universitario abrir una nueva especialidad, la de decoración de interiores, en marzo de 1962 (Cárdenas *et al.*, 2001, p. 207).

De esta manera nace la especialidad de Decoración de Interiores como parte de la Academia de Bellas Artes, que se ha considerado como el vínculo de las Bellas Artes con las Escuelas de Decoración. En los archivos de los *Anales de la Universidad de Cuenca*, Tomo XXIV, números 1-2, se menciona en la página

77: “en 1962, aún como Escuela de Bellas Artes, se creó la profesión de decoración de interiores” (Lloré, 1968). Se trataba de un curso corto de cuatro ciclos con duración de dos años y un curso especial. Al finalizar, los estudiantes realizaban un proyecto para obtener su certificado.

De modo que en marzo de 1962 se comenzó con la enseñanza de la profesión de decoración de interiores, contribuyendo al bienestar del hogar. La escuela tuvo una gran acogida por las mujeres de distintas edades. El doctor Lauro Ordoñez Espinosa era el director de la Escuela. Destacan en la enseñanza de la Escuela Estuardo Cisneros Semería, Emilio Lozano, Virgilio Quinde, entre otros profesores.



Figura 21. Clase de Decorado en Decoración de Interiores

Fuente: (Lloré, 1968)

En 1969, la Facultad de Arquitectura solicita la creación de una Escuela de Decoración de Interiores y la supresión de la existente en la Academia de Bellas Artes, sin embargo, dicha petición no fue aceptada por el Consejo Universitario (CU) de la Universidad.

El Consejo Universitario, en junio de 1969, recoge el planteamiento de la Facultad de Arquitectura de crear la Escuela de Decoración de Interiores, suprimiendo la que existe en la Academia de Bellas Artes “Remigio Crespo Toral”, para que funcione anexa a la Facultad a partir del próximo año lectivo 1969-70, aunque contando con la participación de la Academia de Bellas Artes que impartirá, con el plantel de Profesores, la enseñanza del curso de iniciación. Igualmente, se acepta en principio la creación de la Escuela de Auxiliares de Construcción, anexa a la misma Facultad, propuesta que finalmente no se concretará (Cárdenas *et al.*, 2001, p. 243).

El 23 de junio de 1970 el gobierno dictatorial de José María Velasco Ibarra clausuró las universidades estatales, al proclamarse Jefe Supremo del país, al mismo tiempo que disuelve el Parlamento y desconoce los resultados de las elecciones de diputados que le fueron adversas. El 1° de enero de 1971, Velasco Ibarra decreta la reapertura de las universidades. Tras la reapertura de las universidades públicas, la Universidad creó más escuelas durante la década del setenta y del ochenta.

En 1989 la Escuela de Bellas Artes Remigio Crespo Toral cambió de nombre a Escuela Superior de Artes adscrita a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cuenca. “En julio, la Facultad de Arquitectura amplía su estructura académica al ser aprobada la creación de la Escuela de Artes Visuales, resultante de la fusión entre la Escuela de Bellas Artes y la Escuela Superior de Arte” (Cárdenas *et al.*, 2001, p, 397). El 7 de diciembre de 1993 cambió su denominación, y en adelante se denominará Facultad de Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.

En agosto de 1999 la Escuela se independiza de la Facultad de Arquitectura para luego convertirse en el 2004 en Facultad de Artes. La Facultad de Artes nace como una respuesta universitaria a la condición patrimonial que conquistó Cuenca desde 1999, por decisión de la UNESCO y gestión de su gobierno municipal.

Esteban Torres, para entonces decano de la Facultad de Artes expone:

En primera instancia hace 20 años solo había Facultad de Artes y una sola carrera, Visuales (...), pero el mercado va exigiendo (...) y se generó después la escuela de Música y (...) [luego] Escénica para hacer teatro. Diseño fue entonces esa necesidad de la ciudad” (Torres, 2018, comunicación personal. 9/11/2018).

Torres menciona que la carrera se creó por la necesidad de la ciudad de generar otras miradas. Brevemente, narra la demanda de los estudiantes por la carrera de diseño:

En un momento dado para entrar a la universidad [a la Escuela de Diseño] teníamos solamente cupo para 50 personas, dos cursos de 25 que pueden llegar máximo a 60 por algún empate en las notas, y se inscribieron 1800 personas. Claro, entonces ahí se puede dar cuenta de la magnitud de la demanda. De ahí vinieron a dar examen 1200 personas, que sigue siendo una barbaridad, una muestra maratónica. Eso nos da una pauta de cómo la gente quiere llegar a diseño general, genérico. Luego, ya en cuarto ciclo, cuando la carrera se divide en dos: A era gráfico y el B diseño de interiores. (...). No hubo un estudio de mercado, fue más bien informal, un estudio de analizar las mallas del mundo, generar una nueva malla y ver qué pasaba. Al final, todas las carreras se formaron así. Fue bueno porque mucha gente se acercó y se inscribieron. Era un mini estudio de mercado (Torres, 2018, comunicación personal. 9/11/2018).

En el decanato de Cecilia Suárez, trabajaron en la creación de la Escuela de Diseño el arquitecto Juan Fajardo, el diseñador de arte Esteban Torres, y el diseñador genérico Manuel Guzmán.

Torres refiriéndose a las bases creadas por la Escuela Bauhaus, sostiene: “Esas bases hechas en ese momento, yo pienso que son las que todavía se mantienen hasta ahora y, todas las carreras que tienen que ver con diseño yo creo que mantienen las semillas de La Bauhaus” (Torres, 2018, comunicación personal. 9/11/2018).

La carrera de Diseño de Interiores señala en el perfil profesional 2004:

El diseñador de interiores es un profesional proactivo que concibe, desarrolla y gestiona proyectos de diseño eficazmente, trabaja en equipos interdisciplinarios promoviendo ideas innovadoras, adaptándose a las necesidades y procesos tecnológicos de la industria. Interviene en el diseño y adecuación de espacios interiores, ambientación exterior e interior, diseño de mobiliario y accesorios específicos con un lenguaje técnico y formal, con la finalidad de proponer soluciones innovadoras que apoyan los procesos productivos y culturales de la región y el mercado (Universidad de Cuenca, 2004).

El título que ofrecía a los estudiantes al término de los estudios y demás requerimientos determina que es Diseñador de Interiores. En cuanto al campo ocupacional del mismo año menciona:

El diseñador de Interiores podrá desempeñarse individualmente como profesional de libre ejercicio o ser integrante de una empresa u oficinas de diseño y arquitectura, dedicadas a desarrollar proyectos para ambientes interiores y exteriores, espacios públicos y privados, stands, ferias, exhibiciones y equipamientos, pudiendo trabajar en estrecha colaboración con arquitectos, constructores, ingenieros y otros profesionales, actuando como diseñador especialista en la ambientación de espacios interiores arquitectónicos; responsable e interesado en mejorar el entorno y la calidad de vida de los seres

humanos, configurando mayor y mejor habitabilidad (Universidad de Cuenca, 2004).

La estructura curricular tiene los siguientes ejes: área tecnológica instrumental, área teórico-críticas, área de formación complementaria.

La estructura curricular tiene como eje central el área tecnológica instrumental que tendrán las materias y contenidos indispensables que garantizarán una consistente formación del profesional del diseño. El segundo eje o área temática serán las materias teórico- críticas que son indispensables como fundamento académico de la carrera. Un tercer eje permitirá una formación integral, se trata del área de formación complementaria, cuyo propósito será fortalecer las destrezas teórico – prácticas, y el dominio de las herramientas técnica que serán un importante apoyo. (Universidad de Cuenca, 2004).

La proyección de la carrera incluye la organización de cursos, seminarios y certámenes académicos con profesores invitados nacionales e internacionales, acerca de aspectos relevantes de esta área, colaborando con el entorno cultural y siendo un importante soporte para la formación del futuro diseñador. (Universidad de Cuenca, 2004). De acuerdo al plan de estudios del año 2004, la estructura está conformada por el Área de Teórico-Critica, Área Técnica Instrumental, Área de Formación Complementaria y Seminarios. La siguiente figura muestra las áreas y la ubicación de las materias por áreas.

Facultad de Artes
Carrera Diseño de Interiores
Plan de estudios Año 2004

Ubicación de materias por áreas

Teóricas Críticas	Tecnológicas instrumentales	Formación Complementaria
Teoría de la Cultura	Diseño I (Organización Bidimensional) Dibujo Artístico I (Procesos de configuración) Dibujo Técnico I Cromática I (Fundamentos del Color) Técnicas de Ilustración I (Tintas, Rotulador y Pastel) Computación (Word, Excel, Power Point, Internet)	Experimentación de Medios
Historia del Arte I	Diseño II (Organización Bidimensional) Dibujo Artístico II Dibujo Técnico II (Mini CAD) Cromática II (Psicología del color aplicada al diseño) Técnicas de Ilustración II (Acrílico, Óleo, Acuarela) Compugrafía (Ilustrador y Photoshop)	Vitrales
Historia del Arte II	Diseño III (Organización Tridimensional) Dibujo Artístico III (Figura Humana) Dibujo Técnico III (AutoCAD) Modelado I Compugrafía II (Ilustrador y Photoshop "do. Nivel) Técnicas de Ilustración III (Aerografía)	Creatividad
Historia del Arte III Estéticas del Siglo XX Ética Profesional / Formación Humanística	Diseño IV (Organización Tridimensional) Dibujo Técnico IV (AutoCAD) Modelado II Compugrafía III (In-design y Dreamweaver Macromedia) Géneros de Ilustración (Narrativa, Conceptual, Imagen Didáctica)	Creatividad II Presupuesto
Historia del Diseño de Interiores Estéticas Contemporáneas Historia del Diseño de Interiores Estéticas Contemporáneas	Maquetería I Sistemas de Impresión (Serigrafía, Xilografía, Colografía) Marketing I (Aplicado al diseño de interiores Diseño de Interiores I (Paisajismo) Taller de Proyectos Experimentación de Medios I Computación Aplicada I Expresión Gráfica I Taller de Objetos I	Maquetería I Sistemas de Impresión (Serigrafía, Xilografía, Colografía) Maquetería I Sistemas de Impresión (Serigrafía, Xilografía, Colografía)
Seminario de Autores Historia del Diseño de Interiores II	Seminario de Autores Historia del Diseño de Interiores II Marketing II Antropometría / Ergonomía Diseño de Interiores II (Escenografía) Experimentación de Medios II Construcciones Instalaciones I Expresión Gráfica II	Diseño de Objetos I Maquetería II
Crítica del Diseño Diseño de Interiores III (Luminotecnia, Acústica)	Expresión Gráfica III Tecnología del Diseño de Interiores Laboratorio de Producción I Construcciones Instalaciones II Estructuras Aplicadas I	Diseño de Objetos II Diseño de Jardines I
Diseño de Interiores IV (Decoración) Gestión Práctica Profesional Propiedad Intelectual Relaciones Humanas	Estructuras Aplicadas II Métodos Procesuales y Tecnológicos II Laboratorio de Producción II	Tecnología de la Madera Instalaciones Eléctricas

Fuente: Archivos UCUENCA, (2005)

A continuación, la figura muestra el plan de estudios 2004.

Facultad de Artes
Carrera Diseño de Interiores
Plan de estudios Año 2004

Asignaturas por ciclo. Ubicación de materias por áreas

Primer ciclo		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Teoría de la Cultura	Teórico – Críticas	2
Diseño I (Organización Bidimensional)	Tecnológicas Instrumentales	6
Dibujo Artístico I (Procesos de configuración)	Tecnológicas Instrumentales	4
Dibujo Técnico I	Tecnológicas Instrumentales	4
Cromática I (Fundamentos del Color)	Tecnológicas Instrumentales	4
Técnicas de Ilustración I (Tintas, Rotulador y Pastel)	Tecnológicas Instrumentales	4
Computación (Word, Excel, Power Point, Internet)	Tecnológicas Instrumentales	
Experimentación de Medios	Formación Complementaria	2
	Total	30
Segundo Ciclo		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Historia del Arte I	Teórico – Críticas	2
Diseño II (Organización Bidimensional)	Tecnológicas Instrumentales	6
Dibujo Artístico II	Tecnológicas Instrumentales	4
Dibujo Técnico II (MiniCAD)	Tecnológicas Instrumentales	4
Cromática II (Psicología del color aplicada al diseño)	Tecnológicas Instrumentales	4
Técnicas de Ilustración II (Acrílico, Óleo, Acuarela)	Tecnológicas Instrumentales	4
Compugrafía (Ilustrador y Photoshop)	Tecnológicas Instrumentales	4
Vitrales	Formación Complementaria	2
	Total	30
Tercer Ciclo		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Historia del Arte II	Teórico – Críticas	2
Diseño III (Organización Tridimensional)	Tecnológicas Instrumentales	6
Dibujo Artístico III (Figura Humana)	Tecnológicas Instrumentales	4
Dibujo Técnico III (AutoCAD)	Tecnológicas Instrumentales	4
Modelado I	Tecnológicas Instrumentales	4
Compugrafía II (Ilustrador y Photoshop "do. Nivel)	Tecnológicas Instrumentales	4
Técnicas de Ilustración III (Aerografía)	Tecnológicas Instrumentales	4
Creatividad	Formación Complementaria	2
	Total	30
Cuarto Ciclo		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Historia del Arte III	Teórico – Críticas	2
Estéticas del Siglo XX	Teórico – Críticas	2
Ética Profesional / Formación Humanística	Teórico – Críticas	2
Diseño IV (Organización Tridimensional)	Tecnológicas Instrumentales	6
Dibujo Técnico IV (AutoCAD)	Tecnológicas Instrumentales	4
Modelado II	Tecnológicas Instrumentales	4
Compugrafía III (In-design y Dreamweaver Macromedia)	Tecnológicas Instrumentales	4
Géneros de Ilustración (Narrativa, Conceptual, Imagen Didáctica)	Tecnológicas Instrumentales	4
Creatividad II	Formación Complementaria	2
Presupuesto	Formación Complementaria	1
	Total	31

Quinto Ciclo		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Historia del Diseño de Interiores	Teórico Críticas	2
Estéticas Contemporáneas	Teórico Críticas	2
Marketing I (Aplicado al diseño de interiores)	Tecnológicas Instrumentales	4
Diseño de Interiores I (Paisajismo)	Tecnológicas Instrumentales	6
Taller de Proyectos	Tecnológicas Instrumentales	2
Experimentación de Medios I	Tecnológicas Instrumentales	2
Computación Aplicada I	Tecnológicas Instrumentales	2
Expresión Gráfica I	Tecnológicas Instrumentales	4
Taller de Objetos I	Tecnológicas Instrumentales	2
Maquetería I	Formación Complementaria	2
Sistemas de Impresión (Serigrafía, Xilografía, Colografía)	Formación Complementaria	4
	Total	32
Sexto Ciclo		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Seminario de Autores	Teórico Críticas	2
Historia del Diseño de Interiores II	Teórico Críticas	2
Marketing II	Tecnológicas Instrumentales	4
Antropometría / Ergonomía	Tecnológicas Instrumentales	3
Diseño de Interiores II (Escenografía)	Tecnológicas Instrumentales	6
Experimentación de Medios II	Tecnológicas Instrumentales	2
Construcciones Instalaciones I	Tecnológicas Instrumentales	2
Expresión Gráfica II	Tecnológicas Instrumentales	4
Diseño de Objetos I	Formación Complementaria	2
Maquetería II	Formación Complementaria	4
	Total	30
Séptimo		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Crítica del Diseño	Teórico Críticas	2
Diseño de Interiores III (Luminotecnia, Acústica)	Teórico Críticas	4
Expresión Gráfica III	Tecnológicas Instrumentales	4
Tecnología del Diseño de Interiores	Tecnológicas Instrumentales	4
Laboratorio de Producción I	Tecnológicas Instrumentales	4
Construcciones Instalaciones II	Tecnológicas Instrumentales	2
Estructuras Aplicadas I	Tecnológicas Instrumentales	4
Diseño de Objetos II	Formación Complementaria	2
Diseño de Jardines I	Formación Complementaria	4
	Total	30
Octavo Ciclo		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Diseño de Interiores IV (Decoración)	Teórico Críticas	4
Gestión	Teórico Críticas	2
Práctica Profesional	Teórico Críticas	2
Propiedad Intelectual	Teórico Críticas	2
Relaciones Humanas	Teórico Críticas	2
Estructuras Aplicadas II	Tecnológicas Instrumentales	4
Métodos Procesuales y Tecnológicos II	Tecnológicas Instrumentales	4
Laboratorio de Producción II	Tecnológicas Instrumentales	4
Tecnología de la Madera	Formación Complementaria	2
Instalaciones Eléctricas	Formación Complementaria	4
	Total	30

Fuente: Archivos UCUENCA, (2005)

El plan de estudios 2004 de la Universidad de Cuenca consta en el anexo 1 del Cuerpo C de la presente tesis. La siguiente figura muestra la ficha de registro

No 1 con la información del curso de Decoración en 1962 y la Carrera de Diseño de Interiores en el 2004. Para ver la ficha original refiérase al anexo 1.

Universidad de Cuenca		
Nombre de la Facultad	Escuela de Bellas Artes Remigio Crespo Toral	Facultad de Artes
Nombre de la carrera	Decoración de Interiores	Diseño de Interiores
Modalidad de estudio	Presencial	Presencial
Pésum de estudios /año	1962	2004
Áreas temáticas o curriculares		Área Tecnológica – Instrumental Área Teórico-Crítica Área de Formación complementaria
Duración	2 años	8 ciclos
Trabajo final u organizativo	Proyecto	Tesis
Título que otorga	Diploma /Certificado	Diseñador de Interiores

Figura 22. Ficha de registro No. 1. Carrera Diseño de Interiores UCUENCA

Fuente: elaboración propia

5.2.1.2 Universidad Católica de Santiago de Guayaquil

La Universidad Católica de Santiago de Guayaquil (UCSG), creada el 17 de mayo de 1962⁷⁴, es de origen católico. La institución inició su primer período con las facultades de Jurisprudencia, Ciencias Sociales y Políticas, Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Ciencias Físicas y Matemáticas –a las que pertenecían las Escuelas de Ingeniería Civil y Arquitectura. En 1965 se fundó la Facultad de Arquitectura, actualmente Facultad de Arquitectura y Diseño. (UCSG, 2002)

En 1970 se autorizó el funcionamiento del Instituto de Artes Aplicadas, hoy carrera de Diseño de Interiores. Posteriormente, se adicionaron más facultades al centro educativo. De acuerdo al Estatuto Universitario vigente, aprobado en el año 2001, las Carreras reemplazaron la denominación de Escuelas (UCSG, 2002).

⁷⁴ El Presidente Constitucional de la República, Dr. Carlos Julio Arosemena Monroy, mediante el respectivo Acuerdo Ejecutivo #936, aprobó el estatuto, y el Ministerio de Educación Pública autorizó su funcionamiento por Resolución #1158.

La actual carrera Diseño de Interiores tuvo sus inicios en las artes aplicadas y las artes decorativas. El 6 de mayo de 1970 se creó el Instituto de Artes Aplicadas como unidad académica autónoma, por resolución del Consejo Académico de la Universidad Católica, en el Rectorado del Ing. Com. Pedro Aguayo Cubillo. La especialidad de Decoración del Instituto era una carrera profesional para mandos intermedios, siendo el Arq. Joaquín Morales Palomino, su planificador, impulsador y primer director. (UCSG, 2002).

Compte sostiene que el motivo de la creación de la escuela respondió a la necesidad en esa época de empezar a diferenciar los campos de actuación profesional.

Estamos hablando de un período de auge económico también en el cual se estaban desarrollando muchos proyectos que requerían otro tipo de profesionales u otro tipo de competencias. Estamos hablando, por ejemplo, en el campo del diseño vinculado al comercio, en la necesidad de ver diferenciaciones, no solamente en el tipo de servicio que se estaba prestando, sino también en la imagen para lo cual se requería que alguien trabajara en esa necesidad (Compte, 2018, comunicación personal, 11 de diciembre 2018).

Castro, en cambio, señala que la Escuela de “Decoración nació como un complemento para que se analicen y solucionen los problemas de iluminación, de mobiliario, de acabados, que no lo enfocaba la carrera de Arquitectura” (Castro, comunicación personal, 10 de diciembre 2018)

Por otro lado, Feraud alude al planificador e impulsador de la escuela de Decoración y menciona: “el arquitecto Morales era un extranjero y tenía una visión más amplia de la nuestra (...) y vio la posibilidad del planteamiento de una nueva forma que sin ser arquitectura estuviera vinculada a la carrera de Arquitectura”. (Feraud, comunicación personal, 10 de diciembre 2018).

El Departamento de Decoración del Instituto de Artes Aplicadas inició su primer ciclo en mayo de 1971 y finalizó en octubre de 1971. El siguiente ciclo comenzó el 8 de noviembre de 1971 y terminó el 5 de marzo de 1972. El plan de materias por cada ciclo se detalla a continuación.

Escuela de Decoración
Carrera Decoración
Plan de Estudios 1971

Asignaturas por ciclo. Ubicación de materias por áreas.

Ciclo I		
Materias	Áreas	Profesores
Dibujo	Medios de Expresión	Arq. Mario Silva
Conjuntos y Proyectos	Taller	Arq. Aurelio Martínez
Materiales e Instalaciones	Técnica	Arq. Mario Silva
Historia de los Estilos	Humanística	Dec. Rosa Rodríguez de Sadun
Teoría de la Decoración	Humanística	Arq. Alamiro González
Cultura Superior Religiosa	Humanística	Padre Carlos Sierra
Ciclo II		
Materias	Áreas	Profesores
Dibujo	Medios de Expresión	Arq. Gonzalo Robalino
Conjuntos y Proyectos	Taller	Arq. Aurelio Martínez
Materiales e Instalaciones	Técnica	Arq. Mario Silva
Historia de los Estilos	Humanística	Dec. Rosa Rodríguez de Sadun
Teoría de la Decoración	Humanística	Srta. Yolanda Viteri
Cultura Superior Religiosa	Humanística	Padre Carlos Sierra
Ciclo III		
Materias	Áreas	Profesores
Dibujo	Medios de Expresión	Arq. Gonzalo Robalino
Conjuntos y Proyectos	Taller	Arq. Aurelio Martínez
Complementos Decorativos	Técnica	Dis. Lastenia Torres de Galarza
Historia de los Estilos	Humanística	Dec. Rosa Rodríguez de Sadun
Estilos del Mueble	Humanística	Arq. César Sotomayor
Cultura Superior Religiosa	Humanística	Padre Carlos Sierra
Diploma		

Fuente: Archivos UCSG, (1971)

El plan de estudios inicial estaba formado por cuatro áreas: Área de Medios de Expresión, Área de Taller, Área Técnica y Área Humanística. A su vez, cada área contenía las materias que se detallan a continuación:

Área de Medios de Expresión: Dibujo I, II y III

Área de Taller: Conjuntos y Proyectos I, II y III

Área Técnica: Complementos Decorativos y Materiales e Instalaciones I y II

Área de Humanística: Cultura Superior Religiosa I, II y III, Historia de los Estilos I, II y III, Teoría de la Decoración I, II y Estilos del Mueble.

Los profesores que impartían las materias fueron en su mayoría arquitectos una diseñadora y una decoradora, ambas graduadas en el exterior y un reverendo padre, dado el carácter religioso de la universidad.

En 1972 se hicieron algunos cambios en el reglamento por considerarse más ajustados a la realidad de la carrera, entre ellos se determinó la especificación de las materias consideradas teórico-prácticas y las materias de taller.

Las materias teórico-prácticas: Fundamentos de la Decoración, Historia de los Estilos I y II, Materiales e Instalaciones I y II, Teoría de la Decoración I y II, Estilos del Mueble I y II, Técnica del Mueble I y II, Complementos Decorativos I y II, Programación y Presupuesto, Cultura Superior Religiosa I y II. Las materias de taller: Dibujo Técnico, Dibujo Artístico I, II y III, Perspectiva, Plásticas, Taller de Proyectos I y II.

Escuela de Decoración
Carrera Decoración
Plan de Estudios 1972

Especificación de materias teórico-prácticas y taller

Materias Teórico – Prácticas	Materias de Taller
Fundamentos de la Decoración	Dibujo Técnico
Historia de los Estilos I y II	Dibujo Artístico I, II y III
Materiales e Instalaciones I y II	Perspectiva
Teoría de la Decoración I y II	Plásticas
Estilos del Mueble I y II	Taller de Proyectos I y II
Técnica del Mueble I y II	
Complementos Decorativos I y II	
Programación y Presupuesto	
Cultura Superior Religiosa I y II	

Fuente: Archivos UCSG, (1972)/

Los cambios realizados en el plan de estudios se realizaron por ciclo. Para el primer ciclo, la materia de Dibujo se dividió en Dibujo Técnico y Dibujo Artístico y se agregó la materia de Fundamentos de la Decoración. Para el segundo ciclo se añadieron materias como Perspectiva y Taller de Proyectos: las demás materias seguían en cadena. Para el tercer ciclo constan las materias Presupuesto, Plásticas y las cadenas de las materias dictadas en ciclos inferiores. Se puede advertir nuevamente la presencia de arquitectos a cargo de la mayoría de las cátedras, así como también artistas plásticos como el muralista Jorge Swett, una diseñadora con título adquirido en el exterior, y un reverendo para la

enseñanza de temas relacionados a la religión. A continuación, se muestra el plan de estudios 1972.

Escuela de Decoración
Carrera Decoración
Plan de Estudios 1972

Asignaturas por ciclo. Ubicación de materias por áreas. Profesores

Ciclo I		
Materias	Áreas	Profesores
Dibujo Técnico	Medios de Expresión	Arq. Gonzalo Robalino
Dibujo Artístico I	Medios de Expresión	Arq. Gonzalo Robalino
Materiales e Instalaciones I	Técnica	Arq. Mario Silva
Historia de los Estilos I	Humanística	Dec. Rosa de Sadun
Fundamentos de la Decoración	Humanística	Arq. Otto Vera
Estilos del Mueble I	Humanística	Arq. César Sotomayor
Cultura Superior Religiosa I	Humanística	Padre Carlos Sierra
Ciclo II		
Materias	Áreas	Profesores
Dibujo Artístico II	Medios de Expresión	Dis. Lastenia Torres de Galarza
Perspectiva	Medios de Expresión	Arq. Gonzalo Robalino
Taller de Proyectos I	Taller	Arq. Aurelio Martínez
Materiales e Instalaciones II	Técnica	Arq. Mario Silva
Complementos Decorativos I	Técnica	Dis. Lastenia Torres de Galarza
Técnica del Mueble I	Técnica	Arq. César Sotomayor
Teoría de la Decoración I	Humanística	Srta. Yolanda Viteri
Estilos del Mueble II	Humanística	Arq. César Sotomayor
Historia de los Estilos II	Humanística	Dec. Rosa Rodríguez de Sadun
Cultura Superior Religiosa II	Humanística	Padre Carlos Sierra
Ciclo III		
Materias	Áreas	Profesores
Dibujo Artístico III	Medios de Expresión	Lcdo. Jorge Swett Palomeque
Plásticas	Taller	Arq. René Bravo Espinoza
Taller de Proyectos II	Taller	Arq. Aurelio Martínez
Presupuesto	Técnica	Srta. Yolanda Viteri
Complementos Decorativos II	Técnica	Dis. Lastenia Torres
Técnica del Mueble II	Técnica	Arq. César Sotomayor
Teoría de la Decoración II	Humanística	Arq. César Sotomayor
Título: Decorador		

Fuente: Archivos UCSG, (1972)

Patricia Feraud, ex alumna y luego docente de la Escuela de Decoración, recuerda a sus profesores:

El arquitecto Joaquín Morales arquitecto español maestro fundador una persona muy preparada con mucha visión, el arquitecto Aurelio Martínez profesor de proyectos, el arquitecto Paredes que daba teoría del diseño, el arquitecto Robalino, el arquitecto Mario Silva más o menos son los maestros que fueron mis conductores al principio. Ah, el licenciado Jorge Swett, insigne ilustre creador de murales, muralista de la ciudad (Saverio, comunicación personal, 11 de diciembre, 2018).

Diógenes Saverio, profesor antiguo de la Escuela de Decoración, expresa:

Cuando yo llegué ya estaba creada la carrera [1973], no formé parte de la iniciación de la carrera, pero justamente había la necesidad de incursionar en el interior porque en arquitectura, por lo menos en este medio, enfrenta el problema volumétricamente y espacialmente y no se centra en los detalles, no se centra en los mobiliarios, (...). (Saverio, comunicación personal, 11 de diciembre, 2018).

Saverio también menciona a los profesores colegas que daban clases en aquella época “cuando yo ingresé todo se desarrollaba alrededor del Lcdo. Jorge Swett, el Arq. Aurelio Martínez y el Arq. Jorge Paredes, entre ellos, prácticamente sacaron adelante la iniciación de esta carrera” (Saverio, comunicación personal, 11 de diciembre, 2018).

Para 1974 se recibieron las primeras graduadas, convirtiéndose en la primera Escuela Superior de Decoración del país. En el documento de fundación de la Escuela no constan los fines que persigue la unidad, pero sí tiene claramente definida su estructura del pensum.

En 1976 se convierte en Escuela de Decoración, adscrita a la Facultad de Arquitectura, contando con la participación de catedráticos pertenecientes a la Escuela de Arquitectura. El Consejo Universitario en su sesión de 26 de septiembre de 1977 aprueba el Esquema Estructural y Funcional de la Universidad y, entre otros, señala que la escuela de Decoración pasa a ser parte de la Facultad de Arquitectura (UCSG, 2002).

Al momento de fundarse la Escuela de Decoración, esta fue planteada inicialmente como una carrera media con dos años de duración a la que podían acceder alumnos no bachilleres quienes recibirían un Diploma o Certificado al término de los cursos. Sin embargo, poco tiempo después la Escuela empezó a funcionar como una carrera corta a Nivel Universitario con una duración de tres años de estudios. Los estudiantes debían asistir y aprobar un Curso de Graduación y desarrollar un Proyecto Decorativo equivalente a Tesis para optar por el Título Académico.

Entre los eventos llevados a cabo en la Escuela de Decoración consta el Primer Congreso de Decoradores del Ecuador, celebrado en 1987 en el Aula Magna Monseñor César Antonio Mosquera Corral, tanto para profesionales como

para estudiantes del campo. El congreso fue a nivel nacional, pero contó con expositores renombrados del medio y trató de temas actualizados de decoración.

Entre las actividades educativas de la carrera constaban las visitas guiadas a los museos de la ciudad para apreciar y aprender el arte y sus principales exponentes. De esta manera, los estudiantes aprendieron acerca de los artistas plásticos y su obra, mediante las visitas a las salas permanentes e itinerantes. “Yo llevaba [a los estudiantes] a las exposiciones o a visitar museos, aun cuando soy extranjera considero que estudiar todo el arte precolombino de la costa del Ecuador es de mucha importancia” (Sadun, comunicación personal diciembre 7, 2018)

Muchas prácticas académicas realizadas por los estudiantes y los profesores a cargo se enfocaban en labor social para la comunidad, fomentando de esta manera los vínculos de integración. Además, las exposiciones de los trabajos y proyectos de los estudiantes guiados por sus maestros eran parte de la enseñanza continua y se realizaban en los diversos espacios de la facultad. De modo que, los futuros diseñadores de interiores en etapa de formación, aprendían también a comunicar los detalles de sus diseños, práctica que fue progresando con el paso del tiempo.

También era frecuente que los estudiantes asistan a charlas y talleres impartidos por profesionales invitados para compartir sus conocimientos o por docentes de la facultad quienes contribuían con temas específicos para complementar el conocimiento de los educandos en formación. “En diseño de interiores, (...) [se dictaban] charlas magistrales y seminarios” (Saverio, comunicación personal, 11 de diciembre, 2018).

Con el objeto de participar en la búsqueda de la excelencia académica y de su pertinencia con los requerimientos de la sociedad, la Escuela de Decoración inició en 1993 el reto de redefinir sus perfiles profesionales, para ello se investigó la fundamentación teórica de la carrera, las demandas sociales, el perfil real de la Escuela y, el perfil ideal del decorador. (Jaramillo, Ochoa, Varela y Swett, 1996)

Por resolución de Consejo de Escuela de noviembre de 1995, tomando en consideración alternativas sugeridas por la Comisión Académica, se estableció que la Escuela se denominará en lo sucesivo Escuela de Artes Decorativas, ya que deja, como en la nominación original, posibilidades abiertas para la creación de futuras carreras afines, a la ya existente tales como: Licenciatura en Artes con mención en pintura, escultura, dibujo, grabado, etc., Profesor en Artes Plásticas. A la carrera se la denominó Diseño Decorativo, término que permite salir al graduado de los límites de lo interior para proyectarse con más amplitud hacia otras actividades dentro de la misma esfera genérica de la Decoración. (UCSG, 1996).

En 1996, con la Reforma Curricular y por resolución del Consejo de Escuela, esta pasa a denominarse Escuela de Artes Decorativas con la carrera Diseño Decorativo. La estructura de la carrera quedó compuesta por cuatro áreas: el Área de Diseño, el Área de Tecnología, el Área de Teoría e Historia y el Área Humanística, que corresponden a la Malla 1. Las distintas materias se agrupaban de acuerdo a las características y la naturaleza de las mismas en el área correspondiente, como se puede apreciar en la figura.

Escuela de Artes Decorativas
Carrera Diseño Decorativo
Plan de Estudios 1996

Ubicación de materias por áreas

Área de Diseño	Área de Tecnología	Área de Teoría e Historia	Área de Humanística
Dibujo Técnico I, II	Materiales de Construcción I, II	Teoría de la Decoración I, II	Teología
Diseño por Computadora	Instalaciones Básicas	Historia del Arte I, II, III y IV	Ética
Dibujo Artístico I, II	Análisis de Costos	Estética y	Estudios Ecuatorianos
Técnicas de Expresión	Acústica,	Apreciación	Cultura Contemporánea
Diseño Básico I, II	Luminotecnia y Climatización	Estilos del Mueble I y II	
Taller de Proyectos I, II, III	Metodología de la Investigación		
Perspectiva I, II	Idioma Nacional		
Diseño del Mueble I, II, III y IV	Introducción al Pensamiento Crítico		
Taller Integrado	Matemáticas		
El Color en la Decoración	Programación y Control de Obras		
	Talleres Progresivos I, II, III		
	Legislación		

Fuente: Archivos UCSG, (1996)

Escuela de Artes Decorativas
Carrera Diseño Decorativo
Plan de Estudios 1996 – Malla 1

Asignaturas por ciclo. Ubicación de materias por áreas

1er. Nivel – Introductorio		
Primer Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Dibujo Técnico I	Diseño	4
Dibujo Artístico I	Diseño	6
Diseño Básico I	Diseño	6
Materiales de Construcción I	Tecnología	4
Metodología de Investigación	Tecnología	4
Idioma Español I	Tecnología	3
Introducción al Pensamiento Crítico	Tecnología	3
Teoría de la Decoración I	Teoría e Historia	3
Historia del Arte I	Teoría e Historia	3
Teología	Humanística	3
	Total	39
Segundo Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Dibujo Técnico II	Diseño	4
Dibujo Artístico II	Diseño	
Diseño Básico II	Diseño	6
Perspectiva I	Diseño	4
Materiales de Construcción II	Tecnología	3
Idioma Español II	Tecnología	3
Matemáticas	Tecnología	3
Teoría de la Decoración II	Teoría e Historia	3
Historia del Arte II	Teoría e Historia	3
	Total	33
Taller Modelado (2 módulos)	Tecnología	4
		37

2do. Nivel – Profesionalización		
Tercer Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Diseño por Computadora	Diseño	4
Técnicas de Expresión	Diseño	3
Taller de Proyectos I	Diseño	6
Perspectiva II	Diseño	4
Diseño del Mueble I	Diseño	3
Instalaciones Básicas	Tecnología	3
Historia del Arte III	Teoría e Historia	3
Estilos del Mueble I	Teoría e Historia	3
Ética	Humanística	3
Estudios Ecuatorianos	Humanística	3
	Total	34
Taller Carpintería (2 módulos)	Tecnología	4
		38
Cuarto Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Taller de Proyectos II	Diseño	6
Diseño del Mueble II	Diseño	3
Análisis de Costos	Tecnología	3
Acústica, Luminotecnia, Climatización	Tecnología	3
Estética y apreciación	Teoría e Historia	3
Historia del Arte IV	Teoría e Historia	3
Estilos del Mueble II	Teoría e Historia	3
Cultura Contemporánea	Humanística	3
El Color en la Decoración	Diseño	3
	Total	30
Taller de Acabados (3 módulos)	Tecnología	4
		34
3er Nivel – Profundización		
Quinto Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Taller de Proyectos III	Diseño	6
Diseño del Mueble III	Diseño	3
Programación y Control de Obras		3
Legislación		3
	Total	15
Práctica Pre-Profesional		8
		23
Cursos de Capacitación		
Sexto Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Taller Integrado	Taller de Proyectos IV	12
	Diseño del Mueble IV	
	Sistematización	
	Total	
Práctica Pre-Profesional		8
		20
Cursos de capacitación		
4to. Nivel – Trabajo de Graduación		
Título: Diseñador Decorativo		

Fuente: Archivos UCSG, (1996)

El 25 de junio de 1997, en Junta de Escuela se aprobó los siguientes cambios: el nombre de la unidad cambia a Escuela de Artes, la carrera se denomina Diseño de Interiores y el título que otorga es Licenciatura en Diseño de Interiores. Por consiguiente, tuvieron que replantearse varios aspectos que debían ser considerados, tales como la revisión del pénsum académico existente de la carrera, así como la ejecución del pensum de la nueva carrera con la finalidad de que sus planes y programas de estudio permitan el desarrollo de la Escuela en la búsqueda de la excelencia académica. Como consta en el Informe de Comisión y Redefinición del Pénsum (1997):

La Escuela de Artes será una unidad académica dedicada a la docencia, investigación y difusión de la creación artística en el ámbito de las artes plásticas. La Escuela de Artes deberá orientarse en una óptica de la creatividad, desterrando la práctica repetitiva y procurando en todo momento renovarse para lograr una mayor visualización del arte como parte del proceso humano, el mismo que permitirá la construcción de la cultura. Por lo tanto, una de sus misiones será la investigación teórica que permita promover la reflexión en torno a los problemas del Arte (p. 3).

Como consecuencia histórica de su formación, la escuela tuvo a su cargo el desarrollo de la carrera Diseño de Interiores, sin descuidar un ejercicio profesional orientado hacia la sociedad atendiendo preferencialmente a los sectores menos favorecidos.

Desde la práctica Preprofesional, debe proyectarse al estudiante a alcanzar la Misión de la Universidad 'formar profesionales socialmente responsables' y orientado al campo de la investigación en la búsqueda constante de la aplicación de materiales vernáculos con el afán de dar solución, por ejemplo, a los problemas de equipamiento de vivienda a un costo menor y accesible a las familias de escasos recursos (UCSG, 1997, p. 4).

También resulta claro que la tarea del diseñador se encontraba íntimamente relacionada con las múltiples facetas de la cultura lo que explica la concurrencia de diversas disciplinas, entre ellas, Diseño, Tecnología, Teoría e Historia y Humanística.

Entre las varias razones que llevaron a replantear el nombre de la escuela, de la carrera y del título, se consideraron las siguientes: proponer una denominación que permita asegurar una identidad propia y clara, establecer una mayor precisión

de la clasificación general del diseño, dar una respuesta clara a las nuevas corrientes de especialización, brindar acceso a los graduados a especializaciones, cursos de perfeccionamiento, posgrado y concursos de merecimiento debido al reconocimiento universal del Diseñador de Interiores, atender a la demanda laboral dirigida más hacia diseñadores de interiores a nivel nacional e internacional, por ser el título con predominio a nivel universal, de acuerdo a las investigaciones realizadas por la comisión de perfiles de 1996, participación de la Escuela en Congresos, Seminarios, Mesas Redondas, entre otros, en las diferentes organizaciones a nivel nacional e internacional relacionadas con el diseño (UCSG, 1995, p. 5).

En 1997 la carrera inició con su nuevo plan de estudios correspondiente a la Malla 2. En el documento se señala el objeto de la profesión como la generación, administración y concreción creativa, innovadora y sostenible de los espacios interiores y sus complementos. Además, se determinan sus contextos, “democrático: sistema político estatal y sectores sociales; de desarrollo de la sociedad: sujetos, instituciones, comunidades; de producción, bienes y servicios: sectores productivos y culturales; de conocimiento, saberes y culturas: académicos: docentes, estudiantes, profesionales del diseño” (UCSG, 1995, p. 5).

Escuela de Artes
Carrera Diseño de Interiores
Plan de Estudios 1997

Niveles de formación profesional

Niveles	Descripción
Primer nivel	Carácter introductorio o básico de carrera. Corresponde a I y II ciclos y tiene como objetivo proporcionar al estudiante los elementos que permitan la apertura de su aprendizaje teórico-práctico en el campo del diseño de interiores.
Segundo nivel	Carácter de profesionalización Corresponde a III y IV ciclos. Tiene como objetivo desarrollar el conocimiento teórico práctico por el dominio de las teorías globales generales y las prácticas profesionales, procurando insertar al estudiante en el quehacer profesional.
Tercer nivel	Carácter de profundización (práctica profesional). Corresponde a V y VI ciclos. Su objetivo es entrenar intensamente al estudiante en el trabajo profesional inmediato entregándole conocimientos e instrumentos que le ayuden a realizarse en su futuro ejercicio profesional.
Cuarto nivel	Licenciatura: Seminario y elaboración de monografía en grupo o en forma individual.

Fuente: Archivos UCSG, (1997)

La figura de arriba presenta los niveles de formación. En cuanto a la organización del mapa curricular se determinaron las áreas de Diseño, Tecnología, Teoría e Historia, y Humanística. El área de Diseño constituía el fundamento en la formación del futuro profesional y agrupaba aquellas asignaturas que tenían por objeto capacitar al estudiante en el proceso del diseño y desarrollar su destreza y precisión en el manejo de materiales y accesorios relacionados con su trabajo.

El área de Tecnología estaba constituida por las asignaturas que proporcionaban los conocimientos teóricos-prácticos para preparar instrumentos de investigación, aplicar técnicas adecuadas en los aspectos constructivos y de instalaciones de proyectos de diseño interior, y la comprensión de las diferentes relaciones jurídicas en el ejercicio de la profesión.

El área de Teoría e Historia comprendía asignaturas cuyo objetivo era proporcionar elementos teóricos aplicables al diseño, destacando aspectos estéticos, así como también la valoración técnica de lo estético. Por último, el área Humanística agrupaba asignaturas que tenían como finalidad responder a un fin esencial de la Universidad Católica que es el de preparar profesionales socialmente responsables, mediante la comprensión del fenómeno humano en su totalidad y fiel al mensaje de Cristo. La figura a continuación, muestra las áreas y sus materias para el plan de estudios 1997.

Escuela de Artes
Carrera Diseño de Interiores
Plan de Estudios 1997 – Malla 2

Asignaturas por ciclo. Ubicación de materias por áreas

1er. Nivel – Introductorio		
Primer Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Dibujo Técnico I	Diseño	4
Dibujo Artístico I	Diseño	6
Diseño Básico I	Diseño	6
Materiales de Construcción I	Tecnología	4
Metodología de Investigación	Tecnología	4
Idioma Español I	Tecnología	3
Introducción al Pensamiento Crítico	Tecnología	3
Teoría de la Decoración I	Teoría e Historia	3
Historia del Arte I	Teoría e Historia	3
Teología	Humanística	3
	Total	39
Segundo Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Dibujo Técnico II	Diseño	4
Dibujo Artístico II	Diseño	4
Diseño Básico II	Diseño	6
Perspectiva I	Diseño	4
Materiales de Construcción II	Tecnología	3
Idioma Español II	Tecnología	3
Matemáticas	Tecnología	3
Teoría de la Decoración II	Teoría e Historia	3
Historia del Arte II	Teoría e Historia	3
	Total	33
Taller Modelado (2 módulos)	Tecnología	4
		37
2do. Nivel – Profesionalización		
Tercer Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Dibujo por Computadora	Diseño	4
Técnicas de Expresión	Diseño	3
Taller de Proyectos I	Diseño	6
Perspectiva II	Diseño	4
Diseño del Mueble I	Diseño	4
Instalaciones Básicas	Tecnología	3
Historia del Arte III	Teoría e Historia	3
Estilos del Mueble I	Teoría e Historia	3
Ética	Humanística	3
Estudios Ecuatorianos	Humanística	3
	Total	36
Taller Carpintería (2 módulos)	Tecnología	3
		39
Cuarto Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Taller de Proyectos II	Diseño	6
Diseño del Mueble II	Diseño	3
Análisis de Costos	Tecnología	3
Acústica, Luminotecnia, Climatización	Tecnología	3
Estética y Apreciación	Teoría e Historia	3
Historia del Arte IV	Teoría e Historia	3
Estilos del Mueble II	Teoría e Historia	3
Cultura Contemporánea	Humanística	3
El Color en la Decoración	Diseño	3
	Total	30
Taller de Acabados (3 módulos)	Tecnología	3
		33

2do. Nivel – Profesionalización		
Tercer Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Dibujo por Computadora	Diseño	4
Técnicas de Expresión	Diseño	3
Taller de Proyectos I	Diseño	6
Perspectiva II	Diseño	4
Diseño del Mueble I	Diseño	4
Instalaciones Básicas	Tecnología	3
Historia del Arte III	Teoría e Historia	3
Estilos del Mueble I	Teoría e Historia	3
Ética	Humanística	3
Estudios Ecuatorianos	Humanística	3
	Total	36
Taller Carpintería (2 módulos)	Tecnología	3
		39
Cuarto Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Taller de Proyectos II	Diseño	6
Diseño del Mueble II	Diseño	3
Análisis de Costos	Tecnología	3
Acústica, Luminotecnia, Climatización	Tecnología	3
Estética y Apreciación	Teoría e Historia	3
Historia del Arte IV	Teoría e Historia	3
Estilos del Mueble II	Teoría e Historia	3
Cultura Contemporánea	Humanística	3
El Color en la Decoración	Diseño	3
	Total	30
Taller de Acabados (3 módulos)	Tecnología	3
		33

Fuente: (Archivos UCSG, 1997)

El 13 de octubre de 1998 se fundó el Colegio de Decoradores y Diseñadores de Interiores del Guayas (CODEDIG) y la presidente fundadora llevó a cabo varios congresos de decoración y diseño de interiores en la ciudad de Guayaquil. “Se hicieron muchos [congresos] sobre todo cuando la diseñadora Ana Zapata era la presidente [del Colegio de Decoradores y Diseñadores de Interiores], el diseño de interiores se promocionaba mucho [y] estos congresos eran frecuentes”. (Feraud, comunicación personal, 10 de diciembre 2018).

Es así que, en el mismo año, 1998 se realizó el I Congreso Internacional de Decoradores y Diseñadores de Interiores y contó con la participación de conferencistas de países de Latinoamérica. Este fue el primer congreso de Ecuador que mencionaba a los diseñadores de interiores. El CODEDIG organizó cada dos años congresos internacionales con diferentes temáticas. (Zapata, comunicación personal 13 diciembre, 2018).

En 1999, en un afán de modernización y homologación con los contenidos que ofrecen otras carreras similares, tanto en el país como en el extranjero y en

función de los intereses de los profesionales, se aprobó el cambio de nombre de la Carrera de Diseño de Interiores, que otorgaría el título de Diseñador de Interiores. Esta decisión se tomó porque estaba acorde a la formación académica que se impartía y a las necesidades del medio, además, de que los estudiantes adquirirían una titulación con acreditación a nivel universal. En el plan de estudios año 1999 correspondiente a la Malla 3 de la Escuela de Artes Decorativas constan las asignaturas por ciclo y por áreas.

Escuela de Artes
Carrera Diseño de Interiores
Plan de Estudios 1999 - Malla 3

Asignaturas por ciclo. Ubicación de materias por áreas

1er. Nivel – Introductorio		
Primer Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Dibujo Técnico I	Diseño	4
Dibujo Artístico I	Diseño	6
Diseño Básico I	Diseño	6
Materiales de Construcción I	Tecnología	4
Metodología de Investigación	Tecnología	3
Idioma Español I	Tecnología	3
Teoría de la Decoración I	Teoría e Historia	3
Historia del Arte I	Teoría e Historia	3
Teología	Humanística	3
	Total	35
Módulos semestrales		9
Segundo Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Dibujo Técnico II	Diseño	4
Dibujo Artístico II	Diseño	4
Diseño Básico II	Diseño	6
Perspectiva I	Diseño	4
Materiales de Construcción II	Tecnología	3
Idioma Español II	Tecnología	3
Introducción al Pensamiento Crítico	Tecnología	3
Teoría de la Decoración II	Teoría e Historia	3
Historia del Arte II	Teoría e Historia	3
	Total	33
Taller Modelado (2 módulos /semestre)	Tecnología	10
Curso Especiales (autofinanciados)		
Computación Básica 40h		

2do nivel – Profesionalización			
Tercer Ciclo			
Asignaturas		Área Curricular	No. de horas
Dibujo por Computadora		Diseño	*
Técnicas de Expresión		Diseño	3
Taller de Proyectos I		Diseño	6
Perspectiva II		Diseño	4
Diseño del Mueble I		Diseño	4
Instalaciones Básicas		Tecnología	3
Matemáticas		Tecnología	3
Historia del Arte III		Teoría e Historia	3
Estilos del Mueble I		Teoría e Historia	3
Estudios Ecuatorianos		Humanística	3
		Total	32
Taller Carpintería (2 módulos /semestral)		Tecnología	11
Cuarto Ciclo			
Materias		Área Curricular	No. de horas
El Color en la Decoración		Diseño	3
Taller de Proyectos II		Diseño	6
Diseño del Mueble II		Diseño	4
Acústica, Luminotecnia, Climatización		Tecnología	3
Estética y Apreciación		Teoría e Historia	3
Arte del Ecuador		Teoría e Historia	3
Estilos del Mueble II		Teoría e Historia	3
Ética		Humanística	3
		Total	29
Taller de Acabados (2 módulos /semestre		Tecnología	9
Curso Especiales (autofinanciados)			
Inglés I 64h - Inglés II 64h - Inglés III 64 h			
3er nivel – Profundización			
Quinto Ciclo			
Materias		Área Curricular	No. de horas
Taller	Taller de Proyectos III	Diseño	6
Integrado	Módulos de Apoyo*	Diseño	
Programación y Control de Obras		Tecnología	4
Inglés Técnico		Tecnología	4
Práctica Preprofesional		Teoría e Historia	8
Cultura Contemporánea		Humanística	3
		Total	25
			4
Sexto Ciclo			
Materias		Área Curricular	No. de horas
Taller	Taller de Proyectos IV	Diseño	6
Integrado	Módulos de Apoyo*	Diseño	
Práctica Pre-Profesional			8
		Total	14
			1
Curso Especiales (autofinanciados)			
Mercadotecnia 20h			
Escaparatismo 15h			
Legislación			
Curso Actualización			
4to Nivel – Titulación			
Séptimo Ciclo			
Trabajo de Graduación			
Título: Diseñador de Interiores			

Fuente: Archivos UCSG, (1999)

En el 2000, la Facultad de Arquitectura junto a las reformas del Estatuto Universitario se constituye como Facultad de Arquitectura y Diseño. Al año siguiente, en el 2001, como parte de la Reforma Estructural de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, las Carreras reemplazan a la denominación de Escuelas (UCSG, 2015).

En el 2000, el CODEDIG realizó el II Congreso Internacional de Decoradores y Diseñadores de Interiores en el que participaron conferencistas de Ecuador y de otros países de Latinoamérica. El evento tuvo lugar en las instalaciones del Bankers Club. Dos años después, en el 2002, CODEDIG realizó III Congreso Internacional de Decoradores y Diseñadores de Interiores, y participaron conferencistas profesionales de México, Argentina, Colombia, Chile y Ecuador. El evento fue organizado por el Colegio de Decoradores y Diseñadores de Interiores del Guayas como iniciativa para conocer las tendencias del diseño latinoamericano. El evento tuvo lugar en el Bankers Club. En esta ocasión las charlas trataron temas sobre *Influencia de las tendencias del diseño en Ecuador*; Conceptos convergentes de mi interior mexicano (México); Feng Shui, un enfoque contemporáneo aplicado al diseño de interiores (Argentina); El espacio refleja la esencia de la persona que lo habita (Colombia), e Interiorismo Náutico (Chile). (Zapata, comunicación personal diciembre 13, 2018).

Por otro lado, en el segundo semestre del año 2003 se retomaron los Cursos de Graduación y se implementó la titulación intermedia de Tecnólogos en Diseño de Interiores, con un carácter de Segundo Nivel, y la titulación terminal de Licenciado en Diseño de Interiores, como título de Tercer Nivel. El plan de estudios del año 2003 correspondiente a la Malla 4, indica las asignaturas por ciclo y por áreas.

Facultad de Arquitectura
Carrera de Diseño de Interiores
Plan de Estudios 2003 – Malla 4

Asignaturas por ciclo. Ubicación de materias por áreas

1er Nivel – Básico		
Primer Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Dibujo Técnico I	Diseño	4
Dibujo Artístico I	Diseño	4
Diseño Básico I	Diseño	6
Materiales de Construcción I	Tecnología	4
Taller Maquetería*	Tecnología	1
Metodología de Investigación	Teoría e Historia	3
Teoría de la Decoración I	Teoría e Historia	3
Historia del Arte I	Teoría e Historia	3
Idioma Español I	Estudios Generales y Teología	3
Teología I	Estudios Generales y Teología	3
	Total	34
Segundo Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Dibujo Técnico II	Diseño	4
Bocetos	Diseño	4
Taller Básico II	Diseño	6
Perspectiva I	Diseño	4
Materiales de Construcción II	Tecnología	3
Historia del Arte II	Teoría e Historia	3
Teoría del Diseño II	Teoría e Historia	3
Idioma Español II	Tecnología	3
Teología II	Tecnología	3
	Total	33
3er Nivel – Prácticas		
Quinto Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Taller de Proyectos III	Diseño	6
Práctica Preprofesional	Diseño	20
Taller de Acabados*	Tecnología	1
Acústica, Luminotecnia, Climatización	Tecnología	3
Estudios Ecuatorianos	Estudios Generales y Teología	3
	Total	13
Sexto Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Taller Integrado I	Trabajo/ Graduación T. Tecnólogo Módulos de Apoyo*	10
Seminarios	Tecnología	5
Control de Obra I	Diseño	9
Ética	Tecnología	4
Inglés	Estudios Generales y Teología	3
	Estudios Generales y Teología	4
	Total	35

2do Nivel – Formación		
Tercer Ciclo		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Dibujo por Computadora	Diseño	4
Técnicas de Expresión	Diseño	4
Taller de Proyectos I	Diseño	6
Perspectiva II	Diseño	3
Diseño del Mueble I	Diseño	3
Historia del Arte III	Teoría e Historia	3
Estilos del Mueble	Teoría e Historia	4
Taller de Modelado*	Tecnología	2
Pensamiento Crítico	Estudios Generales y Teología	3
	Total	32
Cuarto Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Color Aplicado	Diseño	3
Taller de Proyectos II	Diseño	6
Diseño del Mueble II	Diseño	4
Dibujo por Computadora	Diseño	4
Instalaciones Básicas	Tecnología	3
Taller de Carpintería*	Tecnología	1
Estética y Apreciación	Teoría e Historia	3
Matemáticas	Estudios Generales y Teología	3
Cultura Contemporánea	Estudios Generales y Teología	3
	Total	30
Título: Tecnólogo en Diseño de Interiores		
4to. Nivel – Titulación		
Séptimo Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Taller Integrado II	Diseño	10
Módulos de Apoyo	Tecnología	5
Paisajismo	Diseño	4
Seminarios	Diseño	3
Gerencia de Proyectos	Tecnología	3
Control de Obra II	Tecnología	3
	Total	28
Octavo Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Trabajo de Graduación		25
Inglés Técnico	Tecnología	1
	Total	26
Título: Licenciado en Diseño de Interiores		

Fuente: Archivos UCSG, (2003)

El IV Congreso Internacional de Decoradores y Diseñadores de Interiores se realizó en el 2004 en el Bankers Club. El V Congreso Internacional de Decoradores y Diseñadores de Interiores se realizó en el 2006 que también tuvo lugar en el Bankers Club. El Colegio cesó sus funciones el 8 de octubre de 2009. (Zapata, comunicación personal diciembre 13, 2018).

A modo de resumen, la Escuela de Decoración creada en 1971, en el Instituto de Artes Aplicadas de la UCSG nace desde las artes y fue evolucionando con los respectivos cambios en los planes de estudio. Las áreas temáticas al momento de su creación eran: Medios de Expresión, Taller, Técnica y Humanística. A partir de 1996, las áreas cambiaron a: Diseño, Tecnología, Teoría e Historia y Humanística y se mantuvieron hasta el 2005. En 1997 la Escuela cambió el nombre a Diseño de Interiores. En el 2003, la carrera Diseño de Interiores ofrecía un título intermedio de Tecnólogo en Diseño de Interiores después de haber aprobado los 6 primeros ciclos y un Proyecto de Diseño. También, con la aprobación de 8 ciclos y la tesis, los estudiantes recibían el título de Licenciatura en Diseño de Interiores. La figura sintetiza la información de todo el proceso de la carrera Diseño de Interiores de la UCSG, desde su creación en 1970 hasta el año 2003. Los planes de estudio y la ficha de registro original se encuentran en el Anexo 2.

Universidad Católica de Santiago de Guayaquil					
Nombre de la Facultad	Instituto de Artes Aplicadas	Facultad de Arquitectura y Diseño	Facultad de Arquitectura y Diseño	Facultad de Arquitectura y Diseño	Facultad de Arquitectura y Diseño
Nombre de la carrera	Decoración	Diseño Decorativo	Diseño de Interiores	Diseño de Interiores	Diseño de Interiores
Modalidad de estudio	Presencial	Presencial	Presencial	Presencial	Presencial
Pésum de estudios/ año	1971	1996	1997	1999	2004
Áreas temáticas o curriculares	Medios de Expresión Taller Técnica Humanística	Diseño Tecnología Teoría e Historia Humanística	Diseño Tecnología Teoría e Historia Humanística	Diseño Tecnología Teoría e Historia Humanística	Diseño Tecnología Teoría e Historia Humanística
Duración	2 años	3 años	6 ciclos	7 ciclos	8 ciclos
Trabajo final u organizativo	Proyecto Decorativo	Curso de Graduación / Tesis de Grado	Seminario de Licenciatura / Monografía	Trabajo de Graduación	Proyecto de Diseño
Título intermedio	N/A	N/A	N/A	N/A	Tecnólogo en Diseño de Interiores
N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	8 ciclos
Trabajo final u organizativo	N/A	N/A	N/A	N/A	Trabajo de Graduación Inglés Técnico
Título que otorga	Diploma / Certificado	Decorador	Licenciado en Diseño de Interiores	Diseñador de Interiores	Licenciado en Diseño de Interiores

Figura 23. Ficha de registro No. 2 - Carrera Diseño de Interiores UCSG

Fuente: elaboración propia

5.2.1.3 Universidad Tecnológica Equinoccial

Los antecedentes de la Universidad Tecnológica Equinoccial (UTE) iniciaron con la creación del Instituto Tecnológico Equinoccial⁷⁵ (ITE), el 9 de agosto de 1971 por la gestión de la Asociación de Antiguos Alumnos del Colegio San Gabriel, ASIA. La oferta académica de la institución consistió en una educación no tradicional que incluyó carreras intermedias de carácter técnico y tecnológico para los mandos medios de los diferentes sectores económicos que tenían mayor proyección futura y cuya demanda no se había satisfecho total o parcialmente por las instituciones de Educación Superior del Ecuador. El Instituto Tecnológico Equinoccial (ITE) inició con las siguientes escuelas: Escuela Superior de Ingeniería de Empresas, Escuela de Tecnología de Petróleos, Escuela de Decoración, Escuela de Turismo, Escuela de Cooperativismo y Escuela de Recreación Infantil (Universidad Tecnológica Equinoccial, 2010).

De acuerdo a Agustín Oleas, docente antiguo de la Escuela de Decoración, el motivo de la creación de esta Escuela fue el mismo que se tuvo para la creación del Instituto Tecnológico Equinoccial en 1971. Para entonces, un grupo de egresados del colegio San Gabriel consideró que hacía falta a nivel de la Educación Superior, una respuesta a las nuevas necesidades que el Ecuador se estaba planteando por el cambio de la economía agrícola a la economía petrolera.

Para entonces comenzó la llegada de los técnicos petroleros, las empresas petroleras y claro había que atenderles; entonces la idea fue hotelería, pero ¿dónde hacían las compras estas personas que estaban acostumbradas a otro sistema de vida, a otra organización? y paralelamente comenzaron también recién los primeros centros comerciales y con ello la necesidad de decorarlos. Entonces se vio claramente que era necesario la Decoración para estas nuevas necesidades de centros comerciales (...) y también otras carreras cortas (Oleas, comunicación personal, 13 de mayo de 2018. Quito).

De acuerdo a Oleas, en un inicio no se tenía muy claro la dimensión de la Escuela de Decoración, fue en 1977 en que se determinó que tenía toda el

⁷⁵ El Instituto Tecnológico Equinoccial I por el Presidente, Dr. José María Velasco Ibarra, mediante Decreto Ejecutivo No. 1171 de fecha 9 de agosto de 1971, publicado en Registro Oficial No. 288 del 16 de agosto de 1971.

potencial y todas las características de ser una carrera de nivel superior. (Oleas, comunicación personal, 13 de mayo de 2018. Quito).

El cambio de nombre de la Escuela de Decoración a Escuela de Diseño Interior se debió a la confusión generada en el medio. Oleas relata la confusión del término en el medio:

Luego viendo la actuación que tenían nuestros egresados en el medio, comprendimos ya iniciado los 80, que era necesario darle una denominación especial porque se les estaba confundiendo con los decoradores de cortinas, decoradores pasteleros, así con otros artesanos inclusive profesionales que se autodenominaron decoradores. Entonces le solicitamos al Consejo Universitario el cambio de Escuela de Decoración a Escuela de Diseño Interior. En base a esta nueva denominación se fue desarrollando todo los contenidos programáticos, los pensum, los sílabos y realmente tuvimos resultados muy importantes, pero era necesario seguir con el proceso de mejoramiento (Oleas, comunicación personal, 13 de mayo de 2018. Quito).

En 1982 se expidió la Ley de Universidades y Escuelas Politécnicas que norma y regula la existencia y funcionamiento de las Universidades y Escuelas Politécnicas. La ley trajo como consecuencia la creación de la Universidad Tecnológica Equinoccial. El 18 de febrero de 1986, el Congreso Nacional, mediante Ley No. 19 creó la Universidad Tecnológica Equinoccial, promulgada en Registro Oficial No. 377. Para 1986, la universidad contaba con las facultades de Ciencias Sociales, Ciencias Económicas, Ciencias Administrativas Aplicadas, Artes, Ciencias Agropecuarias, Ciencias de la Ingeniería.

En 1999 la Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño ofertó las carreras de Arquitectura, Diseño de Modas, Arquitectura de Interiores, Restauración y Museología. Entre las actividades académicas, los estudiantes tuvieron la oportunidad de participar en talleres conjuntos con estudiantes contemporáneos de la Universidad Técnica de Múnich, Universidad de Milán, Rhode Island en Estados Unidos. Sin embargo, eventualmente, debido a problemas económicos, la universidad ya no pudo sostener los talleres internacionales (Oleas, comunicación personal, 13 de mayo de 2018. Quito).

En 1999, la carrera de Arquitectura Interior, como parte de la Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño, presentó un plan de estudios de 10 ciclos que se ajustaba a su nuevo perfil. Los estudiantes realizaban en el último ciclo un proyecto de titulación previo a obtener el título de Arquitecto(a) de Interiores. Las áreas curriculares: básica, profesional y humanística se mantuvieron. La figura detalla el plan de estudios con las asignaturas por ciclo y por áreas.

Carrera de Arquitectura de Interior Plan de estudios 2005

Asignaturas por Ciclo - Ubicación de materias por áreas

Primer Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Fundamentos del Diseño	Básica	5
Dibujo Arquitectónico I	Básica	4
Geometría Descriptiva	Básica	4
Identidad y Patrimonio	Humanística	3
Lenguaje y Comunicación	Básica	3
Investigación Básica	Básica	3
Ofimática	Básica	4
	Total	26
Segundo Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Entorno y Espacio	Básica	4
Dibujo Arquitectónico II	Básica	4
Entornos Digitales de Representación I	Profesional	3
Boceto, Luz y Sombra	Básica	4
Teoría, Historia y Crítica de la Arquitectura	Humanística	3
Física y Acondicionamientos	Profesional	2
Matemática Aplicada	Básica	4
Inglés	Profesional	4
	Total	28

Tercer Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Diseño Integral I	Profesional	4
Modelación Tridimensional y Maquetería	Profesional	4
Entornos Digitales de Representación II	Básica	3
Teoría y Práctica del Color	Básica	4
Teoría, Historia y Crítica de la Arquitectura II	Humanística	3
Acondicionamiento Natural	Profesional	2
Matemática Aplicada II	Básica	4
Inglés II	Profesional	4
	Total	28
Cuarto Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Diseño Integral II	Profesional	4
Diseño de Objetos	Profesional	4
Entornos Digitales de Representación III	Profesional	3
Ilustración y Presentación de Proyectos	Profesional	4
Teoría, Historia y Crítica de la Arquitectura III	Humanística	3
Materiales y Sistemas Constructivos I	Profesional	4
Sistemas Estructurales Básicos I	Profesional	4
Inglés III	Profesional	4
	Total	30
Quinto Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Diseño Integral III	Profesional	6
Diseño de Mobiliario	Profesional	4
Prototipos	Profesional	3
Teoría, Historia y Crítica de la Arquitectura IV	Humanística	3
Acondicionamiento Hidráulico-Sanitario	Profesional	2
Materiales y Sistemas Constructivos II	Profesional	4
Sistemas Estructurales Básicos II	Profesional	4
Sexto Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Diseño Integral IV	Profesional	6
Diseño de Paisaje	Profesional	4
Señalética	Profesional	2
Semiótica del Diseño	Humanística	2
Acondicionamiento Eléctrico	Profesional	2
Materiales y Sistemas Constructivos III	Profesional	4
Sistemas Estructurales Básicos III	Profesional	4
Inglés V	Profesional	4
	Total	28
Séptimo Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Diseño Integral V	Profesional	6
Diseño Lumínico	Profesional	3
Realidad Nacional	Humanística	2
Acondicionamiento Térmico y Climatización	Profesional	2
Reutilización de las Edificaciones	Profesional	3
Estadística Aplicada	Básica	4
Inglés VI	Profesional	4
	Total	24
Octavo Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Diseño Integral VI	Profesional	6
Plan de Titulación	Profesional	2
Ética Profesional	Humanística	3
Acondicionamiento Acústico	Profesional	2
Presupuestos y Programación de Obra I	Profesional	3
Elementos de Marketing	Básica	3
	Total	19

Séptimo Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Diseño Integral V	Profesional	6
Diseño Lumínico	Profesional	3
Realidad Nacional	Humanística	2
Acondicionamiento Térmico y Climatización	Profesional	2
Reutilización de las Edificaciones	Profesional	3
Estadística Aplicada	Básica	4
Inglés VI	Profesional	4
	Total	24
Octavo Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Diseño Integral VI	Profesional	6
Plan de Titulación	Profesional	2
Ética Profesional	Humanística	3
Acondicionamiento Acústico	Profesional	2
Presupuestos y Programación de Obra I	Profesional	3
Elementos de Marketing	Básica	3
	Total	19
Noveno Ciclo		
Materias	Área Curricular	No. de horas
Legislación y Contratación	Profesional	2
Acondicionamiento VI – Tecnológico y Seguridad	Profesional	2
Presupuestos y Programación de Obra II	Profesional	3
Desarrollo de Emprendedores	Básica	3
	Total	10

Fuente: Archivos UTE, (2005)

El plan de estudios de 2005 señala el perfil profesional:

El Arquitecto de Interiores al culminar su proceso de formación sustentará sus propuestas con un pensamiento crítico y creativo, que le permita, tomar decisiones con rapidez en situaciones de presión, solucionar problemas bajo procesos de investigación e interpretación de los objetivos de diseño planeación y ejecución y trabajar en equipo de manera interdisciplinar. Su responsabilidad será siempre atender al desarrollo sustentable de la calidad del entorno construido, la mejora de la calidad del espacio interior y el medio ambiente, dentro de los procesos culturales de las sociedades en que deba trabajar (Universidad Tecnológica Equinoccial, 2010).

Asimismo, el plan de estudios determina el campo ocupacional:

El Arquitecto de Interiores desarrollará su actividad en ámbito de la arquitectura construida o en la planificación de la futura, su competencia lo vincula a la manipulación y recreación del espacio tridimensional y debe enmarcarse en el “reconocimiento y respeto a la estructura exterior y su contexto, como generadora de la estrategia de diseño”.

Estará siempre relacionado con la transformación de un espacio dado, en un proceso que requiere la evidencia de la comprensión de las cualidades de la edificación existente y la capacidad de emplear estos datos, con los requisitos funcionales de los nuevos usuarios.

Trabjará en los espacios y estructuras existentes, en la reutilización de edificios y en los principios organizativos de cambio de función, su ejercicio abarca todo tipo de proyectos. La remodelación, recuperación, el diseño de interiores y el diseño del entorno paisajístico. Puede laborar en despachos de arquitectura e interiorismo, nacionales o internacionales, así como crear su propia firma de arquitectura, mobiliario y asesoría y consultoría (Universidad Tecnológica Equinoccial, 2010).

En suma, la Escuela de Decoración inició en el ITE en 1972 con una duración de dos años. En 1999 cambió el nombre a Escuela de Arquitectura Interior con un plan de estudios de 10 ciclos. La figura muestra la evolución de la Escuela de Decoración desde su creación en el IDE en 1971, a Carrera de Arquitectura Interior desde 1999, como parte de la Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño. En el 2005 se mantiene con el mismo nombre. Los planes de estudio y la ficha de registro original constan en el anexo 3.

Universidad Tecnológica Equinoccial			
Nombre de la Facultad	Instituto Tecnológico Equinoccial	Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño	Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño
Nombre de la carrera	Decoración	Arquitectura Interior	Arquitectura Interior
Modalidad de estudio	Presencial	Presencial	Presencial
Plan de estudios /año	1972	1999	2005
Áreas temáticas o curriculares	Área Básica Área Profesional Área Humanística	Área Básica Área Profesional Área de Humanística	Área Básica Área Profesional Área de Humanística
Duración	2 años	10 ciclos	10 ciclos
Trabajo final u organizativo	Proyecto de fin de carrera	Tesis	Tesis
Título que otorga	Diploma /Certificado	Arquitecto de Interior	Arquitecto /a de Interior

Figura 24. Ficha de registro No. 3. Carrera de Arquitectura Interior UTE

Fuente: elaboración propia

5.2.1.4 Universidad Laica Vicente Rocafuerte

La Universidad Laica Vicente Rocafuerte (ULVR) ostenta el nombre de uno de los guayaquileños más ilustres: Vicente Rocafuerte, ex presidente del Ecuador. La institución fue creada el 10 de noviembre de 1966 mediante el Decreto No.

1536 por el Presidente Interino Clemente Yerovi Indaburu. El fundador de la ULVR fue el Dr. Alfonso Aguilar Ruilova quien la ideó con el objetivo fundamental de brindar educación a la clase trabajadora. La oferta académica tuvo gran acogida en la ciudadanía porque el horario permitía cumplir con las horas destinadas a clases sin interrumpir la jornada de trabajo. La ULVR es una institución educativa superior de ideología laica pluralista. (Universidad Laica Vicente Rocafuere, 2005)

La universidad inició sus actividades en el Centro Educativo Miraflores, ubicado al norte de Guayaquil con las facultades de Jurisprudencia, Arquitectura, Ciencias Económicas e Ingeniería Civil. En 1968 se creó la Escuela de Ciencias Administrativas de Negocios, dependiente de la Facultad de Ciencias Económicas. En 1975 se inauguró la Escuela de Administración Secretarial, anexa a la Facultad de Ciencias de la Educación. En 1976 se inauguró el campus oficial de la universidad en la Av. de las Américas. En 1978 se fundaron la Escuela de Lenguas y otras edificaciones. En 1979 se creó la Escuela de Diseño y Decoración de Interiores, anexa a la Facultad de Arquitectura y después se continuó con la inauguración de edificios de nuevas Facultades y otras dependencias administrativas. (Universidad Laica Vicente Rocafuere, 2005)

La Escuela de Diseño y Decoración de Interiores se fundó el 14 de abril de 1979. De acuerdo a Ofelia Vega, el motivo de creación de la carrera se debió a “la demanda de la sociedad por escuelas de diseño. No existían escuelas de este tipo. Las autoridades solicitaron la creación de la Escuela” (Vega, comunicación personal, 13 de diciembre de 2018. Guayaquil).

Las autoridades advirtieron que había mucha gente que buscaba el diseño de interiores, por lo tanto, había mucha salida profesional. Además, es una carrera humanística porque sirve a la familia, porque al hacer interiores de vivienda, sobre todo, es una forma de ambientar a la familia. Cuando se trata de interiores de comercial, es para vender más, porque un sitio que está bien arreglado, vende más. Es como diríamos la carta de presentación del local en un centro comercial, por eso es que ahora no hay ningún centro comercial que abra si no está diseñado interiormente, y no son necesariamente los arquitectos los que hacen esto, aunque está relacionado con la arquitectura (Vega, comunicación personal, 13 de diciembre de 2018. Guayaquil).

“La carrera tuvo una gran acogida en la sociedad. Asistieron muchísimos estudiantes a matricularse en la carrera, 170 alumnos. La carrera respondía a la demanda laboral de la época, fue la primera escuela de diseño”. Según Susana Sotomayor, ex alumna y luego docente de la carrera, expresa:

Aquí [en la ULVR] había [la carrera de] arquitectura con la que se inauguró esta universidad, pero no había la carrera que complementara esa parte del diseño que se quería proyectar y se abrió la escuela de diseño, en ese entonces diseño y decoración de interiores. (Sotomayor, comunicación personal, 14 de diciembre de 2018. Guayaquil).

En cuanto a los actores constan el Arq. Jorge Morán, los arquitectos Nelson Riofrío y María Teresa de Riofrío, el Dr. Alfonso Aguilar, Rector de la Universidad al momento de creación de la carrera, Dis. Ofelia Vega, Dec. Pilar Torres, Dec. Patricia Feraud.

La fundadora y primera directora fue la Diseñadora Ofelia Vega Palacios, quien se encargó de organizar toda la escuela, tanto en el área administrativa como docente con el fin de ofrecer a la sociedad la carrera que tanta demanda tenía para esa época. La modalidad de la carrera era presencial, y como ya se mencionó anteriormente, el horario permitía a los estudiantes trabajar durante el día.

“La formación de los docentes eran arquitectos, decoradores, diseñadores, artistas plásticos, ingenieros” (Vega, comunicación personal, 13 de diciembre de 2018. Guayaquil). Sotomayor recuerda y expone algunos nombres de docentes: Ofelia Vega, Pilar Torres, Patricia Feraud, Ana von Buchwald, Diógenes Saverio, Carlos Rodríguez. Además, también contribuían con una cátedra especial algunos profesionales del diseño como Peter Mussfeldt, curadores de museos, arquitectos e ingenieros (Sotomayor, comunicación personal, 14 de diciembre de 2018. Guayaquil).

De acuerdo al plan de estudios 1979, el objetivo era formar profesionales técnicamente capacitados para proyectar y ejecutar obras de diseño que complementen e integren la arquitectura, con un mejor aprovechamiento del

entorno y desenvolvimiento del ser humano. El campo ocupacional mencionaba los escenarios principales donde el graduado podía laborar, tales como:

Centros comerciales y almacenes o tiendas al detalle, locales de servicio y consumición como cafeterías, restaurantes, de autoservicio, escaparatismo, vitrinas y fachadas comerciales, oficinas públicas y privadas, lugares de diversión como salas de cine, de juego, clubes y locales de deportes, campo de salud como consultorios, dispensarios médicos, clínicas y hospitales, terminales aéreos y terrestres, campo de la enseñanza preescolar, media, superior y grupos especiales, la vivienda en todos sus campos, ferias en stands, pabellones y locales especiales, talleres de muebles, accesorios y otros implementos decorativos, integración o asociación en empresas de instalación de interiores, empresas de remodelación y mantenimiento de interiores comerciales, áreas de selección y definición de tendencias y estilos en interiores, en el campo del uso y selección del color para interiores, patios, jardines interiores y espejos de agua (Universidad Laica Vicente Rocafuerte, 1979)

El plan de estudios de 1979 determinó cuatro años para el estudio de la carrera con las áreas temáticas: Medios de Expresión, Técnicas Específicas, Taller, y Cultura Humanística. Se requería, además de aprobar todas las materias, realizar y aprobar una Tesis de Grado. El título que se otorgaba era Diseñador y Decorador de Interiores. La siguiente figura muestra las cuatro áreas: Medios de Expresión, Técnicas Específicas, Taller, y Cultura Humanística, con sus respectivas materias.

Escuela de Diseño y Decoración de Interiores
Plan de Estudios Malla Antigua 1979

Ubicación de materias por áreas

	Medios de Expresión	Técnicas Específicas	Taller	Cultura Humanística
1º	Geometría Descriptiva Técnicas de Expresión Dibujo Técnico Dibujo Artístico	Teoría del Diseño I	Taller de Diseño I	Estudio del Idioma Nacional Estilos del Arte
2do	Perspectiva I Dibujo Técnico II Plástica del Color I	Teoría del Diseño II Materiales y Métodos de Construcción Técnicas de Construcción del Mueble	Taller de Diseño II Taller de Proyectos I	Estilística del Lenguaje Estilos del Mueble Folklore
3ro	Perspectiva II Técnicas de Presentación I Plástica del Color II Técnicas de Presentación II	Materiales y Complementos Decorativos Ergonomía y Antropometría	Taller de Diseño III Taller de Proyectos II	Arte Ecuatoriano
4to		Presupuesto y Programación Técnicas de Instalación Luminotecnia Acústica	Taller de Proyectos III	Análisis del Arte

Fuente: (Archivos ULVR, 1979)

La figura muestra el plan de estudios 1979 con las asignaturas y materias por ciclo y por áreas.

Escuela de Diseño
Plan de Estudios Malla Antigua 1979

Asignaturas por ciclo. Ubicación de materias por áreas

Primer Año		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Estudio de Idioma Nacional	Cultura Humanística	2
Historia del Arte	Cultura Humanística	4
Teoría del Diseño	Técnicas Específicas	2
Geometría Descriptiva	Medios de Expresión	2
Técnicas de Expresión	Medios de Expresión	4
Dibujo Técnico I	Medios de Expresión	4
Dibujo Artístico I	Medios de Expresión	4
Taller de Diseño I	Taller	2
Total		24
Segundo Año		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Estilística del Lenguaje	Cultura Humanística	2
Historia del Mueble	Cultura Humanística	2
Materiales de Construcción	Técnica Específicas	2
Perspectiva I	Medios de Expresión	4
Dibujo Técnico II	Medios de Expresión	2
Plástica del Color I	Medios de Expresión	4
Taller de Diseño II	Taller	4
Taller de Proyectos I	Taller	4
Total		24
Tercer Año		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Complementos Decorativos	Técnicas Específicas	2
Materiales Decorativos	Técnicas Específicas	2
Análisis I Técnicas del Mueble	Técnicas Específicas	4
Perspectiva II	Medios de Expresión	4
Plástica del Color II	Medios de Expresión	2
Taller de Proyectos II	Taller	4
Taller de Diseño III	Taller	4
Total		22
Cuarto Año		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Análisis del Arte	Cultura Humanística	2
Folklore	Cultura Humanística	2
Arte Precolombino y Colonial	Cultura Humanística	2
Presupuesto y Programación	Técnicas Específicas	4
Perspectiva III	Medios de Expresión	4
Técnicas de Instalación	Técnicas Específicas	2
Luminotecnia	Técnicas Específicas	2
Taller de Diseño IV	Taller	4
Taller de Proyectos III	Taller	4
Total		24

Fuente: (Archivos ULVR, 1979)

Entre las actividades académicas que se realizaban, Sotomayor expone:

Nosotros hemos tenido las exposiciones creo que más grandiosas de todas las academias aquí en Guayaquil, lo digo muy orgullosamente porque montábamos

exposiciones integrales auspiciados por firmas comerciales que nos prestaban todos sus elementos. Creo que nuestras exposiciones eran de una categoría muy elevada que no he vuelto a ver más en ninguna parte (Sotomayor, comunicación personal, 14 de diciembre de 2018. Guayaquil).

Destacaron también las exposiciones de los trabajos y proyectos de los estudiantes y las ferias de muebles diseñados por los estudiantes, siendo este un evento muy acogido por la comunidad universitaria. Se consideraba un espacio para que los estudiantes muestren las habilidades adquiridas en el aula, sus expresiones artísticas y la correcta selección de los materiales y acabados seleccionados para su fabricación.

Cabe destacar también, que los estudiantes participaban activamente con la comunidad haciendo labor social relacionada a la carrera, cómo, por ejemplo, el diseño interior de escuelas, decoración, diseño de muebles, diseño e implementación de murales, entre otros.

En cuanto a los eventos, Sotomayor recuerda un simposio auspiciado por el arquitecto Jorge Morán en el año 1982 o 1983 en el que ella todavía estaba estudiando la carrera.

Fue sencillamente apoteósico, construimos acá en la cancha una casa de caña de un piso alto; los arquitectos construyeron la casa de caña y los diseñadores la amoblaron con muebles de bambú, fue fantástico es lo más lindo que yo he recordado de ese entonces (Sotomayor, comunicación personal, 14 de diciembre de 2018. Guayaquil).

En el 2005, debido a las nuevas tecnologías, la globalización y las nuevas necesidades de la sociedad, el plan de estudios de la carrera tuvo algunos cambios. Si bien se conservaron las mismas áreas temáticas, algunas materias variaron. Para entonces, la duración de los estudios era de 8 ciclos y se requería que los estudiantes elaboren y aprueben una Tesis previo a obtener el título de Diseñador de Interiores. La siguiente figura muestra el plan de estudio mencionado.

Carrera Diseño de Interiores
Plan de Estudios – Malla Vigente al 2005

Asignaturas por ciclo. Ubicación de materias por áreas

Primer Año		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Estudio de Idioma Nacional	Cultura Humanística	2
Estilos del Arte	Cultura Humanística	4
Teoría del Diseño I	Técnicas Específicas	2
Geometría Descriptiva	Medios de Expresión	2
Técnicas de Expresión	Medios de Expresión	4
Dibujo Técnico I	Medios de Expresión	4
Dibujo Artístico I	Medios de Expresión	4
Taller de Diseño I	Taller	2
	Total	24
Módulos de Maquetismo		
Módulo de Autocad Básico		
Módulos de Inglés I y II		
Segundo Año		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Estilística del Lenguaje	Cultura Humanística	2
Estilos del Mueble	Cultura Humanística	2
Teoría del Diseño II	Técnicas Específicas	2
Materiales y Métodos de Construcción	Técnica Específicas	2
Perspectiva I	Medios de Expresión	4
Dibujo Técnico II	Medios de Expresión	4
Plástica del Color I	Medios de Expresión	2
Taller de Diseño II	Taller	4
Taller de Proyectos I	Taller	4
	Total	26
Módulos de Feng Shui		
Módulo de Técnicas Decorativas en Madera		
Módulo de Inglés III		
Tercer Año		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Folklore	Cultura Humanística	2
Técnicas de Construcción del Mueble	Técnicas Específicas	2
Materiales y Complementos Decorativos	Técnicas Específicas	4
Ergonomía y Antropometría	Técnicas Específicas	2
Perspectiva II	Medios de Expresión	4
Técnicas de Presentación I	Medios de Expresión	2
Plástica del Color II	Medios de Expresión	2
Taller de Diseño III	Taller	4
Taller de Proyectos II	Taller	4
	Total	26
Módulo de Técnicas Variadas en Acabados de Paredes		
Módulo de Autocad Intermedio		
Módulo de Inglés IV		
Cuarto Año		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Arte Ecuatoriano	Cultura Humanística	2
Análisis del Arte	Cultura Humanística	2
Presupuesto y Programación	Técnicas Específicas	2
Técnicas de Instalación	Técnicas Específicas	2
Luminotecnia	Técnicas Específicas	2
Acústica	Técnicas Específicas	2
	Medios de Expresión	2
Técnicas de Presentación II		
Taller de Diseño IV	Taller	4
Taller de Proyectos III	Taller	8
	Total	26
Módulo de Legislación Laboral		
Módulo de Ética Profesional		
Módulo de Inglés V		
Seminario de Actualización de Conocimientos		

Fuente: Archivos ULVR, (2005)

La siguiente figura, muestra las áreas temáticas: Medios de Expresión, Técnicas Específicas, Taller y Cultura Humanística y la ubicación de las distintas materias en las áreas correspondientes.

Carrera Diseño de Interiores
Plan de Estudios – Malla Vigente al 2005

Ubicación de materias por áreas

	Medios de Expresión	Técnicas Específicas	Taller	Cultura Humanística
1º	Geometría Descriptiva Técnicas de Expresión Dibujo Técnico Dibujo Artístico	Teoría del Diseño I	Taller de Diseño I	Estudio del Idioma Nacional Estilos del Arte
2do	Perspectiva I Dibujo Técnico II Plástica del Color I	Teoría del Diseño II Materiales y Métodos de Construcción	Taller de Diseño II Taller de Proyectos I	Estilística del Lenguaje Estilos del Mueble
3ro	Perspectiva II Técnicas de Presentación I Plástica del Color II	Técnicas de Construcción del Mueble Materiales y Complementos Decorativos Ergonomía y Antropometría	Taller de Diseño III Taller de Proyectos II	Folklore
4to	Técnicas de Presentación II	Presupuesto y Programación Técnicas de Instalación Luminotecnica Acústica	Taller de Diseño IV Taller de Proyectos III	Arte Ecuatoriano Análisis del Arte

Fuente: Archivos ULVR, (2005)

En síntesis, la siguiente figura muestra el proceso de la Escuela de Diseño desde su creación en 1979 a Carrera Diseño de Interiores en el año 2005, en que termina el período del presente estudio. Los planes de estudio y la ficha de registro original constan en el anexo 4.

Universidad Laica Vicente Rocafuerte		
Nombre de la Facultad	Facultad de Arquitectura	Facultad de Arquitectura
Nombre de la carrera	Diseño y Decoración de Interiores	Diseño de Interiores
Modalidad de estudio	Presencial	Presencial
Pénsum de estudios /año	1979	2005
Áreas temáticas o curriculares	Medios de Expresión Técnicas Específicas Taller Cultura Humanística	Medios de Expresión Técnicas Específicas Taller Cultura Humanística
Duración	4 años	8 ciclos
Trabajo final u organizativo	Tesis	Tesis
Título que otorga	Diseñador y Decorador de Interiores	Diseñador de Interiores

Figura 25. Ficha de registro No. 4. Carrera Diseño de Interiores ULVR

Fuente: elaboración propia

Para resumir, la etapa fundacional del estudio, denominada así porque comprende las primeras carreras creadas de diseño de interiores a la que pertenecen la carrera de Decoración de la UCUENCA la carrera de Decoración de la UCSG, la carrera de Decoración de la UTE y la carrera de Diseño y Decoración de Interiores de la ULVR, que para efectos del estudio se refiere a estas con su nombre inicial en el momento de su creación. Se ha expuesto el origen y evolución de estas carreras, resaltando a más de una mera descripción, los valores y el espíritu altruista que inspiraron su creación. Cabe señalar que Ecuador ha contado con magníficos centros académicos en los que esta disciplina sigue acogiendo y formando profesionales, siempre a la vanguardia y sin dejar a un lado la visión social mencionada.

5.2.2 Etapa de Desarrollo

Para continuar con la siguiente etapa del estudio, que para para efectos del análisis, se la ha denominado etapa de desarrollo, se detecta dos carreras de diseño de interiores en dos regiones distintas de Ecuador: Sierra y Costa. En la primera región, la Universidad San Francisco de Quito (USFQ) creó en 1997, la carrera corta de Decoración de Interiores. Dos años después, en 1999, la

Universidad de Guayaquil (UG) creó la carrera Diseño de Interiores en la región Costa.

5.2.2.1 Universidad San Francisco de Quito

La Universidad San Francisco de Quito (USFQ) fue nombrada en honor a la ciudad capital del Ecuador y fue la primera universidad privada totalmente autofinanciada en el país. En 1980 un grupo de intelectuales y personas de negocios ecuatorianos y extranjeros liderados por Santiago Gangotena González establecieron la Corporación de Promoción Universitaria⁷⁶ (CPU) como una fundación sin fines de lucro con la misión de fundar una universidad ecuatoriana privada de alta calidad académica. (Universidad San Francisco de Quito, 2003)

En septiembre de 1988, con el apoyo de personas y de empresas, la USFQ inició sus labores con tres unidades académicas, denominados colegios: Colegio de Administración para el Desarrollo, Colegio de Comunicación y Cultura y, Colegio de Ciencias Aplicadas. Posteriormente, se fueron agregando nuevas disciplinas académicas y estructurándose nuevos colegios. En 1993 el Colegio de Arquitectura al cual pertenece la Carrera de Diseño de Interiores comenzó a funcionar. (Universidad San Francisco de Quito, 2003)

El 17 de octubre de 1995 la USFQ fue oficialmente reconocida por el Estado Ecuatoriano mediante Decreto Ejecutivo 3166 publicado en el Registro Oficial No. 809 del 25 de octubre de 1995. Los estatutos de la universidad fueron aprobados por el Consejo Nacional de Educación Superior del Ecuador (CONESUP) el 18 de mayo de 2001 mediante oficio. (Universidad San Francisco de Quito, 2003)

La USFQ desde sus inicios implementó la filosofía de las artes liberales en su enseñanza, brindando a sus estudiantes la oportunidad de tomar materias, no solo relacionadas a su carrera, sino también en Humanidades, Filosofía, Ciencias, Literatura y Matemáticas como parte del programa de pregrado.

⁷⁶ La Corporación de Promoción Universitaria fue legalizada en el Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador en 1985 mediante Registro Oficial publicado el 28 de junio de 1985.

La CPU creó el Colegio de la Comunidad (CCSFQ) dentro del ámbito de la Universidad San Francisco de Quito. El CCSFQ abrió sus puertas en septiembre de 1997, con cursos en horario que comenzaba a las 18h00 y terminaba a las 21h00 dentro del campus de la USFQ, ideado para la gente que trabajaba, así podían asistir a los cursos una vez que terminaban sus labores.

El catálogo de la Universidad San Francisco de Quito (2002) señala:

El CCSFQ ofrecía una amplia selección de carreras intermedias en los campos de la administración, del diseño, de las tecnologías aplicadas y de la educación. Estas carreras se diseñaron considerando las necesidades del sector productivo de la sociedad, sin descuidar el desarrollo intelectual y cultural de los estudiantes, con programas flexibles e innovadores para atender los constantes cambios en el mercado laboral (pp. 145-146)

De acuerdo a Aldo Echeverría, Diseño de Interiores se creó a través del Colegio de Artes. En el tiempo que se creó arquitectura también estaban unidos artes con arquitectura, tenían cursos en conjunto.

La idea de esta universidad es que sean educados en artes liberales, o sea si alguien entra a estudiar arquitectura o diseño de interiores actualmente no se les daba solos las materias que se refieren a ese ámbito, sino se les daba otras materias que son obligatorias para todos los estudiantes de la universidad que serían principio de economía, psicología, artes, entre otras (Echeverría, Comunicación personal 12 de mayo de 2018).

Andrea Pinto señaló que la carrera empezó en las artes. “Teníamos al principio muchas materias como Teoría del Color, por ejemplo, que se daban dentro del área de las artes, en el Colegio de Artes” (Pinto, Comunicación personal 12 de mayo de 2018). La USFQ define el Colegio de Artes Contemporáneas como “una comunidad de artistas, instructores y profesionales comprometidos a preparar a los estudiantes para el liderazgo y ocupar roles creativos en la producción y desenvolvimiento de un proyector, dentro de una atmósfera interdisciplinaria” (Universidad San Francisco de Quito, 2002, p. 58).

Diseño de interiores comenzó aquí en la universidad como un curso que no era de la altura de una licenciatura, sino más bien dentro del colegio de la comunidad, o sea que tenía una carrera para darles información a los estudiantes, pero no era un título profesional sino una carrera media y, ese fue el diseño de interiores que se creó. El diseño de interiores apareció con un permiso al colegio de la comunidad luego se creó la especialidad, pero se le hizo como diseño de interiores con un año menos de estudio. No salían con el título de arquitecto de interiores sino de diseñadores actualmente ya tiene una licenciatura de diseño de interiores (Echeverría, comunicación personal 12 de mayo de 2018)

Diseño de Interiores era una de las cinco especialidades de este colegio. Para entonces, la USFQ orientó el programa de Diseño de Interiores a estudiantes interesados en las artes y la arquitectura. El Catálogo Académico 2002 señala:

El diseñador de interiores se enfrenta a retos profesionales que involucran destrezas artísticas y técnicas. El pensum fue elaborado considerando las necesidades del mercado local y las tendencias internacionales: además de proveer conocimientos teóricos y prácticos, enfoca la creatividad y adaptación del espacio interior hacia las necesidades estéticas y psicológicas del usuario (Universidad San Francisco de Quito, 2002, p. 58).

En cuanto a los profesores, Pinto sostiene que para entonces no había profesores de diseño interior, por ser una carrera nueva. “Había un profesor que era arquitecto con maestría en diseño interior. La gran mayoría eran arquitectos, artistas plásticos, por ejemplo, teoría del color la daban los artistas” (Pinto, Comunicación personal 12 de mayo de 2018).

En junio de 2002 el Colegio de la Comunidad cambió su nombre a Colegio de Tecnologías Aplicadas (CTA) para ajustar su funcionamiento a los lineamientos de la nueva Ley de Universidades y del CONESUP y darle una nueva estructura para mejorar los programas y procedimientos de enseñanza. (Universidad San Francisco de Quito, 2002, pp. 145-146). El CTA opera en un sistema semestral.

La enseñanza enfatizaba la creatividad y la innovación en los Talleres de Diseño, las materias teóricas y la posibilidad de cursos del Colegio General. En el primer año del Colegio General tanto estudiantes como profesores “se reúnen para aprender sobre la cultura, pero especialmente las ciencias, la filosofía y las civilizaciones. “La enseñanza se enfoca en las habilidades fundamentales: aprender a pensar, aprender a hacer, aprender a ser, aprender a percibir”

(Universidad San Francisco de Quito, 2002, pp. 145-146). En cuanto a los espacios de enseñanza-aprendizaje, los estudiantes de Diseño Interior compartían las instalaciones y algunas materias con el Colegio de Arquitectura, con el fin de favorecer la interacción entre ambas disciplinas. La figura muestra el plan de estudios 2002 con las materias, sus códigos y créditos. La otra figura muestra los cursos sugeridos del Colegio General.

Tecnología de Diseño de Interiores **Plan de Estudios 2002**

Diseño de Interiores (DIT)

Código	Materia	Créditos
ACF100	Cultura Visual	3
ACF31T	Introducción a los Medios Mixtos	2
ADC100	Introducción a la Imagen Digital	2
ARQ111	Dibujo Arquitectónico I	3
ARQ230	Historia y Teoría de la Arquitectura I	3
ARQS16	Maquetería	1
ART105	Dibujo Básico II	3
DIS110	Teoría del Color	2
DIS331	Técnicas de Ilustración Medios Secos	3
DIT130	Diseño de Interiores Básico	3
DIT131	Diseño Interior e Iluminación	3
DIT240	Diseño Residencial	3
DIT241	Espacios Comerciales y Corporativos	3
DIT250	Jardinería Ornamental	3
DIT251	Códigos y Documentos de Construcción	3
DIT260	Materiales y Acabados I	3
DIT310	Historia de los Estilos	3
DIT365	Materiales y Acabados II	3
DIT380	Diseño Residencial II	3
DIT386	Antropometría y Ergonomía	3
DIT410	Color para Interiores	3
DIT420	Manejo de Proyectos	3
DIT430	Teoría del Diseño	3
DIT471	Portafolio	1
DIT480	Diseño de Muebles	3
DIT495	Proyecto Final de Diseño de Interiores	1
DIT496	Proyecto de Diseño de Interiores II	1
Total Créditos		70

Fuente: Catálogo Académico USFQ (2002 – 2003)

Cursos recomendados del CG

Código	Materias	Créditos
ARH201	Historia del Arte II Como electiva del Colegio General	3
ART100	Dibujo Básico I Como requisito de Arte del Colegio General	3
DIT270	Diseño en Computadora Como requisito de Computación del Colegio General	3

Fuente: Catálogo Académico USFQ, (2002 – 2003)

La USFQ también ofrecía la carrera de Decoración de Interiores y al finalizar los estudios correspondientes el estudiante recibía el título de Tecnólogo en Decoración de Interiores (TDI) o Asociado en Ciencias Aplicadas (AAS).

La carrera de Decoración de Interiores está íntegramente ligada a la realidad actual. Para reflexionar sobre la importancia creciente que van teniendo los objetos en nuestra vida cotidiana, basta con observar los almacenes, centros comerciales, espacios públicos y el interior de la vivienda moderna, que nos ofrecen variedad de imágenes con una alta carga visual. La conjunción que se logre para crear ambientes atractivos y a la vez prácticos, es la meta a seguir por el diseñador. Por esto la carrera está basada en un estudio del diseño más estético y culturista (USFQ, 2002).

La figura a continuación muestra el plan de estudios de 2003 y los cursos del CG que los estudiantes debían aprobar.

Tecnología de Diseño de Interiores Plan de Estudios 2003

Secuencia sugerida para obtener el título de TDI o AAS

Código	Materia	Créditos
Semestre I		
ARQ111-AA	Dibujo Arquitectónico I	3
ART100-AA*	Dibujo Básico I	3
DIS130-AA	Diseño de Interiores Básico	3
CG	Colegio General	6
Semestre II		
DIT131-AA	Diseño de Interiores e Iluminación	3
ART105-AA	Dibujo Básico II	3
DIS110-AA	Teoría del Color	3
CG	Colegio General	6
Verano I		
ARQS16-AA	Maquetería	1
ARH201-AA*	Historia del Arte II	3
CG	Colegio General	3
Semestre III		
DIT240-AA	Diseño Residencial I	3
DIT251-AA	Códigos y Documentos de Construcción	3
DIT250-AA	Jardinería Ornamental	3
DIT260-AA*	Materiales y Acabados I	3
CG	Colegio General	3
Semestre IV		
DIT241-AA	Espacios Comerciales y Corporativos	3
DIT365-AA	Materiales y Acabados II	3
ARQ230-AA*	Historia y Teoría de la Arquitectura	3
CG	Colegio General	6

Verano II		
DIT212-CC	CAD	3
FIL400-AA*	Ética Profesional	1
CG	Colegio General	3
Semestre V		
DIT310 –CC	Historia de los Estilos	3
DIT380-CC	Diseño Residencial II	3
DIT385-CC	Antropometría y Ergonomía	3
DIT330-AA	Técnicas de Ilustración – Medios Secos	2
ARTT07-AA	Taller 2D Acuarela	3
Semestre VI		
DIT231-CC	Proyecto de Diseño de Interiores	3
DIT132-CC	Diseño de Muebles	3
DIT420-CC	Manejo de Proyectos	3
DISS01-AA	Portafolio	1
CG	Colegio General	3
	Total de Créditos	98

Fuente: Catálogo Académico USFQ 2003

Cursos a seguir del CG

Código	Materias	Créditos
	Socráticos	15
ART100-AA	Arte	3
ARH201-AA	Ciencias Sociales	3
CMP250-AA	Computación	3
	Administración	3
	Ética	1
	Literatura / Filosofía	3
	Economía	3
	Matemáticas	3
	Deporte (un semestre)	0

Fuente: Catálogo Académico USFQ, (2003)

Para la licenciatura de Diseño de Interiores se requiere cursar 9 ciclos. “El primer año [dos ciclos], lo tenemos en conjunto porque tenemos la mismas, fundamentos de la arquitectura, las materias básicas del primer año son idénticas” (Echeverría, Comunicación personal 12 de mayo de 2018). Debido a esto, existe cierta flexibilidad para el estudiantes que decida cambiarse de carrera, de arquitectura a diseño de interiores o viceversa, después del primer año o inclusive en el segundo.

Posteriormente, hay una variación en el plan de estudios del año 2004. La secuencia sugerida para obtener el título de TDI o AAS y los cursos a seguir en el Colegio General muestran las materias con sus códigos y número de créditos por semestre para este año.

Tecnología de Diseño de Interiores

Planes de Estudio 2004

Secuencia sugerida para obtener el título de TDI o AAS

Código	Materia	Créditos
Semestre I		
ARQ101-CC	Dibujo Arquitectónico I	3
ART100-AA*	Dibujo Básico I	3
DIT130-CC	Diseño de Interiores Básico	3
CG	Colegio General	6
Semestre II		
DIT131-CC	Diseño de Interiores e Iluminación	3
ART105-AA	Dibujo Básico II	3
DIS110-AA	Teoría del Color	3
CG	Colegio General	6
Verano I		
DIT129-CC	Maquetería	1
ARH201-AA*	Historia del Arte II	3
CG	Colegio General	3
Semestre III		
DIT240-CC	Diseño Residencial I	3
DIT251-CC	Códigos y Documentos de Construcción	3
DIS330-AA	Técnicas de Ilustración Medios Secos	3
DIT260-CC	Materiales y Acabados I	3
CG	Colegio General	3
Semestre IV		
DIT380-CC	Diseño Residencial II	3
DIT365-CC	Materiales y Acabados II	3
DIT212-CC	CAD	3
CG	Colegio General	6
Verano II		
DIT213-CC	CAD-3D	3
FIL400-AA*	Ética Profesional	1
CG	Colegio General	3
Semestre IV		
DIT380-CC	Diseño Residencial II	3
DIT365-CC	Materiales y Acabados II	3
DIT212-CC	CAD	3
CG	Colegio General	6
Verano II		
DIT213-CC	CAD-3D	3
FIL400-AA*	Ética Profesional	1
CG	Colegio General	3
Semestre V		
DIT310-CC	Historia de los Estilos	3
DIT241-CC	Espacios Comerciales y Corporativos	3
DIT385-CC	Antropometría y Ergonomía	3
DIT250-CC	Jardinería Ornamental	3
ARTT07-AA	Taller 2D Acuarela	3
Semestre VI		
DIT231-CC	Proyecto de Diseño de Interiores	3
DIT132-CC	Diseño de Muebles	3
DIT420-CC	Manejo de Proyectos	3
DISS01-AA	Portafolio	1
CG	Colegio General	3
Total de Créditos		101

Fuente: Catálogo Académico USFQ, (2004)

Cursos a seguir del CG

Código	Materias	Créditos
	Socráticos	15
ART100-AA	Arte	3
ARH201-AA	Ciencias Sociales	3
CMP250-AA	Computación	3
	Administración	3
	Ética Profesional	1
	Literatura / Filosofía	3
	Economía	3
	Matemáticas	3
	Deporte (un semestre)	0

Fuente: Catálogo Académico USFQ, (2004)

En resumen, la Escuela de Decoración de Interiores inicia en el Colegio de la Comunidad en el año 1997 con una duración de dos años. Las áreas curriculares eran: Instrumental, Formativo y Colegio General. Los estudiantes requerían realizar un Proyecto previo a la obtención del Certificado. En el año 2003, la carrera se denomina Decoración de Interiores con una duración de seis ciclos. Las áreas curriculares se mantienen: Formativo y Colegio General. De igual modo, se requería aprobar un Proyecto de fin de carrera previo a la obtención del título de Tecnólogo en Decoración de Interiores.

En el año 2004, la carrera Diseño de Interiores con duración de seis ciclos, mantenía los mismas áreas curriculares y ofrecía el título de Tecnólogo en Diseño de Interiores previo a la aprobación de un Proyecto de fin de carrera. La figura muestra el proceso de la carrera Diseño de Interiores desde su inicio en el Colegio de la Comunidad en 1997 hasta el año 2004. Los planes y la ficha de registro constan en el anexo 5 del Cuerpo C de la presente tesis.

Universidad San Francisco de Quito				
Nombre de la Facultad	Colegio de la Comunidad	Colegio de Tecnologías	Colegio de Tecnologías	Colegio de Tecnologías
Nombre de la carrera	Decoración de Interiores	Diseño de Interiores	Decoración de Interiores	Diseño de Interiores
Modalidad de estudio	Presencial	Presencial	Presencial	Presencial
Pénsum de estudios /año	1997	2003	2003	2004
Áreas temáticas o curriculares	Instrumental Formativo Colegio General	Instrumental Formativo Colegio General	Instrumental Formativo Colegio General	Instrumental Formativo Colegio General
Duración	2 años	6 ciclos	6 ciclos	6 ciclos
Trabajo final u organizativo	Proyecto	Proyecto de fin de carrera	Proyecto de fin de carrera	Proyecto de fin de carrera
Título que otorga	Diploma / Certificado	Diseñador de Interiores	Tecnólogo en Decoración de Interiores o Asociado en Ciencias Aplicadas (AAS)	Tecnólogo en Diseño de Interiores o Asociado en Ciencias Aplicadas (AAS)

Figura 26. Ficha de registro No. 5. Carrera Diseño de Interiores USFQ

Fuente: elaboración propia

5.2.2.2 Universidad de Guayaquil

El 1 de diciembre de 1867 se celebró la primera sesión de la Junta Universitaria con la finalidad de satisfacer la demanda de estudios superiores y otorgar grados y títulos. La Facultad de Jurisprudencia se creó en 1868, por disposición del Concejo Académico de la Junta Universitaria del Guayas. En 1877 se inauguró la Facultad de Medicina. En 1897 se dictó la Ley que creó la Universidad de Guayaquil, una de las primeras en acoger la Reforma Universitaria de Córdoba de 1918 que se levantó bajo la consigna de ‘Una sociedad mejor para una educación mejor’ (Universidad de Guayaquil, 2010).

Posteriormente, se crearon más facultades, tales como la Facultad de Ciencias Matemáticas y Físicas en 1933, la Facultad de Ciencias Químicas en 1942, la Facultad de Ciencias Agrarias y Medicina Veterinaria, la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación en 1944. En 1949 se traslada a la Ciudad Universitaria con varios edificios para las unidades académicas y administrativas. A partir de 1958 se continuaron crearon más facultades, entre

ellas, la de Arquitectura en 1960. Luego, surgieron nuevas facultades que ampliaron la oferta académica para la sociedad.

Respecto a la carrera Diseño de Interiores, creada por Consejo Universitario en 1998, tenía como objetivo capacitar a un profesional “para intervenir en los procesos de diseño de espacios interiores en ambientes arquitectónicos destinados al uso residencial, comercial o de servicios, con énfasis en una capacitación de metodologías de trabajo y aplicación de técnicas de diseño y constructivos” (Universidad de Guayaquil, 1999).

Para Morales, hubo la necesidad de crear la carrera de diseño de interiores. “Se hizo un estudio de mercado y se encontró la necesidad de ofertar esta carrera. Se tomó la decisión entonces de aperturar la carrera, que, en aquel tiempo, (...) se la trabajó como autofinanciada” (Morales, Comunicación personal, 15 de diciembre de 2018). Además, Brick Reyes agrega:

En la Facultad hace varios años siempre hubo la inquietud de poder dar a la sociedad una respuesta que no solamente sea de profesionales en la arquitectura, sino también en profesiones medias. En ese tiempo se pensó primero en sacar auxiliares o asistentes en dibujo o en construcciones. Posteriormente, nació la idea que también se podía formar diseñadores de interiores que sean un complemento para la actividad de la arquitectura. Entonces ahí nació la idea y después se plasmó y empezó a funcionar como escuela (Reyes, Comunicación personal, 15 de diciembre de 2018).

Respecto a los actores que participaron en la creación de la carrera, Morales expresa: “el decano juega un papel muy importante porque es quien presenta la propuesta ante el rector. El estudio lo había realizado la arquitecta Sonia Guevara en su momento y ella presenta junto al arquitecto Ochoa esa primera propuesta” (Morales, Comunicación personal, 15 de diciembre de 2018).

Reyes también expresa:

Bueno, primero la comunidad de la facultad de arquitectura (...) [el] criterio de dar un servicio a la sociedad. Entonces siempre son las autoridades, en este caso la facultad con sus autoridades: decanos, Consejo Directivo, y obviamente con la venia y la aprobación posterior del Vicerrectorado Académico, el Rector y Consejo

Universitario, en ese orden. Se planteó, se aprobó y empezó a funcionar. (Reyes, Comunicación personal, 15 de diciembre de 2018).

En sus inicios la carrera tenía una duración de dos años y fue creada con dos variantes: la primera, estaba dirigida a profesionales en Arquitectura, y la segunda, a bachilleres y otros profesionales. A continuación, se exponen ambas variantes, conforme consta en los archivos de aprobación de la carrera de Diseño de Interiores de la Universidad de Guayaquil:

Los profesionales Arquitectos saldrán con el título de Diseñadores de Interiores, y según su perfil, estarán capacitados para intervenir en decisiones de tipo técnico, estético, económico y de gestión administrativa y laboral en las propuestas de Organización, Decoración y Construcción de ambientes arquitectónicos, asociando el diseño de elementos mobiliarios, ornamentales y decorativos.

El título de los bachilleres y otros profesionales, al finalizar la carrera será Tecnólogo en Decoración de Interiores; y su perfil será el de un asistente técnico en el desarrollo de proyectos y obras de decoración y Diseño de Interiores. Su capacitación en los diversos campos asociados al desarrollo profesional del Diseñador de Interiores, Organizacional, Técnico, Estético, Sociocultural, le permitirá intervenir dichos campos y ejercer libre y específicamente la Decoración de Interiores (Quintero, 1998).

El campo ocupacional se relaciona con “Diseño de Interiores y Decoración, Consultoría Especializada, Asesoría al Marketing asociado a la Carrera, Diseño de Elementos, Detalles, Dibujante Técnico de Apoyo, Avaluador de Costos, Asistente de Arquitectos, Ejecutivo de Ventas de Productos Asociados” (Quintero, 1998). Según consta en los archivos de la UG, el perfil profesional señala:

El Diseñador de Interiores, será un profesional Arquitecto que habiendo adquirido formación en el tercer grado de capacitación Universitaria; estará preparado con capacitación específica para intervenir en decisiones de tipo técnico, estético, económico y de gestión administrativa y laboral en las propuestas de Organización, Decoración y Construcción de ambientes arquitectónicos asociando el diseño de elementos mobiliarios, ornamentales y decorativos (Universidad de Guayaquil, 1999).

Entre los docentes fundadores constan la Dis. Lotty Palacios Wanke, la Dec. Pilar Torres de Guevara, y los arquitectos Antonieta Palacios Jara, Marta Donoso Llanos, Enrique Menoscal Valarezo, Rosa Ortega Astudillo, Stephenson

Soriano Quiroz, Mauricio Ochoa Peralta, Víctor Hugo Peña Tomalá, Paulette Klein Lofredo, Xavier Esteves Morán, Mélida Chávez, Ángeles Artin González, José Medina Arcentales, Lina Guzmán Wong, Sonia Guevara de Soro y Leonardo Ruiz Barona. Posteriormente, se incorporaron el arquitecto Segundo Martínez, los artistas plásticos Theo Constante, Iván Paredes, y otros profesores.

Inicialmente comenzaron a participar los mismos docentes que participaban en la carrera de Arquitectura. arquitectos en su mayoría, y obviamente hubo una mínima participación de diseñadores de interiores, pero en mínimo grado. Así fue como se dio inicio. En esa época teníamos aquí en la facultad figuras del arte nacional como Theo Constante; el Arq. Segundo Martínez, también fue un gran artista; [hoy] contamos todavía con la participación de Iván Paredes, y había [otras] figuras que apoyaban este proceso (Reyes, Comunicación personal, 15 de diciembre de 2018).

La carrera se planificó en un total de seis semestres incluido el de Graduación. El régimen de carga horaria previa a la obtención del título es de 3600 horas académicas, distribuida entre el conjunto de materias: del curso regular 3200 horas académicas, los seminarios obligatorios 260 horas académicas, y Taller de Graduación y la Pasantía 120 horas académicas (Universidad de Guayaquil, 1999). Los niveles nominados son: Preuniversitario, Niveles 1, 2, 3, 4, 5, y Taller de Graduación. Las áreas académicas se clasifican en área de Diseño, Área Técnica, Área de Expresión, Área de Humanidades, Área de Complemento con los seminarios obligatorios. La figura muestra las áreas y la ubicación de las materias.

Facultad de Arquitectura
Carrera Diseño de Interiores
Plan de Estudios Año 1999

Ubicación de materias por áreas

Diseño	Técnica	Expresión	Humanidades	Complementarios
Introducción al Diseño de Interiores	Matemáticas Geometría	Dibujo Técnico I, II, III, IV	Historia del Arte I, II Historia del Mueble I, II	Computación Windows (Operativo), Word, Excel, AutoCAD (Básico e Intermedio), CorelDraw, Power Point.
Diseño Básico y Color	Tecnología de los Materiales	Dibujo Expresivo I, II, III	Desarrollo profesional I, II, III	Inglés Módulos I, II
Diseño de Interiores I, II, III, IV, V.	Ergonomía I, II Sistemas Técnicos en Edificios I, II, III	Técnicas de Representación I, II, III	Expresión Oral y Escrita I, II	Fotografía Módulo I (Obligatorio), Módulo II (Opcional)
Diseño del Mueble I, II, III, IV	Presupuesto			Maquetería Taller de Prácticas Pre- Profesionales I, II

Fuente: Archivos UG, (1999)

El plan de estudios del año 1999 y detalla las asignaturas por ciclo y por áreas y el número de horas de cada materia.

Facultad de Arquitectura
Carrera Diseño de Interiores
Plan de Estudios Año 1999

Asignaturas por ciclo. Ubicación de materias por áreas

Preliminar		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Orientación de la carrera	Área de Diseño	2
Matemáticas	Área Técnica	6
Geometría	Área Técnica	4
Dibujo Técnico I	Área de Expresión	6
Dibujo Expresivo I	Área de Expresión	4
Técnicas de Investigación	Área de Humanidades	4
Expresión Oral/Escrita I	Área de Humanidades	4
	Total	30
Seminario de Computación		30
Primer Ciclo		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Diseño Básico y Color	Área de Diseño	9
Diseño de Interiores I	Área de Diseño	6
Técnica de Materiales	Área Técnica	4
Ergonomía I	Área Técnica	2
Dibujo Técnico I	Área de Expresión	6
Dibujo Expresivo II	Área de Expresión	4
Historia del Mueble I	Área de Humanidades	2
Historia del Arte I	Área de Humanidades	2
	Total	35
Fotografías Módulos I, II		30
Inglés		60
Intro AutoCAD Módulos I, II, III		
Segundo Ciclo		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Diseño de Interiores II	Área de Diseño	9
Diseño de Muebles I	Área de Diseño	6
Ergonomía II	Área Técnica	2
Sistemas Técnicos I	Área Técnica	2
Dibujo Expresivo III	Área de Expresión	4
Dibujo Técnico III	Área de Expresión	4
Historia del Mueble II	Área de Humanidades	2
Historia del Arte II	Área de Humanidades	2
	Total	31
Inglés		60
Aerografía		30
Maquetería Módulos I, II		30
Tercer Ciclo		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Diseño de Interiores III	Área de Diseño	9
Diseño de Muebles II	Área de Diseño	6
Sistemas Técnicos II	Área Técnica	2
Detalles Constructivos I	Área Técnica	4
Técnicas de Representación I	Área de Expresión	4
Int. Contemporáneo	Área de Humanidades	2
Desarrollo Profesional	Área de Humanidades	2
Ética	Área de Humanidades	2
	Total	31

Cuarto Ciclo		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Diseño de Interiores IV	Área de Diseño	9
Diseño de Muebles III	Área de Diseño	6
Sistemas Técnicos III	Área Técnica	2
Presentación de Proyectos	Área de Expresión	10
Desarrollo Profesional II	Área de Humanidades	2
Expresión Oral/Escrita II	Área de Humanidades	2
	Total	31
Taller de Acabados Módulos I, II, III		30
Quinto Ciclo		
Asignaturas	Área Curricular	No. de horas
Diseño de Interiores V	Área de Diseño	9
Diseño de Muebles IV	Área de Diseño	6
Presupuesto	Área Técnica	2
Detalles Constructivos II	Área Técnica	4
Técnicas de Representación II	Área de Expresión	4
Desarrollo Profesional III	Área de Humanidades	2
	Total	27
Sexto Ciclo		
	Trabajo de Graduación	300
	Práctica Profesional	300

Fuente: Archivos UG, (1999)

Respecto a las actividades realizadas, Iván Paredes señala:

La carrera cumplía la parte metodológica de lo académico y si había elementos no tan cotidianos pero que compensaban. En sí, había conferencias o visitas a lugares expositivos donde se veía la parte artística y para alimentar la parte creativa y el gusto por el arte de los estudiantes entonces eso pienso es complementario extra curricular, pero sí se daban (Paredes, Comunicación personal 15 de diciembre de 2018).

En síntesis, la Carrera Diseño de Interiores se creó en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en el año 1999 con duración de seis ciclos. Las áreas curriculares fueron: Diseño, Técnica, Expresión, Humanidades y Complementarios. Los estudiantes requerían aprobar un Trabajo de Grado previo a la obtención del título Tecnólogo en Diseño de Interiores. Cabe destacar que hasta el año 2005 en que finaliza el estudio, la carrera de la Universidad de Guayaquil no presentó cambios. La figura muestra la ficha de registro No 6 con la información del plan de estudio del año 1999. Para ver la ficha original refiérase al anexo 6.

Universidad de Guayaquil	
Nombre de la Facultad	Arquitectura y Urbanismo
Nombre de la carrera	Diseño de Interiores
Modalidad de estudio	Presencial
Pénsum de estudios / año	1999
Áreas temáticas o curriculares	Área de Diseño
	Área Técnica
	Área de Expresión
	Área de Humanidades
Duración	Área de Complementarios
	6 ciclos
Trabajo final u organizativo	Trabajo de Grado
Título que otorga	Tecnólogo en Decoración de Interiores

Figura 27. Ficha de registro No. 6. Carrera de Diseño de Interiores UG

Fuente: Elaboración propia

En suma, la carrera de Diseño de Interiores de la Universidad San Francisco de Quito y la carrera de Diseño de Interiores de la Universidad de Guayaquil forman parte de la etapa de desarrollo de este estudio correspondiente a la década de los años noventa. Si algo se debe resaltar respecto a las universidades mencionadas, es que en cada una de ellas siempre destacó un grupo de académicos visionarios y/o altruistas. Hombres y mujeres que supieron insertar al Ecuador dentro del ambiente competitivo del diseño. Estas carreras se han ganado un prestigio a nivel internacional, que motiva a las nuevas generaciones a mantenerse con una actitud constantemente innovadora.

5.2.3 Etapa de Consolidación

En esta etapa denominada de consolidación, se crea la carrera de Diseño de Interiores en la Universidad del Azuay (UDA) en la ciudad de Cuenca. Con esta última etapa se logra la consolidación del campo disciplinar del diseño de interiores en el Ecuador.

5.2.3.1 Universidad del Azuay

La Universidad del Azuay es una institución privada fundada en 1968 y tiene su sede en la ciudad de Cuenca, provincia de la capital del Azuay. En sus inicios fue parte, primero, del Instituto Superior de Filosofía, extensión de la Universidad Católica de Guayaquil y desde 1973 formó parte de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. En 1990, luego de cumplir con todos los requisitos legales fue reconocida como Universidad del Azuay, mediante Ley de la República (Universidad del Azuay, 2017).

La Universidad del Azuay fue la primera en fundar una Facultad de Diseño. El origen de esta Facultad está en los artesanos del Azuay. Según el ex Rector de la Universidad del Azuay, Carlos Cordero (2016):

La creatividad y el talento de estos hombres y mujeres [artesanos del Azuay] influyeron primero en la creación en Cuenca del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, y luego en el surgimiento de la primera Escuela de Diseño ecuatoriana (p. 7).

De acuerdo a Patricio León (2016):

La Escuela de Diseño nació con un concepto de apoyo a los talleres artesanales de Cuenca. Eso obligaba a trabajar sobre cuatro talleres: uno en madera, uno en cerámica, otro en joyería y otro en metalmecánica. Entonces el diseño de objetos se volvió el centro de desarrollo de la Escuela (p. 36).

En la opinión de Cordero (2016), “toda facultad tiene su dinámica propia, pero Diseño –por su vinculación con los artistas y con la capacidad de crear –tiene sin duda un carácter muy especial” (p. 13). Entre los varios actores que lograron el nacimiento de la Escuela, constan: el doctor José Cuesta Heredia, Decano General de Investigaciones, el doctor Claudio Malo, Decano General Académico y vínculo fundamental con el CIDAP, y el arquitecto Guido Álvarez, miembro de la firma ACSA, constructora de la Universidad.

Los creadores del pensum fueron el arquitecto Diego Jaramillo, primer director de la Escuela, cuando esta pertenecía a la Facultad de Ciencia y Tecnología y la diseñadora argentina Dora Giordano, vinculada a la Universidad a través del

CIDAP. Los primeros profesores, en su gran mayoría arquitectos egresados de la Universidad de Cuenca, fueron Patricio León, Vicente Mogrovejo, Patricio Hidalgo, Álvaro Larriva, Salvador Castro, Manuel Contreras y Leonardo Bustos. Algunos de ellos sucederán a Diego Jaramillo en la lista de decanos. Otros provenían de las artes plásticas como el actual decano, Fabián Landívar (Universidad del Azuay, Facultad de Diseño, 2016, p. 7)

De acuerdo a Diego Jaramillo (2016), para esa época se vivía el proceso de modernización de la ciudad y existía una corriente de recuperación de la tradición de la identidad. El contexto cultural favoreció la creación de la carrera a la vez que la orientaba hacia la revitalización de las artesanías y a la recuperación de la tradición y riqueza de la mano de obra, materiales, y otros.

No obstante, lograr que la sociedad comprenda el significado y alcance de la profesión del diseñador no fue un camino libre de dificultades, como Vicente Mogrovejo (2016) lo expresa:

Cuando se formó la primera Facultad de Arquitectura acá en Cuenca tampoco había el entendimiento cabal de cuál era el límite entre la arquitectura y la ingeniería, la sociedad confundía arquitectos con ingenieros. Aquí pasaba lo mismo, confundían diseñadores con arquitectos. O no entendían por qué los diseñadores no se incorporaban de lleno en la Arquitectura. Ese era un trabajo fuerte que había que asumir para que la carrera pudiera arrancar con personalidad propia, con una estructura académica propia y que no podía ser independiente de la arquitectura porque estaban muy vinculadas (p. 28).

En general, el surgimiento de nuevas escuelas o carreras que nacen o se vinculan con otras tradicionales siempre atraviesan por un proceso emergencia, desarrollo o fortalecimiento, reconocimiento y consolidación. La situación narrada por Mogrovejo, fue similar para todas las carreras de diseño tanto general, como específico. La carrera de Diseño de Interiores no estuvo exenta de estas dificultades en sus diversas etapas hasta lograr su reconocimiento y consolidación en las distintas instituciones.

De acuerdo a Fabián Landívar (2016), la relación entre arquitectos y diseñadores siempre fue de amistad, pero a veces no coincidían en algunos temas. “Sin embargo, nosotros venimos de la Bauhaus alemana, escuela

internacional de diseño fundada por intervención de artistas y arquitectos, que tuvo una visión estética y artística del diseño. Esa fue la coincidencia (p. 29).

En 1990, bajo el rectorado de Juan Cordero Iñiguez, Diseño pasa de ser una Escuela a convertirse en una Facultad. Con la primera reforma curricular, debatida desde el año 1998 dentro de la Facultad de Diseño, se crean las carreras por especialidad. Bustos (2010) sostiene:

El cambio medular en la estructura de la propuesta constituye lo que, al comienzo se denominó “especialidades” y que, al momento, se maneja con el nombre de *carreras*, planteadas, en primera instancia en tres áreas diferenciadas del quehacer proyectual: área de gráfica, área de objetos o productos y área textil y moda; posteriormente, en el año 2005, se incorpora a la oferta académica, la carrera de Diseño Interior (pp. 35-36).

Bustos (2010) agrega que, desde entonces, la Facultad orienta la propuesta de enseñanza-aprendizaje a “la formación de un profesional situado y comprometido con el contexto nacional y regional, constituyéndose sobre la base de: la estética, la cultura, la ciencia, la tecnología, y el ambiente” (p. 36).

Según Diego Jaramillo (2016):

Al momento de creación de la Escuela de Diseño de Interiores, ya estaba consolidado el campo del diseño general en la ciudad de Cuenca, no obstante, al inicio fue complicado la contribución del diseño a la sociedad.

La Carrera Diseño de Interiores de la Universidad del Azuay es la última del presente estudio. Su propuesta conceptual y didáctica se caracteriza con un enfoque relacional que mira el proceso de enseñanza–aprendizaje en una secuencia de composición de problemas. (Universidad del Azuay, 2005).

Patricio Hidalgo (2016) se refiere al campo de la carrera Diseño de Interiores:

Aclarando el escenario en el que se desenvuelve el diseñador de espacios interiores, su contribución en una ciudad como Cuenca puede ser muy importante

en los proyectos de restauración y refuncionalización de edificios patrimoniales, así como todo el trabajo que puede desarrollarse en los espacios comerciales, en sus vitrinas y escaparates, cuya imagen forma parte de nuestras calles y plazas, imágenes que deben ser muy estudiadas, para contribuir a fortalecer el valor del paisaje urbano de nuestra ciudad (p. 87).

Entre las actividades que realizaban los estudiantes, constan las exposiciones de los trabajos, la presentación de sus proyectos, entre otros. Con respecto al diseño de interiores y a sus profesionales, Giovanny Delgado (2016) señala: “El diseño es un trabajo coordinado y planificado de técnicas, tecnología y creatividad formal. La fortaleza más grande del diseñador está en la conceptualización del espacio y cómo articula cada uno de los elementos: pisos, cielorraso, paneles, mobiliario” (p. 87)

El perfil profesional 2005 de la carrera Diseño de Interiores establece:

- El diseñador de interiores es un profesional experto en el diseño y construcción del espacio interior.
- Será capaz de desarrollar su actividad de manera independiente, o integrado en equipos multidisciplinarios para la proyección y/o construcción del espacio interior.
- Será un profesional comprometido con el contexto y capaz de entender que las diferencias en la significación de los referentes del diseño cobran sentido en relación a este, condiciones culturales, disponibilidad de materiales, técnicas constructivas y elementos de equipamiento.
- Podrá desarrollar su profesión en calidad de profesional independiente o en relación de dependencia en instituciones públicas o privadas, de manera individual o en equipos multidisciplinarios.
- Estará en capacidad de desarrollar la docencia en diseño interior y áreas afines (Universidad del Azuay, Carrera Diseño Interiores 2005).

La Escuela de Diseño plantea los primeros tres ciclos unificados para todas las carreras. A partir del ciclo 4, los estudiantes toman las materias específicas para la carrera Diseño de Interiores. Las áreas temáticas son: Teoría, Diseño, Instrumentación Profesional e Instrumentación General. También, se presenta las materias y los prerrequisitos. La primera figura muestra las materias y prerrequisitos correspondientes al plan de estudio.

Escuela de Diseño

Plan de Estudio 2005

Materias y prerrequisitos

Materia	Prerrequisitos
Diseño 1 Expresión y Representación Tecnología 1 Computación 1 Morfología 1	Diseño III Dibujo III Computación Diseño III
Diseño 2 Tecnología 2 Computación 2 Morfología 2 Instalaciones 1	Diseño 1 /Tecnología 1 /Ergonomía 1 Tecnología 1 Morfología 1 Tecnología 1
Diseño 3 Historia 1 Tecnología 3 Computación 3 Instalaciones 2	Diseño 2 /Tecnología 2 /Instalaciones 1 Tecnología 1 Computación 2 Tecnología 1
Diseño 4 Historia 2 Tecnología 4 Práctica Profesional 1 Instalaciones 3	Diseño 3/Tecnología 3/ Instalaciones 2/ <u>Pa</u> Tecnología 1 Diseño 3 Tecnología 1
Taller de Graduación Práctica Profesional 2	Diseño 4 / Diseño de Tesis Práctica Profesional 1

Fuente: Archivos UDA, (2005)

Según Diego Jaramillo, “arquitectura, arte y diseño son parte de un mismo gran campo del quehacer humano que, por motivo de ordenamiento, hay que diferenciar y convertir en disciplinas independientes, pero son parte de un campo amplio de las actividades humanas” (2016, pág. 83). El plan de estudios de la carrera de diseño de interiores 2004 muestra materias que se relacionan justamente a la arquitectura, el arte y el diseño.

Facultad de Artes
Carrera Diseño de Interiores
Plan de estudios Año 2004

Asignaturas por ciclo. Ubicación de materias por áreas

Ciclo 1		
Asignatura	Área Curricular	Créditos
Dibujo Técnico 1	Instrumentación profesional	5
Dibujo 1	Instrumentación profesional	4
Teoría 1	Teoría	3
Diseño 1	Diseño	5
Matemáticas	Instrumentación general	2
Pensamiento Social de la Iglesia	Teoría	2
Taller Experimental 1	Instrumentación general	4
	Total	25
Ciclo 2		
Asignatura	Área curricular	Créditos
Dibujo Técnico 2	Instrumentación profesional	4
Dibujo 2	Instrumentación profesional	4
Teoría 2	Teoría	3
Diseño 2	Diseño	5
Historia 1	Teoría	2
Cromática	Instrumentación general	3
Maquetería 1	Instrumentación profesional	3
Taller Experimental 2	Instrumentación general	3
	Total	25
Ciclo 3		
Asignatura	Área curricular	Créditos
Dibujo Técnico 3	Instrumentación profesional	3
Expresión y Representación 1	Instrumentación profesional	3
Tecnología 1	Instrumentación profesional	3
Computación 1	Instrumentación profesional	2
Diseño 3	Diseño	6
Teoría 3	Teoría	3
Historia 2	Teoría	2
Maquetería 2	Instrumentación profesional	3
Morfología 1	Diseño	3
	Total	28
Ciclo 4		
Asignatura	Área curricular	Créditos
Ergonomía 1	Instrumentación profesional	3
Antropología 1	Instrumentación general	2
Diseño 4	Diseño	6
Expresión y Representación 2	Instrumentación profesional	4
Tecnología 2	Instrumentación profesional	3
Computación 2	Instrumentación profesional	3
Fotografía	Instrumentación general	3
Lenguaje 2	Instrumentación general	2
Morfología 2	Diseño	3
	Total	29

Ciclo 5		
Asignatura	Área curricular	Créditos
Marketing y Promoción 1	Instrumentación general	3
Antropología 2	Instrumentación general	2
Ergonomía 2	Instrumentación profesional	2
Diseño 5	Diseño	6
Tecnología 3	Instrumentación profesional	4
Computación 3	Instrumentación profesional	5
Instalaciones 1	Instrumentación profesional	3
Jardines	Instrumentación profesional	2
Historia Interiores	Teoría	2
	Total	29
Ciclo 6		
Asignatura	Área curricular	Créditos
Marketing y Comunicación 2	Instrumentación general	3
Diseño 6	Diseño	6
Historia Interiores 2	Teoría	2
Tecnología 4	Instrumentación profesional	3
Computación 4	Instrumentación profesional	5
Instalaciones 2	Instrumentación profesional	3
Pasantías (8 académicos)		4
	Total	26
Ciclo 7		
Asignatura	Área curricular	Créditos
Diseño de Tesis	Instrumentación general	4
Diseño 7	Diseño	6
Tecnología 5	Instrumentación profesional	3
Instalaciones 3	Instrumentación profesional	3
Estética	Teoría	2
Práctica Profesional 1		3
	Total	21
Ciclo 8		
Asignatura	Área curricular	Créditos
Legislación y Administración	Instrumentación general	2
Diseño 8: Taller de Graduación	Diseño	15
Práctica Profesional 2		3
	Total	20

Fuente: Archivos UDA, (2005)

Los planes de estudio de la carrera de diseño de interiores de la UDA constan en el anexo 7 del Cuerpo C de la presente tesis. La siguiente figura muestra la ficha de registro No 7 con la información de la Carrera de Diseño de Interiores en el 2005.

Universidad del Azuay	
Nombre de la Facultad	Facultad de Diseño
Nombre de la carrera	Diseño de Interiores
Modalidad de estudio	Presencial
Pésum de estudios / año	2005
Áreas temáticas o curriculares	Teoría Diseño Instrumentación general Instrumentación profesional
Duración	8 ciclos
Trabajo final u organizativo	Trabajo de Grado
Título que otorga	Diseñador de Interiores

Figura 28. Ficha de registro No. 7. Carrera Diseño de Interiores UDA

Fuente: elaboración propia

Una vez analizada cada carrera, se puede sintetizar la información en el siguiente cuadro comparativo.

Tabla 10. Cuadro comparativo de las carreras

Institución	Universidad de Cuenca	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil	Universidad Tecnológica Equinoccial	Universidad Laica Vicente Rocafuerte	Universidad San Francisco de Quito	Universidad de Guayaquil	Universidad del Azuay
Nombre de la Facultad	Escuela de Bellas Artes Remigio Crespo Toral	Instituto de Artes Aplicadas	Instituto Tecnológico Equinoccial	Facultad de Arquitectura	Colegio de la Comunidad	Facultad de Arquitectura y Urbanismo	Facultad de Diseño
Nombre de la carrera	Decoración de Interiores	Decoración	Decoración	Diseño y Decoración de Interiores	Decoración de Interiores	Diseño de Interiores	Diseño de Interiores
Modalidad de estudio	Presencial	Presencial	Presencial	Presencial	Presencial	Presencial	Presencial
Pésum de estudios / año	1962	1971	1972	1979	1997	1999	2005
Áreas temáticas o curriculares		Medios de Expresión Técnica Humanística	Básica Profesional Humanística	Medios de Expresión Técnicas Específicas Taller Cultura Humanística	Instrumental Formativo Colegio General	Diseño Técnica Expresión Humanidades Complementarias	Teoría Diseño Instrumentación general Instrumentación profesional
Duración	2 años	2 años	2 años	4 años	2 años	6 ciclos	8 ciclos
Trabajo final u organizativo	Proyecto	Proyecto decorativo	Proyecto de fin de carrera	Tesis	Proyecto	Trabajo de Grado	Trabajo de Grado
Título que otorga	Diploma	Diploma	Diploma	Diseñador y Decorador de Interiores	Diploma	Tecnólogo en Decoración de Interiores	Diseñador de Interiores

Elaboración propia

En síntesis, la carrera de Diseño de Interiores de la Universidad del Azuay (UDA) se creó en una etapa en la cual el diseño de interiores ya era demandado por la sociedad, por eso se denominó a esta etapa del estudio como de consolidación. De por sí, la ciudad de Cuenca es considerada, por su densidad y extensión, la tercera ciudad en importancia del país, sin embargo y a pesar de ostentar este puesto, se podría asegurar que es la ciudad más *artística* del Ecuador.

La carrera de Diseño de Interiores se origina y crece de una forma fluida y constante pues como se mencionó anteriormente, el entorno natural de ésta, así como la inclinación cultural de sus pobladores han merecido que se la conozca como “La Atenas de Ecuador”. Cabe destacar, que la primera Facultad de Diseño fue creada por la Universidad del Azuay, y aunque este estudio compete a las carreras de diseño de interiores, este hecho fue un paso muy importante para el diseño en general en el Ecuador.

5.3 Conclusiones parciales del capítulo

De acuerdo a lo anteriormente expuesto, se puede determinar que todas las carreras han tenido transformaciones con el devenir de los tiempos. Como todo aquello que construye el ser humano, ha habido desafíos y dificultades, pero también muchos logros y satisfacciones. Se ha presentado una breve historia de las universidades del estudio y el proceso de las carreras de diseño de interiores que se crearon en estas instituciones de enseñanza, a la vez que se evidencia la información más relevante de las carreras.

En cada etapa de formación del campo disciplinar del diseño de interiores se ha podido apreciar los cambios que se han dado en el caminar de la historia de las carreras de diseño de interiores desde la denominación, tiempo de duración, áreas temáticas, materias por ciclo, trabajo final organizativo y título otorgado. Cada etapa ha sido un gran aporte para la conformación de este campo. Como se ha podido apreciar, la consolidación del campo disciplinar del diseño de

interiores en el Ecuador ha tenido un largo recorrido, no exento de dificultades, pero también con grandes logros.

Ecuador ha sabido mantenerse a la altura de las demandas, tanto internas como del extranjero. Las carreras de Diseño de Interiores han formado desde sus inicios a profesionales capacitados para desenvolverse en el ámbito local, regional, nacional, y también internacional. Gran parte de este apogeo se debe al sector académico y a todos aquellos ecuatorianos que apostaron por el desarrollo de una carrera que estuviese al nivel de cualquier otra carrera tradicional. Así, el Ecuador no solo empezó a exportar diseños sino también diseñadores y catedráticos con un bagaje técnico que responde a los más exigentes desafíos.

Capítulo 6

Análisis de los datos

6.1 Estrategias para el análisis

La estrategia utilizada para el análisis de la información constó de los siguientes pasos: lectura de la transcripción de las entrevistas, identificación de los datos, citas relevantes, definición de las categorías a utilizar, codificación, selección y anotación de los datos relevantes identificados para cada categoría, revisión del proceso realizado.

6.1.1 Proceso de categorización y codificación

Con la información que las entrevistas proporcionaron, se determinaron 12 categorías significativas, a base de las preguntas que constan en la guía de entrevistas, según cada grupo, identificándose 12 códigos en total. Para el primer grupo integrado por directivos se delimitaron 3 categorías; para el segundo grupo formado por docentes fundadores o antiguos se distinguieron 6 categorías; para el tercer grupo constituido por académicos con conocimientos en arquitectura moderna se precisaron 3 categorías.

La codificación de las 12 categorías se elaboró empleando la letra inicial de cada palabra principal de la categoría y en caso de necesidad de diferenciar las categorías de distintos grupos se recurrió a letras y números. A continuación, se determinan las categorías y los códigos formados para cada grupo.

Para el grupo 1 las categorías se codificaron con las letras principales de cada categoría, quedando de la siguiente manera. La categoría *motivo de creación de la carrera* se codificó con las letras MCC. La categoría *actores de la carrera* se codificó con las letras AC. La categoría *publicaciones de la carrera* se codificó con las letras PC.

Tabla 11. *Lista de códigos grupo 1*

Categorías	Códigos
1. Motivo de creación de la carrera	MCC
2. Actores de la carrera	AC
3. Publicaciones de la carrera	PC

Elaboración propia

El mismo procedimiento se efectuó con las categorías del grupo 2 a excepción de las categorías 1, 2 y 6 debido a que se repiten con las categorías del grupo 1. Por lo tanto, para diferenciar estas de las categorías del grupo 1, se agregó el número 1 a las tres categorías mencionadas, quedando de la siguiente manera. La categoría *motivo de creación de la carrera* se codificó con letras y número MCC1. La categoría *actores de la carrera* se codificó con letras y número AC1. La categoría *nombre inicial de la carrera* se codificó con las letras NIC. La categoría *tiempo de duración de la carrera* se codificó con las letras TDC. La categoría *actividades y eventos de la carrera* se codificó con las letras AEC. La categoría *publicaciones de la carrera* se codificó con las letras PC1

Tabla 12. *Lista de códigos grupo 2*

Categorías	Códigos
1. Motivo de creación de la carrera 1	MCC1
2. Actores de la carrera 1	AC1
3. Nombre inicial de la carrera	NIC
4. Tiempo de duración de la carrera	TDC
5. Actividades y eventos de la carrera	AEC
6. Publicaciones de la carrera 1	P1

Elaboración propia

El mismo procedimiento se efectuó con las categorías y códigos del grupo 3. La categoría *características de la arquitectura moderna de Ecuador* se codificó con las letras CAM. La categoría *arquitectos pioneros y sus obras arquitectura moderna de Ecuador* se codificó con las letras APAM. La categoría *relación arquitectura moderna y diseño de interiores* se codificó con las letras AMYDI.

Tabla 13. *Lista de códigos para el grupo 3*

Categorías	Códigos
1. Características de la arquitectura moderna de Ecuador	CAM
2. Arquitectos pioneros y sus obras arquitectura moderna de Ecuador	APAM
3. Relación arquitectura moderna y diseño de interiores	AMYDI

Elaboración propia

6.1.3 Validación de análisis y resultados

Los resultados de las entrevistas realizadas a cada grupo determinado se sometieron al proceso interpretativo del análisis de contenido de una investigación cualitativa, que implica la reducción y tratamiento de los datos, su codificación y la conformación de categorías; luego, con el despliegue de los datos, se dio la comprensión de la información obtenida.

Los resultados del análisis de contenido efectuado a la información recogida en las entrevistas realizadas, así como también las conclusiones por cada uno de los tres grupos establecidos señalando los puntos de conformidad y disconformidad evidenciados se presentan en este apartado. Para ilustrar mejor las respuestas y reflexiones de cada uno de los grupos entrevistados, se le ha asignado una clave a cada miembro de los grupos para su mejor identificación, quedando definidos así los grupos, personas y claves.

Tabla 14. *Grupos, personas y claves*

GRUPOS	CLAVES
Grupo 1. Entrevistas a directivos de las facultades	1
Arq. Florencio Compte Guerrero, PhD. Decano de la Facultad de Arquitectura y Diseño. UCSG	1.1
Arq. Carlos Castro Molestina, Mgs. Director de la Carrera Diseño de Interiores. UCSG	1.2
Dis. Ofelia Vega Palacios Fundadora y ex Directora de la Escuela de Diseño y Decoración. ULVR	1.3
BFA Andrea Pinto Andrade, MFA.	1.4

Coordinadora de la Carrera de Diseño de Interior. USFQ	
Arq. Yvethyamel Morales Vergara, MSc. Decana de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. UG	1.5
Arq. Brick Reyes Pincay, MSc. Director de la carrera de Diseño de Interiores. UG	1.6
Lcdo. Esteban Torres Díaz, Mgs. Decano de la Facultad de Artes. UCUENCA	1.7
Dis. Genoveva Malo Toral, MSc. Decana de la Facultad de Diseño de la UDA	1.8
Grupo 2. Entrevistas a docentes fundadores o antiguos	2
Dec. Rosa Francia de Sadun Docente fundadora de la Carrera de Decoración. UCSG	2.1
Dec. Patricia Feraud Morán Docente antigua de la Carrera de Decoración. UCSG	2.2
Arq. Luis Diógenes Saverio Bonilla Docente antiguo de la Carrera de Decoración. UCSG	2.3
Arq. Agustín Oleas Carrillo Docente antiguo de la Escuela de Decoración. UTE	2.4
Dis. Susana Sotomayor Robles, MSc. Docente antigua de la Carrera de Diseño y Decoración de Interiores. ULVR	2.5
Arq. Aldo Echevarría Troya, PhD. Docente fundador de la Carrera Decoración. USFQ	2.6
BFA Andrea Pinto Andrade, MFA. Coordinadora Académica de la Carrera Diseño de Interior. USFQ	2.7
Lcdo. Manuel Iván Paredes Navarrete, PhD Docente antiguo de la Carrera Diseño de Interiores. UG	2.8
Arq. Diego Jaramillo Paredes, MSc. Docente fundador de la Carrera Diseño de Interiores. UDA	2.9
Grupo 3. Entrevistas a docentes investigadores de arquitectura moderna de Ecuador	4
Arq. Florencio Compte Guerrero, PhD Decano de la Facultad de Arquitectura y Diseño	4.1
Arq. Diego Oleas Serrano, MSc. Director de Relaciones Internacionales CADI	4.2
Arq. José Guerra Urrea Ex profesor, teórico de arquitectura y diseño, autor de obras	4.3
Arq. Milton Rojas Mosquera, MSc. Profesor, teórico de arquitectura y diseño, autor de obras	4.4

Elaboración propia

Todos los textos analizados procedentes de las entrevistas realizadas contienen las preguntas y las respuestas obtenidas por el entrevistador a cada uno de los miembros de los tres grupos establecidos. Cabe señalar que, las entrevistas transcritas constan en el cuerpo C de la tesis.

Grupo 1. Directivos de las facultades

¿Cuál fue el motivo de la creación del instituto o escuela, actual carrera de Diseño de Interiores?

- 1.1** Entiendo que había una necesidad en esa época de empezar a diferenciar los campos de actuación profesional. Estamos hablando de un período de auge económico también en el cual se estaban desarrollando muchos proyectos que requerían otro tipo de profesionales u otro tipo de competencias. Estamos hablando, por ejemplo, en el campo del diseño vinculado al comercio, en la necesidad de ver diferenciaciones, no solamente en el tipo de servicio que se estaba prestando, sino también en la imagen para lo cual se requería que alguien trabajara en esa necesidad.
- 1.2** El motivo fue como un complemento a lo que ya estaba creado de la carrera de Arquitectura porque la carrera como se la denominó inicialmente, carrera de Decoración, que formó parte del Instituto de Artes Aplicadas, nació con este concepto de ser como un complemento de la carrera de Arquitectura, porque la carrera de Arquitectura solamente se basaba en lo que es el diseño de espacios, pero Decoración nació como un complemento para que se analicen y solucionen los problemas de iluminación, de mobiliario, de acabados, que no lo enfocaba la carrera de arquitectura.
- 1.4** La escuela se creó debido a la demanda de la sociedad por escuelas de diseño. No existían escuelas de este tipo. A pedido de las autoridades solicitaron la creación de la Escuela.
- 1.6** Fue pues, un estudio de mercado que se realizó en su momento, se encontró esa necesidad de ofertar esta carrera y se tomó la decisión en ese entonces de aperturar la carrera, que, en aquel tiempo, no recuerdo con exactitud el año, se la trabajó como autofinanciada.
- 1.7** En la Facultad hace varios años siempre hubo la inquietud de poder dar a la sociedad una respuesta que no solamente sea de profesionales en la arquitectura, sino también en profesiones medias. En ese tiempo se pensó primero en sacar auxiliares o asistentes en dibujo o en construcciones. Posteriormente nació la idea que también se podía formar diseñadores de interiores que sean un complemento para la actividad de la arquitectura. Entonces ahí nació la idea y después se plasmó y empezó a funcionar como escuela.
- 1.8** En general fue por esa necesidad de la ciudad de generar estas otras miradas.
- 1.9** La sociedad exigía especialidades en el diseño y estas fueron creándose paulatinamente. Diseño de Interiores surgió finalmente.

Se concluye que el motivo de la creación de la carrera de Diseño de Interiores fue una respuesta a la demanda de la sociedad por carreras de diseño. De modo que hubo la necesidad de diferenciar los campos de actuación profesional por el requerimiento de nuevos profesionales con distintas competencias a las de los arquitectos. De ahí que se vio la necesidad de formar profesionales que analicen y solucionen problemas de iluminación, de mobiliario,

de acabados, entre otros. Las reformas educativas en el Ecuador unidas a la demanda de la sociedad por generar otras miradas, influenciaron en la creación de las especialidades del diseño, entre estas, diseño de interiores.

¿Qué actores participaron en la creación? ¿Cuál era su formación?

- 1.1** El arquitecto Joaquín Morales que la fundó debió estar ahí como actor, Rosa de Sadun. La verdad no recuerdo quienes más. En esa época si podían dar clases antes de tener el título de arquitecto, pero estaban estudiando arquitectura. En su mayoría eran arquitectos.
- 1.2** El arquitecto Joaquín Morales fue su planificador, impulsador y primer director de la carrera. Es probable que haya estado la Arq. Sonia Coronel, la Dec. Magali Cabezas Vélez, la Dec. Patricia Feraud de Arteaga, la Dec. Pilar Torres Dávila, el Arq. Rodolfo Cortez Mosquera, el Arq. Luis Jaramillo Encalada, el Dr. León Viera Villafuerte. La mayoría arquitectos salvo el caso de Magali Cabezas, Patricia Feraud y Pilar Torres. La formación de los actores eran arquitectos y decoradores.
- 1.4** El arquitecto Jorge Morán, los arquitectos Nelson Riofrío y María Teresa de Riofrío, el Dr. Alfonso Aguilar (Rector de la Universidad al momento), Dis. Ofelia Vega, Dec. Pilar Torres, Dec. Patricia Feraud. La formación de los actores eran arquitectos, decoradores, diseñadores, artistas plásticos, ingenieros.
- 1.5** Al principio artistas plásticos por eso estaba en el colegio de artes, luego la gran mayoría eran arquitectos.
- 1.6** El decano juega un papel importante porque es quien presenta la propuesta ante el rector. Sé que el estudio lo había realizado la arquitecta Sonia Guevara en su momento y ella presenta junto al arquitecto Ochoa esa primera propuesta. Eran solo arquitectos.
- 1.7** Primero la comunidad de la facultad de arquitectura como ya lo dije, con ese criterio de dar un servicio a la sociedad. Entonces siempre son las autoridades, en este caso la facultad con sus autoridades: decanos, Consejo Directivo, y obviamente con la venia y la aprobación posterior del Vicerrectorado Académico, el Rector y Consejo Universitario, en ese orden. Se planteó, se aprobó y empezó a funcionar.
Inicialmente comenzaron a participar los mismos docentes que participaban en la carrera de Arquitectura, arquitectos en su mayoría y, obviamente hubo una mínima participación de diseñadores de interiores. En esa época teníamos aquí en la facultad figuras del arte nacional como Theo Constante; el Arq. Segundo Martínez, también fue un gran artista; contamos todavía con la participación de Iván Paredes y, había otras figuras que apoyaban este proceso.
- 1.8** Participamos Juan Fajardo, Esteban Torres y Manuel Guzmán, en el decanato de Cecilia Suárez. Fue un trabajo larguísimo. Entre los tres vimos mallas del Ecuador y carreras genéricas y vimos libros. Juan Fajardo, arquitecto; Esteban Torres diseñador de arte y diseñador genérico; Manuel Guzmán, artista de visuales, y Cecilia Suárez, decana, del área de la filosofía.
- 1.9** Los directivos de la Universidad. La formación de los docentes era arquitectos y artistas plásticos.

Los actores que participaron en la creación de las carreras de diseño de interiores fueron las autoridades de cada Facultad y Universidad. Es de notar que hubo personas claves que realizaron el estudio respectivo para la presentación de la propuesta de la carrera en las distintas facultades de las universidades. Se destaca la participación de docentes que planificaron, impulsaron y dirigieron las carreras en sus inicios. Adicionalmente, se determina que la mayoría de los docentes que impartieron las clases eran arquitectos y artistas plásticos, también ingenieros, decoradores y diseñadores. Estos últimos venían graduados del exterior, ya que para esa fecha aún no había graduados de diseño.

¿Existen investigaciones científicas acerca del diseño de interiores en el Ecuador? De ser así, ¿conoce los nombres de los autores?

- 1.1** Si es limitada la investigación en el campo de la historia de la arquitectura del Ecuador y particularmente en Guayaquil, en el campo del Diseño de Interiores es prácticamente nula.
- 1.2** Lo que hay son publicaciones o comentarios en revistas. Revistas que han tratado y han creado ciertas secciones de decoración y han hablado sobre el trabajo de algún decorador o diseñador de interiores de su época o de su momento, pero como un estudio científico no, hasta lo que yo sé.
- 1.3** Científica, nada.
- 1.4** No mucho. Por ejemplo, yo soy miembro del comité de INEN, de accesibilidad con el CONADIS, se necesita mucha investigación, mucho conocimiento, pero nada de eso, como no está normado sobre todo en estas partes de revistas indexadas, por más de que estás haciendo estudios y basándote para crear una norma, técnicamente no es una investigación.
- 1.5** Pues investigaciones científicas de diseño de interiores no he leído de autores ecuatorianos. He leído, por ejemplo, autores contemporáneos de otras partes, europeos, que son arquitectos y que trabajan desde el punto de vista de la envolvente arquitectónica, pero llegan a ahondar en conocimientos que son del diseño de interiores, o sea, llegan al detalle. Llegan a explicar y a patentar pues detalles de mobiliario o de elementos que permiten mejorar la calidad de vida dentro de las viviendas. Eso he leído. Acerca de diseño de interiores en Ecuador, no he revisado autores ecuatorianos, ahí si no podría decir, no sé si existan.
- 1.6** Investigaciones científicas no tengo conocimiento de que existan, pero si existen personajes que podrían ser como que representativos o con mayor incidencia dentro del medio del diseño interior, y que, a nivel del país, obviamente Quito, Guayaquil, Cuenca que son las ciudades más grandes, de mayor población, hacen partícipes de estos personajes en la obra de arquitectura. Hay buenos profesionales, excelentes profesionales en el país. Estudios científicos no lo hay.
- 1.7** No conozco publicaciones científicas sobre el diseño de interiores a nivel nacional.

Grupo 2. Docentes fundadores o antiguos

¿Cuál fue el motivo de creación de la escuela, actual carrera de Diseño de Interiores?

- 2.2 Por una necesidad de la facultad de arquitectura de diversificar, el arquitecto Morales venía de Europa y vio la posibilidad del planteamiento de una nueva forma que sin ser arquitectura estuviera vinculada a la carrera de arquitectura entonces entiendo que la propuesta salió de él y de la universidad de búsqueda de nuevas posibilidades.
- 2.3 Había la necesidad de incursionar en el interior porque en arquitectura por lo menos en este medio enfrenta el problema volumétricamente y espacialmente no centra a los detalles
- 2.4 Se consideró que hacía falta a nivel de la educación superior una respuesta a las nuevas necesidades que el Ecuador se estaba planteando por el cambio de la economía agrícola a la economía petrolera.
- 2.5 El motivo de su creación fue porque en esta universidad, ya la Universidad Católica había abierto diseño, había la de arquitectura con la que se inauguró esta universidad, pero no había la carrera que complementara esa parte del diseño que se quería proyectar y se abrió la escuela de diseño, en ese entonces diseño y decoración de interiores.
- 2.6 Diseño de interiores comenzó aquí en la universidad como un curso que no era de la altura de una licenciatura, sino más bien dentro del colegio de la comunidad, o sea que tenía una carrera para darles información a los estudiantes, pero no era un título profesional sino una carrera media y, ese fue el diseño de interiores que se creó. El diseño de interiores apareció con un permiso al colegio de la comunidad luego se creó la especialidad, pero se le hizo como diseño de interiores con un año menos de estudio. No salían con el título de arquitecto de interiores sino de diseñadores actualmente ya tiene una licenciatura de diseño de interiores.
- 2.8 Se fue trabajado en eso, aunque algunas directrices daban a que debiera que ser no solamente diseño de interiores si no escuela de diseño, para que abarcara un poco más el campo, porque el diseño es muy amplio podría haber diseño no solo de interiores, si no diseño industrial de cualquier otra naturaleza pero que tenga que ver con la parte de trabajar lo creativo para una o un uso o para una función un tanto utilitaria, de tener en la arquitectura al menos aspectos diferentes, más estético, más agradable como un complemento justamente a esto de la arquitectura así se crea la escuela de diseño, al menos la que yo conozco que es la nuestra, la Universidad de Guayaquil.
- 2.9 La Escuela de Diseño de Interiores surgió como una necesidad de la sociedad.

El motivo de la creación de la carrera responde a dos situaciones: la demanda de la sociedad por carreras de diseño y la búsqueda de una nueva forma que sin ser arquitectura estuviera vinculada a esta carrera. También se hace referencia a que Ecuador pasó por el cambio de la economía agrícola a la economía petrolera y con ello se plantearon nuevas necesidades en el país,

mayormente en los centros comerciales y en los hoteles favoreciendo la demanda de los decoradores. Posteriormente, ya iniciados los ochenta, la carrera cambia de nombre a Diseño de Interiores.

Se menciona también la evolución de la carrera, en un comienzo como un curso corto, luego especialidad y finalmente carrera universitaria. En una etapa posterior, con las especializaciones consolidadas, se crean nuevas disciplinas que se incorporan a la Facultad, entre ellas Diseño de Interiores. Cabe señalar, que las carreras se crearon en tiempos distintos y las experiencias de los entrevistados responden a sus vivencias en las carreras.

¿Quiénes fueron los actores que participaron en la creación de la carrera?
¿Cuál era su formación?

- 3.1** Eran más arquitectos, había artistas plásticos. Eran arquitectos o eran pintores, escultores y estaba yo que era diseñadora de diseño de interiores en Roma.
- 3.2** El arquitecto Joaquín Morales arquitecto español maestro fundador una persona muy preparada con mucha visión, el arquitecto Aurelio Martínez profesor de proyectos, el arquitecto Paredes que daba teoría del diseño, el arquitecto Robalino, el arquitecto Mario Silva más o menos son los maestros que fueron mis conductores al principio. Ah, el licenciado Jorge Swett, insigne ilustre creador de murales, muralista de la ciudad. Pilar Torres fue mi compañera no solamente de Universidad, estudiamos juntas. Ella también fue docente de la facultad y fue mi compañera y amiga de toda la vida; daba Historia del Arte, Teoría del Color, también daba algo así como análisis y estudio de aplicación del color al diseño interior, más o menos eso.
- 3.3** Principalmente arquitectos.
- 3.4** La actora más añeja Ofelia Vega bastante retirada, pero vive, profesora fundadora fue Pilar Torres, Patricia Feraud, Ana Von Buchwald. También hubo docentes que no necesariamente eran como docentes de línea, educadores de línea, pero que siempre venían a contribuir con una cátedra especial acá. Peter Mussfeldt y algunos curadores de los museos también nos venían a dar clases acá entre ellos también arquitectos e ingenieros. De los arquitectos e ingenieros docentes, uno de mis preferidos es el arquitecto Diógenes Saverio Bonilla. Compañeros docentes Pilar Torres con su historia del mueble, Patricia Feraud con la historia, Ofelia Vega con sus clases plásticas y de taller, el arquitecto Diógenes Saverio con la perspectiva, el arquitecto Rodríguez también con los proyectos ciertos ingenieros que también daban, daban acústica y luminotecnia y un ingeniero Rodríguez.
- 3.5** En ese tiempo se creó a través de la Facultad de Arte. En el tiempo que se creó arquitectura también estábamos unidos artes con arquitectura, teníamos cursos en conjunto. La idea de esta universidad es que sean educados en artes liberales, o sea si alguien entra a estudiar arquitectura o diseño de interiores actualmente no se les daba solos las materias que se refieren a ese

ámbito, sino se les daba otras materias que son obligatorias para todos los estudiantes de la universidad que serían principio de economía, psicología, artes, entre otras.

- 3.6 Al principio artistas plásticos por eso estaba en el colegio de artes, luego la gran mayoría eran arquitectos.
- 2.8 De aquí empezó con el arquitecto Mauricio Ochoa y la arquitecta Sonia Guevara de Soro que fueron los que manejaron el inicio de la carrera y se mantuvieron, por algún tiempo alternado la dirección de la carrera.
- 2.9 La Escuela de Diseño inicial fue creada por arquitectos que tenían inclinación hacia el diseño y que habían hecho cursos de diseño artesanal: Diego Jaramillo, Patricio León, Salvador Castro, Guido Álvarez. Nosotros, arquitectos, formamos diseñadores, ya que, al no haber una Escuela de Diseño en Cuenca, obviamente no había diseñadores. Para la carrera diseño de interiores específicamente, participaron las autoridades del momento.

Los actores que participaron en la creación de la carrera fueron principalmente arquitectos, artistas plásticos (pintores, escultores) y diseñadores graduados en el extranjero, muralistas e ingenieros. Asimismo, las autoridades de la facultad y de la universidad respectiva fueron partícipes de la creación de esta carrera.

¿Cuántos años duraba la carrera al momento de su creación?

- 2.1 Eran dos años y después se fue transformando.
- 2.2 Entre tres y cuatro años, pero años corridos no había semestres.
- 2.3 La carrera duraba dos años lo que ahora son cuatro semestres.
- 2.5 Cuatro años. En sus inicios cuatro años.
- 2.6 En un comienzo se ofreció durante 3 o 4 años.
- 2.7 Al principio, aquí mismo dentro de la universidad de San Francisco teníamos una tecnología de Diseño Interior y que se llamaba Diseño de Interiores. Era una tecnología de dos años (...) estaba más relacionada a las personas que trabajaban y en la noche querían estudiar una carrera corta. Eso era solo una tecnología, era solo decoración, no era diseño interior. (...) En el 99 empezó a ser parte del Colegio de Arquitectura y Diseño Interior, antes existía, pero estaba dentro del área de Artes Contemporáneas que es otro colegio.
- 2.8 Un espacio similar de tiempo, 4 años, pero luego la parte reglamentaria y estatutaria fue cambiando hasta convertirse en una licenciatura (...) el estudiante no salía con el título de diseñador sino de licenciado. (...). En ese tiempo se salía con un título profesional de diseñador o decorador y podía aplicarse a la profesión directamente.

Los carreras que iniciaron como cursos cortos o tecnologías de Decoración tenían una duración de dos años y con el tiempo su duración se fue ampliando a tres y a cuatro años. La carrera sufrió transformaciones en sus planes de estudio hasta convertirse en una licenciatura.

¿Conoce qué nombre tenía la carrera en sus inicios?

- 2.1 Escuela de Decoración
- 2.2 Escuela de Decoración
- 2.3 Escuela de Decoración
- 2.4 Escuela de Diseño y Decoración de Interiores
- 2.5 Escuela de Decoración
- 2.6 Escuela de Diseño de Interiores
- 2.7 Escuela de Diseño de Interiores
- 2.8 Carrera de Diseño de Interiores.

Las primeras carreras de diseño de interiores se crearon con el nombre Escuela de Decoración. La Escuela de Diseño y Decoración de Interiores se creó en la Universidad Laica Vicente Rocafuerte, y fue la primera en incorporar la palabra *diseño* a su nombre.

¿Podría describir los tipos de actividades que se realizaban en la carrera?

- 2.1 Yo los llevaba a las exposiciones o a visitar museos.
- 2.2 Exposición de diseño del mueble.
- 2.3 Talleres conjuntos, *workshops*, con estudiantes contemporáneos de la Universidad Técnica de Múnich, de la Universidad de Milán, de Rhode Island en Estados Unidos.
- 2.4 Exposiciones creo que más grandiosas de todas las academias aquí en Guayaquil, lo digo muy orgullosamente porque montábamos exposiciones integrales auspiciados por firmas comerciales que nos prestaban todos sus elementos. Creo que nuestras exposiciones eran de una categoría muy elevada que no he vuelto a ver más en ninguna parte. También exposiciones.
- 2.5 Exposiciones.
- 2.6 Había conferencias o visitas a lugares expositivos donde se veía la parte artística y para alimentar la parte creativa y el gusto por el arte de los estudiantes entonces eso es pienso complementario extra curricular, pero si se daban.
- 2.7 Exposiciones de los trabajos y proyectos.

Las actividades que se realizaban en las carreras de diseño de interiores, consistían en visitas a museos y lugares expositivos para apreciar la parte artística y alimentar la parte creativa y el gusto por el arte. Se mencionaron talleres conjuntos con estudiantes de otras universidades del exterior. Asimismo, las exposiciones de los trabajos de los estudiantes: proyectos de diseño interior, muebles diseñados, entre otros.

¿Se organizaban eventos tales como congresos, seminarios, o charlas acerca del diseño tanto para los docentes como para los estudiantes?

- 2.2 Si hubo, en algún momento se hicieron muchos [congresos], sobre todo cuando la diseñadora Ana Zapata era la presidente de diseño de interiores ella promocionaba mucho estos congresos que eran frecuentes.
- 2.3 En diseño de interiores solamente charlas magistrales y seminarios.
- 2.4 Charlas internas y claro que sí congresos.
- 2.5 Bueno congresos de decoradores aquí en la universidad nunca, lo que sí recuerdo mucho fue un simposio que lo auspicio el Arquitecto Jorge Morán en el año no me acuerdo si fue el año 82 o 83 pero fue en uno de esos años que yo todavía estaba estudiando y fue sencillamente apoteósico, construimos acá en la cancha una casa de caña de un piso alto, los arquitectos construyeron las casa de caña y los diseñadores la amoblaron con muebles de bambú, fue fantástico es lo más lindo que yo he recordado de ese entonces.
- 2.6 Dentro de lo que es arquitectura desde casi un comienzo hemos tenido el foro de arquitectura ya llevamos como 14 o 15 años haciendo este foro. También se ha hecho de diseño de interiores. Después del foro se publicaban los mejores proyectos.
- 2.7 Tratamos de hacerlo a un nivel bastante alto, entonces por eso y también por costos es anual. Diseño de interiores es una carrera mucho más pequeña que arquitectura, normalmente lo hacemos una vez al año y un invitado, máximo dos.
- 2.8 Sí, internamente en sus inicios.

El tipo de eventos que se realizaban en las carreras de Diseño de Interiores tanto para los estudiantes como para los docentes eran variados en las distintas carreras. Se mencionan charlas, congresos y foros. Se señala también un congreso internacional de Decoradores y Diseñadores de Interiores. Además, una de las carreras realizó un simposio sobre la caña guadúa con participación conjunta entre arquitectos y diseñadores donde los primeros se encargaron de construir las casas de caña, mientras que los diseñadores tuvieron a cargo el amoblamiento con uso del bambú.

¿Conoce de alguna publicación ecuatoriana acerca del diseño de interiores?

- 2.1 Publicación acerca de diseño de interiores yo no. A ver, el Rodolfo Cortes que fue compañero mío en la Universidad Estatal, el arquitecto, tiene un libro que lo público justo en la Católica.
- 2.2 No.
- 2.3 No.
- 2.4 No, al menos no se me ocurre ahora. Había uno que otro artículo en una revista que desapareció que se llamaba Construir a nivel local.
- 2.5 No.
- 2.6 Lo que hicimos nosotros fue la publicación de siete años de talleres donde constan los trabajos más destacados de los estudiantes de arquitectura y también una parte que es de diseño de interiores. También se incluyen las tesis de arquitectura y de diseño de interiores. Esto muestra cómo están

organizados los cursos, la malla curricular y que contiene cada una de las materias y aquí están los foros. Y del otro lado de la enseñanza y la práctica están los profesores de arquitectura y sus obras en ese tiempo. En esos tiempos los profesores de la facultad exponían sus obras de la enseñanza y la práctica por eso es el título del libro. Entonces respecto a publicaciones hay algo de esto publicado, de lo que me acuerdo, de cómo era anteriormente el colegio la comunidad.

2.8 No conozco directamente, pero alguien ha de haber escrito algo alguna vez, entonces tal vez fue una cosa que no se complementó porque pocos son los artículos que sobre el diseño de interiores o el diseño que se hacen en las universidades nuestras. Yo no conozco aquí. En la Laica no encontré a ningún estudiante que hubiera hecho un aporte, o aquí en la facultad de arquitectura donde menciona la escuela de diseño o la carrera de diseño haya alguien que haya hecho un aporte científico al respecto. En general, en nuestro medio educativo superior no se ha explotado, porque no creo que sea solamente que en la carrera de diseño de interiores no hubiera esos aportes, pienso que en muchas carreras que se dan aquí en la Universidad de Guayaquil y en otras no ha habido ese incentivo al aporte científico. Faltó la investigación en la Universidad Ecuatoriana en general. Faltó ese campo de desarrollar, el campo de investigación dentro de los diferentes perfiles de las carreras.

2.9 No conozco publicaciones de diseño de interiores.

Grupo 3. Docentes investigadores de arquitectura moderna de Ecuador

¿Cuáles son las principales características de la arquitectura moderna en el Ecuador, qué período abarca y qué consecuencias se reflejaron en el país?

2.1 Había una necesidad de hacer una arquitectura más barata, porque la arquitectura neoclásica era una arquitectura más cara, por la necesidad de hacer ornamentos, capiteles, entablamentos, cornisas. La arquitectura moderna se entendió como una posibilidad de hacer algo más rápido y más barato. Estamos hablando que en Guayaquil surge en la década de 1930, se da con fuerza en los 40. En Quito había un peso de lo colonial, se estaba gestando una arquitectura neocolonial que tuvo mucha fuerza entre los 30 y 40, por esto no hay una arquitectura [moderna] de importancia hasta la década de 1950.

2.2 Transcurrido el primer cuarto del siglo XX la idea de Modernidad está liderada por grupos de intelectuales, que en el caso de Quito defendía "lo Neocolonial", Guayaquil asumiría la vanguardia. El uso del hormigón armado, como principal elemento de construcción, sería la característica de esa vanguardia cuya actitud de modernidad, dejaría atrás cualquier elemento arquitectónico de la antigua ciudad de Guayaquil. La Mariscal en Quito abusó del Neocolonial y el Barrio del Centenario en Guayaquil con una competencia entre un Clasicismo simplificado y el comienzo de formas modernas que podríamos llamar protorracionalismo. El principal motivo para la aceptación de los principios del lenguaje abstracto en la arquitectura ecuatoriana lo da el terremoto de Ambato de 1947 y después de la primera mitad del siglo XX con la llegada de arquitectos europeos migrantes radicados en Quito y la llegada de arquitectos guayaquileños educados en el exterior, época en la cual la

arquitectura moderna del siglo XX es aceptada por todas las facciones de la sociedad ecuatoriana como una solución a los crecientes problemas.

2.3 La Arquitectura Moderna empieza con la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central. Los primeros modernos y los más importantes son los graduados en la Universidad Central en esos años, al inicio. Son los arquitectos que fundan, no solo la primera Escuela de Arquitectura, sino el Colegio de Arquitectos, la Bienal de Arquitectura, y la institucionalización de la profesión. Entonces, en este sentido, son trascendentes, y su arquitectura, además, ha sido la más paradigmática de todo lo que se ha hecho y, ahí sí me atrevería a decir, en el Ecuador. Son importantes por su impacto, por su trascendencia, y por lo que nos legaron.

2.4 A nivel de característica, yo diría que lo que tenemos acá en el Ecuador es una asimilación y a ratos una reinterpretación de elementos del lenguaje del movimiento moderno. Son elementos del lenguaje algunas veces sueltos, algunas veces un poco como estructura o sistema o subsistema que han sido aprendidos, asimilados o a veces copiados es verdad, pero elementos del lenguaje. El lenguaje con elementos del movimiento moderno se adhiere recién a mediados de los años 30, yo diría que es casi paralelo a lo de Quito. En Quito no hubo una diferencia abismal en cuanto a tiempos, pero sí tardó en asentarse un poco el lenguaje. A fines de los 40, hay presencia de muchas gentes, de algunos arquitectos formados afuera que regresaron a Quito, se instalaron y comenzaron a hacer su historia en el 49.

Respecto a la arquitectura moderna en Ecuador, podría decirse que lo sucedido en el país es una asimilación y reinterpretación de elementos del lenguaje moderno que inicia a mediados de los años treinta en Guayaquil y se da posteriormente en Quito. La característica de la nueva vanguardia es el uso del hormigón armado como elemento principal de construcción. En Guayaquil, la nueva vanguardia surge primero por la necesidad de abaratar los costos de la construcción, siendo aceptada por la sociedad de forma muy rápida, mientras que, en Quito debido al peso de lo colonial, muy arraigado en la sociedad quiteña, tarda un poco en ser aceptada. Cabe destacar la relevancia de los primeros modernos graduados en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central, quienes fundaron la primera Escuela de Arquitectura, el Colegio de Arquitectos, la Bienal de Arquitectura, y la institucionalización de la profesión.

¿Quiénes fueron los pioneros de la Arquitectura Moderna en el Ecuador y cuáles fueron sus obras más relevantes?

2.1 En el caso de Guayaquil fue Francesco Maccaferri (...) se fueron sumando fundamentalmente técnicos extranjeros. (...) Hay algunos arquitectos como el húngaro Fernando Schimanetz, el español Joaquín Pérez Nin, el catalán Juan Orús, y luego algunos ecuatorianos graduados en las primeras escuelas de

arquitectura como el ecuatoriano Héctor Martínez Torres, por ejemplo, y un poco más tarde, Rafael Rivas Nevarez. En Quito, a finales de los 40 están muy influenciados por la obra de dos uruguayos que llegaron a ciudad: Gilberto Gatto Sobral y Juan Jones Odriozola, y luego, por el trabajo de un checo que se llamaba Karl Kohn.

- 2.2** La diferencia entre la arquitectura de Quito es que utilizó un historicismo para identificarse y siguió usando técnicas artesanales tradicionales para la construcción de viviendas, en cambio en Guayaquil tuvo al ingeniero Francisco Manrique como pionero en el uso del hormigón armado y luego al ingeniero Arnaldo Rufili con su tratado para el uso del hormigón en construcciones, los mismos que conjuntamente con el arquitecto Francesco Maccaferri, formarían la primera escuela de arquitectura del Ecuador, de ella saldrían los arquitectos Héctor Martínez Torres y Marcos Martínez Salazar, diseñadores de numerosas villas del Barrio del Centenario, con una volumetría próxima al protorracionalismo europeo y carente de ornamento. Los hermanos Antonino y Paolo Russo tienen un puesto especial pues ambos trabajaban en Quito y luego Paolo Russo vendrá a Guayaquil cambiando sus técnicas constructivas artesanales por el hormigón armado y realizando obras con austeridad ornamental.

Para citar a quienes (usando la historiografía quiteña) son pioneros de la arquitectura moderna ecuatoriana podríamos citar a Karl Kohn Kagan que llega a Guayaquil en 1939, para luego viajar a Quito como profesor de Bellas Artes. En ambas ciudades recrea formas de la modernidad arquitectónica. A él juntamos a los arquitectos uruguayos Jones Odriozola y Gatto Sobral quienes a partir de 1942 dan los pasos para crear la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central y con el Plan de Ordenamiento Urbano de Quito empiezan a consolidar la arquitectura moderna en Quito.

Guillermo Cubillo Renella, arquitecto guayaquileño graduado en Chile, con presencia profesional desde 1945, empleando formalmente el racionalismo arquitectónico y posicionando el arte abstracto a la Casa de la Cultura núcleo del Guayas. Su presencia se anticipa a pioneros en la planificación como Sixto Durán Ballén, con la planificación del Campus universitario de esta ciudad, superando con ello a Gatto Sobral en Cuenca. (...) René Denis Zaldumbide, quiteño, el cual llega a Guayaquil a proponer la modernidad de la escuela francesa del hormigón.

- 2.3** Son los arquitectos [graduados en la Universidad Central] (...). Es una generación de arquitectos nacidos en los treintas que empiezan a actuar en la ciudad [Quito] en los sesentas, setentas. La mayoría a los que me estoy refiriendo estuvieron acá y salieron [al exterior]. Algunos que estudiaron afuera y volvieron si hay algunos, son pocos, pero la mayoría a los que yo me estoy refiriendo son graduados aquí, son producto nacional.
- 2.4** Las características de la arquitectura moderna se van dando a partir de la década 30, si hablamos de Ecuador en Quito se da una participación muy importante de arquitectos europeos, en este caso Karl Kohn que llegó a Quito a fines de los 30 y tiene una incidencia interesante en el diseño de viviendas y luego trabaja en Guayaquil en los años 50. Kohn tenía un conocimiento muy amplio del movimiento moderno y acá no se replicó, sino que lo adaptó en Quito en muchos ámbitos de topografía que le favorecía o le desfavorecía en ciertas cosas, pero los logró superar.
- En Guayaquil sería Schimanetz con el edificio Vignolo y Fiore. En los 40 hay un impulso de otros extranjeros uruguayos Jones Odriozola y Gatto Sobral que vinieron más por un asunto urbanístico, hicieron el plano urbano de Quito, pero también se dedicaron a la cuestión arquitectónica con un lenguaje muy apropiado del asunto europeo directamente. Hubo una mezcla de

Norteamérica en el centro de la ciudad y hubo este aporte europeo que lo hicieron los arquitectos uruguayos conjuntamente. Paralelamente aparece Maccaferri que va evolucionado un poco su lenguaje. Algunos compañeros dicen que fue el primer moderno, yo prefiero no calificarlo de esa manera. Yo digo hay otras posiciones que preceden cronológicamente porque las obras de Maccaferri hasta eso años 30 tiene poco rasgo del nuevo lenguaje, que luego incorpora. Si tuvo algunos edificios interesantes como el edificio Cucalón en los años 40. Otro elemento importante es el portugués Pereira, que llegó a Quito también contratado por Eloy Alfaro. Pereira también trabajó acá en Guayaquil (...) diseñó la Biblioteca Municipal.

El lenguaje con elementos del movimiento moderno se adhiere recién a mediados de los años 30 con esas construcciones que le decía; yo diría que es casi paralelo a lo de Quito, aunque no hubo una diferencia abismal en cuanto a tiempos, si tardó en asentarse un poco el lenguaje.

A fines de los 40 hay presencia de algunos arquitectos formados afuera regresaron a Quito, se instalaron y comenzaron a hacer su historia en el 49. En ese año llega Sixto que primero trabaja en Ambato en la reconstrucción por el terremoto y luego se instala en Quito. En todo caso, no solo él sino algunos arquitectos más retornaron y comenzaron a ejercer, venían formados de Estados Unidos principalmente, con un lenguaje más tipo Miesano de Mies van der Rohe, la edificación de ese tipo, un poco cierta incidencia de la arquitectura internacional, el movimiento internacional que incide del año 32 para adelante, entonces eso se siente ya en Quito a fines de los 40 y se desarrollara notablemente en los años 50.

Con el impulso del *boom* bananero, se genera también en Quito una serie de instituciones públicas y sociales con edificaciones con el grupo de Sixto que lo hace muy interesante y otros. Entonces acá en Guayaquil el *boom* bananero se genera mucha en cuestión de edificaciones en altura; en el centro se multiplicaron tremendamente. La presencia de Cubillo y Alamiro González es fundamental en ese momento y también de Karl, los tres, a mi criterio, son los principales de los años 50, son impulsores del movimiento moderno digamos ya trasladado acá, o sea un poco lenguajes ya redactados en muchos aspectos, ellos son de acá [Guayaquil]. Allá en Quito, primero en la década de los 50, Sixto Duran Ballén con el uruguayo Gatto Sobral conforman el grupo Gattomaster y generan una serie de edificaciones. Gatto Sobral, a su vez realizó la Universidad Central de Quito, algunas edificaciones y bueno, otros arquitectos también participaron en ello.

En Quito en el año 59 se pensaba hacer una reunión de cancilleres latinoamericanos que fue promovida por Estados Unidos en el periodo presidencial 1956- 1959 de Camilo Ponce Enríquez con su Ministro de Obras Públicas Sixto Duran Ballén quien manejo todo el proceso ideativo, y cierta planificación global de la ubicación de ciertos equipamientos urbanos, entre esos: el Palacio Legislativo, la Contraloría, la Corte de Justicia que está en ese complejo, y diseñan esos edificios de gente quiteña. En este momento el principal, dentro del equipo está Milton Barragán, el brutalista más grande del país, que es quien hace la remodelación luego del incendio en el año 2004. Milton Barragán fue un asistente, digamos asistente relativo, en el diseño original del Palacio Legislativo con justa razón que rediseñó en el 2004 y lo amplió. El Hotel Quito construido también para la reunión de cancilleres, fue un diseño expresamente traído de los Estados Unidos de un arquitecto norteamericano porque venía con el financiamiento de Axis Bank de Estados Unidos y exigieron que sea un diseño de allá. El arquitecto De la Torre fue quien trabajó en la implantación real del asunto y de la construcción como tal.

Milton Barragán también realiza en el 1959 el edificio moderno de la Cancillería. Aunque nunca se realizó la reunión de cancilleres, quedaron las obras. Quito se remontó mucho en esos años de los 50, pero no se diga Guayaquil, fue la que más se transformó no solo el centro de Guayaquil, sino también con los edificios en altura con Karl Kohn, así como Casa Tosi, el edificio Inca, con el edificio del Seguro en el centro con la Superintendencia de Compañías, después el Banco de Descuento, originalmente esos son edificios emblemáticos de Guayaquil. El edificio Tosi y el Banco de Descuento, fueron los primeros en tener escalera mecánica en el país en el centro de la ciudad. Alamiro González y Cubillo tienen decenas de decenas de edificios en el área central de la ciudad. Cubillo, es largo de contar, un montón de edificaciones. Lo interesante de Alamiro González es que aparte de esa obra, diseña todo Urdesa. A los poquitos años todo Los Ceibos lo diseña Guillermo Cubillo.

Los pioneros de la arquitectura moderna en Ecuador son los italianos Francesco Maccaferri, Antonio y Paolo Russo, el húngaro Fernando Schimanetz, el español Joaquín Pérez Nin, el catalán Juan Orús Karl, el checo Karl Kohn, el ecuatoriano Guillermo Cubillo, graduado en Chile, el español Alamiro González, y luego algunos ecuatorianos graduados en las primeras escuelas de arquitectura como el ecuatoriano Héctor Martínez Torres, y más tarde, Rafael Rivas Nevarez, en el caso de Guayaquil.

En cuanto a Quito, a finales de los años cuarenta los pioneros son los uruguayos Gilberto Gatto Sobral y Juan Jones Odriozola, quienes llegaron para elaborar el Plan de Ordenamiento Urbano de la ciudad capital y empezaron a consolidar en ella la arquitectura moderna. Posteriormente, destacan el checo Karl Kohn, Sixto Durán Ballén, graduado en los Estados Unidos, el quiteño René Denis Zaldumbide.

¿Cree usted que las ideas de la Arquitectura Moderna influyeron de algún modo en la creación del campo del diseño de interiores?

2.1 En el siglo XX con La Bauhaus, diseñar implicaba proyectar, y se habla de la necesidad de empezar a crear objetos diseñados, por lo general utilitarios que pudieran ser fabricados en serie, pero que tuvieran principalmente un valor estético. De ahí surge la idea del diseño, y esta idea de diseño luego empieza a diferenciarse en distintas ramas: diseño industrial, diseño de objetos, diseño de mobiliario, diseño de interiores, hasta el diseño gráfico. En nuestro país el diseño de interiores o el diseño en general no surge porque hay un debate conceptual o profunda dentro de la academia, sino que surge de forma importada repitiendo lo que sucedía afuera. Ahora, también creo que el diseño

de interiores aquí surge de una forma curiosa. ¿A qué me refiero? Curiosa porque si en La Bauhaus la idea de diseño se da por estas escuelas de artes y oficios en las cuales se empezaba a conceptualizar desde lo estético y principalmente desde el conocimiento de la forma, aquí el diseño de interiores surge como una especie de decisión de la concepción de la arquitectura como una de las bellas artes. Antes de 1970, ya hubo cambios como la racionalización de los espacios, la simplificación de las formas y la supresión de los costosos ornamentos. También se dieron propuestas formales diversas que variaban de estilos.

- 2.2** Desde la segunda mitad del siglo XIX con Ruskin y Morris como ideólogos de esos movimientos en Gran Bretaña, que se extienden a los países europeos bajo denominaciones similares (Art Nouveau en Bélgica, Neoliberty en Italia, Modern Style en UK, modernismo en España) se sitúan en un escenario social y económico de una Europa impactada en su forma de vida por la revolución industrial con una secuela de efectos sociales colaterales. En ellos es posible vislumbrar los orígenes de la abstracción del arte moderno y esa actitud la utilizan como patrones para fabricar papel tapiz, sillas, mesas, escritorios en general el mobiliario y accesorios optando por nuevos prototipos para la nueva época. El diseño es dinámico y está presente desde los inicios de lo que se denomina Modernidad, como una respuesta a una necesidad socialmente sentida.

Las edificaciones, en especial las comerciales y bancarias, formaron parte importante de lo que en diseño se llama Imagen Corporativa, la Comunicación Visual asociada a los modos cómo la publicidad lleve las promesas básicas de sus respectivas campañas que cambian la imagen para obtener un objeto atractivo para el grupo objetivo elegido. El diseño interior también tiene sus estilos y formas de composición que deben estar asociadas a la idea que se tenga ya predestinada o que reflejen la época exacta de cambios o propuestas del usuario o propietario.

El diseño en su acepción integral, es manipulado económica e ideológicamente por los grupos económicos transnacionales que actúan sobre los países de su área de influencia, induciéndolos a incrementar el consumo suntuario con el aparente propósito de mejorar los estándares de vida de los sectores con capacidad de acceso económico y posicionamiento social. Estos objetivos son transmitidos por los medios de comunicación y la publicidad asfixiante, los cuales crecen exponencialmente, con la idea de insertar a la sociedad ecuatoriana en los procesos de globalización de la economía, produciendo arquitectónica y urbanísticamente uno de los artefactos de la globalización, los denominados *Malls*, los cuales de forma concertada con el crecimiento sostenido de la ciudad difusa o sin límites, se constituyen en la respuesta a las modificaciones significativas de la economía globalizada del presente siglo XXI.

- 2.3** Es importante que se vincule con la arquitectura, porque el diseño interior si no tiene ese vínculo con algo más permanente que es la arquitectura se vuelve más transitorio. Entonces, así como todas esas preguntas están vinculadas hacia la arquitectura, sería interesante hacer un paralelismo de los diseños interiores. La mayoría de la generación de los treinta hicieron diseño interior, hicieron diseño industrial. Se fundaron dos empresas importantes que debes conocerlas: la una es Kohn y la otra es Arctectum, y la representación de Hermann Miller la tenía el arquitecto Nicanor Fabara; ahora la representación de Hermann Miller la tiene Carlos Burneo. Esta fábrica que se llamó Kohn la tenía mi padre Luis Oleas Castillo. [Los arquitectos referidos] tuvieron que hacer todo porque no había nada, o sea, hacías arquitectura

moderna ¿y cómo la llenabas?, tenías que hacer los muebles porque no había muebles modernos.

- 2.5** A ver, qué consideramos arquitectura moderna y qué contemporánea, En lo contemporáneo se habla de lo que está presente. Si hablamos de Guayaquil, creo que es un poco de la época del petróleo para acá, del efecto petrolero del 70 más o menos podría ser, porque de hecho se trastoca muchas cuestiones. Se trastoca primero modo de vida, e inclinación mayor norteamericana, desde esa época es la penetración de los capitales norteamericanos y el modo de vida norteamericano y el efecto del *boom* petrolero en la parte constructiva se da muy fuerte, es el periodo del 74 al 80 en el país y particularmente en Guayaquil, que la actividad económica fue la actividad de mayor construcción, así demostrado estadísticamente y eso repercute tanto en la obra pública como en la obra privada.

La arquitectura asumió los modelos internacionales implantados en Estados Unidos, o sea la arquitectura internacional, el Estilo Internacional fue el que primó en esa época, las fachadas de Estados Unidos principalmente. Los modelos de Europa habían tenido más incidencia en los años 50. En estos años también hay una incidencia notable de la arquitectura brasileña bautizada como "la arquitectura tropical", que tenía vestigios o elementos de Brasil. En este caso Karl Kohn con los girasoles que implanta en el edificio INCA, más adelante el edificio de la Caja del Seguro que hizo Gortaire, un riobambeño que trabajó en Quito con Sixto Duran Ballén en el grupo Gadumag. (...). En Guayaquil en los años 70 con el impulso del *boom* petrolero se dan muchas edificaciones más, por ejemplo: el Banco del Pacífico, un emblema dentro del ámbito. Más adelante el edificio de Filanbanco, ahora está remodelado y es del Estado, situado en el centro en la Av. 9 de octubre y Pichincha. El Banco Central del Ecuador fue diseñado por Cubillo con una tipología estrictamente de la planta de la base, una torre con tecnología acuñada en el año 72 en Estados Unidos en Nueva York. Esta tipología internacional también está la Corte Superior de Justicia, que ahora está también remodelada. En esa onda de la base de la torre y el prisma y bueno, al nivel privado se hacen también montones de edificaciones en altura tanto de departamentos como de oficina. Hay que decir que la tipología de oficina se desarrolló, muchísimo con el *boom* bananero, se rematan y se hace edificios de mucha más altura, por ejemplo, el edificio el *Forum*.

Al otro lado está el edificio que también es una base y una torre, el Banco del Pichincha, el edificio Huancavilca de 20 pisos, el edificio de Alamiro González en el periodo petrolero, el edificio de Encalada Mora, el edificio Encalada en García Avilés y 9 de Octubre. Más adelante la tipología mencionada la retoma David Castillo a fines de los 70 y comienzos de los 80 que también tiene varios edificios: el edificio frente al municipio, una plataforma con dos torres que ahora pasó al Estado, el edificio El Galeón que queda cerca de la bahía

En Ecuador, Rene Bravo tiene una arquitectura interesante que trabajó muy a detalle. De pronto tiene ese nivel de detalle, más que alguno que otros contemporáneos de la época. En sus viviendas, sus villas sus residencias, que conozco algunas de ellas cuando trabajé con ellos en la parte de ayudante cuando estaba de estudiante acá y conocí algunas obras, era muy prolijo en los detalles interiores. Alamiro González era más en la arquitectura general en la parte estructural y constructiva. Rene era muy prolijo en los detalles tanto interiores como exteriores. En residencia, en cuanto a detalles interiores, él mismo la planteaba, no era que entregaba la obra y los dueños veían que hacer; él se ocupaba de todo el diseño interior. Una de las cosas interesantes, él hizo el edificio Salco de aquí en 9 de octubre y Tungurahua, dos pisos enteros que los compró IBM, él hizo la decoración y el diseño

interior. De eso muy interesante recuerdo en color naranja era lo que primaba de acuerdo a decoración interior, en el año 76 aproximadamente. Fue una decoración novedosa y muy sobria para la época a pesar del color naranja, pero era muy sobria en su diseño y un tratamiento con mucho detalle.

La Bauhaus trajo consigo la idea del diseño que luego se empezó a diferenciar en las distintas ramas: diseño industrial, diseño de interiores, diseño gráfico, entre otros. En Bauhaus el diseño surgió de las escuelas de artes y oficios donde se empezó a conceptualizar desde lo estético y de modo principal el conocimiento de la forma. También, el diseño surgió desde las bellas artes relacionado a la arquitectura. La arquitectura moderna trajo consigo cambios en el modo de vida de los ecuatorianos. Por ejemplo, en la construcción se dieron transformaciones en cuanto a técnicas y materiales, destacando el hormigón armado como el material principal. Los cambios presenciados de la nueva arquitectura son: racionalización de los espacios, simplificación de las formas y supresión de los ornamentos. Además, hubo también propuestas formales de diversos estilos. Surgen empresas importantes de diseño y venta de muebles modernos como Kohn, Arctum y la representación de Hermann Miller en Ecuador. Si bien en los años 50 hubo tendencia por los modelos europeos y una notable incidencia por la arquitectura brasileña, en los años 70 hay una influencia mayor de Estados Unidos con la arquitectura del Estilo Internacional. Es un hecho que el diseño interior tiende a reflejar el contexto de cada época. El efecto del *boom* petrolero favoreció la mayor actividad de construcción tanto en la obra pública como obra privada.

6.2 Conclusiones del análisis de contenido de las entrevistas

Una vez realizado el análisis de contenido de las entrevistas de los tres grupos definidos, se establecen las siguientes conclusiones, por cada grupo-

Conclusiones del Grupo 1. Directivos

- **Motivo de creación:** las carreras de Diseño de Interiores se crearon debido a la demanda de la sociedad por carreras en diseño. Las primeras carreras se

crearon en institutos como cursos y luego escuelas de artes en el período de auge económico del *boom* petrolero. Este período se caracterizó por la realización de muchos proyectos que requerían nuevos profesionales con distintas competencias. Con las reformas educativas, las escuelas pasaron a formar parte de las facultades de arte o arquitectura. Estas escuelas de diseño de interiores se crearon en algunas unidades académicas como un complemento a la carrera de arquitectura, en la cual los diseñadores de interiores atenderían aspectos como luminotecnia, acústica, mobiliario, color, entre otros, para tratarlos en detalle. Las carreras que se crearon en etapas posteriores en las facultades surgieron por la exigencia de la sociedad de especialidades, entre ellas, Diseño de Interiores.

- **Actores:** los actores que participaron en la creación de las carreras nacieron desde las mismas facultades de artes, arquitectura o diseño. Los diversos actores de cada institución plantean la propuesta al Decano y Consejo Directivo. Luego, las propuestas de las carreras de diseño de interiores se aprobaron en el Vicerrectorado Académico, el Rector y el Consejo Universitario, previo a su funcionamiento. Una vez que se tuvo la aprobación de las carreras de diseño de interiores, los primeros docentes en colaborar en ellas fueron los mismos que impartían docencia en las carreras de artes o arquitectura.
- **Formación de actores:** los actores eran arquitectos en su mayoría, también hubo artistas plásticos, entre ellos pintores, escultores, muralistas. Además, decoradores, diseñadores graduados en el exterior. También participaron ingenieros.
- **Publicaciones científicas de diseño de interiores en Ecuador:** no existen publicaciones científicas acerca del diseño de interiores en Ecuador. La Revista TRAMA, aunque no es específica del diseño de interiores, publica ocasionalmente algunos artículos sobre este campo. Se descartan dos revistas relacionadas al diseño, sin ser específicas del diseño de interiores, por ser de

otro país. Asimismo, no se consideran dos libros mencionados por no corresponder dentro del período de estudio.

Conclusiones del Grupo 2. Docentes fundadores y antiguos

- **Motivo de creación carrera:** las carreras de diseño de interiores se crearon como una necesidad de la sociedad ecuatoriana por el cambio de la economía agrícola a la economía petrolera. Se determina que las empresas petroleras trajeron consigo nuevas necesidades en el país como fue el caso de la hotelería, centros comerciales, entre otros. Surgió la necesidad de ambientar estos espacios interiores para satisfacer no solamente a los extranjeros que llegaron al país por las empresas petroleras, sino también a la sociedad ecuatoriana en cuanto a las tendencias globales. En primera instancia, también se menciona la necesidad de incursionar en el espacio interior para complementar la arquitectura, ya que esta no se centra en detalles como luminarias, mobiliario, entre otros. Es decir, el planteamiento de una nueva forma que sin ser arquitectura estuviera vinculada a esta carrera con el fin de crear proyectos que abarquen tanto lo arquitectónico como el diseño de interiores desde su misma planificación. Es así que las carreras respondieron a un contexto y a visiones del momento.
- **Actores:** los actores partícipes en las primeras carreras de Diseño de Interiores, además de las autoridades de cada institución, fueron en su mayoría arquitectos, artistas plásticos, ingenieros, diseñadores graduados en el extranjero. Con las primeras promociones de decoradores del país, algunos de ellos se suman a la academia y de forma similar, posteriormente, los primeros diseñadores se unen al profesorado.
- **Tiempo de duración:** las carreras de diseño de interiores que se ofertaron empezaron como cursos que duraban dos años y equivalían a una carrera intermedia. Estas carreras con el tiempo fueron cambiando el contenido de su pensum y el tiempo de duración a tres años y posteriormente a cuatro años u ocho semestres hasta convertirse en una licenciatura.

- **Nombre inicial:** las primeras carreras tenían el nombre de Decoración, Diseño Decorativo, Diseño y Decoración de Interiores, las mismas que años después cambiaron todas al nombre a Diseño de Interiores. Las carreras que se crearon en etapas posteriores se denominaron Diseño de Interiores desde el momento de su creación.
- **Tipos de actividades:** se realizaron varias actividades en las distintas carreras de diseño de interiores. Entre las actividades mencionadas constan la visita a museos, visita a exposiciones para apreciar la parte artística y alimentar la parte creativa y el gusto por el arte, exposiciones de los trabajos de los estudiantes, exposiciones integrales auspiciadas por firmas comerciales, talleres conjuntos y, talleres en el exterior.
- **Tipos de eventos:** los eventos que se realizaron en las carreras de diseño de interiores son variados. Aunque los distintos eventos no se dieron por igual en todas las carreras se mencionan charlas, conferencias, congresos y simposios.
- **Publicaciones científicas acerca del diseño de interiores en Ecuador:** los entrevistados indicaron que no conocen publicaciones de diseño de interiores en Ecuador⁷⁷. Solamente se mencionó un libro del Colegio de la Comunidad en la USFQ publicado a nivel informativo para los estudiantes del mismo.⁷⁸

Conclusiones del Grupo 3. Expertos en arquitectura y diseño

- **Arquitectura moderna en Ecuador:** la nueva arquitectura inició en las ciudades de Guayaquil y Quito, en tiempos distintos y en menor medida en la ciudad de Cuenca. La idea de la modernidad estaba liderada por grupos de

⁷⁷ El libro *Dibujo arquitectónico avanzado*, cuyo autor es el Arq. Rodolfo Cortez Mosquera fue publicado el 8 de agosto de 2012, posterior al período de estudio de esta investigación, por lo cual no se lo menciona en la conclusión.

⁷⁸ Se menciona un libro del CARQ de la USFQ, publicado en una época posterior al estudio con información sobre los mejores trabajos y tesis de estudiantes. En este se incluía algunos trabajos de profesores, los foros, y datos informativos de las dos carreras.

intelectuales, en el caso de Quito defendían lo 'Neocolonial' y en el caso de Guayaquil asumieron la vanguardia. El principal elemento de construcción característico de la nueva vanguardia fue el uso del hormigón armado, dejando atrás cualquier elemento arquitectónico de la antigua ciudad de Guayaquil. Por esta razón, la Arquitectura Moderna surge en Guayaquil a la par que, en los otros países de América Latina como Uruguay, Brasil, Chile, Argentina o Chile, al mismo tiempo y fundamentalmente con las mismas características. En Quito, la nueva arquitectura tardó un poco más en emerger debido a la tradición de arquitectura colonial arraigada. Lo mismo sucede en Cuenca, una ciudad con costumbres y arquitectura definidas que prorrogó la adopción de la nueva vanguardia.

Un factor importante en Guayaquil que favoreció la apertura a la nueva arquitectura fue la necesidad económica ante la crisis que se dio a finales de la década de los años veinte y comienzos de la década de los treinta. Como resultado se acogió la nueva arquitectura que implicaba un costo más bajo y requería menor tiempo de construcción. Se trató de eliminar las edificaciones de arquitectura neoclásica que requería de construcción de ornamentos, capiteles, entablamentos y cornisas, que tenían un costo elevado en su construcción.

Los técnicos italianos llegaron a las mencionadas ciudades del Ecuador para la construcción de los edificios públicos, y una vez que finalizados estos, diseñaron los nuevos barrios residenciales: en Quito, La Mariscal con características de lo Neocolonial y, en Guayaquil, el Barrio del Centenario con una competencia entre un Clasicismo simplificado y el comienzo de formas modernas. La diversa ideología estilística dio como resultado la adopción del estilo español-californiano que se vio como una opción neutral para los ecuatorianos. Luego de la Revolución del 28 de Mayo de 1944, se creó la Casa de la Cultura Ecuatoriana con el fin de brindar un espacio a los intelectuales. En Quito los intelectuales se instalaron en una casona Neocolonial, mientras que en Guayaquil se adoptó el arte precolombino siguiendo los principios de abstracción y consolidación de la modernidad de la arquitectura del siglo XX.

Un factor relevante en Quito que determinó la aceptación de los principios del lenguaje abstracto en la arquitectura ecuatoriana se debió al desastre natural del terremoto de Ambato en 1947 y la posterior necesidad de construir viviendas en el menor tiempo posible.

Después de la primera mitad del siglo XX con la llegada de arquitectos europeos migrantes radicados en Quito y la llegada de arquitectos educados en el exterior, la cual la Arquitectura Moderna del siglo XX es aceptada por todas las facciones de la sociedad ecuatoriana como solución a los crecientes problemas de la sociedad. También, se ha mencionado que la Arquitectura Moderna en Ecuador inició con la Universidad Central donde se formaron los primeros arquitectos del Ecuador, nacidos y formados en el país. Ellos fueron los primeros modernos y los más importantes, arquitectos graduados en la Universidad Central, que fundaron no solo la primera Escuela de Arquitectura, sino el Colegio de Arquitectos, la Bienal de Arquitectura, y la institucionalización de la profesión. En este sentido, son trascendentes por su impacto y por su legado.

A nivel de características de la Arquitectura Moderna, se determina que lo que se da en el Ecuador es una asimilación y una reinterpretación de elementos del lenguaje del Movimiento Moderno que fueron aprendidos, asimilados y contextualizados.

- **Pioneros modernos en Ecuador:** los pioneros modernos en el país, son varios, algunos reconocidos y recordados y otros, aunque olvidados no son menos importantes. En Guayaquil el ingeniero Francisco Manrique como pionero en el uso del hormigón armado y luego al ingeniero Arnaldo Ruffilli con su tratado para el uso del hormigón en construcciones, los mismos que conjuntamente con el arquitecto Francesco Maccaferri, formarían posteriormente, la primera escuela de arquitectura del Ecuador. Destacan también el húngaro Fernando Schimanetz, el español Joaquín Pérez Nin, el catalán Juan Orús. Luego, algunos ecuatorianos graduados en las primeras escuelas de arquitectura como el ecuatoriano Héctor Martínez Torres y

Marcos Martínez Salazar, diseñadores de numerosas villas de la ciudad, Los hermanos Antonino y Paolo Russo trabajaron en Quito y luego Paolo Russo llegó a Guayaquil y cambió las técnicas constructivas artesanales por el hormigón armado y realizó obras con austeridad ornamental.

Entre los pioneros de la Arquitectura Moderna ecuatoriana, de acuerdo a la historiografía quiteña, se menciona a Karl Kohn Kagan que llega a Guayaquil en 1939, para luego viajar a Quito como profesor de Bellas Artes. En ambas ciudades Kohn recrea formas de la modernidad arquitectónica. A él se suman los arquitectos uruguayos Jones Odriozola y Gatto Sobral quienes a partir de 1942 dan los pasos para crear la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central y con el Plan de Ordenamiento Urbano de Quito empezaron a consolidar la arquitectura moderna en Quito.

En Guayaquil, destaca Guillermo Cubillo Renella, arquitecto guayaquileño graduado en Chile, con presencia profesional desde 1945, que empleó formalmente el racionalismo arquitectónico y posicionó el arte abstracto a la Casa de la Cultura núcleo del Guayas. Su presencia se anticipó a pioneros en la planificación como Sixto Durán Ballén, con la planificación del campus universitario de esta ciudad, superando con ello a Gatto Sobral en Cuenca.

Otro pionero importante de la historiografía arquitectónica nacional es René Denis Zaldumbide, quiteño, que llegó a Guayaquil con su propuesta de la modernidad de la escuela francesa del hormigón y tuvo como principales clientes a Benjamín Carrión con el edificio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito y a Juan X. Marcos con la Villa 13 de la Presidencia del Ingenio San Carlos, productos arquitectónicos que representan en forma y contenido a la cultura nacional.

Posteriormente, se sumaron más representantes de esta arquitectura en el país. En 1949 Sixto Durán Ballén retornó al país y primero trabajó en la reconstrucción de Ambato a causa del terremoto y luego en Quito. También retornaron otros arquitectos del exterior quienes comenzaron su obra en el

país, con formación en Estados Unidos principalmente, con un lenguaje de tipo Miesiano de Mies van der Rohe. En Quito, en la década de los 50, Sixto Durán Ballén y el uruguayo Gatto Sobral conformaron el grupo Gattomaster y generaron una serie de edificaciones. Gatto Sobral a su vez realizó algunas edificaciones de la Universidad Central de Quito junto a otros arquitectos.

En el año 1959 se planificó una reunión de cancilleres latinoamericanos en Quito, promovida por Estados Unidos durante el periodo 1956-1959 en la administración de Camilo Ponce Enríquez. Sixto Durán Ballén, Ministro de Obras Públicas en aquel gobierno, manejó el proceso y cierta planificación global de la ubicación de algunos equipamientos urbanos, entre los que constan: Palacio Legislativo, Contraloría, Corte de Justicia, además del diseño de edificios privados. También destaca el arquitecto Milton Barragán, conocido como el brutalista más grande de la arquitectura en el país. En Guayaquil, Alamiro González, diseñó la urbanización Urdesa, un proyecto importante para su época. A los pocos años, Guillermo Cubillo diseñó la urbanización Los Ceibos. Alamiro González y Cubillo tienen también decenas de edificios diseñados en el área central de la ciudad.

- **Influencia de la arquitectura moderna en el campo del diseño de interiores:** los debates que generan la diferenciación del campo del diseño de interiores en el mundo se dieron a partir de la creación de algunas escuelas de diseño principalmente en Alemania y luego en Estados Unidos, destacando la Escuela Bauhaus donde se menciona por primera vez el concepto de diseño. Sin embargo, los antecedentes datan desde la segunda mitad del siglo XIX con Ruskin y Morris como ideólogos de esos movimientos en Gran Bretaña, que se extienden a los países europeos bajo denominaciones similares: Art Nouveau en Bélgica, Neo-liberty en Italia, Modern Style en UK, Modernismo en España, entre otros que se sitúan en un escenario social y económico de una Europa impactada en su forma de vida por la revolución industrial y con consecuencia de efectos sociales colaterales. En ellos se percibió los orígenes de la abstracción del arte moderno en la elaboración de patrones para la fabricación de papel tapiz, sillas, mesas, mobiliario en general y accesorios

optando por nuevos prototipos para la nueva época. Es así que el diseño está presente desde los inicios de lo que se denomina Modernidad, como una respuesta a una necesidad socialmente sentida.

Las edificaciones en especial las comerciales y bancarias formaron parte importante de lo que en diseño se denominó Imagen Corporativa, la Comunicación Visual asociada a los modos como la publicidad y las campañas para obtener un objeto atractivo para el grupo objetivo elegido. El diseño interior también con sus estilos y formas de composición reflejaron la época exacta de cambios o propuestas del usuario o propietario. Surgieron los *malls* en la sociedad ecuatoriana como una respuesta a las modificaciones significativas de la economía globalizada del siglo XXI. En Ecuador, antes de los años setenta, ya se habían presentado cambios en el diseño interior de las viviendas, siendo los principales: la racionalización de los espacios, la simplificación de las formas y la supresión de los costosos ornamentos. También se dieron en Ecuador, propuestas formales diversas que variaban de estilos.

Debido que no existía el diseño interior como carrera, la mayoría de los arquitectos de la generación de los treintas hicieron diseño interior y diseño industrial. Cabe señalar que tampoco había muebles modernos en aquella época para complementar la nueva arquitectura y esta situación demandó que los arquitectos tuvieran que diseñar muebles modernos. De ahí que en Quito se fundaron dos empresas importantes: la de Kohn a cargo del arquitecto Luis Oleas Castillo y Artectum del arquitecto Fernando Jaramillo. También se buscó distribuciones de muebles del exterior, por ejemplo, el arquitecto Nicanor Fabara tuvo la distribución de Herman Miller. Para ilustrar el hecho de que los arquitectos realizaban también el diseño interior de sus obras, se menciona al arquitecto Rene Bravo, guayaquileño que trabajó en la ciudad no solo la arquitectura de las viviendas, sino también el diseño interior de las mismas. Del mismo modo, lo hizo en sus obras de tipo comercial, un ejemplo es el proyecto de dos pisos enteros del edificio Salco para la empresa IBM en que utilizó una paleta de colores cálidos combinados con tonos maderados.

6.3 Resultados de la triangulación de los datos obtenidos

Luego del análisis de contenido de las entrevistas, se sometieron al proceso de triangulación las tres preguntas coincidentes del primer y segundo grupo. A continuación, los resultados que se obtuvieron.

Las carreras de diseño de interiores se crearon como una necesidad de la sociedad ecuatoriana surgida a partir del cambio de la economía agrícola a la economía petrolera. También, hubo el requerimiento de crear una carrera que incursione en el espacio interior para complementar la arquitectura, en la cual los diseñadores de interiores atenderían aspectos de luminotecnia, acústica, mobiliario, color, entre otros, es decir, la creación de una nueva carrera que sin ser arquitectura estuviera vinculada a esta carrera.

Los actores que participaron en la creación de las carreras fueron las autoridades de las facultades quienes presentaron la propuesta a las instancias pertinentes de cada institución para su aprobación. En el caso de la formación de los actores-docentes, estos fueron en su mayoría arquitectos y artistas plásticos, ingenieros y diseñadores graduados en el extranjero. Posteriormente, con las primeras promociones de decoradores y luego diseñadores del país, algunos de ellos se sumaron a la academia.

No existieron publicaciones científicas de diseño de interiores en Ecuador durante el período de estudio. La Revista TRAMA ocasionalmente publica algunos artículos sobre este campo, aunque no es una revista científica específica del diseño de interiores. Se descartan dos revistas mencionadas por los entrevistados que estaban relacionadas al diseño, sin ser específicas, por ser de otro país y no de Ecuador. Asimismo, no se consideran los dos libros mencionados por los entrevistados, por no corresponder dentro del período de estudio.

6.4 Conclusiones del análisis de contenido de los planes de estudio

Se puede concluir varios puntos acerca de las carreras pioneras de diseño interior con el análisis de los planes de estudio. El primer punto es que fueron creadas inicialmente en institutos, colegios de la comunidad o escuelas relacionadas con el arte para posteriormente incorporarse a las facultades que varían de acuerdo a las universidades, por ejemplo, Facultad de Arquitectura y Diseño, Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño, Facultad de Arquitectura, Colegio de Artes Contemporáneas, Colegio de Tecnologías, Facultad de Artes, Facultad de Arquitectura y Urbanismo y Facultad de Diseño.

El segundo punto es que los nombres de las carreras fueron diferentes en un comienzo y variaron en el tiempo relacionándose con los cambios de contenido de sus planes de estudio. Las denominaciones iniciales fueron: Decoración, Diseño Decorativo, Decoración de Interiores, Diseño y Decoración de Interiores, Arquitectura de Interiores, sin embargo, todas cambiaron con el devenir de los tiempos a Diseño de Interiores. Cabe recalcar que las carreras analizadas en este estudio se dieron en etapas distintas, de ahí que aquellas que se crearon en años posteriores iniciaron con el nombre de Diseño de Interiores.

En este sentido, es posible aseverar que en las distintas temporalidades las necesidades y demanda de la sociedad eran distintas, por lo tanto, repercutía en la elaboración y planificación de los planes de estudio que no podían ser iguales para épocas diferentes. Los primeros pénsum o planes de estudios corresponden a los años 1971 y 1972. Cabe recalcar, que se consideraron los cambios de los pénsum de acuerdo a la información que aportó cada institución. El registro de los cambios de los planes de estudio llega hasta el año 2005, fecha en que finaliza el período de estudio. Es necesario recalcar, que solamente hasta el 2004 hubo nuevos pénsum o variación de los originales.

Acerca de las áreas temáticas o curriculares coincidentes fueron: Área de Medios de Expresión, Área de Diseño, Área Técnica, Área de Taller, Área de

Teoría e Historia, Área Tecnología, Área Humanística, Área Instrumental, Área de Formación Complementaria.

Sobre el tiempo de duración de las carreras, se advierte que este se fue incrementando conforme la carrera se fue posicionando en la sociedad, y se hace evidente el verdadero objeto del campo del diseño de interiores; además, de las disposiciones de las diferentes LOES. Es así que cuatro carreras iniciaron con una duración de dos años, luego se ampliaron a tres años o su equivalente a seis ciclos. Otra de las carreras inició con una duración de cuatro años, mientras que la última carrera que se creó tenía una duración de ocho ciclos.

De acuerdo a los resultados, los trabajos organizativos o de fin de carrera también variaron en nombre, en extensión y en grado de dificultad conforme mejoraron los planes de estudio en relación al incremento de materias necesarias para la malla curricular. Es así que, algunas carreras requerían aprobar un curso de graduación o seminario de licenciatura. Los nombres fueron de los trabajos organizativos fueron: proyecto decorativo, curso de graduación, tesis de grado, seminario de licenciatura, monografía, trabajo de graduación, proyecto de diseño, proyecto de fin de carrera, tesis, trabajo de grado.

En cuanto a los títulos que ofertaron las carreras, estos dependieron de la duración de los cursos de las carreras. Esto es, para aquellas carreras que inicialmente consistían originalmente en cursos cortos de dos años, solamente accedían a un diploma o certificado. Las carreras intermedias otorgaban el título de Tecnólogo en Decoración, Tecnólogo en Diseño de Interiores o Asociado en Ciencias Aplicadas, Diseñador de Interiores. En cambio, las carreras que tenían una duración de cuatro años u ocho ciclos, otorgaban el título de Diseñador y Decorador de Interiores, o Licenciado en Diseño de Interiores. Cabe resaltar, que algunas carreras que iniciaron con cursos cortos, con el paso de los años mejoraron los planes de estudio y otorgaron el título de Licenciado en Diseño de Interiores. Respecto a los cambios acontecidos en las carreras, es necesario señalar que estos corresponden a la demanda de la sociedad, a los

requerimientos de las leyes de educación superior, a las reformas universitarias y a los tratados internacionales.

6.5 Conclusiones parciales del capítulo

En este capítulo se han presentado las universidades que crearon las primeras carreras de diseño de interiores en tres etapas diferenciadas: fundacional, desarrollo y consolidación, las mismas que coincidieron con las ciudades principales de Ecuador: Guayaquil, Quito y Cuenca. Las carreras pertenecientes a la etapa fundacional se crearon en la Universidad de Cuenca, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, la Universidad Tecnológica Equinoccial, y la Universidad Laica Vicente Rocafuerte correspondientes a las ciudades de Guayaquil, Quito y Cuenca. Las carreras pertenecientes a la etapa de desarrollo se crearon en la Universidad San Francisco de Quito y en la Universidad de Guayaquil, la primera en la ciudad de Quito y la segunda en la ciudad de Guayaquil. La carrera perteneciente a la etapa de consolidación se creó en la Universidad del Azuay, en la ciudad de Cuenca.

Una vez realizado todo el proceso para la recolección de datos, la presentación de los resultados, el análisis interpretativo de los datos obtenidos de las entrevistas y el análisis de contenido de los planes de estudio, se llegaron a las varias conclusiones. Las carreras de diseño de interiores fueron creadas debido a la demanda de la sociedad por carreras en diseño. Las autoridades de cada institución, en base a la necesidad observada y sentida en el medio, decidieron crear estas carreras. Algunas de ellas iniciaron como institutos y luego se incorporaron a la Facultad de Artes o a la Facultad de Arquitectura. Los nombres y la duración de las carreras, así como los planes de estudios fueron variando en el tiempo. Las primeras carreras tenían el nombre de Decoración, Diseño Decorativo, Diseño y Decoración de Interiores, y con el transcurso de los años cambiaron su denominación a Diseño de Interiores, mientras que las carreras que se crearon en años posteriores se denominaron Diseño de Interiores desde el inicio de su creación.

La mayoría de los profesores de las carreras creadas eran de profesión arquitectos y artistas plásticos, contando también con ingenieros. Participaron también algunos diseñadores que se habían formado en el exterior, ya que no existían profesionales del diseño en el país para la época de las carreras que se crearon en la etapa fundacional. Los planes de estudio de las carreras de diseño se basaron en el modelo académico de la Escuela de Diseño Bauhaus, con algunas variaciones del contexto local y adaptados en la especialidad del diseño de interiores. Se encontró ciertas similitudes en cuanto al curso preliminar, las materias teóricas y de talleres.

El diseño de interiores es una carrera basada en fundamentos teóricos, metodológicos, conceptuales, estéticos y técnicos cuyos profesionales se encargan de dar el acabado a una obra arquitectónica, incluyendo colores, texturas, mobiliario, sistemas de iluminación, acústica, entre otros para lograr funcionalidad, confort y estética en un proyecto arquitectónico. Los estudiantes de las carreras adquirirían varias destrezas, habilidades y competencias, siendo la principal la conceptualización del espacio. El diseño de interiores como carrera tiene estrecha relación con la arquitectura debido a que ambas tratan el espacio; aun a pesar de sus diferencias y especificidades, la primera con la envolvente y la segunda con el tratamiento de los espacios interiores creados.

No existen publicaciones científicas acerca del diseño de interiores en Ecuador. La Revista TRAMA, aunque no es específica del diseño de interiores en ocasiones publica artículos relacionados al campo. Las publicaciones que hubo se refirieron a revistas no especializadas y con contenidos de interés general que incluía temas de decoración o de obras de arquitectos, decoradores de interiores y posteriormente, de diseñadores de interiores.

Ecuador presenció cambios en el diseño interior de las viviendas, como la racionalización de los espacios, la simplificación de las formas y la supresión de los costosos ornamentos, relacionados con las características de la Arquitectura Moderna. Los arquitectos que introdujeron los postulados de la nueva arquitectura fueron en Guayaquil, el ingeniero Francisco Manrique, pionero en el uso del

hormigón armado, el ingeniero Arnaldo Ruffilli, con su tratado para el uso del hormigón en construcciones, ambos conjuntamente con el arquitecto Francesco Maccaferri, formaron la primera escuela de arquitectura del Ecuador. También, el húngaro Fernando Schimanetz, el español Joaquín Pérez Nin, el catalán Juan Orús. Luego, algunos ecuatorianos graduados en las primeras escuelas de arquitectura como el ecuatoriano Héctor Martínez Torres y Marcos Martínez Salazar. Además, destaca Guillermo Cubillo, Alamiro González, Denis Zaldumbide, los hermanos Antonino y Paolo Russo con sus técnicas constructivas del hormigón armado.

En Quito, los uruguayos Jones Odriozola, Gatto Sobral, el checo Karl Kohn. Así también, Luego, se unieron Sixto Durán Ballén y los arquitectos graduados en el exterior que se educaron con los principios de este movimiento moderno. Posteriormente, se unieron los primeros graduados en el país quienes fundaron el Colegio de Arquitectos, la Bienal de Arquitectura, y la institucionalización de la profesión. Se fundaron dos empresas importantes de mobiliario moderno: Arctum y Herman Miller. Se construyeron varias obras, muchas de ellas aún prevalecen en el país. En Cuenca, destacó el arquitecto Gatto Sobral.

CONCLUSIONES DEL ESTUDIO

La presente tesis ha tratado sobre la conformación y la consolidación del campo disciplinar del diseño de interiores en Ecuador durante el período 1960 a 2005. Luego del análisis abordado, se exponen a continuación las conclusiones del estudio, las mismas que están en concordancia con los objetivos propuestos, que sirvieron de guía para su desarrollo. Asimismo, se corroboran las hipótesis del estudio.

Se ha corroborado la hipótesis general planteada en el estudio: El campo disciplinar del diseño de interiores Ecuador tiene su origen desde el arte, la arquitectura y el diseño, surge en un contexto de crecimiento comercial y se consolida con la creación de las carreras universitarias, tomando como referentes académicos el modelo de enseñanza de las escuelas contemporáneas de diseño, en el período comprendido entre los años 1960-2005. De la misma manera, en el desarrollo del texto, se presenta la ratificación de cada hipótesis de trabajo.

El objetivo general propuesto es: Analizar los factores que posibilitaron el surgimiento y consolidación del campo disciplinar del diseño de interiores en Ecuador, considerando su origen en el arte, la arquitectura y el diseño, durante el período comprendido entre los años 1960-2005. Para cumplir con este objetivo se plantearon cinco objetivos específicos constatados en la investigación a partir de una síntesis de los resultados.

En relación con el primer objetivo específico: Conceptualizar el campo disciplinar del diseño de interiores en Ecuador por medio de la teoría de los campos sociales de Pierre Bourdieu, se concluye que la categoría de campo de Bourdieu está presente en la creación del campo disciplinar del diseño de interiores. Este campo disciplinar emergió a través de un desarrollo histórico acompañado de una acumulación de saberes, competencias técnicas y procedimientos que lo hacen relativamente invariable. Como todo campo del conocimiento, el campo disciplinar de diseño de interiores es un campo posee su propio *nomos*, es decir, autonomía, que obedece a leyes sociales que le son

propias y que ha definido sus prácticas distintas y distintivas a través de la práctica pedagógica a través de los docentes y la *praxis* cotidiana por medio de los profesionales. La práctica pedagógica por medio de los agentes del campo que se dedican a la enseñanza y la academia y transmiten a nuevas generaciones los saberes y conocimientos del campo. La *praxis* de los agentes del campo que con sus obras de diseño interior han mejorado la calidad de vida de los ocupantes de los ambientes diseñados de manera funcional, cómoda, estética. Las prácticas individuales y colectivas han creado historia, y a la vez, han asegurado la presencia activa de las experiencias pasadas que, registradas en cada institución –universidades –bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamientos y de acción, han garantizado la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo.

Los diseñadores de interiores trabajan en grandes estudios de arquitectura y diseño, así como también en talleres profesionales más pequeños. Los diseñadores de interiores también trabajan directamente con un equipo de profesionales como arquitectos, ingenieros y contratistas. El trabajo del diseñador de interiores consiste en la planificación, el diseño funcional, el uso efectivo del espacio y generalmente están a cargo de la ejecución de los proyectos que diseñan. De esta manera, sus proyectos tratan la organización del diseño de los espacios dentro de una edificación para crear ambientes funcionales, cómodos y seguros para sus ocupantes.

Los profesionales del diseño interior requieren de una comprensión de cuestiones técnicas como la ubicación de puertas, ventanas, tratamiento acústico, diseño de cielos rasos y luminarias, diseño de pisos, entre otros. De tal modo, que es imprescindible que los diseñadores de interiores conozcan los códigos de construcción, códigos de seguridad, requisitos estructurales, accesibilidad universal, ergonomía, antropometría, entre otros. Los diseños interiores se elaboran respetando la estructura del edificio a la vez que se reconoce la ubicación física y el contexto social del proyecto, con el fin de proporcionar soluciones de diseño y construcción adaptables, sostenibles y resistentes que se centran en la evolución de la tecnología y la innovación del entorno interior.

Como todo campo social, el campo disciplinar del diseño de interiores, tiende a conseguir que, quienes entran en él se interesen en todo lo concerniente a este, que se adhieran al campo y su *nomos*, provisto de su propia lógica y sus reglas. Los agentes son las instituciones de educación superior, directivos, grupos o colectivos de profesionales e individuos que participan activamente en el campo por medio de constantes alianzas, creaciones, estrategias, rupturas, con la finalidad de conservar el capital simbólico. Los agentes, aquellos que desean participar en el juego, que luchan por su ingreso y permanencia en el campo convencidos de su valía, aquello que Bourdieu denomina la *illusio*, que no es otra cosa que la forma específica de interés que todo campo genera como condición de su funcionamiento.

Respecto a los agentes que decidieron luchar por el campo disciplinar del diseño de interiores en el Ecuador, a través de sus instituciones, fueron varios y en épocas distintas. Estos agentes que tomaron la decisión de ingresar al campo del diseño de interiores, visualizaron desde sus instituciones, la valía de este y apostaron por su constitución.

Por consiguiente, los agentes del campo disciplinar del diseño de interiores están dotados del mismo *habitus*, esto es, se comportan de una cierta manera en ciertas circunstancias, tienen incuestionables habilidades, aptitudes y valores necesarios que le permitan moverse, actuar y orientarse dentro del campo. Este *habitus* es el resultado de lo que se ha sido incorporado en el curso de la trayectoria de vida de cada individuo, muchas veces de manera no consciente ni intencional. Si bien es cierto que el campo disciplinar del diseño de interiores tiene su origen en el arte, la arquitectura y el diseño, y se relaciona con estas disciplinas, no es menos cierto que el *habitus* de los diseñadores de interiores es único y les brinda identidad, ya que los diseñadores de interiores son diferentes a los artistas, a los arquitectos y a los diseñadores de otras especialidades.

Los diseñadores de interiores se han dedicado en su *praxis* profesional al diseño de viviendas y espacios para el hábitat, diseño de espacios comerciales, diseño de espacios culturales y de recreación, diseño de jardines o áreas verdes, diseño de mobiliario, diseño de espacios efímeros para ferias, exposiciones y eventos en general, refuncionalización de edificios. También, hay diseñadores que se han dedicado a la práctica pedagógica como la docencia e investigación, entre otros. Asimismo, hay profesionales del diseño interior que ejercen su práctica pedagógica y la práctica profesional.

Por lo expuesto anteriormente, queda corroborada la primera hipótesis de trabajo que indica: La teoría de la acción de Pierre Bourdieu se aplica para conceptualizar la conformación del campo disciplinar del diseño de interiores en Ecuador por medio de las nociones conceptuales básicas de campo, *habitus*, *illusio* y *nomos*.

Con referencia al segundo objetivo específico: Caracterizar el contexto histórico-político y sociocultural que favoreció el surgimiento del campo disciplinar del diseño de interiores en Ecuador, se arribó a las siguientes conclusiones.

El contexto en el que surgió y luego se desarrolló el campo disciplinar del diseño de interiores en Ecuador se caracterizó por las múltiples transformaciones que acontecieron en el país y los acelerados cambios tecnológicos por la modernización y la globalización. Estos cambios produjeron un espacio de construcción del tejido social en las principales ciudades determinado por una heterogeneidad cultural, étnica y socioeconómica. Este contexto político, inestable y adverso debido a las dictaduras, pero con etapas de crecimiento económico por los ingresos del petróleo del Estado, parte de ellos destinados al arte, la cultura y la educación, favoreció la creación de las escuelas de diseño de interiores. Si bien hubo crisis económicas, también hubo auge.

Se distinguen tres momentos bien diferenciados. El primero de 1960 a 1979 se caracterizó por el crecimiento del Estado, la apertura de una tendencia reformista en lo político, inestabilidad política por el régimen de dictaduras y una

acelerada modernización de la sociedad. A este momento pertenece el *boom* petrolero, período de mayor apogeo económico del Ecuador. El segundo momento, de 1979 a 1999, determinó una apertura del nuevo régimen constitucional y, el declive del impulso reformista. A partir de la década de los ochenta, el país enfrentó una crisis económica que afectó a todos los ecuatorianos. El tercer momento, desde el 2000 el Ecuador inició la recuperación de su economía, se desarrollaron formas variadas de expresión política y de movimientos sociales.

La emergencia del campo del diseño de interiores se manifiesta de forma paulatina en la sociedad ecuatoriana. El desarrollo de nuevos espacios comerciales tales como, tiendas por departamento, centros comerciales, plazas comerciales y malls, demandaron a los profesionales de la decoración y el diseño interior. Las ferias internacionales o nacionales y eventos en general de diseño efímero también demandaron la necesidad de diseñadores de interiores.

Las revistas nacionales e internacionales que circulaban en la sociedad ecuatoriana difundieron temas de decoración y subsiguientemente sobre obras de diseño interior. En la década de los ochenta los diseñadores de interiores crearon empresas para la comercialización de muebles y complementos de decoración, a la vez que ofrecían servicios de asesoría en diseño de interiores a sus clientes.

La sociedad ecuatoriana elige a los diseñadores de interiores como los profesionales idóneos para transformar los espacios interiores de viviendas, comerciales, oficinas, hotelería, salud, educación, y otros. De ahí que la sociedad advierte la importancia de mantener un lugar funcional, estéticamente agradable, cómodo y organizado. El diseño interior se convierte en un distintivo para el prestigio de todos los ámbitos mencionados. Es así como esta trama de cambio en los imaginarios sociales presencia la emergencia, desarrollo y consolidación del campo disciplinar del diseño de interiores.

En razón de lo antes expuesto, se corrobora la segunda hipótesis de trabajo: El contexto que favoreció el surgimiento del campo disciplinar del diseño

de interiores en Ecuador fue económicamente próspero por el *boom* petrolero, aunque políticamente inestable por las continuas dictaduras.

Respecto al tercer objetivo específico propuesto: Identificar las primeras Escuelas de Artes y Oficios, las Escuelas de Bellas Artes y su relación con la emergencia del campo disciplinar del diseño de interiores, se llegó a las siguientes conclusiones.

Las Escuela de Bellas Artes se fundaron con la intención de formar el capital cultural de la nación y con las condiciones necesarias para que la producción artística fuera conocida y apreciada por el público y adquirida como un bien que ostenta y provee prestigio. De estas Escuelas emergieron los primeros artistas plásticos y eventualmente los colectivos. Los mecenas del arte donaron premios e incluso colecciones particulares a los museos. Se fundaron la Casa de la Cultura Benjamín Carrión, Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, y Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, para promover el arte por medio de exposiciones, premiaciones y adquisición de obras. El arte fue reconocido como una actividad profesional moderna.

Las Escuelas de Bellas Artes enfocaron su enseñanza en las materias de pintura, aplicación del dibujo en todas sus ramas, litografía, grabado, escultura y la clase de Arquitectura Moderna. La Escuela de Bellas Artes fue la primera institución que otorgó el título de Dibujantes-Decoradores con la capacidad de diseñar planos y construir. Más adelante se dictaron también las materias de anatomía, escultura, cerámica, historia del arte, arte gráfico, geometría descriptiva, dibujo lineal y topográfico, Principios sobre la Teoría Estética del Arte Decorativo y sus diversos estilos, Principios del Arte de la Construcción, entre otras. Algunas de estas materias luego formaron parte del currículo de las carreras de Diseño de Interiores.

La Escuela de Bellas Artes Remigio Crespo Toral, en Cuenca, creó la primera Escuela de Decoración de Interiores en 1962. Entre las materias de esta Escuela constaban estudios de la figura humana, retrato, tratamiento clásico,

escultura, modelado, grabado y litografía y a partir de los años ochenta se amplían una multiplicidad de conceptos y expresiones. Se considera a la Escuela de Bellas Artes Remigio Crespo Toral el vínculo con el diseño de interiores. Posteriormente, la Escuela de Decoración de Interiores se anexó a la Universidad de Cuenca como parte de la Facultad de Artes Visuales.

Las Escuela de Artes y Oficios orientaron su enseñanza a preparar artesanos calificados con el fin de que se capaciten en uno o más artes y oficios. Estas escuelas ofertaron cursos con programas para hombres y para mujeres que se diversificaron con el tiempo, así como también, los distintos talleres, aulas y demás espacios. Las escuelas tuvieron tres niveles de enseñanza: básica, especial e industrial. La básica constaba de asignaturas fundamentales para la cultura integral del individuo. La enseñanza especial constaba de materias relacionadas solamente al oficio escogido: Tecnología, Matemáticas, Ciencias Físico-Naturales, Dibujo. La industrial, estaba enfocada a capacitar al estudiante en un determinado oficio para la vida, constaba de materias como: Mecánica en dos secciones, Carpintería, Encuadernación, Talabartería, Tallado, Tipografía, Fotograbado, Tejidos de mimbre, Tejidos de Alfombras. Posteriormente, se iniciaron los talleres de Fundición, Cerámica y Curtiembre y, además, se implantaron las de tejido de casimires y sombreros.

De esta forma se revalida la tercera hipótesis de trabajo: Las Escuelas de Artes y Oficios, las Escuelas de Bellas Artes de Guayaquil, Quito y Cuenca, favorecieron el posterior surgimiento de las carreras de diseño de interiores del país, convirtiéndose el arte en uno de los orígenes del campo disciplinar.

Con respecto al cuarto objetivo específico que plantea: Describir la arquitectura moderna de Ecuador y su relación con la creación del campo disciplinar del diseño de interiores a través de los arquitectos pioneros y sus obras, se arribó a las siguientes conclusiones. Cabe indicar, que el objetivo fue verificado con los cruces de los resultados de las entrevistas y la bibliografía investigada.

La arquitectura moderna de Ecuador inició con la llegada de arquitectos que emigraron de Europa y trajeron consigo sus conocimientos y los principios de la nueva arquitectura que inicia en momentos distintos en las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca. Primero surge en Guayaquil como respuesta ante la crisis económica y en la búsqueda de una arquitectura menos costosa que la clásica, mientras que, en Quito y Cuenca, inicia en una etapa posterior debido a su fuerte dependencia de lo colonial. La arquitectura moderna se dio en Ecuador según la formación y experiencia de los arquitectos pioneros, las circunstancias y las condiciones del medio y de los potenciales usuarios. Sus obras fueron numerosas en espacios de vivienda y en edificios para distintas funciones públicas y privadas.

El Movimiento Moderno marcó un quiebre en la arquitectura tradicional en el Ecuador, con él se racionalizaron los espacios, se simplificaron las formas y se suprimieron los ornamentos. Las ideas de la Arquitectura Moderna superan el campo de la arquitectura e influyeron también en el arte y el diseño.

Los pioneros que dan impulso al lenguaje racionalista y que aportaron a la arquitectura moderna en la ciudad de Guayaquil son: Karl Kohn Kagan, Guillermo Cubillo Renella y Alamiro González Valdebenito, Francesco Maccaferri, Luigi Fratta, Rocco Queirolo, Joaquín Pérez Nin. Se suman a ellos: Rafael Castro Abad, Jaime Dávalos Proaño, Roberto Béjar Suescum, Oscar Etwanick, Manuel Gambarrotti Gavilanez, Pablo Graf Rosas, Oscar Granja Torres, José Gortaire Iturralde, Simón Bolívar Jalón, Oswaldo Muñoz Mariño, Juan Orús Madinyá, Juan Péndola Avegno, Xavier Quevedo García, Rodrigo Perrotta, Rafael Rivas Nevárez y Modesto Luque Rivadeneira, René Bravo Espinoza, entre otros.

Son varios los representantes de la arquitectura moderna en la ciudad de Quito, entre ellos: Jones Odriozola, Gilberto Gatto Sobral, Oscar Etwanick, Giovanni Rotta, Otto Glass, Max Ehrensberger y Karl Kohn. Luego, se suman los arquitectos graduados en universidades del exterior, cuya educación se enfocaba en el conocimiento de los maestros del Movimiento Moderno: Jaime Dávalos, César Arroyo y Sixto Durán Ballén. Más adelante, se agrega la generación de los

primeros arquitectos graduados en los años sesenta en el Ecuador, tales como Milton Barragán, Luis Oleas, Ovidio Wappenstein, Ramiro Pérez.

En la ciudad de Cuenca, el arquitecto Gatto Sobral destaca por el diseño del Palacio Municipal en 1953 y la Casa de la Cultura en 1954 la Casa de la Cultura, ambas edificaciones institucionales en el Centro Histórico de la ciudad. Los primeros años de la década de los cincuenta marcan un período de transición en que se aprecian ciertos cambios en las viviendas relacionados a la arquitectura moderna. Para los años sesenta, la mayoría de las instituciones públicas y privadas construyeron sus edificaciones con los principios de la arquitectura moderna, sin embargo, la nueva arquitectura, o de influencia moderna en una ciudad como Cuenca, tan apegada a sus raíces, se presentó de manera distinta.

En Cuenca, el lenguaje moderno incorporó en la ciudad la expresividad de materiales naturales propios, como la piedra sin labrar y el trabajo artesanal local en las viviendas. De ahí que la arquitectura cuencana presenta signos de distinción que se contraponen a los movimientos arquitectónicos con tendencias modernizantes y racionalistas de la arquitectura occidental y norteamericana. Las zonas residenciales de la ciudad presentan viviendas modernas con composiciones de fachadas más complejas, juegos volumétricos de cubiertas, porches y balcones dinamizando la expresividad de la arquitectura cuencana. En su diseño interior se aprecia materiales propios de la región como madera y piedra.

La mayoría de los arquitectos de la generación de los años treinta hicieron diseño interior y diseño industrial, porque no existían estas profesiones en el Ecuador. El cambio a la nueva arquitectura demandó a los arquitectos la necesidad de diseñar muebles modernos, destacando las empresas de Karl Kohn y Arctum. La obra del arquitecto, diseñador y artista Karl Kohn refleja una arquitectura de un panorama formal ligado a las primeras experiencias europeas del Movimiento Moderno adaptada a la arquitectura tradicional y el paisaje natural del entorno, siendo relevante su aporte en cuanto al diseño interior de los espacios, mobiliario y equipamiento en las ciudades de Quito y Guayaquil.

De esta manera se comprueba la cuarta hipótesis de trabajo que expresa: La Arquitectura Moderna de Ecuador se relaciona con la creación del campo disciplinar del diseño de interiores a través de los arquitectos pioneros y sus obras.

Respecto del quinto objetivo específico: Analizar la creación de las primeras carreras de diseño de interiores en el Ecuador y su relación con el modelo de enseñanza de las escuelas contemporáneas de diseño, se arribó a las conclusiones siguientes.

La escuela contemporánea de diseño Bauhaus fue un referente de enseñanza para las primeras carreras de diseño de interiores en el Ecuador. La Bauhaus enfocó su modelo de enseñanza con un curso preliminar o *Vorkurs*, los talleres y otras disciplinas. El propósito del *Vorkurs* era enseñar los principios del diseño, lo cual se compara con las materias que constan en el nivel básico de los planes de estudio de las carreras, con objetivos muy similares como el conocimiento de los materiales, el despertar la creatividad, la experimentación y equiparar a los estudiantes con las actividades proyectuales.

El curso *vorkurs* de Bauhaus estuvo a cargo de tres maestros distintos y cada uno investigó lo que para ellos consideraban eran los fundamentos. El *vorkurs* de Johannes Itten (1919-1923) se fundamentó en los colores y las formas primarias y en despertar la creatividad del estudiante, fomentar la experimentación y el conocimiento de los distintos materiales. En la pedagogía de Itten, el conocimiento de los medios creativos no era un fin sino más bien un instrumento para alcanzar el autodesarrollo creativo. Itten buscaba liberar las fuerzas creadoras y artísticas de los estudiantes, que los orienten a la elaboración de trabajos originales; y “facilitar a los estudiantes las leyes fundamentales de la creación plástica” (Wick, 1982, pág. 88).

Como se mencionó anteriormente, este curso tiene similitud con los primeros cursos de las carreras de diseño de interiores en el Ecuador.

László Moholy-Nagy estuvo a cargo del curso preliminar o *vorkurs* (1923-1928), desde 1925 repartió esta tarea con Josef Albers. Su curso preliminar se enfocó en educar al hombre contemporáneo como un nuevo diseñador capaz de reevaluar las nuevas necesidades humanas. Para entonces la tecnología ya era parte de la vida cotidiana, por lo tanto, se requerían nuevas necesidades en la enseñanza de los diseñadores. Este curso se alineaba más a los objetivos de la Bauhaus y un interés por “conciliar el arte con los medios técnicos de reproducción” (Wick, 1982, pág. 111), con tendencia hacia lo racional y el diseño industrial. Las composiciones de su curso se caracterizaban por una estricta sistematización y soluciones constructivas por medio del estudio de los problemas del volumen. Moholy-Nagy orientó su *vorkurs* hacia una integración de arte y técnica.

Josef Albers dirigió el primer semestre del *vorkurs* a partir de 1925, mientras que Moholy-Nagy se encargó del segundo semestre, de esta manera compartieron la enseñanza del curso preliminar hasta el retiro de Moholy-Nagy en 1928, en que Albers se encargó totalmente del *vorkurs*. Su enseñanza consistía en el ‘aprender haciendo’ y se basaba en ejercicios con la materia y también con el material, haciendo hincapié en la economía del material y del trabajo.

En cuanto a las otras disciplinas, los resultados del análisis de los planes de estudio de las carreras determinaron la existencia de las áreas de Diseño, Medios de Expresión, Técnica, de Teoría e Historia, Tecnología, Humanística, Instrumental y de Formación Complementaria con sus respectivas disciplinas o materias, de las que algunas tienen mucha similitud con las que constan en el programa de la escuela Bauhaus.

Asimismo, hubo la diferenciación de las materias teórico-prácticas y las de taller. La enseñanza en los talleres de la Bauhaus se centró en la participación activa de los estudiantes y la colaboración en tareas prácticas que iban desde el

esquema conceptual hasta los planos exactos y la selección y el manejo adecuado de los materiales. Esta enseñanza es igual a la realizada en los talleres de las escuelas de diseño de interiores, centrada en los estudiantes y el aprendizaje colaborativo.

Cabe señalar, que la Bauhaus promovía un diseño integrado orientado a los talleres, y que fue a partir de esta escuela de diseño que se promovió las especializaciones del diseño. Las carreras de diseño de interiores creadas en Ecuador no impartían la enseñanza de todos los talleres de la Bauhaus, sino solamente de aquellos que tenían más relación con el campo disciplinar.

Los estudiantes recibían un título académico luego de finalizar su programa de estudios y de la elaboración de un proyecto final tanto en la Escuela Bauhaus como en las carreras de Diseño de Interiores.

Considerando que la Escuela Bauhaus se desarrolló en tres localidades distintas de Alemania: Weimar, Dessau y Berlín, en los años de 1919 a 1933, en un contexto político, social y cultural incomparable a las localidades de Quito, Guayaquil y Cuenca de Ecuador en los años de 1960 a 2005, se concluye que está marcada diferencia de contexto definió varios cambios en la elaboración de los planes de estudio de las carreras de diseño de interiores, sin embargo, el modelo de enseñanza Bauhaus prevaleció.

En este sentido, queda confirmada la quinta hipótesis de trabajo que señala: Las primeras carreras de diseño de interiores se crearon en etapas distintas y en diversas localidades de Ecuador tomando como referente el modelo de enseñanza de las escuelas contemporáneas de diseño con adaptaciones del contexto local.

El motivo de creación de las carreras se debe a la demanda de la sociedad de una carrera que cubra en detalle los espacios interiores, aquellos referentes a la luminotecnia, acústica, mobiliario, color, entre otros. Es decir, el planteamiento de una nueva forma que sin ser arquitectura estuviera vinculada a esta carrera.

Desde aquella época del *boom petrolero*, había demanda por profesionales del diseño que se dediquen a tratar espacios comerciales de oficinas, centros comerciales, que posteriormente se incrementó a otros como hotelería y vivienda.

Los actores que participaron en la creación de las carreras, además de las respectivas autoridades de cada institución, fueron en su mayoría arquitectos y artistas plásticos, a los que se sumaron decoradoras y diseñadoras que se habían graduado en el exterior.

Durante el período de estudio no existieron publicaciones científicas del diseño de interiores en Ecuador. Solamente, se mencionó la Revista TRAMA, que, aunque no es específica del diseño de interiores, ocasionalmente publica algunos artículos sobre este campo.

Las carreras pioneras de diseño de interiores iniciaron en institutos o colegios de la comunidad y estaban vinculadas a las escuelas de arte. Posteriormente, estas pasaron a estar adscritas o formar parte las Facultades o Colegios. Las unidades académicas a las que pasaron a formar parte en la respectiva universidad fueron las siguientes: Facultad de Artes (UCUENCA), Facultad de Arquitectura y Diseño (UCSG), Facultad de Arquitectura (UTE), Facultad de Arquitectura (ULVR), Colegio de Artes Contemporáneas, Colegio de Tecnologías, Colegio de Diseño Interior (USFQ), Facultad de Arquitectura y Urbanismo (UG) y Facultad de Diseño (UDA)

Aunque algunas carreras de diseño de interiores iniciaron con nombres diversos como Decoración de Interiores (UCUENCA), Decoración, Diseño Decorativo, Decoración de Interiores (UCSG), Diseño y Decoración de Interiores (ULVR), Decoración de Interiores (UTE), Decoración de Interiores, Diseño de Interiores (USFQ), con el tiempo sus nombres se unificaron a Diseño de Interiores. Las carreras que fueron creadas en etapas posteriores se denominaron Diseño de Interiores desde el momento de su fundación como Diseño de Interiores (UG) y Diseño de Interiores (UDA).

El incremento de materias en los planes de estudio estuvo relacionado con las demandas de la sociedad, las nuevas tecnologías, las reformas institucionales y nacionales y los requerimientos de los organismos internacionales. Las áreas temáticas o curriculares coincidentes en las carreras fueron: Área de Medios de Expresión, Área de Diseño, Área Técnica, Área de Taller, Área de Teoría e Historia, Área Tecnología, Área Humanística, Área Instrumental, Área de Formación Complementaria.

El tiempo de duración de las carreras fue variando con el paso de los años, en un inicio comprendía estudios de corta duración que paulatinamente se incrementaron y complementaron conforme a las exigencias de las reformas y leyes de Educación Superior del Ecuador para las carreras de grado, equivalentes a un tercer nivel de educación. De la misma manera, el trabajo organizativo o final de las carreras consistía inicialmente en un trabajo corto denominado proyecto decorativo, el mismo que fue adquiriendo un nivel de mayor dificultad hasta convertirse en un proyecto integrado de diseño de interiores denominado para entonces tesis de grado.

Los títulos que ofertaron las carreras estaban relacionados con la duración de las carreras. En un inicio los estudiantes accedían al final de sus estudios a un diploma o certificado, más con el paso de los años y el aumento de las materias en el plan de estudios, algunas universidades otorgaron el título de Tecnólogo en Decoración, Tecnólogo en Diseño de Interiores o Asociado en Ciencias Aplicadas, Diseñador de Interiores. Las universidades cuyas carreras tenían una duración de cuatro años u ocho ciclos, se otorgaba el título de Diseñador y Decorador de Interiores, o Licenciado en Diseño de Interiores.

Una vez presentadas las conclusiones alcanzadas en la investigación, estas pueden ser el punto de partida para investigaciones futuras. El hecho de que la literatura científica sobre el campo del diseño de interiores sea escasa, significa que hay mucho camino por recorrer en cuanto a este campo disciplinar y de esta manera, contribuir para su enriquecimiento científico.

Respecto a las futuras líneas de investigación complementarias, a partir de este estudio, se han identificado ciertos temas importantes, que se proyectan más allá de los planificados en esta investigación. Por ejemplo, la conformación del campo del diseño de interiores de otro país diferente a Ecuador, ya que permite conocer y analizar todos los factores que motivaron su creación y posterior desarrollo.

De la misma manera, también se considera relevante investigar sobre muchos otros aspectos del campo del diseño de interiores. Para ilustrar, el diseño interior sustentable en la historia, la relación diseño interior-ambiente y la afectación del diseño interior sustentable en el ser humano. También podría resultar interesante investigar sobre la relevancia del diseño de interiores en épocas de pandemia y las adaptaciones en los espacios interiores para priorizar la salud y el bienestar de las personas.

Se han planteado algunas sugerencias del autor para trabajos viables de investigación en el campo del diseño de interiores que permitirán a los investigadores a profundizar con estudios sobre otros aspectos de esta especialidad del diseño y a la vez contribuir con nuevas miradas al campo del diseño de interiores.

Bibliografía

Fuentes Primarias:

Universidad del Azuay (2005). Carrera de Diseño de Interiores. Facultad de Diseño. Cuenca: Universidad del Azuay

Universidad del Azuay. (2015). *VOCES. Libro Conmemorativo de los 30 años de la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay*. Cuenca: Universidad del Azuay.

Universidad Católica de Santiago de Guayaquil (1997). *Informe de comisión y redefinición de pénsum*. Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. (2002). *Memorias de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil*. Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. (2015). *Autorreferente Institucional Universidad Católica de Santiago de Guayaquil*. Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

Universidad de Cuenca (1952). *Parthenon. Revista de la Asociación Escuela de Bellas Artes Remigio Crespo Toral*. Cuenca: Universidad de Cuenca.

Universidad de Cuenca. (2004). *Carrera Diseño de Interiores*. Cuenca: Universidad de Cuenca.

Universidad de Guayaquil. (1999). *Fundamentación de la carrera diseño de interiores*. Guayaquil: Universidad de Guayaquil.

Universidad de Guayaquil. (2010). *Memorias de la Universidad de Guayaquil*. Guayaquil: Universidad de Guayaquil.

Universidad Laica Vicente Rocafuerte. (1979). *Programa de la carrera Diseño y Decoración de Interiores*. Guayaquil: Universidad Laica Vicente Rocafuerte.

Universidad Laica Vicente Rocafuerte (2005). *Memorias de la Universidad Laica Vicente Rocafuerte*. Guayaquil: Universidad Laica Vicente Rocafuerte.

Universidad San Francisco de Quito. (2002). *Catálogo Académico USFQ 2002*. Quito: Universidad San Francisco de Quito.

Universidad San Francisco de Quito. (2003). *Catálogo Académico USFQ 2003*. Quito: Universidad San Francisco de Quito.

Universidad San Francisco de Quito. (2004). *Catálogo Académico USFQ 2004*. Quito: Universidad San Francisco de Quito.

Universidad Tecnológica Equinoccial (2010). *Memorias de la Universidad Tecnológica Equinoccial*. Quito: Universidad Tecnológica Equinoccial

Fuentes secundarias:

Abyzov, V. y Kysil, S. (2020). Abyzov, V. y Kysil, S. (2020). *Diseño interior del siglo XXI. Środowisko Mieszkaniowe*.

Acosta, Aguilar, Marchán, Quevedo, Spurrier. (1986). *Ecuador: petróleo y... crisis económica*. Quito: Quito: Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales.

Addine Fernández, F., González González, M., Batista, L. C., Pla López, R., Laffita Frómeta, R., & Quintero Pupo, G. (2000). *Diseño curricular*. La Habana: Instituto Pedagógico Latinoamericano y Caribeño.

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Aguilar, G., & Altamirano, C. (2002). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Aguilar, M. (1991). Los sombreros de paja toquilla. *CIDAP*, 47-64.
- Ajala, E. M. (06 de 2012). The influence of workplace environment on workers' welfare, performance and productivity. (T. A. Symposium., Ed.) *Volume 12*(1). Recuperado el 10 de 11 de 2018, de <http://ir.library.ui.edu.ng/handle/123456789/2952>
- Altamirano, C. (2002). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Paidós. Buenos Aires: Paidós.
- Álvarez de Zayas, R. M. (1995). *Didáctica y currículum del docente*. Habana: Ediciones CIFPOE-Varona. Habana: Ediciones CIFPOE-Varona.
- Alvarez, M. L. (1997). *El ABC de los plásticos*. México: Universidad Iberoamericana. Obtenido de Alvarez, M. L. C. (1997). El ABC de los plásticos. Universidad Iberoamericana.
- Amparán, A. (1998). La teoría de los campos en Pierre Bourdieu. *Revista Polis México*, 1(2), 179-200.
- Ampuero, M. (2002). *La artefactoría*. VV. AA. *Catálogo conmemorativo Galería Madeleine Hollaender*, 25, 63-71. Guayaquil.
- Apostel, L., Berger, G., Briggs, A., & Michaud, G. (1972). *Interdisciplinarity problems of teaching and research in universities*. Paris: OECD Publications Center.

- Arias, J. (2008). Rupturas, encuentros y rupturas. Geografías plásticas del Arte Ecuatoriano del Siglo XX: Desde la estética del objeto al concepto. Guayaquil, Guayas, Ecuador: Dirección Cultural Regional del Banco Central.
- Arnheim, R. (1978). *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Arnheim, R. (1986). *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.
- Ayala Mora, E. (2018). Historia de la Revolución Liberal Ecuatoriana. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional
- Ayala Mora, E. (2002). *ECUTODOS La nación ecuatoriana, unidad en la diversidad*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Ayala Mora, E. (2013). *Resumen de la Historia del Ecuador*. Editorial Roca.
- Ayala Mora, E. (2015). *Historia, tiempo y conocimiento del pasado: estudio sobre periodización general de la historia ecuatoriana: una interpretación interparadigmática*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Bae, S., Bhalodia, A., & Runyan, R. C. (2019). Theoretical frameworks in interior design literature between 2006 and 2016 and the implication for evidence-based design. *The Design Journal*, 22(5), 627-648.
- Barbosa, PG y Rezende, EJC. (2020). Barbosa, PG y Rezende, EJC (2020). ¿Qué es el Diseño de Interiores?. *Estudios de diseño*, 28(1), 53-64.
- Barrie y Jenkins. (1987). *The Royal College of Art: ciento cincuenta años de arte y diseño de Christopher Frayling*. Londres: The Royal College of Art.

- Barsky, O. (1988). *La reforma agraria ecuatoriana* (Vol. 3). Quito: Corporación Editora Nacional.
- Bazerman, C., & Prior, P. (2005). Participating in emergent socio-literate worlds: Genre, disciplinarity, interdisciplinarity. Multidisciplinary perspectives on literacy research. *Bazerman, C., & Prior, P. (2005). Participating in emergent socio-literate worlds: Genre, disciplinarity, interdisciplinarity. Multidisciplinary perspectives on literacy research, 2, 133-178.*(2), 133-178.
- Becher, T. (2001). *Tribus y territorios académicos: la indagación intelectual y las culturas de las disciplinas*. Barcelona: Gedisa.
- Beck, U., Moreno, B., & Borrás, M. R. . (1998). *¿Qué es la globalización?*. Buenos Aires: Paidós.
- Benavides, J. (1995). *La arquitectura del siglo XX en Quito*. Quito: Biblioteca de la Revista Cultura del siglo XXI. Banco Central del Ecuador.
- Benevolo, L., Galfetti, M., & Puigvehí. (1963). *Historia de la arquitectura moderna*. Taurus.
- Benévolo, L. (1987). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona.: Gustavo Gili.
- Benton, T. (2015). *El gusto moderno. Art Déco en Paris. 1910 -1935*. Juan March.
- Berman, M. (2013). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bernal, C. (2000). *Metodología de la investigación para administración y economía*. Colombia: Pearson Educación.
- Bertín, J. (2009). Currículum Oculto, Dominación y Libertad. *Paulo Freire, Revista de Pedagogía Crítica*(7).

- Bevilacqua, F. (2017). *Diseño de interiores, equipamiento y mobiliario, fundamentos teóricos*. Buenos Aires: Diseño Editorial.
- Blanco-Arroyo, M. A. (2019). La aparición de la Nueva Arquitectura: sobre la construcción y purificación de la vida. *Colegio Oficial de Docentes y Profesionales de la Cultura*(286), 26.
- Bock, M. (1992). *Guayaquil: Arquitectura, espacio y sociedad, 1900-1940*. Institut français d'études andines. doi:doi:10.4000/books.ifea.2013
- Boehm, S.; Kopec, D. (2016). Interior design as a post-disaster team partner. *International Journal of Disaster Resilience in the Built Environment*, Vol. 7(3), pp.276-289. doi:https://doi.org/10.1108/IJDRBE-10-2014-0075
- Bork-Vega, A. (1995). La modernidad... Desafíos por construir. *Ultima década*, (3), 1., 3(1).
- Bourdieu, P. (1987). Los tres estados del capital cultural. (M. Landesmmann),. Trad.) *Sociológica. Revista del departamento de sociología*, 5(2), 11-17.
- Bourdieu, P. (1990). Algunas propiedades de los campos. *Sociología y Cultura*, 11, 52-65.
- Bourdieu, P. (1990). *En otras palabras: Ensayos hacia una sociología reflexiva*. Stanford: Prensa de la Universidad de Stanford.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*. Tucumán: Montessor.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu y Wacquant. (1992). *Una invitación a la sociología reflexiva. Prensa de la Universidad de Chicago*. Chicago: Prensa de la Universidad de Chicago.
- Bourdieu y Wacquant. (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Brooker, G. & Stone, S. (2010). *What is interior design?* London: RotoVision.
- Burbano, F. (2010). *Transiciones y rupturas: el Ecuador en la segunda mitad del siglo XX*. Quito: Flacso-Sede Ecuador.
- Bürdek, B. (1994). *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bustos, L. (2010). La Facultad de Diseño 25 años de labor académica. *Universidad - Verdad*(53).
- Calvera, A. (2010). *Cuestiones de fondo: la hipótesis de los tres orígenes del diseño*. In *Diseño e historia: tiempo, lugar y discurso*. México DF: Designio.
- Campi, I. (2007). *La idea y la materia*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Campi, I. (2016). *El diseño de producto en el siglo XX. Un experimento narrativo occidental (Doctoral dissertation, Universitat de Barcelona)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Canales, M. (2006). *Metodologías de la investigación social*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Canedo, S. (2009). Contribución al estudio de los procesos de aprendizaje de las ciencias experimentales en educación infantil. Cambio conceptual y construcción de modelos científicos precursores (Tesis Doctoral), Barcelona.
- Capitel, A. (1996). *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Cárdenas, Carrasco, Espinoza y Malo. (2001). *Historia de la Universidad de Cuenca, 1867-1997*. Cuenca: Instituto de Investigaciones, Universidad de Cuenca.
- Carneavale, D. G. (1992). Physical settings of work: A theory of the effects of environmental form. *Public Productivity & Management Review*, 423-436.
- Castro y Velázquez, J. (1995). Los próximos cinco años. Direcciones del arte en Guayaquil en el último lustro de fin de milenio. Guayaquil: Banco Central del Ecuador.
- Cazar, K. (1998). Revista de la Universidad de Cuenca (44). 101-107. Anales. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Chaves, A. (1942). *La pintura ecuatoriana del siglo XX primer registro bibliográfico sobre artes plásticas en el Ecuador*. Quito: Universidad Central del Ecuador.

- Ching, F. D., & Binggeli,. (2015). *Diseño de interiores: un manual* (2da. ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Ching, F. y Binggeli, C. (2011). *Diseño de Interiores, un manual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Christie, F., & Maton, K. (2011). *Disciplinarity: Functional linguistic and sociological perspectives*. London: Bloomsbury Publishing.
- Cirlot, J. E. (1960). La revolución industrial. *Cuadernos de arquitectura*, 44-44.
- Cirvini, S. (2004). *Nosotros los arquitectos: campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna*. Buenos Aires: Zeta.
- Cirvini, S. A., & Raffa, C. B. . (2014). Redes, vínculos y trayectorias: Ejemplos de la progresiva autonomía del campo disciplinar y la profesión del arquitecto en Mendoza (1950-1970). (S. A.-1. Cirvini, Ed.)
- Clark, B. (1983). *El sistema de educación superior. Una visión comparativa de la organización académica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Clark, B. (1989). La vida académica: mundos pequeños, mundos diferentes. Investigador educativo . *El investigador educativo*, 18(5), 4-8.
- Clements-Croome, D. J. (2015). Sustainable Intelligent Buildings for Better Health, Comfort and Well-Being. Recuperado el 10 de 11 de 2018, de https://www.researchgate.net/publication/282818931_Sustainable_Intelligent_Buildings_for_Better_Health_Comfort_and_Well-Being
- Clemons, S. A., & Eckman, M. J. (2011). Exploring theories identified in the journal of interior design. *Journal of Interior Design. Journal of Interior Design*, 36(4), 31-49.

- Coleman, C. (2002). *Interior design: Handbook of professional practice*. New York: McGraw-Hill.
- Coll, C. (1997). *Psicología y currículum*. Buenos Aires: Paidós.
- Compte, F. (2010). Arquitectura Moderna en Guayaquil. *AUC Revista de Arquitectura*, (35), 30-38.
- Compte, F. (2017). La constitución del campo disciplinar de la arquitectura en Guayaquil. *AUC*(38), 7-17.
- Compte, F. (2018). *Arquitectura Moderna de Guayaquil 1930 - 1948*. Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.
- Compte, Lee, y Peralta. (1996). *Testimonio y memoria de la arquitectura histórica de Guayaquil*. Guayaquil: La Chaza.
- Cordero, J. (2019). El CIDAP en la Cuenca patrimonial. *CIDAP*, 10-13.
- Cornejo, I. (2006). El centro comercial ¿una nueva forma de "estar juntos"? *Cultura y representaciones sociales*, 1(1), 93-127.
- Cravino, A. (2014). *Enseñanza de la arquitectura. Una aproximación histórica*. Buenos Aires: Nobuko.
- Cristoffanini, P. (2006). El Consumismo en América Latina. Sociedad y discurso. *Sociedad y discurso*(10).
- Cruz, B. (2019). From Interior to Interiority: Locating Key Historical Moments in the Relationship between Spaces and Individuals. *Interiority*, 2(2), 195-211.

- Cuervo, J. J. (2017). Le Corbusier y la noción de habitar en la arquitectura moderna. *arq. urb*, (18), 85-103. *arq. urb*, 18, 85-103.
- Curtis, W. J. (1982). *La arquitectura moderna desde 1900*. Londres: Phaidon. Oxford: Phaidon.
- Cys, J. (2013). Desarrollando una disciplina. Educación e investigación del Diseño Interior. En S. Leydecker, *Diseñando arquitectura interior. Concepto, tipología, material, construcción* (págs. 62 - 65). South Australia: Birkhauser Basel.
- Danto, A. (1995). El final del arte. *El paseante*(22-23).
- Danto, A. (2010). *Después del fin del Arte*. Barcelona: Paidós.
- De Alba, A. (1995). *Currículum: Crisis, Mito y Perspectivas*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- De Anda, E. (1998). *El Déco en México: arte de coyuntura*”. *Art Déco. Un país nacionalista, un México cosmopolita*. México.
- De Arruda Nascimento, M. y de Lima, AM . (2021). Joaquim Tenreiro – El proceso de modernización del mueble brasileño. *Revista Latinoamericana de Desarrollo*, 3(1), 49-56.
- De Mattos, M. (2002). El transitar del Déco de París a Nueva York. *Revista Casa del Tiempo*. Obtenido de <http://www.uam.mx/difusion/revista/oct2002/mattos.html>
- De Mattos, M. (2008). El tránsito de un siglo. El art nouveau. *Casa de Tiempo*.
- Del Pino, Compte, & Cepeda. (2009). *Ciudad y Arquitectura Republicana de Ecuador*. Quito: PUCE Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

- Del Pino, I. (2010). Arquitectura Moderna en Quito. *AUC Revista de Arquitectura*, (28), 20-29.
- Del Valle, J. (2008). El principio de la estética y su relación con el ser humano. Acerca de la dimensión antropológica de la Estética de Alexander Baumgarten. *Estudios de Filosofía*. 38, 47-68.
- Devalle, V. (2009). *La Travesía de la Forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948 - 1984)*. Buenos Aires: Paidós.
- Devalle, V. (2016). América Latina, la otra sede de la hfg-Ulm. *RChD: creación y pensamiento*. 1(1), 53-63.
- Díaz Barriga, A. (1989). Tendencias e innovaciones curriculares en la educación superior. *Revista de la Educación Superior*, (71).
- Díaz Barriga, A. (1997). Didáctica y currículum, convergencias en los programas de estudio. (No. 375 D5).
- Díaz Barriga, A. (2003). Currículum. Tensiones conceptuales y prácticas. . *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 1.
- Díaz-Barriga, F. (2012). Reformas curriculares y cambio sistémico: una articulación ausente pero necesaria para la innovación. *Revista iberoamericana de educación superior*, 3(7), 23-40.
- Dickson, AW y White, AC . (1994). El foro de Polsky: La creación de una visión para la profesión del diseño de interiores en el año 2010. *Journal of Interior Design* , 20 (2), 3-11. *Journal of Interior Design*, 20(2), 3-11.
- Dorfles, G. (1980). *La arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Ariel.

- Dos Santos, R. (2021). Patricia Anastassiadis, muebles e interiores entre dicotomías: local-global, artesanía-industria, exclusividad-sostenibilidad. *Res Mobilis: Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, 10(13), 339-363.
- Droste, M. (2006). *Bauhaus. 1919 - 1933*. (D. Lagier, Trad.) Berlin: Taschen.
- Durán, A. M. (2015). Arquitectura contemporánea de Ecuador (1999-2015): el florecimiento de una crisis. *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos*, 3, 40-51.
- Echeverría, B. (2008). La modernidad americana. Claves para su comprensión. La americanización de la modernidad,. 17-49.
- Eggleston, J. (Ed.). (2018). *School-based curriculum development in Britain: A collection of case studies*. Routledge.
- Escuela de Artes y Oficios (1927). La Escuela de Artes y Oficios de Quito. Talleres Tipográficos Nacionales. Quito. 9, [10].
<http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/256>
- Ettinger, C. (2007). Arquitectura orgánica. *Historia de la teoría de la arquitectura*.
- Fernández, S.; Bonsiepi, G. (2008). Historia del Diseño en América Latina y el Caribe. Blucher.
- Flusser, V. (1999). *Filosofía del diseño*. Madrid: Síntesis.
- Fraga, R., Herrera, C., & Cortijo, R. (1996). En *Diseño Curricular: Modelación del proceso de formación de profesionales técnicos*. ISPTEP. C de La Habana. La Habana.

- Freire, S. B., Naranjo, G. B., & Jaramillo, C. J. . (2019). Los rediseños curriculares en las carreras: un diálogo abierto en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación. *Cátedra*, 2(3), 104-124.
- Fuentes, H., & Mestre, U. (1997). *Fuentes, . Curso de diseño curricular*. Santiago de Cuba: Universidad de Oriente, 69.
- García, J. (1990). *Breve historia conceptual del arte*. Buenos Aires: Claridad.
- García, J. (1995). Los pioneros de la teoría curricular en los Estados Unidos (1875-1910). *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, 25(1), 43-68.
- Gay y Samar. (2007). *El diseño industrial en la historia reimp*. Córdoba: Ediciones Tec.
- Gee, J. P. (2010). *New digital media and learning as an emerging area and" worked examples" as one way forward*. Massachusetts: Mit Press.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas, trad. Alberto L. Bixio, .* Barcelona: Gedisa.
- Gibbs, J. (2005). *Interior design*. London: Laurence King Publisher.
- Gibbs, G. (2012). *El análisis de datos en investigación cualitativa*. Ediciones Morata.
- Giddens, A. (1993). *Consecuencias de la Modernidad*. (A. Lizón, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- Giddens, A. (2013). *The consequences of modernity*. New York: John Wiley & Sons.

- Goryunov, Vasiliy & Konjkova, Tatjana & Murgul, Vera & Vatin, Nikolai. (01 de 2015). William Richard Lethaby – Architecture, Mysticism and Myth. *Applied Mechanics and Materials*. 725-726. 1084-1089.
10.4028/www.scientific.net/AMM.725-726.1084. doi:
10.4028/www.scientific.net/AMM.725-726.1084
- Gropius, W. (1966). *La nueva arquitectura y la Bauhaus*. Editorial Lumen.
- Guerin, D. A., & Martin, C. S. (2004). The career cycle approach to defining the interior design profession's body of knowledge. *Journal of Interior Design*. *Journal of Interior Design*, 30(1), 1-22.
- Gutiérrez, A. (1997). *Bourdieu y las prácticas sociales* (2da. ed.). Córdoba, Argentina: Universidad de Córdoba.
- Habermas, J. (1989). *El discurso filosófico de la Modernidad*. Buenos Aires: Taurus.
- Habermas, J. (1998). La modernidad. Un proyecto incompleto. En: La posmodernidad. *Kairos*, 19-36.
- Habermas, J. (2000). *La constelación posnacional y el futuro de la democracia*. En: *La constelación posnacional ensayos políticos*. (L. Díez, Trad.) Buenos Aires: Paidós.
- Hall, E. (1989). *El lenguaje silencioso*. Bilbao: Alianza.
- Hall, S. (1984). Notas sobre la deconstrucción de lo popular. *Historia popular y teoría socialista*, 93-110. *Historia popular y teoría socialista*, 93-110.
- Heidegger, M. (1975). Construir, habitar, pensar. *Teoría*(5-6), 150-162.
- Heidegger, M. (1992). *Arte y poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Heidegger, M. (1992). El arte y el espacio. *Revista de Filosofía*, 149-153.
- Hermida. (2009). *Miradas de la Arquitectura Moderna Tomo I*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Hermida, M. (2010). *Miradas a la Arquitectura Moderna TOMO II*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Hermida, M. (2010). *Miradas a la Arquitectura Tomo III*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Hernández Sampieri, R. Fernández Collado, Carlos. Baptista Lucio, Pilar. (2010). *Metodología de la Investigación* (5ta. ed.). México: McGraw Hill.
- Herrera, P. (1890). Las bellas artes en el Ecuador . *Revista Científica y Literaria de la Universidad del Azuay*, 7, 231-4.
- Hervás y Heras, J. M. (2015). La Bauhaus de Weimar. Ellos (y ellas) en pos de una meta común: la arquitectura. *Revista Europea de Investigación en Arquitectura (REIA)*, 45.
- Hervás, J. (2015). *Las Mujeres de La Bauhaus*. Buenos Aires: Nobuko.
- Hidalgo, A. E. (2011). La Revolución Liberal y la transformación de las artes visuales. En M. d. Cultura, *Vida y obra de Eloy Alfaro*. Quito: Ministerio de Cultura .
- Hidalgo, A. (2013). Los lugares espacian el espacio. *Aisthesis*, 54, 55-71.
- Higgins, I. (2015). *Diseño de Interiores. Estrategias y planificación de espacios*. China: Promopress.

- Hirdina, H. (1988). *Gestalten für die Serie: Design in der DDR 1949-1985*. Verlag der Kunst.
- Hood, S. (2011). *Writing discipline: Comparing inscriptions of knowledge and knowers in academic writing. Disciplinarity: Functional linguistic and sociological perspectives*.
- Hurtado, S. (2012). La Bauhaus la profesionalización del diseño gráfico. (I. -C. Institución Universitaria Salazar y Herrera, Ed.) *QUID: Investigación, Ciencia y Tecnología*(18), 39-46.
- Federación Internacional de Diseñadores y Arquitectos de Interiores IFI (2011). *Declaración de la Federación Internacional de Diseñadores y Arquitectos de Interiores. Fronteras de Diseño/Futuro: La Entidad de Interiores*. Nueva York: IFI.
- Instituto Nacional de Bellas Artes. (2002). *Memoria de la Escuela de Diseño del INBA 40 años en la enseñanza del diseño, 1962-2002*. México: INBA.
- International Union of Architects. (2002). *Acuerdo de la UIA sobre las normas internacionales de profesionalidad recomendadas para el ejercicio de la arquitectura*. 3ra. edición. Texto adoptado por la XXI Asamblea de la UIA Beijing, RP de China, 28 junio 1999.
- Ionescu, V. (2018). El interior como interioridad. *Comunicaciones Palgrave*, 4(1), 1-5.
- Isac, A. (2011). Una aproximación a la historia de la arquitectura en España (siglos XIX y XX). In *Lecciones de los maestros: aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*: [Seminario celebrado en Zaragoza I. (35-37). Zaragoza: Fernando El Católico y Universidad de Zaragoza.

Jaramillo, C. (1998). *La ciudad que se deja querer. Cuenca de los Andes*. Cuenca.

Jaramillo, Ochoa, Varela y Swett. (1996). *Escuela de Decoración*. Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

Jensen, K Ayrens, E. (2005). Calidad acústica en puestos de trabajo de oficina, evaluada mediante encuestas a ocupantes. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/250415295_Acoustical_quality_in_office_workstations_as_assessed_by_occupant_surveys

Johnson, M. (1967). *Definitions and models in curriculum theory. Educational theory, 17(2), 127-140.*

Kindersley, D. (2016). *El libro de la sociología*. México: Altea.

Kingman, E. (2009). "Lo urbano, lo social: la historia social urbana". Quito, FLACSO-Ministerio de Cultura del Ecuador.

Krishnan, A. (2009). *What are academic disciplines? Some observations on the disciplinarity vs. interdisciplinarity debate*. Southampton: University of Southampton. National Centre for Research Methods.

Lara-Betancourt, P. (2016). *La búsqueda de la modernidad: una aproximación global / nacional a la historia del diseño en América Latina*. Oxford: Berghahn Books.

Larrea, C. (1987). *Auge y crisis de la producción bananera (1948-1976). El banano en el Ecuador: transnacionales, modernización y subdesarrollo* . Quito: Editora Nacional.

Larrea, E. (2014). *Régimen académico*. Consejo de Educación Superior. Quito: CES Ecuador.

- Lazo Galán, J. (2015). Diseño gráfico y patrimonio. *Universidad - Verdad*, 64, 119-146.
- Lee, L., Compte, F., & Peralta, C. (1989). *Patrimonio arquitectónico y urbano de Guayaquil* (Vol. 1). Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, Facultad de Arquitectura.
- Leydecker, S. (. (2013). *Leydecker, S. (Ed.). (Designing interior architecture: Concept, typology, material, construction*. Basel: Walter de Gruyter.
- Liernu, F. & Aliata, F. (2004). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Clarín. Buenos Aires: Clarin.
- Lizondo, L., Santatecla-Fayos, J., & Bosch-Reig, I. (2013). Urbanismo expositivo experimentado desde la modernidad miesiana . *ARQ*((83), 68-75), 68-75. doi:<https://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962013000100011>
- Lloré, V. (1968). *Anales: La Universidad de Cuenca. Apuntes para su Historia. Tomo XXIV*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Ludeña, J. (2009). Modernidad Periférica en Latinoamérica. *AUC Revista de Arquitectura*(28), 8-11.
- Luengo, E. (2012). *Interdisciplina y transdisciplina: aportes desde la investigación y la intervención social universitaria*. Obtenido de <https://www.iteso.mx/documents/10901/0/D-200400-2.pdf/c25c322f-fd1e-47bf-be55-fa427>
- Lupkin, P. y Sparke, P. (2018). *Dar forma al interior americano: estructuras, contextos y prácticas*. Nueva York: Routledge.
- Lupton, E. y Miller, J. A. (2002). *El ABC de...la Bauhaus y la teoría del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Maenz, P. (1976). *Art déco: 1920-1940*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Malo, C. (1981). *El Diseño en una Sociedad en Cambio*. Cuenca: CIDAP.
- Malo, C. (1985). *El mundo de Olga Fisch*. Quito: CIDAP.
- Mancero, M. (2010). *De Cuenca Atenas a Cuenca Patrimonio*. Cuenca: Flacso Sede Ecuador.
- Marchán, S. (1981). *El universo del arte. Aula Abierta Salvat*. Barcelona: Salvat.
- Margolín, V. (2010). Investigación en diseño. Hacia una historia. *Archivo de arte valenciano*(91), 349-358.
- Martin, G. y Guerin, D. (2006). *The interior design profession's body of knowledge*. (5th edition ed.). Indianapolis: Council for Interior Design Accreditation.
- Martinez Garcia, J. S. (2017). Habitus. An analytic review. *Revista Internacional de Sociología*, 75(3). doi:doi:<http://dx.doi.org/10.3989/ris.2017.75.3.15.115>
- Massey, A. (2008). *Interior Design since 1900*. Thames & Hudson.
- May, B. (2017). Lessons in diversity: Origins of interior decoration education in the United States, 1870–1930. *Journal of Interior Design*, 42(3), 5-28.
- M'Bow, A. M. (1983). *A Plea for the Return of an Irreplaceable Cultural Heritage to Those who Created it*. UNESCO.
- McKellar, S., & Sparke, P. (2004). *Interior design and identity*. Manchester: University Press.
- Meggs, P. (1991). *Historia del diseño gráfico*. México: Trillas.

- Mera, G., Wong J., YuLee, P. (1991). Los arquitectos. Movimiento Moderno Guayaquil 1940 - 1970. 216. Guayaquil: Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.
- Monard, A. S. (2015). *Arquitectura Moderna de Quito en el contexto de la XI Conferencia Interamericana, 1954-1960*. Barcelona: Tesis de Maestría. Universitat Politècnica de Catalunya.
- Monard, A. S. (2010). *Karl Kohn Arquitecto Diseñador Artista*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Centro de Publicaciones PUCE.
- Montaner, J. (2002). *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. (5a. ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Montes de Oca y Risco. (2017). *Apuntes de diseño de interiores: principios básicos de escalas, espacios, colores y más*. Lima: ECOE Ediciones. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC).
- Morin, E. (1997). *Sobre la interdisciplinariedad*. Cali: Publicaciones ICESI.
- Morin, E. (1990). *La cabeza bien puesta. Repensar la forma. Reformar el pensamiento*. (Vol. 22). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mosquera, V. (1968). *Anales: La Universidad de Cuenca. Apuntes para su Historia*. Universidad de Cuenca.
- Moya Tasquer, R. y Peralta, E. (1990). La arquitectura contemporánea en el Ecuador. *Revista Trama*, (11).
- Moya Tasquer, R., y Peralta, E. (1990). *Arquitectura contemporánea: 20 arquitectos del Ecuador*. Quito: Fraga.

- Moya Tasquer y Peralta (2002). *Quito: patrimonio cultural de la humanidad*. Ministerio de Relaciones Exteriores República del Ecuador. Quito: Trama.
- Moya Tasquer y Peralta (2013). Pioneros de la arquitectura moderna ecuatoriana. *Revista trama arquitectura + diseño*, 106. Recuperado de ARCA/EC: <https://trama.ec/web/archivo-historico/edicion-impresa/trama-138>
- Moyano y Rivera. (2002). *Arquitectura de las líneas rectas: influencia del movimiento modern en la arquitectura de Cuenca (1950-1965)*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Muñoz, P. (2016). *Arquitectura popular en Azuay y Cañar. 1977-1978*. Cuenca: Universidad de Cuenca Centro de Artesanías y Artes Populares, Cuenca.
- Naranjo, M. (1990). *El artesano como actor social: una visión socio-económica*. Cuenca: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares. CIDAP.
- Nathan, M. and Doyle, J. (2002). *The State of the Office: The Politics and Geography of Working*. Londres: Industrial Society.
- Niubó, R. B. (2014). *Algunos aspectos estructurales que han influido en la evolución de la arquitectura de gran altura*. *Revista de Obras Públicas: Organo profesional de los ingenieros de caminos, canales y puertos*, (3553), 31-42.
- Oehlke, H. (1988). *Una descripción signo-teórica de los objetos de diseño (Posibilidades y limitaciones del tratamiento semiótico de los objetos de diseño)*. Barcelona: Halle.
- Oleas, M. D. (2013). Arthur Danto: ¿Arte post-histórico o arte contemporáneo? *Tsantsa. Revista de Investigaciones artísticas*, (1).

- Olivera, D. (2017). *El interiorismo en Lima desde la arquitectura del movimiento moderno en el Perú (1945-1965)*. Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa. Universidad de Ciencias y Artes de América Latina (UCAL).
- Olivera, D., y Llontop, M. D. C. (2020). *Mujer, arquitectura e interiorismo en el Perú durante el siglo XX. Una presencia no reconocida*.
- Ortega, C. (2008). *Lina Bo Bardi: mobiliario e interiores (1947-1968) - interlocuciones entre lo moderno y lo local (Tesis doctoral, Universidade de São Paulo)*. Brasil.
- Ortega, L., Norambuena, C., Pinto, J. & Bravo, G. (1989). *CORFO. 50 años de realizaciones*. Santiago: Departamento de Historia, Facultad de Humanidades. Santiago: CORFO. Universidad de Santiago de Chile.
- Oswald, D. (2014). *El Departamento de Información de la Escuela de Diseño de Ulm*. Infolio. Ed.
- Overy, P. (1991). *Stijl: art. arquitectura, diseño*. Londres: Thames & Hudson.
- Pacheco y Pacheco. (2015). *Evolución de la educación superior en el Ecuador. La Revolución Educativa de la Universidad Ecuatoriana. Pacarina del Sur*(23). Obtenido de <http://pacarinadelsur.com/index.php>
- Palmarola, H. (2001). Entrevista a Gui Bonsiepe. *ARQ*(49), 54-56.
- Paz y Miño, J. (2006). La Universidad Ecuatoriana: entre el profesionalismo y el mercado. *Boletín Taller de Historia Económica THE PUCE*, 6.
- Peralta, E. (2018). Guillermo Cubillo Renella, pionero de la arquitectura moderna en Ecuador. *Revista Trama*(146).

- Perez Serrano, G. (1994). *Investigación cualitativa. Métodos y Técnicas*. Buenos Aires: Fundación Universidad a Distancia "Hernandarias".
- Pérez Serrano, G. (1994). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes*. Madrid: La Muralla.
- Pérez, F. (2006). La exposición de Artes Decorativas de París de 1925. *Artigrama*(21), 43-84.
- Pérez, T. (2010). *Nace el arte moderno: Espacios y definiciones en disputa (1895-1925)*. Quito: FLACSO.
- Pérez, T. (2012). *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo*. Quito: Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador.
- Perolini, P. (2013). Ambientes interiores: El espacio de la interioridad. *The Journal of Redirective Design*, 3, 1-5.
- Pesántez Rodríguez, J. C. (2011). *Repositorio Institucional Universidad de Cuenca*. Obtenido de Repositorio Institucional Universidad de Cuenca: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/2498>
- Petty, M. (2016). Actitudes hacia la vida moderna: las salas de exhibición de mediados de siglo de Herman Miller y Knoll Associates. *Revista de Historia del Diseño*, 29(2), 180-199. doi:<https://doi.org/10.1093/jdh/epw004>
- Pevsner, N. (2011). *Pioneros del Diseño, de William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito.
- Pile, J.; Gura, J. (2014). *History of interior design*. New Jersey: Laurence King Publishing.

- Piñón, H. (1998). *El sentido de la arquitectura moderna* (Vol. 1). Barcelona: Universidad Politécnica de Catalunya.
- Piñón, H. (2002). *Rául Sicheo*. Universidad Politécnica de Catalunya. Ediciones UPC.
- Pittaluga, M. (2020). Colonization of Design in Argentina in contrast to the Cuban experience. . *Zincografía*, 4(8), 95-108.
- Poldma, T. (2013). *Significados de espacios diseñados*. New York: Bloomsbury Academic.
- Polifroni, O. P. (2012). El diseño de espacios como hábitat interior del ser humano. *Módulo Arquitectura CUC*, 11, 47-54.
- Posner, G. (1995). *Analyzing the Curriculum* (3rd ed.). New York: McGraw-Hill.
- Quijano, A. (1990). *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Quito: El Conejo.
- Quijano, A. (2014). *Aníbal Quijano. Cuestiones y horizontes, una antología esencial*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos Fondo Editorial.
- Quintero, S. (1998). *Aprobación de la carrera Diseño de Interiores*. Guayaquil: Universidad de Guayaquil.
- Rashdan, W. (2016). El impacto de las soluciones innovadoras de diseño inteligente en la consecución de un diseño interior sostenible. *WIT Transactions on Ecology and the Environment*, 204, 623-634.

- Reigadas, C. (2012). Modernidades múltiples e historia global. Aportes para repensar el lugar de latinoamérica en el mundo. *De signos y sentidos*, 13, 15-26. Obtenido de Biblioteca Virtual UNL: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/DeSignosySentidos/article/view/4088/6171>
- Rivera Muñoz, M., & Moyano, M. G. (2002). Arquitectura de las líneas rectas. Influencia del movimiento moderno en la Arquitectura de Cuenca 1950-1965. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Rodríguez, C. (1926). *Historia de la Sociedad Filantrópica del Guayas*. Guayaquil: Sociedad Filantrópica del Guayas.
- Sacristán, J. G., & Gómez, A. P. (1989). *La enseñanza: su teoría y su práctica* (Vol. 57). Ediciones Akal.
- Salgado, G. (1995). *Del desarrollo al espejismo*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional.
- Salgado, M.; Corbalán, C. (2013). La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX: liberalismo, nación y exclusión. *Questiones Urbano Regionales*, 1(3).
- Santos Alvite, E. (1989). *El Ecuador al año 2000*. Quito: Corporación Editora Nacional/ CONACYT.
- Santos-Alvite, E., & Mora, M. (1987). *Ecuador, la década de los ochenta. Crisis económica y ensayo neoliberal*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Sarli, C. (2013). El ornamento como problema y la crítica del simbolismo inadmitido. *Research Gate*. Obtenido de

https://www.researchgate.net/publication/327392331_El_ornamento_como_problema_y_la_critica_del_simbolismo_inadmitido

Segarra, S. (2021). Mobiliario en el México del Movimiento Moderno: razones y procedencias. *Res Mobilis*, 10(13-3), 170-189.

Sempértégui, J. (2010). XI Conferencia Interamericana de Cancilleres, 1959. *AUC Revista de Arquitectura*, (28), 12-19.

Skilbeck, M. (2005). School-based curriculum development. In *The roots of educational change*. Springer, Dordrecht., pp. 109-132.

Sparke, P. (1987). *Design in context*. New York: Bloomsbury.

Sparke, P. (2010). *Diseño y cultura, una introducción. Desde 1900 hasta la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Stenhouse, L. (1987). *La investigación como base de la enseñanza*. Madrid: Ediciones Morata.

Suárez, V. (2014). La especificidad disciplinar del diseño interior: proceso de constitución de su unidad discursiva entre 1980 - 2010. *Research Gate*. doi:10.13140/RG.2.1.4994.0001.

Sullivan, W. (1995). *Work and integrity. The crisis and promise of professionalism in America*. New York: HarperBusiness.

Taba, H. (1974). *Elaboración dei currículo*. Buenos Aires: Troquei.

Tapia, A. y Sánchez, M. (2019). *Hacia una historia del diseño de interiores y mobiliario: visicitudes de una construcción teórica*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Obtenido de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/11593>

- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. Rodríguez Martín, Francisco. Madrid: Tecnos.
- Taylor, M. y Haskell, N. (2019). Professionalization of Interior Design. En A. Massey, *A Companion to Contemporary Design Since 1945* (págs. 393-411). John Wiley & Sons.
- Taylor, S. J., & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. (Vol. 1). Barcelona: Paidós.
- Tejada Fernández, J. (2000). La educación en el marco de una sociedad global: algunos principios y nuevas exigencias. Profesorado. *Revista de Curriculum y formación de profesorado*, 4(1).
- Thomson, R. (1978). Conferencia de diseño de interiores en Leicester Polytechnic. *Revista de diseño de interiores* , 4 (2), 14-29. *Revista de diseño de interiores* , 4(2), 14-29.
- Tournikiotis, P. (2001). *La historiografía de la arquitectura moderna* (Vol. 5). Madrid: Reverté.
- Tuma, M. (2016). Problemas actuales del diseño de interiores de la vivienda social en Cuba. *Revista científica de Arquitectura y Urbanismo*, 37(1), 51-62.
- Tyler, R. W. (1998). *Principios básicos del currículo*. Troquel.
- Unión Internacional de Arquitectos. (2020). *Acuerdo de la UIA sobre recomendaciones internacionales*.

- IESALC (2005). La Educación Superior Privada en el Ecuador. Universidad Internacional del Ecuador. Documento recuperado de UNESDOC Biblioteca Digital <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000140495>
- UNESCO. (2012). *Séptima reunión del Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París: UNESCO.
- Valberdi, M. y Cárdenas, I. (2019). La historia del diseño de interiores y equipamiento como área específica del conocimiento. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Obtenido de <http://hdl.handle.net/11086/11593>
- Valencia, L. (2014). *Soles de Mussfeldt: viaje al círculo de fuego*. Quito: La Caracola Editores.
- Villalba, M. (2019). Nuevos museos para la enseñanza del patrimonio cultural. El “museo vivo” de Historia del Arte. *Didácticas Específicas*, 21, 59-92. doi: <https://doi.org/10.15366/didacticas2019.21.004>
- Wacquant, L. (2004). *Claves para leer a Bourdieu (Trad. L. Álvarez)*. En I. Jiménez (Coord.), *Ensayos sobre Pierre Bourdieu y su obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Centro de Estudios sobre la Universidad-Plaza y Valdés.
- Wanderley, J., Lana, S., & Ozanan, L. (2019). Joaquim Tenreiro: o patrimônio artesanal da madeira no móvel moderno brasileiro. *Convergências: Revista de Investigação e Ensino das Artes*, 12, 1-6.(12), 1-6.
- Weber. (1993). *Art Deco*. Madrid: Lisba.
- White, A. (2009). What's in a name? Interior design and/or interior architecture: the discussion continues. *Journal of Interior Design*, 35(1).

- Wick y Álvarez. (1998). *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza.
- Wolfe, T. (2010). *¿Quién teme al Bauhaus feroz. El arquitecto como mandarín*. Barcelona: Anagrama.
- Wong, W. (1979). *Fundamentos del diseño bi-y tri-dimensional*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Wong, W. (1995). *Fundamentos del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Zabalza, M. Á. (1987). *Diseño y desarrollo curricular* (Vol. 45). Madrid: Narcea Ediciones.
- Zabalza, M. Á., & Beraza, M. Á. Z. (2003). *Competencias docentes del profesorado universitario: calidad y desarrollo profesional* (Vol. 4.). Narcea Ediciones.
- Zabalza, M. Á. (2007). *Competencias docentes del profesorado universitario. Calidad y desarrollo profesional* (2da. ed.). Madrid, España: Narcea Ediciones.
- Zacar, CRH y dos Santos, MR. (2019). El interiorismo se muestra como un espacio de mediación entre diseñadores, empresas y público. *CSONline-REVISTA ELECTRÓNICA DE CIENCIAS SOCIALES*, (29), 26-26., 29, 26-26.
- Zátonyi, M. (2011). *Arquitectura y diseño. Análisis y teoría*. Buenos Aires: Nobuko.
- Zátonyi, M. (2011). *Arte y creación. Los caminos de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Zátonyi, M. (2016). *Aportes a la estética: desde el arte y la ciencia del siglo XX*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Zimmerman, C. (1988). *Mies van der Rohe, 1865-1965: la estructura del espacio*. Tashen.

Zulueta, M. (2016). *Diseño gráfico y arte. Hacia una historia integrada. Las tensiones entre la historia del diseño gráfico y del arte: orígenes, límites e incidencias en los estudios superiores de diseño gráfico en España. Tesis Doctoral*. Barcelona: Universitat Ramon Llull.

Entrevistas

Castro, C. (2018). Entrevista realizada al arquitecto Carlos Castro Molestina. 10/12/2018. Guayaquil.

Compte, F. (2018) Entrevista realizada al arquitecto Florencio Compte. 11/12/2018. Guayaquil.

Echeverría, A. (2018). Entrevista realizada al arquitecto Aldo Echeverría Troya. 12/05/2018. Quito.

Feraud, P. (2018). Entrevista realizada a la decoradora Patricia Feraud. 10/12/2018. Guayaquil.

Sadun, R. (2018). Entrevista realizada a la diseñadora Rosa Francia de Sadun. 7/12/2018. Guayaquil.

Franco, M. (2018). Entrevista realizada a la MSc. Mónica Franco Pombo. 06/04/2018. Guayaquil.

Guerra, J. (2018). Entrevista realizada al arquitecto José Guerra Urrea. 10/12/2018. Guayaquil.

- Jaramillo, D. (2018). Entrevista realizada al arquitecto Diego Jaramillo Paredes. 8/11/2018. Cuenca.
- Malo, G. (2018). Entrevista realizada a la diseñadora Genoveva Malo. 8/11/2018. Cuenca.
- Montalván, M. (2019). Entrevista realizada a la MSc. Martha Montalván. 09/05/2019. Guayaquil.
- Morales, Y. (2018). Entrevista realizada a la arquitecta Yvethyamel Morales. 15/12/2018. Guayaquil.
- Mussfeldt, P. (2019). Entrevista realizada al diseñador Peter Mussfeldt. 9/04/2019. Guayaquil.
- Oleas, A. (2018). Entrevista realizada al arquitecto Agustín Oleas Carrillo. 13/05/2018. Quito.
- Oleas, D. (2018). Entrevista realizada al arquitecto Diego Oleas Serrano. 12/05/2018. Quito.
- Paredes, M. (2018). Entrevista realizada al MSc. Manuel Iván Paredes Navarrete. 15/12/2018. Guayaquil.
- Pinto, A. (2018). Entrevista realizada a la diseñadora Andrea Pinto Andrade. 12/05/2018. Quito.
- Reyes, B. (2018). Entrevista realizada al arquitecto Brick Reyes Pincay. 15/12/2018. Guayaquil.
- Saverio, D. (2018). Entrevista realizada al arquitecto Diógenes Saverio. 11/12/18. Guayaquil.

Sotomayor, S. (2018). Entrevista realizada a la diseñadora Susana Sotomayor Robles. 14/12/2018. Guayaquil.

Torres, E. (2018). Entrevista realizada al MSc. Esteban Torres Díaz. 9/11/2018. Cuenca.

Vega, O. (2018). Entrevista realizada a la diseñadora Ofelia Vega. 13/12/2018. Guayaquil.

Zapata, A. (2018). Entrevista realizada a la diseñadora Ana Zapata. 13/12/2018. Guayaquil

Periódicos

Hidalgo, A. E. (12 de octubre de 2014). La invasión del arte moderno se acerca. *El Telégrafo*. Recuperado de eltelegrafo:
<http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/10/la-invasion-del-arte-moderno-se-acerca>

Hidalgo, A. E. (12 de mayo de 2013). La primera academia porteña de artes. *El Telégrafo*. Recuperado de eltelégrafo:
<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/10/la-primera-academia-portena-de-artes>

Hidalgo, A. E. (23 de agosto de 2015). Universidad y agitación social en la década del 60. *El Telégrafo*. Recuperado de eltelégrafo:
<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/10/universidad-y-agitacion-social-en-la-decada-del-60>

Hidalgo, A. E. (02 de junio de 2017). Economía, política y universidad de “masas” en los 70. *El Telégrafo*. Recuperado de eltelégrafo:
<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/punto/1/economia-politica-y-universidad-de-masas-en-los-70>

Valdivieso, V. (25 de junio de 2007). La UTM en la historia de la universidad ecuatoriana. *El Diario*. Recuperado de El diario:
<http://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/42035-la-utm-en-la-historia-de-la-universidad-ecuatoriana/>

Sitios web

Ministerio de Cultura y Patrimonio Ecuador. (24 de noviembre de 2016). *Lo contemporáneo de la Arquitectura Moderna. Exposición, proyectos y obras de René Bravo Espinoza*.
<https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/exposicion-proyectos-y-obras-de-rene-bravo-espinoza/>

Moya Tasquer, R. y Peralta (24 de noviembre de 2015). Los pioneros y la Arquitectura Moderna en Quito. *ARQA/EC by TRAMA*. Recuperado de:
<https://arqa.com/actualidad/colaboraciones/los-pioneros-y-la-arquitectura-moderna-en-quito.html>

UNESCO. (1 de julio de 1999). *Declaración sobre la ciencia y el uso del saber científico*. Recuperado de UNESCO:
http://www.unesco.org/science/wcs/esp/declaracion_s.htm