

Universidad de Chile
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Memoria de Título

Proyecto de Título 2004

Instituto de Cine de Santiago

Alumno: Ricardo Muñoz
Profesor guía: Juan Cárdenas

Este proyecto lo dedico a mis padres, hermana y sobrino por su apoyo incondicional. A Angelika por comprenderme y confiar en mí. Y a mis amigos que de distintas maneras han cooperado para la realización de este trabajo.



| | |
|--|----|
| Índice | 1 |
| Introducción | |
| Motivaciones | 2 |
| Marco teórico | |
| Cultura e Identidad | 3 |
| El caso del cine | 4 |
| Antecedentes | |
| El cine Latinoamericano | 5 |
| El cine Chileno | 7 |
| Planteamiento del problema | |
| Cómo actuar en el sistema cultural | 8 |
| Terreno | |
| Localización | |
| Problemática y plan bicentenario | 9 |
| Propuesta | |
| Marco operativo | |
| El instituto de cine | 12 |
| Objetivos específicos y generales | 12 |
| Estrategia | |
| Criterios de ubicación | 13 |
| Relación con el contexto urbano | 13 |
| Conceptualización | |
| El proceso cinematográfico | 14 |
| Programa | 14 |
| Financiamiento: proyecto, administración y mantención | 22 |
| Anexo | |
| Investigación _ El proceso proyectual: programa y estrategia | 23 |
| Tschumi | 24 |
| <i>Parc de la Villette</i> (estrategia) | |
| <i>Le Frenoy</i> (programa de edificio multifuncional) | |
| MVRDV | 29 |
| <i>VPRO</i> (programa de edificio multifuncional) | |
| Bibliografía | 34 |

Motivaciones

El presente proyecto tiene como directriz los lineamientos básicos de la Universidad de Chile, que son la búsqueda de soluciones a problemáticas sociales, sustentadas en el principio de equidad social y en el fortalecimiento de la identidad nacional.

En la investigación de un proyecto que aporte a la nación en temáticas culturales, donde la identidad, el patrimonio y el progreso cultural se hagan presentes, se ha escogido trabajar en torno al cine chileno. Esto, dado que ella resulta ser una de las áreas menos consideradas al momento de financiar proyectos por parte de realizadores, escuelas y entidades ligadas al tema. En tal sentido, constituye un verdadero desafío el buscar mecanismos que puedan dar salida a esta situación y de esta manera potenciar un arte que trabaja directamente con temas que reflejan nuestra idiosincrasia, identidad y en definitiva constituyen un reflejo de nuestra realidad. Resultando específicamente el cine un mecanismo que puede contribuir fuertemente al futuro de la nación, en la medida que se entienda este “registro de imágenes” como un instrumento fortalecedor de la memoria colectiva de Chile.

La falta de interés a que se hace mención en el párrafo anterior, está dada porque tanto para el Estado como para privados el trabajar en el tema conlleva un alto costo con pocas posibilidades de rentabilidad, fenómeno que ha variado tras la aparición de formatos más económicos. Pese a ello, realizar cine en Chile sigue siendo un desafío y más aún un riesgo.

Por tales razones parece pertinente plantearse cuáles pueden ser los aportes que la arquitectura consigue hacer al cine nacional. Así, el cine nacional plantea un doble desafío en términos arquitectónicos, por un lado existe el compromiso de carácter programático de proporcionar un espacio que reúna las etapas del cine para buscar la retroalimentación de tales instancias como soporte a la producción, enseñanza y difusión del producto cinematográfico. Y por otro lado aportar un lugar en el que el público se vincule con la actividad hasta ahora hermética para el ciudadano común.

Sistema cultural

Toda sociedad tiene sus raíces en la cultura, de aquí nacen los pensamientos, ideologías y características propias y particulares de cada pueblo. Por tal razón, es indispensable que cada nación genere una visión propia de lo que es, y asimismo construya su memoria colectiva y su identidad.

El sistema cultural de un país se compone de todas las expresiones artísticas, tradiciones y modelos externos, que han sido contextualizadas al ámbito local. Dichas expresiones, generan una parte del patrimonio de un pueblo, el cual guarda relación con la memoria y la identidad que finalmente compondrá los rasgos particulares que forman a una nación.

Tras definir esta generalidad que sería lo que se entiende por sistema cultural, es necesario contextualizar este término y decir que hoy en día estamos insertos en la cultura de la imagen, donde los medios adquieren relevancia y establecen los nuevos paradigmas de la sociedad, resultando indiscutible el rol de lo visual en el siglo XX. Es por esta razón, que todos los esfuerzos por profundizar en la valoración, difusión y enseñanza de éstas artes parecen fundamentales. Con este objeto, constituyendo el cine un medio audiovisual y a su vez un arte donde el *mostrar* esta implícito, lo cual puede generar gran repercusión sobre la masa, poniendo nuevos temas a la agenda ciudadana, resulta de vital importancia el ampliar su uso como herramienta de *registro-crítica* de los hechos y del acontecer mundial, regional y local.

Así, el cine entendido como medio de difusión cultural y comunicador de ideas, es preponderante para entender el sistema cultural de una nación para el siglo XXI. Este sistema genera los recuerdos particulares que caracterizan a un país. Este medio además cuenta con la rapidez de los nuevos tiempos, lo que le facilita su propagación en los distintos estratos de la sociedad. En la actualidad, el cine es considerado como el arte y manifestación cultural más emblemática del siglo XX. Por esta razón, parece fundamental promover el desarrollo del cine local y profundizar el intercambio cultural con otros países, para que nuestro cine tenga mayores posibilidades de llegada al espectador.

El cine

Arte del espacio-tiempo

El cine es un campo de conocimiento que ofrece la imagen-movimiento y narra la acción en un espacio-tiempo determinado, con una relación no jerárquica entre espacio, acción, movimiento y tiempo. Esta relación es esencial para la narración cinematográfica, pues permite la entrega de una visión global que resalta los múltiples factores que conforman este formato audiovisual. De este modo, el espectador recibe una visión integral de la acción, al contextualizarla en un espacio físico, en una época y en un ambiente social determinado. Esto hace del cine un medio que aporta una visión de un hecho, por incorporar al espacio físico la acción del hombre. A su vez, lo convierte en un medio privilegiado para narrar sucesos.

La posibilidad de narrar que entrega el cine, de observar sin ser visto, de ver como actúan las personas, de indagar en sus problemas y de llegar a explorar en los sentimientos más profundos del ser humano, abre una puerta infinita de observación del hombre y su contexto. Así lo han entendido diversos realizadores, quienes han retratado su entorno a través del cine. Ellos han hecho del cine un vehículo de narración para contar y comunicar historias. Las historias extraídas de la realidad o de la ficción, finalmente buscan transmitir lo que se considera necesario de contar, mostrando sus ideas y una postura frente al mundo y frente a los demás.

Otro aspecto del cine, dice relación con el Lenguaje cinematográfico, el que es una visión llena de percepciones, una mirada plena de sensaciones, hace presente realidades, que complementan nuestra experiencia de vida. Aún así quedan abiertas a la observación del receptor quien tiene la última palabra frente a lo expuesto por el film. Así lo plantea Gilles Deleuze (filósofo). Él sostiene que el cine a través de la imagen tiene un significado prelingüístico del cual se pueden hacer varias acotaciones. Por una parte la imagen-movimiento, no reproduce el mundo, sino que construye uno autónomo que se dirige al espectador. Así el cine busca llegar al espectador a través de sus percepciones, lo cual afirma el filósofo es siempre subjetivo, pues cada sujeto percibe tópicos, lo que nos interesa, que siempre es menos que la totalidad de la imagen. Deleuze además asevera que la imagen cinematográfica libera al tiempo de su encadenamiento natural, y lo deja a las percepciones, de este modo el tiempo deja de ser la medida del movimiento y se convierte en la perspectiva del tiempo.

De este modo, el cine nos entrega su propio lenguaje y nociones que permiten entender su modo de operar. Así por ejemplo el encuadre alude a la selección de lo que se quiere mostrar, la secuencia de planos nos da el ritmo e intención de lo que se quiere exponer y el montaje final es la selección de lo filmado dispuesto según la intención del director quien decide el carácter último del film.

Latinoamérica

Argumentos sin recursos

El caso particular del cine en Latinoamérica, es radicalmente opuesto al de Hollywood, donde la producción de la industria cinematográfica es en cadena y genera ganancias millonarias para realizadores y empresarios. En América latina, el cine es más bien artesanal, donde los recursos son escasos y las necesidades variadas. Sin embargo, las ideas son muchas y de gran contenido narrativo, lo que deriva en un cine sin la perfección de la industria, pero de alto interés para quienes sienten en este cine un reflejo más cercano de su mundo en la pantalla grande. Los contenidos suelen ser más atípicos, más únicos, con personajes sacados del campo social, con historias más reales sin artificios. Así, este cine ha demostrado que el contenido siempre va a ser valorado, y que a pesar de los recursos escasos, el avance de la tecnología y la voluntad de realizadores logran resultados, que evitan la muerte del producto regional.

Pero al hablar del cine Latinoamérica, es importante mencionar el precedente del cine Europeo de los años 60. Este cine tras la crisis de los 50 vive una nueva etapa, surgiendo movimientos como El *Neorrealismo* en Italia, donde Rosellini y De Sica salen a las calles y narran los acontecimientos ciudadanos de la posguerra y sus consecuencias. Del mismo modo en Francia surge la *Nouvelle Vague* con Godard, Rohmer y Truffaut entre otros. Ellos realizan un cine urbano, donde la realidad del diario vivir se hace presente. En tanto el *Free Cinema Británico* con exponentes como Richardson y Anderson, apuestan por un cine más realista, mostrando las ciudades industriales inglesas. Este antecedente se constituye en un ejemplo para la cinematografía mundial, pues se centra en los aspectos narrativos, tras el cansancio de la fantasía expuesta por Hollywood durante décadas. De este modo surge el compromiso de relatar su propia realidad social y política en el cine Latinoamérica.

Así, tras las dictaduras de Brasil, Argentina, Uruguay y Chile, se inicie el proceso creativo actual. Este punto de inflexión en la historia esta siendo realizado por cineastas jóvenes emergentes, que han dado al cine latinoamericano un carácter urbano. Aquí la ciudad se caracteriza por la violencia, la corrupción y un sin número de elementos que se hacen presentes en la urbe Latinoamérica. De este modo se recurre al argumento, a contar historias cotidianas, lejanas al artificio norteamericano; surgiendo héroes anónimos sin artefactos de ficción. En Sudamérica la cámara, el guión, los actores, la dirección, la fotografía, las locaciones y en definitiva todo está al servicio de una historia que debe ser contada. Las películas en su gran mayoría asumen el compromiso de su contexto, es decir abordan creencias y problemáticas nacionales.

Tal es el ejemplo del cine Brasileiro, donde se hacen presentes elementos como las favelas, para apuntar a temas como: las drogas, los barrios calientes y la corrupción policial. Así nacen films como *Ciudad de Dios*, donde de un modo contemporáneo y dinámico se narra la violencia de las poblaciones más hostiles del Brasil. El caso argentino, nos sumerge en un país donde la corrupción y los bajos fondos quedan al descubierto en films como *Plata quemada* de Marcelo Piñeiro, quien también relata a la sociedad trasandina en películas como *Tango feroz*.

Pero no se puede dejar mencionar que países como Argentina, Brasil, Bolivia, Venezuela y México, ya cuentan con marcos legales que apoyan el cine local. Chile dista de esta realidad, lo que dificulta aún más una labor eficiente de producción y difusión de cinematografía.

Esta breve reseña del cine latinoamericano tiene por fin decir que por décadas hemos sido contados por otros. Sin embargo podemos concluir que hoy existe la posibilidad y del mismo modo la responsabilidad de hacerlo nosotros mismos, y así reafirmar la identidad y la cultura de cada nación. Los primeros esfuerzos ya se han dado y el éxito de taquilla y crítica ha proporcionado sus primeros frutos positivos, sólo falta un apoyo económico más constante y comprometido con los realizadores para brindarle al cine el espacio que necesita en la cultura. La ley del cine que se encuentra en curso en el congreso puede ayudar a completar este esfuerzo de realizadores y entidades dedicadas al rubro cinematográfico, aún así es necesario que ésta ley sea afirmada por hechos concretos que permitan a los directores concentrarse en su labor creadora y dejar las labores administrativas y de gestión a personas interesadas en este arte.

Cine Chileno

Un arte sin industria

Tras la crisis de los años 90, solo el destape de *El Chacotero Sentimental* (Cristián Galaz, 1999), pudo hacer salir del estancamiento al público local, batiendo record de taquilla. Desde este hito en adelante los esfuerzos han sido más sostenidos, si bien no todos han logrado el éxito, si se puede hablar de un resurgimiento del cine nacional. Este logro no ha estado ajeno al avance en la tecnología, pues la posibilidad del cine digital abarata costos y permite la experimentación de las escuelas y de aficionados al optar a grabar en un formato y hacer un traspaso posterior. Sin duda, el éxito de Galaz, tiene directamente relación con el reflejo de si mismos que el público espera del cine. Sin embargo el cine chileno desde siempre ha estado comprometido con la realidad social y política del país. Esto fue demostrado por ejemplo en 1983, cuando tras un relajamiento del control gubernamental, algunos cineastas regresan del exilio, para relatar historias como *La frontera* de Ricardo Larraín. Aquí, recordada es la secuencia donde desde una barcaza un padre intenta comunicarse con su hijo, al no poder pisar suelo nacional. Años más tarde *Johnny cien pesos* de Gustavo Graef Marino, logró encantar a la platea al hacer vivir al espectador una experiencia más cercana a la realidad ciudadana, constituyéndose en el primer paso para la posterior irrupción de Galaz con *El Chacotero Sentimental*, película que narra tres historias de gran realismo desde una perspectiva humorística y crítica del acontecer nacional. Este camino, es adoptado por Galaz, pues él sostiene que el cineasta no puede dar la espalda al público.

Así lo entiende también Orlando Lübbert al rodar *Taxi para tres*, donde logra acercarse al Santiago de la calle, contando una historia citadina que solo un medio como el cine puede registrar de una manera tan directa y clara. Pero este no es el único camino, el realizador Silvio Caiozzi también hace su aporte a la cinematografía nacional, desde un cine más elaborado, haciendo gala de su manejo de filmación para hurga en la decadencia y la oscuridad en *Coronación*.

Así el cine chileno de hoy logró seducir al público, tras este avance la consolidación es el próximo paso a dar. Para este objetivo directores y gente ligada al cine, han concentrado sus esfuerzos por la promulgación de la ley del cine, la cual entregaría un apoyo concreto al tema de las realizaciones nacionales.

De los antecedentes antes expuestos, se puede concluir que la fisura existente en el sistema cultural entre realizaciones cinematográficas, rentabilidad y difusión, tienen relación con el modo de operar del cine local y la falta de infraestructuras intermedias entre el usado para difundir el cine extranjero que llena las salas nacionales para 400 o más espectadores y el producto del mercado que no puede competir en costo-rentabilidad con las producciones internacionales y sus canales transnacionales de difusión y distribución.

Modo de operar

Una alternativa para abordar el problema, puede ser la reformulación del modo en que se ha desarrollado la actividad cinematográfica local. Por tal razón se plantea conformar un sistema donde, por medio de tres canales de acción se pueda replantear el modelo de operación, generando una infraestructura intermedia de salas, producción y enseñanza, que permita un funcionamiento acorde al producto generado en el medio local.

Canales de operatoria

Enseñar: soporte teórico y técnico

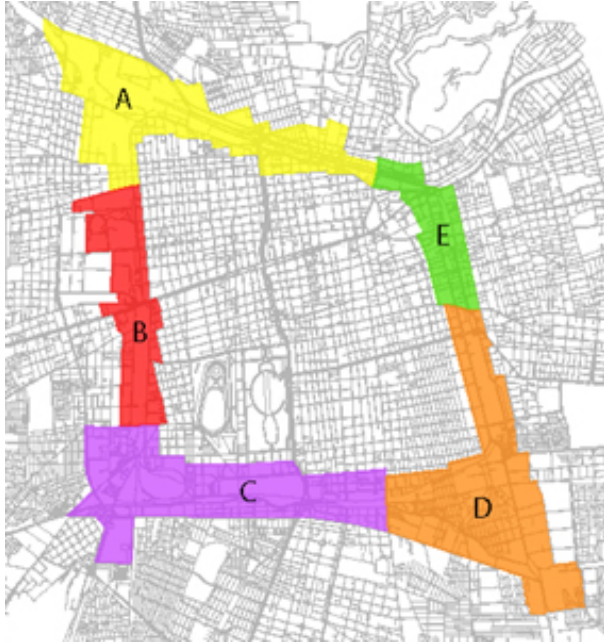
Producir: maximizar el empleo del equipo y recursos humanos.

Difusión: dar canales de salida a la investigación de las escuelas de cine.

La operación busca la retroalimentación de tales canales, a través de las experimentaciones y recursos generados recíprocamente. En términos arquitectónicos, este proyecto indaga en las posibilidades programáticas-espaciales, que puede generar este modelo de cruces programáticos, que brinden una opción de gestión y operación rentable, para en la práctica poder generar productos, distribuir realizaciones, explorar e investigar y finalmente difundir las creaciones de corte experimental y comercial del cine local.

Esta infraestructura además busca generar instalaciones como salas de mediana envergadura para promover géneros fílmicos como el mediometraje, cortometraje y cine documental, los cuales carecen de distribución y lugares de exposición permanentes.

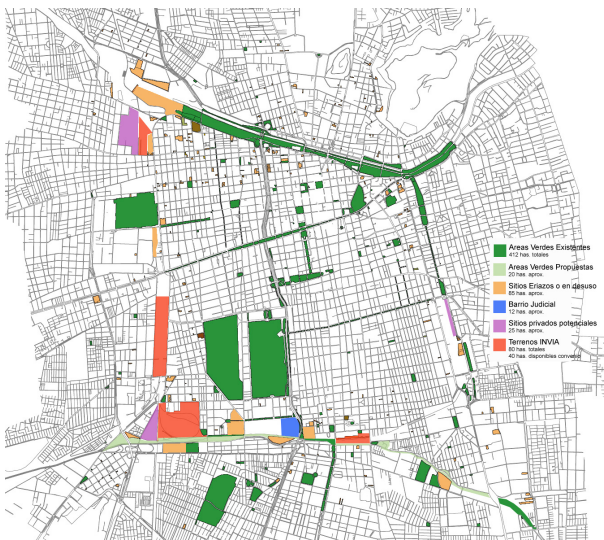
En términos culturales esta alternativa puede abrir un canal constante de uso a todo el cine de corte *marginal* (o de poca salida comercial), proporcionándole al público metropolitano un espacio inédito donde conocer e informarse sobre el cine nacional.



Terrenos Vagos(espacios sin programa)

La región metropolitana ha experimentado un crecimiento ascendente sostenido durante el último siglo. Las zonas, que en el pasado fueron periferia, hoy pasan a ser parte de la gran capital del país. Sin embargo, esta expansión ha dejado un gran número de espacios en desuso, lugares también conocidos como *terrenos vagos*, los cuales no han sido re-programados para esta ciudad que se proyecta a nivel mundial.

Tras muchos años donde estos terrenos han permanecido en desuso y no han existido políticas concretas del estado que abordara este problema, el Ministerio de Vivienda y Urbanismo ha decidido impulsar una propuesta en torno al proyecto denominado anillo interior de Santiago. El proyecto Bicentenario en una de sus partes, toma el caso del anillo interior de Santiago para realizar proyectos de gestión urbana, asignando a cada zona una característica determinada para su desarrollo y puesta en valor. Este tiene por objetivo recuperar estos sectores céntricos deprimidos u obsoletos de la metrópolis, trasformando la iniciativa en una nueva forma de afrontar el compromiso urbano del gobierno con la ciudad, al incorporar la gestión de conjunta de agentes públicos, privados y del mundo académico. La iniciativa se puede considerar de vital importancia, pues gran parte de los terrenos pertenecen al estado y solo un plan de esta envergadura puede tomarlos y hacer efectiva su gestión urbana.





El denominado *cinturón de hierro* o anillo interior, antiguo límite de la ciudad de Santiago, marcado por la existencia del ferrocarril cintura: sistema que recorría Av. Vicuña Mackenna, la ribera norte del Zanjón de la Aguada, el eje Exposición-Matucana y el borde del río Mapocho. Sus bordes fueron ocupados por actividades productivas, que a lo largo del siglo XX quedaron poco a poco obsoletas, generando una zona carente de desarrollo.

El suceso antes relatado ha generado una cicatriz urbana en el tejido de la ciudad, constituyendo estas zonas desocupadas unas 250 hectáreas en total. Sin embargo se encuentran en una posición estratégica dentro de la capital, pasando a ser zonas potenciales de desarrollo. Dentro de esta apuesta pública del gobierno, existe una zona: Segmento B – Eje Matucana – estación Central, el cual contempla dentro de sus objetivos la consolidación de programa cultural, educacional y recreacional.

Por mencionar algunas iniciativas en marcha se destacan el Centro Cultural Matucana 100 y la Biblioteca Metropolitana (ambos ubicados en el eje Matucana), indicado como eje-bulevar con uso de suelo destinado a equipamiento, comercio y servicio. Donde además se busca la función de vía de carácter público-cultural, donde se retroalimenten y nutran todas las actividades existente y proyectadas. Así se intenta potenciar la actividad actual de colegios e instituciones universitarias del sector, museos como Artequin y el parque Quinta Normal y sus museos internos.



T E R R E N O

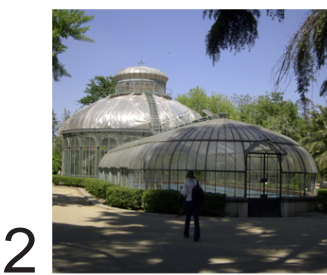


Toda esta actividad se ha visto potenciada en accesibilidad por la reciente inauguración de la estación de metro Quinta Normal, perteneciente a la extensión de la línea cinco del Metro de Santiago. Sin embargo, aún existen lugares dentro de este sistema que no han sido integrados a esta renovación, y es aquí donde parece oportuno operar para consolidar el ciento por ciento de esta zona.

T E R R E N O



T E R R E N O



T E R R E N O



1. MUSEO

2. INVERNADERO

3. MUSEO DE HISTORIA NATURAL

4. ESTACIÓN DE METRO QUINTA NORMAL

5. NUEVA BIBLIOTECA METROPOLITANA

6. CENTRO CULTURAL MATUCANA 100

6

Marco Operativo

Instituto de Cine de Santiago

Para comprender el contexto en el que se desarrolla el proyecto, es necesario determinar su impacto. De este modo, el Instituto se genera como una entidad de carácter metropolitano. Por tal razón su ubicación responde a tal requerimiento, en pro de retroalimentarse de su entorno inmediato.

Es así como el proyecto se emplaza enfrentando a Av. Portales, entre lo que es hoy el Centro Cultural Matucana 100 y la línea férrea existente que emerge tras pasar bajo la Quinta Normal. Este terreno es actualmente un sitio eriazos, en toma de pobladores, el cual está determinado por el plan bicentenario como potencial, con uso de suelo destinado a equipamiento metropolitano: educacional, recreacional y cultural. Se ha determinado trabajar en esta franja por reconocerla como la más deteriorada del sector, además de contar con los requerimientos de terreno y factibilidad de uso.

Objetivos

La intervención tiene en primera instancia la intención de reprogramar este espacio y otorgarle el carácter de equipamiento metropolitano de acuerdo a los lineamientos del plan gubernamental.

En una segunda instancia se pretende otorgar a la comunidad un espacio cultural dedicado al cine, donde el visitante y usuario permanente logre tener contacto con la actividad cinematográfica local, la que se ha desarrollado de un modo **hermético** y poco vinculado con el espectador. Así se pretende hacer partícipe al habitante metropolitano de una actividad directamente relacionada con él, intentando romper con la gran brecha entre realizadores y espectadores. Con esta iniciativa se busca seguir con la conformación del sector como espacio cultural, que se vinculan y se nutren de los diversos flujos peatonales del sector. Además se logra reforzar la idea de crear un sector para el esparcimiento en torno a actividades ciudadanas masivas y personales, donde cada usuario escoge su circuito e itinerario de acción. El complejo busca generar una alternativa más al sector, para potenciar la idea de paseo y recreación en torno a actividades sociales que beneficien al habitante de la ciudad.



Estrategia

Criterios de ubicación

Tras revisar los planes proyectados para Santiago, se ha determinado que el terreno escogido reúne las condiciones para el desarrollo del proyecto.

Los criterios de selección están referidos a:

- Accesibilidad (a escala metropolitana)

- Disponibilidad de predio en el sector

- Dimensiones

- Transporte (de carácter público, potenciado con nueva estación de metro)

- Flujo peatonal (usuarios potenciales del proyecto)

Relación con el contexto

El proyecto busca ser parte del sistema cultural mayor que se está implementando en la zona de Matucana, para así, lograr ser parte conformadora del borde sur de la Quinta Normal y ofrecer una cara de carácter jerárquico a esta avenida metropolitana. Por tal razón el edificio a modo de partido general, conforma su acceso principal hacia Av. Portales, enfrentando el borde sur del parque Quinta Normal. De tal manera, aportaría en la actual distribución de un frente cultural, conformado por la Biblioteca Metropolitana, Matucana 100 y el Instituto de Cine; y se sustentaría de los flujos a los cuales enfrenta.

El proceso cinematográfico

Tras establecer el modo de operar en el terreno y tomar una estrategia de cruce programático como solución al tema cinematográfico chileno y su funcionamiento, es necesario dar orden al cruce propuesto para general el edificio resultante.

Es así como nace la idea de rescatar la noción de *proceso*, entendido como una serie de fases de un fenómeno. El caso particular del instituto de cine, dice relación con las etapas que implica la realización de un producto audiovisual, desde su filmación hasta su exhibición. Este traspaso secuencial, es decir la sucesión de las distintas partes de una operación realizada, es en si la esencial del cine entendido como un proceso en el tiempo. Por otra parte, esta noción también guarda relación con la arquitectura, donde existen ideas iniciales, las que luego de derivar por distintas etapas se transforman en resultados materiales concretos, logrando su forma definitiva. El edificio del instituto del cine, busca manifestar esta idea, al plantear una sucesión de espacios que toman las diversas instancias del proceso del cine: desde su conceptualización, su enseñanza, su filmación, y su difusión. Estas etapas se definen con programas, donde el usuario del edificio, tomará contacto con actividades ligadas al cine, en ellas podrá tomar contacto con el medio cinematográfico y de este modo disminuir el límite entre actividad cinematográfica y espectador.

Programa

El programa del edificio esta compuesto básicamente de 3 partes o zonas que responden a la noción de *proceso* del cual se habló en la conceptualización.

De tal modo existe un área inicial de difusión para crear la primera aproximación al mundo del cine que propone el edificio. Aquí la observación y vínculo con actividades ligadas al cine puede ser transitorio u ocasional. Luego en una segunda etapa, el edificio ofrece las instalaciones de la escuela de cine, donde existe programa más específico a usuarios permanentes, para inmediatamente entrar en la zona de producción audiovisual, etapa relacionada con la práctica y desarrollo de la investigación cinematográfica.

Así este edificio se transforma en un contenedor de actividades vinculadas al cine, donde cada etapa conforma una zona, pero a la vez se vinculan secuencialmente entre sí, para lograr el enlazamiento del proceso.



PROGRAMA

| zona 1 | difusión | | |
|--------|--|----------------|-----------|
| | Sala de cine 1 | 200 personas | 260 m2 |
| | Sala de cine 2 | 100 personas | 150 m2 |
| | Sala de cine 3 | 100 personas | 150 m2 |
| | Hall de acceso / Foyer | | 100 m2 |
| | servicios higiénicos | | 80 m2 |
| | cabina de proyección | 1 operario c/u | 15 m2 c/u |
| | cinema café | | 200 m2 |
| | | | |
| | extensión | | |
| | auditorio | | 180 m2 |
| | videoteca /biblioteca especializada | | |
| | archivos / estantería cerrada | | |
| | salas de lectura / video / información | | 400 m2 |
| | librería especializada, ventas | | 80 m2 |
| | servicios higiénicos | | 80 m2 |

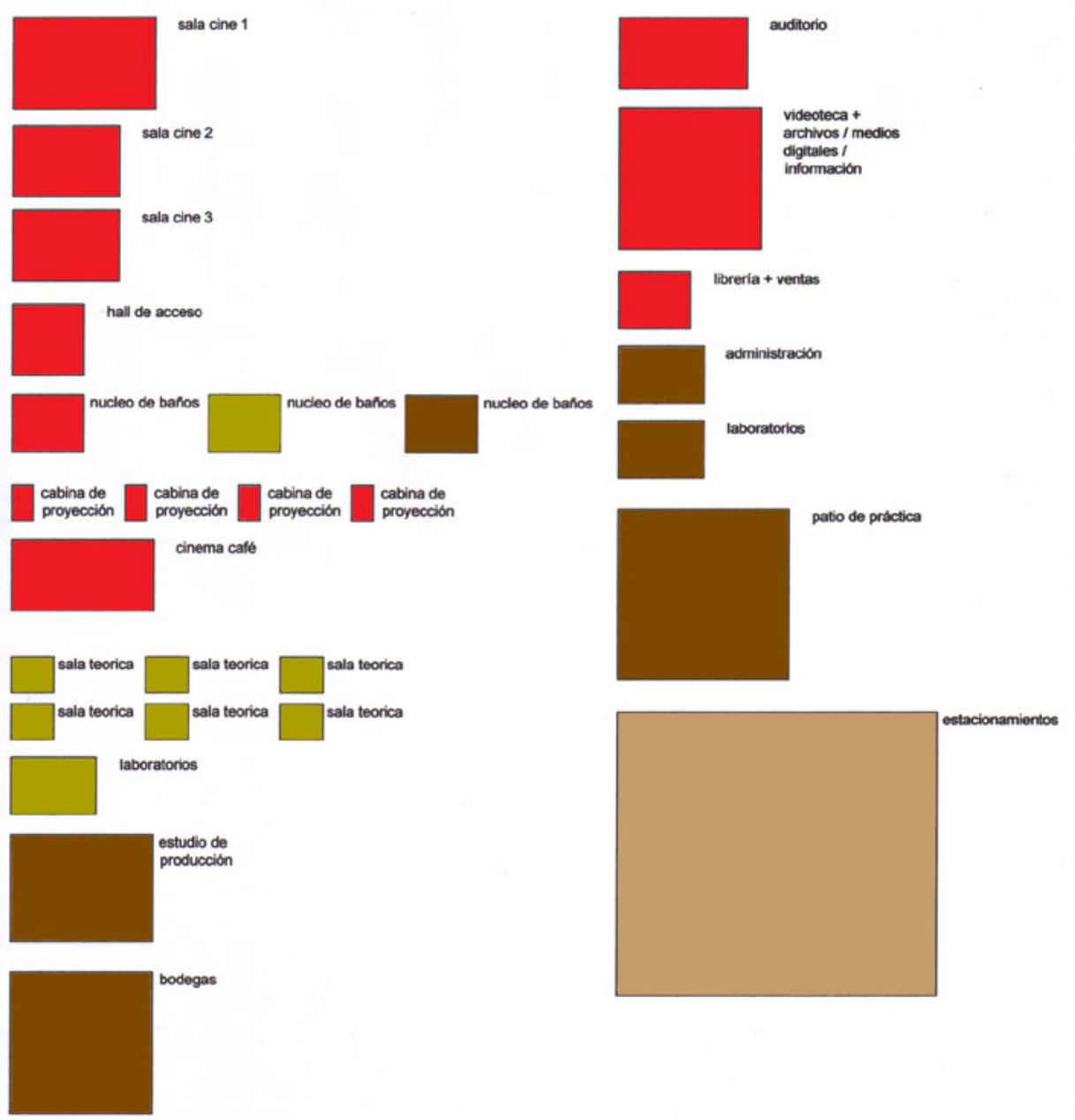


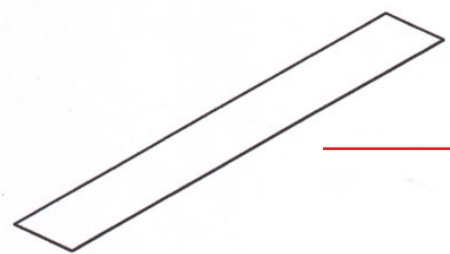
PROGRAMA

| | | | |
|---------------|---|--|-----------|
| zona 2 | escuela de cine | | |
| | administración / oficinas /zona reuniones | | 96 m2 |
| | laboratorios de práctica | | 96 m2 |
| | patio de práctica, exposiciones, eventos | | 576 m2 |
| | salas de clases teóricas (6) | | 30 m2 c/u |
| | servicios higiénicos | | 80 m2 |
| | | | |
| zona 3 | producción / post producción / investigación | | |
| | laboratorio restauración | | 24 m2 |
| | salas de edición | | 24 m2 |
| | laboratorio de imagen | | 24 m2 |
| | laboratorio filmico | | 24 m2 |
| | estudio de producción | | 300 m2 |
| | servicios higiénicos | | 80 m2 |
| | | | |
| | bodegas | | 400 m2 |
| | estacionamientos | | 1800 m2 |
| | | | |
| | Total m2 construidos | | 5444 m2 |
| | 30% circulaciones | | 7077 m2 |

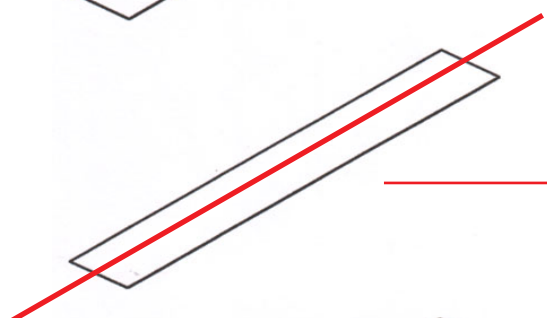


PROGRAMA EN M²

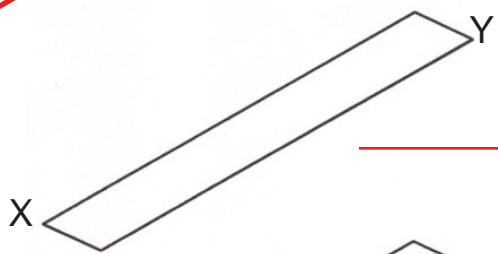




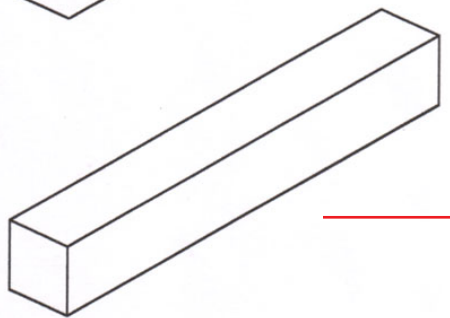
TERRENO



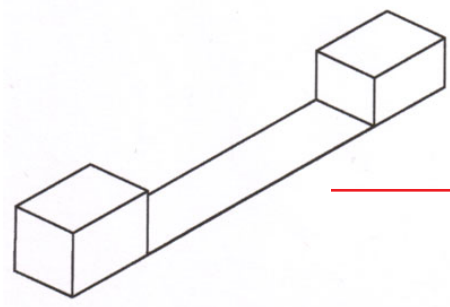
EL SENTIDO DEL TERRENO SE GENERA DEL ENFRENTAMIENTO A LA AV.PORTALES



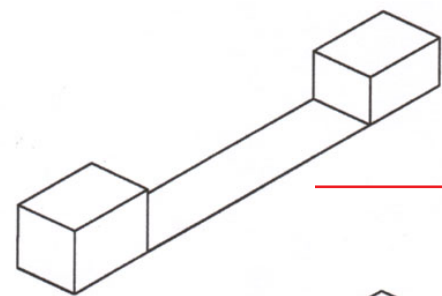
EL TERRENO DA LOS LÍMITES DEL CRECIMIENTO HORIZONTAL DEL PROGRAMA



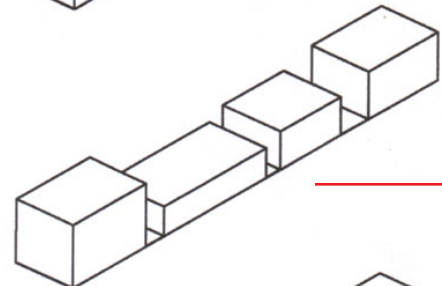
EL CRECIMIENTO VERTICAL DA LOS NUEVOS LÍMITES AL PROGRAMA



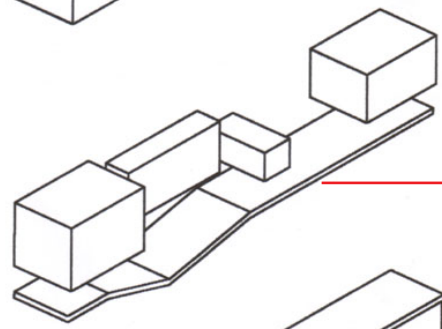
EL PROGRAMA USA EL SENTIDO DEL TERRENO Y TOMA LA IDEA DE PROCESO LINEAL



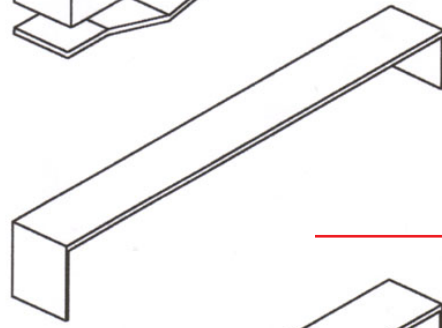
DENTRO DEL PROGRAMA SE ESTABLECEN LAS INSTANCIAS PRINCIPALES DE FIN Y COMIENZO DEL PROCESO LIGADO A LA IDEA CINEMATOGRAFICA



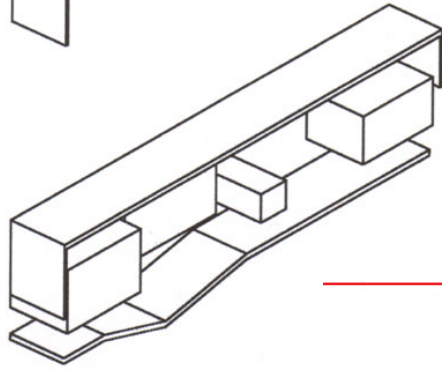
LUEGO SE INSERTAN LOS PROGRAMAS INTERMEDIOS



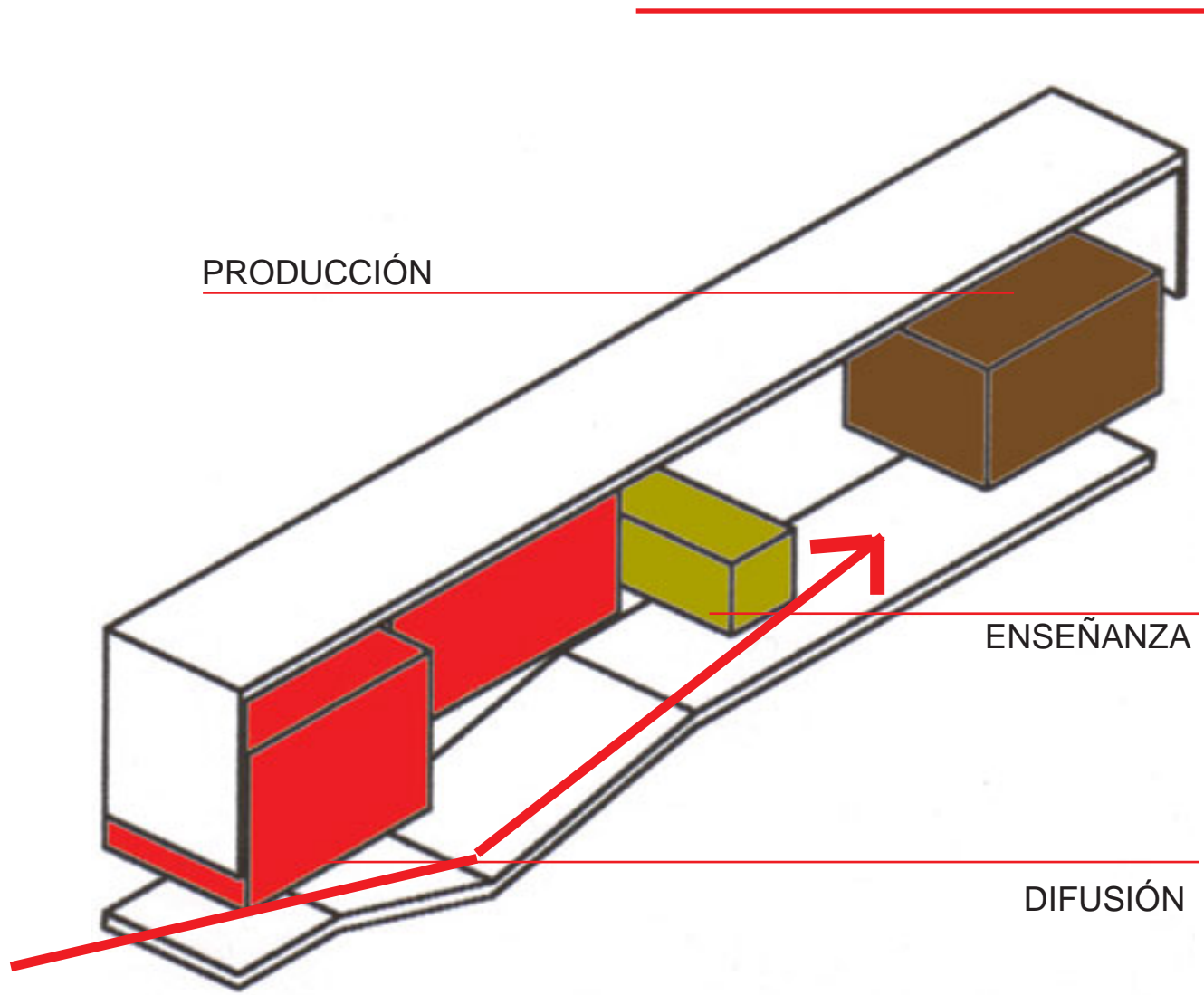
SE REALIZA UN TRABAJO DE SUELO EN EL PRIMER NIVEL



SE GENERA UNA CUBIERTA QUE DA EL LÍMITE DEL INTERIOR Y EXTERIOS DEL PROGRAMA, DANDO FORMA A LA PIEL DEL EDIFICIO



EL RESULTADO DE LA OPERATORIA ES UN EDIFICIO MULTIPROGRAMÁTICO ACOGIDO DENTRO DE UNA CUBIERTA (PIEL) QUE LIMITA Y GENERA LA IDEA DE PROCESO CINEMATOGRAFICO EN UNA SECUENCIA LINEAL



LA OPERACIÓN INDADA EN LAS POSIBILIDADES ESPACIALES GENERADAS DEL CRUCE DE PROGRAMA, EL CUAL IMPLANTADO EN EL TERRENO FORMA UNA SECUENCIA DE ESPACIOS DADA TANTO POR EL PROGRAMA COMO POR LOS ESPACIOS RESULTANTES DEL CHOQUE PROGRAMÁTICO.

Proyecto sustentable

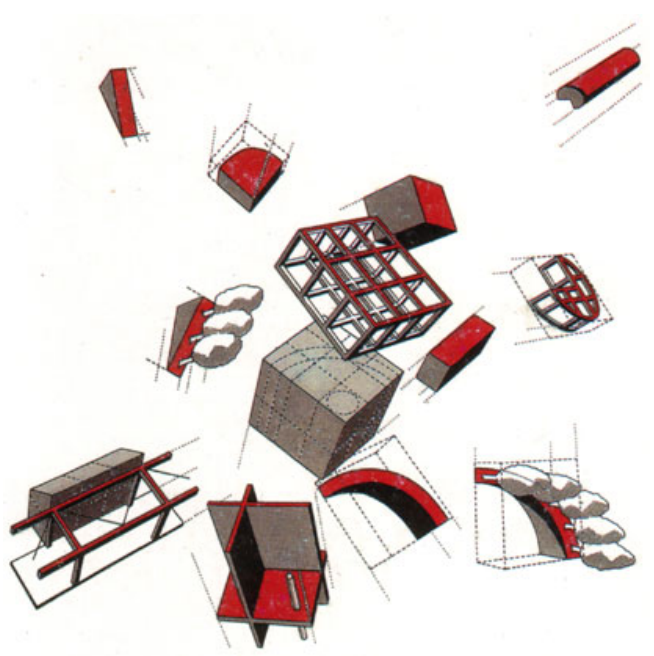
La sustentabilidad del proyecto, requiere la definición de las etapas de financiamiento, es en este sentido que el edificio se comprenderá como una inversión en el tiempo que requiere de dos instancias: construcción y mantención. La primera define quienes apuestan por la realización de un proyecto de esta magnitud, y la segunda designar si los colaboradores de la primera instancia toman el desafío de la segunda etapa o recurren a otra organización. Por tratarse de un proyecto que se enmarca dentro del plan del bicentenario para revitalizar un área en deterioro, la construcción del edificio se plantea con la colaboración de fondos concursables estatales vía Ministerio de Cultura para infraestructura cultural y consejo nacional de cultura con fondos para equipamiento cultural, además se plantea la cooperación de privados por la ley de donaciones culturales.

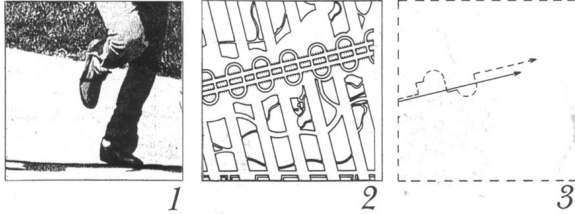
De este modo, el gobierno se haría partícipe en la construcción del edificio para luego dar paso a una entidad que se haga cargo de la mantención y administración de tal complejo. En este caso la entidad que reúne las características para hacerse cargo de tal proyecto es Plataforma Audiovisual, organismo que congrega a directores, actores, técnicos de cine y escuelas nacionales con el fin de tener un mayor peso en la escena local y de este modo tener una entidad que defienda los intereses de las personas ligadas al campo cinematográfico nacional.



I N V E S T I G A C I Ó N

P R O G R A M A M A Y
E S T R A T E G I A





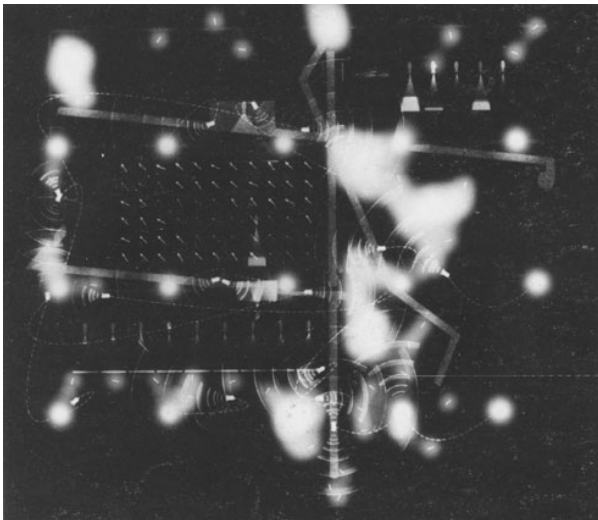
El proceso proyectual

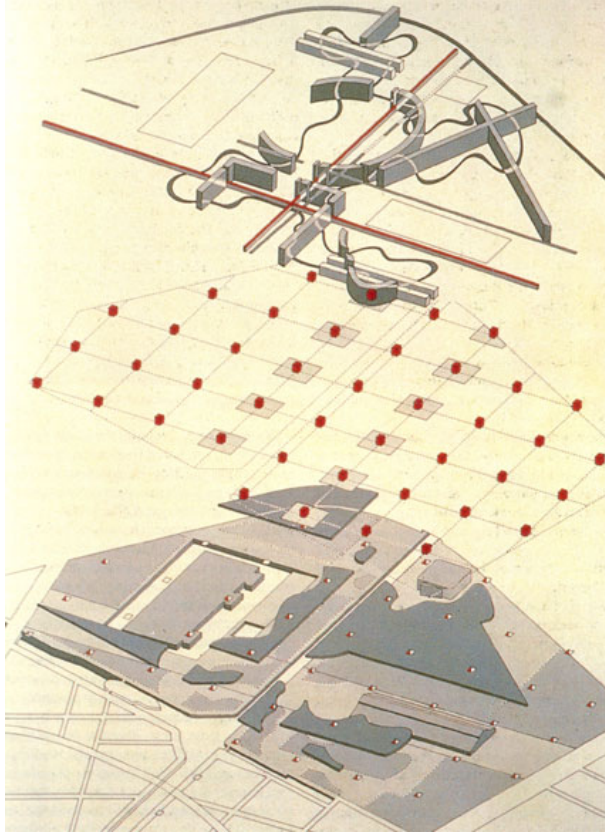
Proyectar es sin duda el gran desafío de la disciplina, lograr plasmar las ideas e intenciones en un medio que luego permita el traspaso a un nuevo formato hasta alcanzar el resultado final, la obra de arquitectura en toda su magnitud.

La arquitectura se ha apropiado de diversos medios como: el dibujo en croquis, esquemas, los medios canónicos (planta, corte y elevación). Todos con el fin de dar a entender conceptos, preocupaciones y puntos de vista acerca de una intención o interés particular que luego toma cuerpo y se transforma en un resultado. En este episodio, se revisara el trabajo realizado por Bernard Tschumi explorando sus conceptos, y ejemplificando su operatoria en dos proyectos. Para luego investigar el trabajo del grupo MVRDV, quienes realizan su obra desde otra mirada de la arquitectura contemporánea.

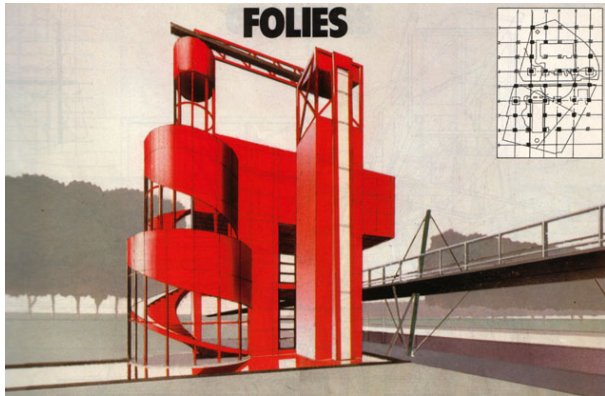
El objetivo de este capítulo, más que exponer obras terminadas, consiste en indagar los dibujos y procedimientos de diseño que derivaron en proyectos construidos.

L E F R E N O Y



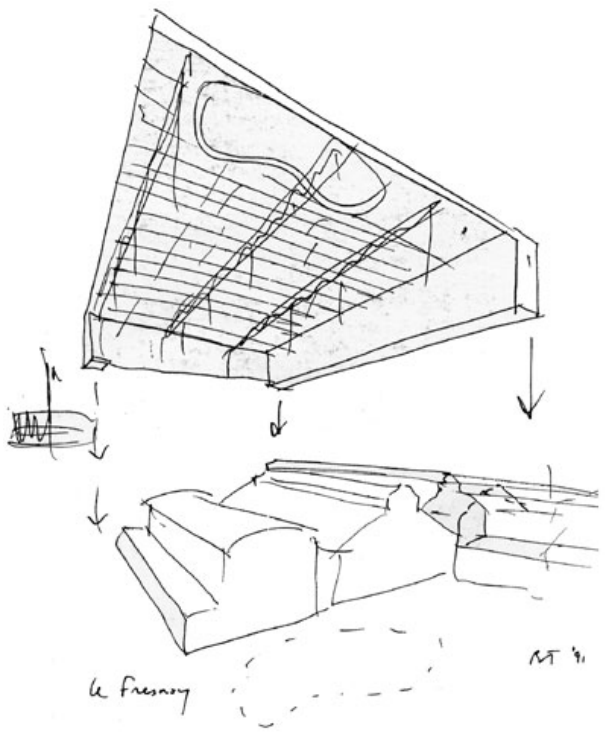


L A V I L L E T T E

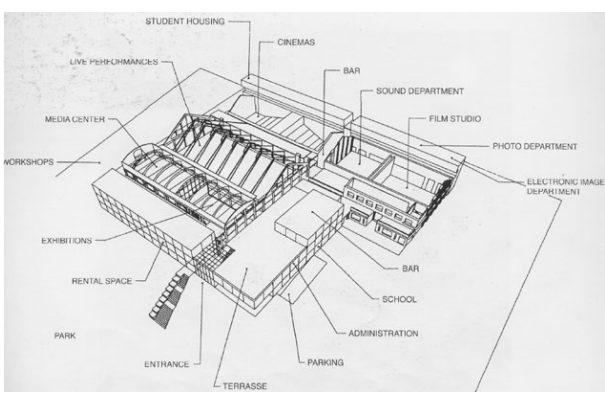


Para hablar del trabajo de Bernard Tschumi, es necesario tomar como punto de partida su postura frente a la arquitectura. Tschumi inicia su trabajo exponiendo su teoría del *evento*. En esta señala que para entender el espacio es necesario comprender su componente dinámico: la acción (el evento), y la relación no causal entre espacio y acción (la disyunción). De ahí la necesidad de expandir los medios de representación, centrados en el problema de la forma.

Para Tschumi, la relación entre espacio y evento no es causal ni recíproca: es disyuntiva, aludiendo a la concepción modernista de forma y función o causa y efecto. Así, para Tschumi ni la forma sigue la función ni la función la forma. El componente dinámico: el evento, las acciones, el programa, la función y todo aquello que se relacione al hombre (movimientos del cuerpo), es por definición impredecible y azarosa. El evento alude al hecho efímero que puede ocurrir en el espacio, un acontecimiento no repetitivo. De esta manera, una acción modifica la percepción del lugar; es decir, el espacio adquiere significado a través del evento. A partir de estos conceptos, Tschumi se embarca en el proyecto *The Manhattan Transcripts* (1981), una serie de investigaciones en papel que indagan en la ciudad. El objetivo de los *Transcripts* es llevar los medios canónicos de representación más allá, poniendo a prueba el concepto de espacio-evento, a través de la narración de acontecimientos extremos. La disyunción entre espacio y evento es abordado en los *Transcripts* al mostrar situaciones que no presentan una relación necesariamente lógica entre uso, forma y valores sociales.

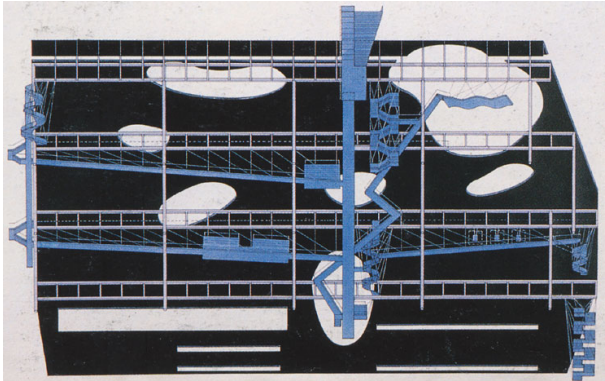


L E F R E N O Y



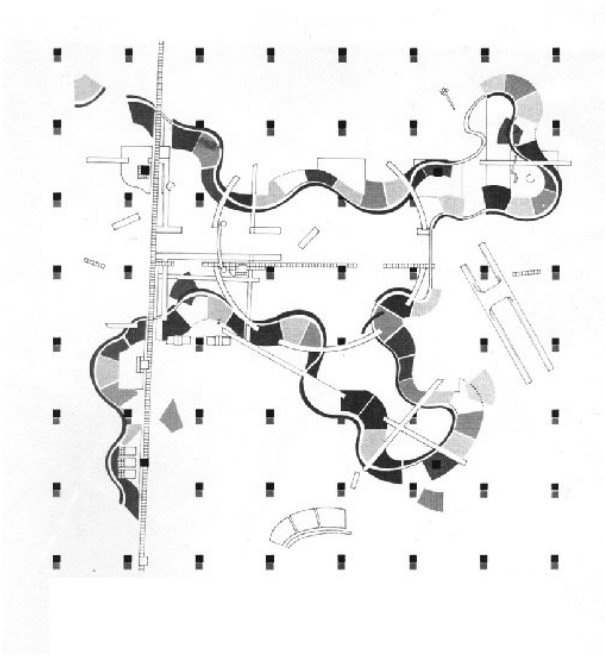
.Tschumi, tras la realización de los *Transcripts*, comienza a utilizar este apoyo teórico para el desarrollo de proyectos. En el *Parc de La Villette* (París, 1983-1998), su primera obra construida, la estrategia se basa en la creación de tres capas superpuestas: puntos (*folies*), líneas y superficies, cada una controlada independientemente. Así, la superposición final arroja resultados inesperados y aleatorios (disyunción intencionada). De esta forma, no se buscó un control global unificador, sino uno detallado de las partes. Otro proyecto que continúa el camino explorado en *La Villette*, es *Le Fresnoy* (Tourcoing, 1991-1997). Aquí la intervención al edificio antiguo existente fue realizada por yuxtaposición: un nuevo techo genera un espacio entre ambos (*in between*). Este espacio fue activado mediante vectores de movimiento (rampas, escaleras y otros elementos, junto con la colocación de actividades), los que fueron realizados mediante el estudio de una serie de permutaciones de densidades. Este espacio multiprogramático sirve de soporte a posibles nuevos eventos.

En ambos proyectos existe la idea del trabajo por capas, donde se controlan partes y se genera un todo, dando a entender que el control total del espacio arquitectónico no existe, porque las conductas humanas no se pueden predeterminar en un cien por ciento. Es importante señalar que para Tschumi, el arquitecto genera un tablero, piezas y reglas; aludiendo al juego de ajedrez. Pero el que juega la partida no es el arquitecto, sino el usuario. Así lo expresan sus propias concepciones sobre la arquitectura:



L E F R E N O Y

L A V I L L E T T E



I. Definición Límite

La exploración del límite en arquitectura como en otras disciplinas, permite tomar conciencia de sus paradojas y contradicciones. Así Tschumi afronta la investigación del espacio, el programa y el evento en sus proyectos, al plantear por ejemplo que por exactos que sean los planos en arquitectura, estos demarcan un límite al no contemplar el componente dinámico: la acción del hombre en el espacio.

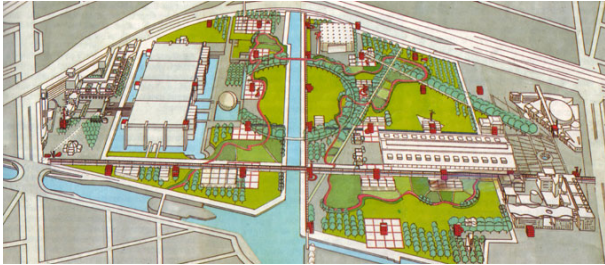
II. Condición Disyunción

“En el mundo de hoy, cuando estaciones ferroviarias se transforman en museos, iglesias en clubes nocturnos, una cosa es clara: la completa intercambiabilidad de forma y función, la pérdida de relación causa-efecto tradicional y canónica. La función no resulta de la forma, la forma no resulta de la función, pero sin embargo, es evidente la influencia y dependencia mutua.”

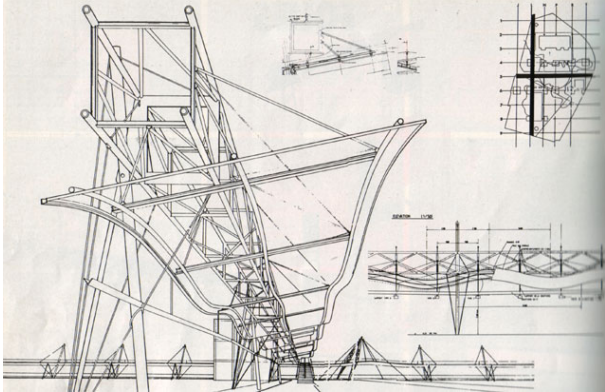
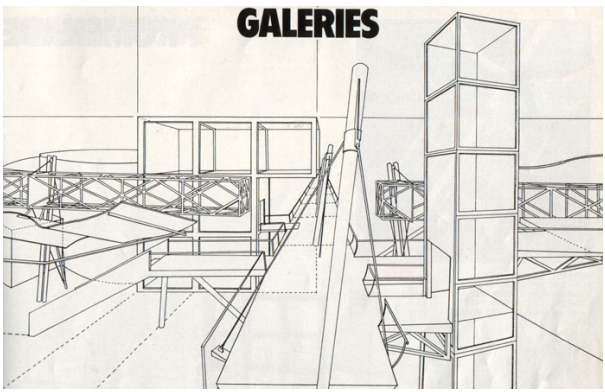
Bernard Tschumi, *Arquitectura y Disyunción*

III. Clasificación Espacio / Movimiento / Acontecimiento

Los textos de Tschumi, nos ofrecen una lectura distinta de la arquitectura tradicional, a partir de estos tres conceptos, pues a través de ellos la concepción de la arquitectura como un hecho material inerte cambia al incorporar la acción del hombre, la cual se transforma en fundamental para entender sucesos tan complejos



L A V I L L E T T E



como los que ocurren en el habitar metropolitano.

IV. Relación Indiferencia

Lo explica Tschumi al denotar la existencia de edificio como los pabellones, que albergar contenidos variados y no determinados, para los cuales el edificio es indiferente y no reconoce sus particularidades.

Reciprocidad

Este es el caso de modelos arquitectónicos pensados de modo totalitario, donde el usuario pasa a ser casi un estorbo que rompe el equilibrio de una geometría y pureza que no reconoce la dosis de error de la acción humana y se aplica el criterio de perfección de la máquina.

Conflicto

Este es tal vez el hecho más común entre acción y arquitectura. Porque las relaciones suelen ser complejas. Así lo expone Tschumi al plantear sus relatos extremos en los *Transcripts*, pues para él las acciones en el espacio esta conducidas por: la violencia, el placer, la locura, el amor y toda clase de sentimientos y emociones.

V. Representación

Este aspecto es fundamental para Tschumi, pues él, al cuestionar los medios canónicos de representación, indaga y se apropia de medios de otras disciplinas para expresar sus ideas e intenciones. Así toma sus premisas de: espacio, movimiento y evento (o acontecimiento) y explora las posibilidades de expresión que este modelo tripartito le ofrece y demanda. De esta manera, a la representación tradicional de arquitectura, Tschumi complementa con nociones de:



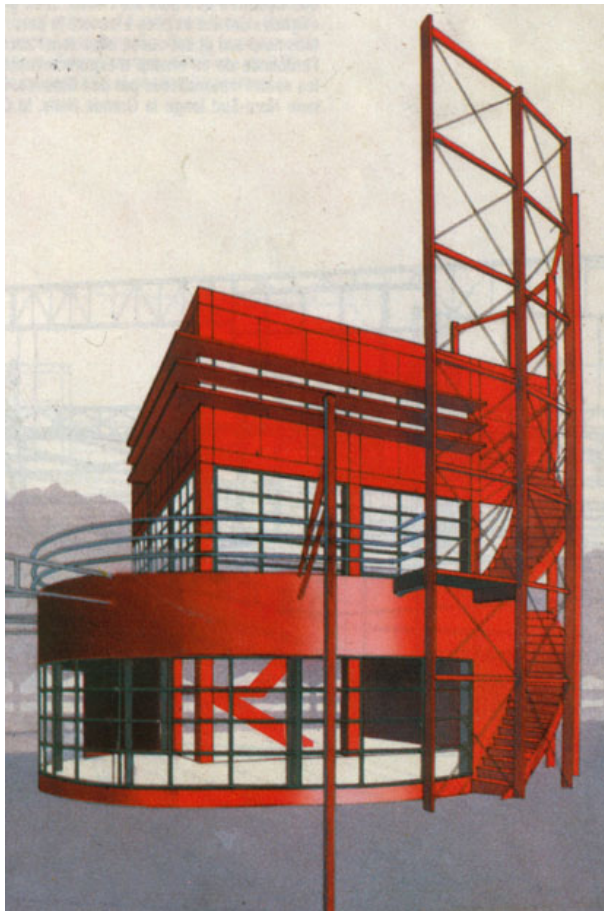
Movimiento

Para denotar proceso o acción de moverse, denotando la irrupción del cuerpo en el espacio arquitectónico. Esta notación es indicada a través de vectores de movimientos, quedando plasmada la incorporación de otro nuevo orden en el espacio.

Evento

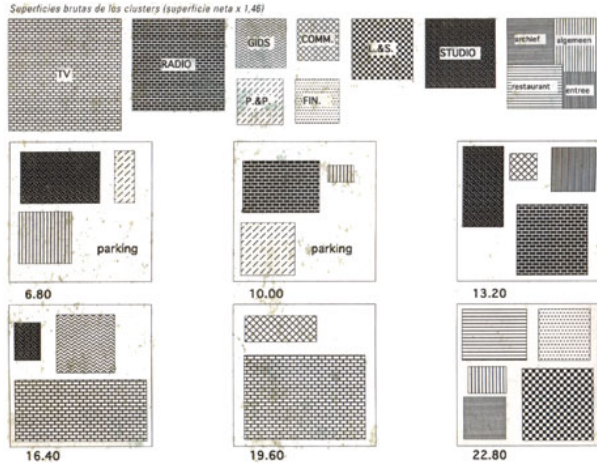
El evento guarda relación con el espacio y como éste se activa a través de programa que propicia eventos. Tschumi explica esta idea aseverando que el arquitecto solo acelera o retarda procesos mediante su acción.

F O L I E S



Síntesis

Con estos elementos más articulaciones, transformaciones y combinaciones, Tschumi propone su explicación teórica de sus propuestas e ideas sobre arquitectura, con el fin de plantear nuevas vías de exploración disciplinar, donde la representación de la realidad denote la complejidad de la misma, abriendo caminos a la indagación arquitectónica.



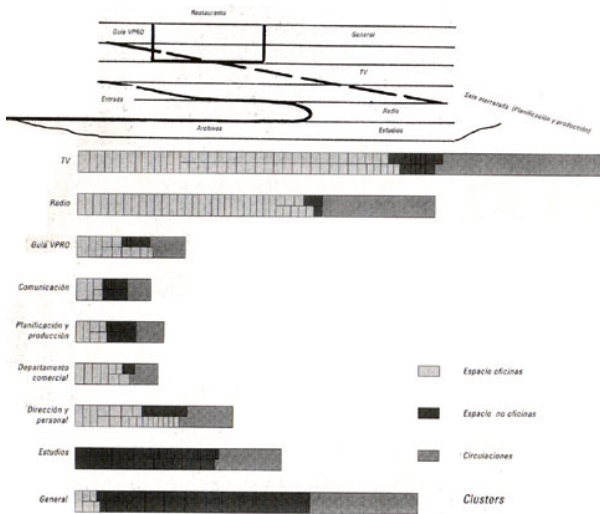
En el caso de los holandeses MVRDV, la arquitectura pasa a ser según sus propias palabras una *interfaz*, entre los datos (toda la información previa de un proyecto) y el resultado de una obra. El grupo sostiene que el arquitecto solo interpreta esta información y la transforma en obra arquitectónica, por su capacidad como productor de forma. Esto deriva del trabajo en su país, donde datos como la densidad poblacional, globalización, informática y ecología; pasan a ser fundamentales al momento de pensar un proyecto. Por tal razón, esta información, siempre se hace presente al momento de proyectar.

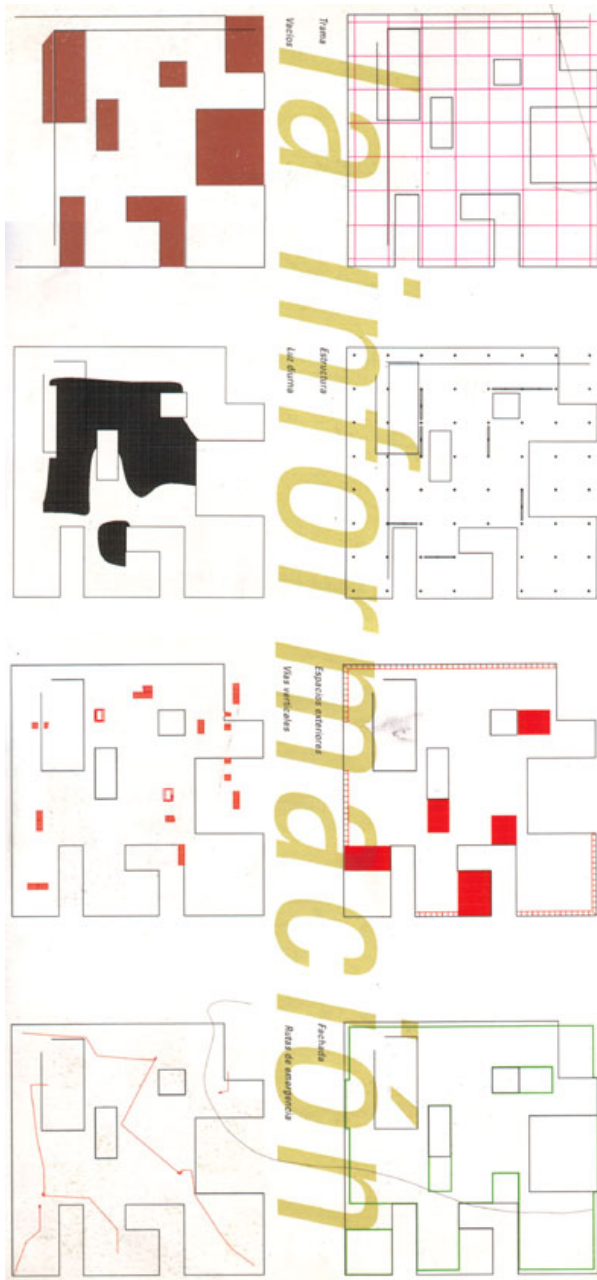
IN-FORMA-CIÓN

Para MVRDV, el tratamiento de la información tiene directa relación con la forma, es decir la forma no sería sólo resultante de una autoría determinada, sino del propio tratamiento informático.

La villa *VPRO*, no es la excepción, aquí el desafío tenía directa relación con el proyectar en un mundo globalizado donde los traspasos informáticos tienen correlación con la eficiencia de una institución, y para su funcionamiento la organización del programa arquitectónico era esencial. *VPRO* es una productora, que funcionaba en Holanda por varias décadas, sin embargo las instalaciones con las que contaban comenzaron a ser insuficientes, de ahí la necesidad de contar con una solución de tipo arquitectónica a su problema de espacio y organización.

La innumerable cantidad de variables del pedido hacen





del edificio *VPRO* un encargo de forma no definida, donde hay que transformar a esta entidad en materia edificada en base a estadísticas de la información de *VPRO*.

Una de los elementos básicos para iniciar el proyecto es la definición específica del programa multifuncional de la instalación, y de este modo determinar la solución a las complejas relaciones espaciales y técnicas de la construcción.

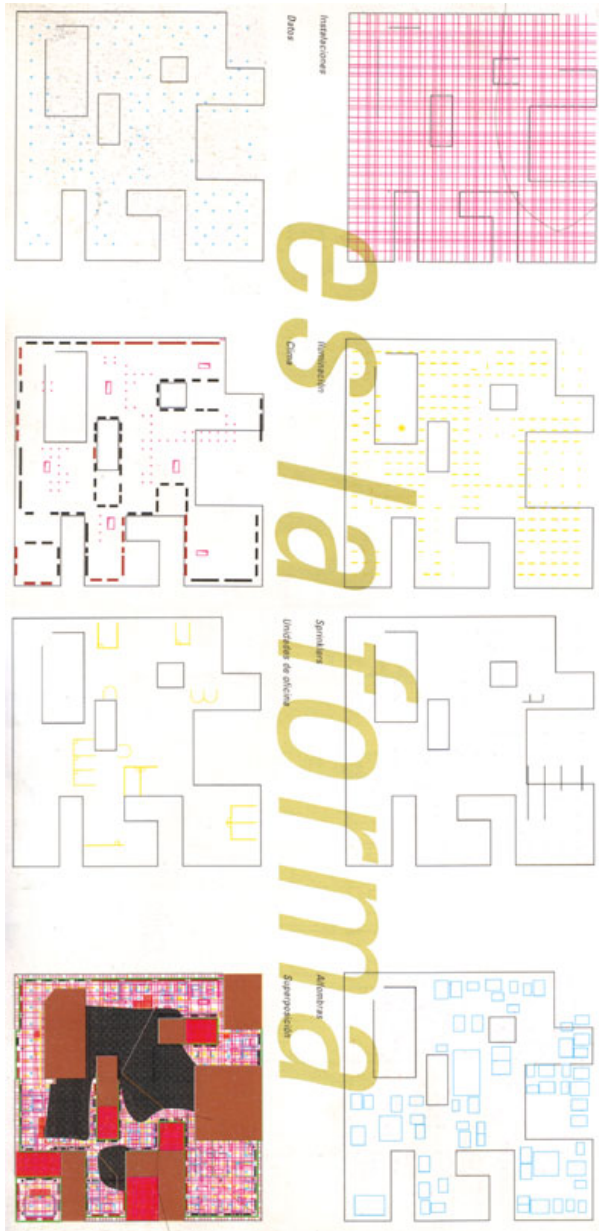
Para el grupo de arquitectos, su trabajo difiere del de un artista, pues ellos toman los fenómenos de la realidad y los descontextualizan. En tanto MVRDV toma el argumento de la no-realidad, de tal modo de **ponerlo en circulación** como ideas, así la **in-formación** puede tomar **forma**.

La in-formación en este caso cambia de naturaleza y se transforma, como se expresa en el campo de la física, donde se señala que “la energía ni se crea ni se destruye, solo se transforma”.

VPRO

En el caso de la villa, donde la in-formación proviene de esta productora de mensajes, estudio de televisión y radio, todo el proceso de datos es ya informativo; lo que MVRDV asume como una curiosa coincidencia este hecho. Así se produce este entrecruzamiento entre “generadores de información”: *VPRO* y “generadores de espacio: *MVRDV*.”

Para los holandeses de MVRDV, ya ningún proceso puede comprenderse sin la presencia de la información,

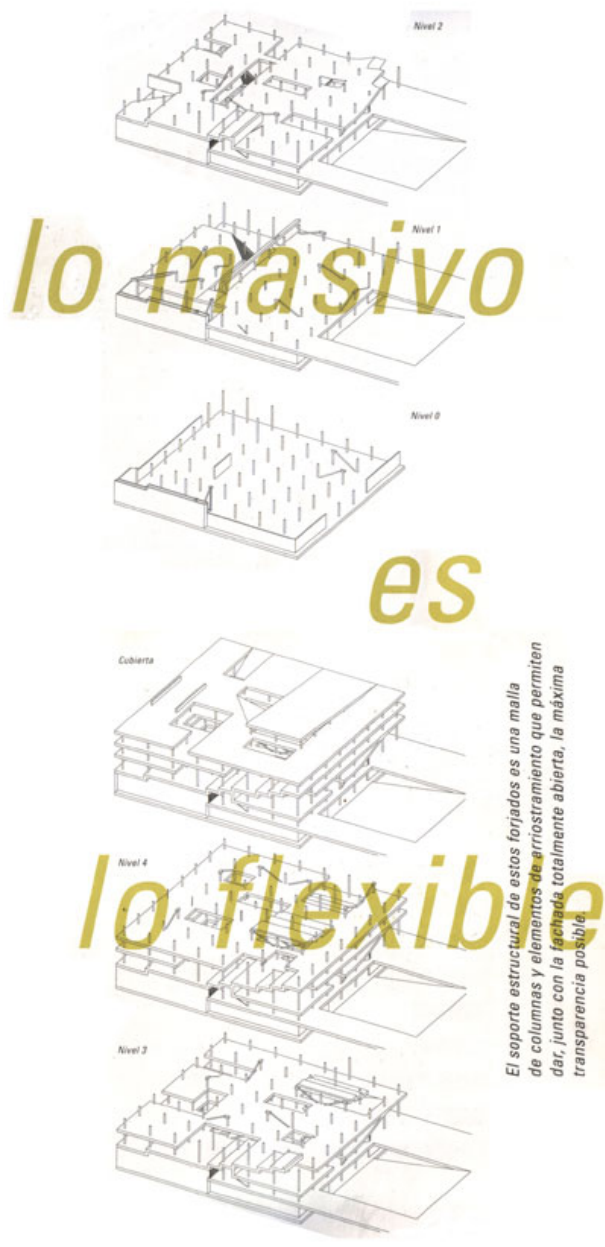


pues ella ha transformado nuestra cultura, valores y actitudes frente al mundo.

La arquitectura como interfaz

MVRDV considera que en vez de pensar la arquitectura como un hecho lineal causa-efecto, en el que arquitecto concibe un diseño, se puede operar en una realidad más compleja, no lineal que dé como resultado un edificio construido. De tal modo se puede tener una visión más amplia y sincera de la producción de arquitectura. El desarrollo de esta idea permite entender que no se está negando al arquitecto como autor de una obra, sino que a su labor se le incorporan más variables que el sólo diseño y se le incorporan flujos de datos, con los cuales su arquitectura pueda tomar más factores que enriquezcas el resultado final.

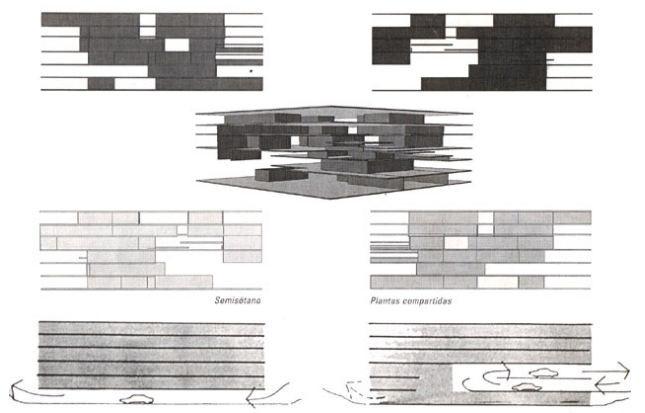
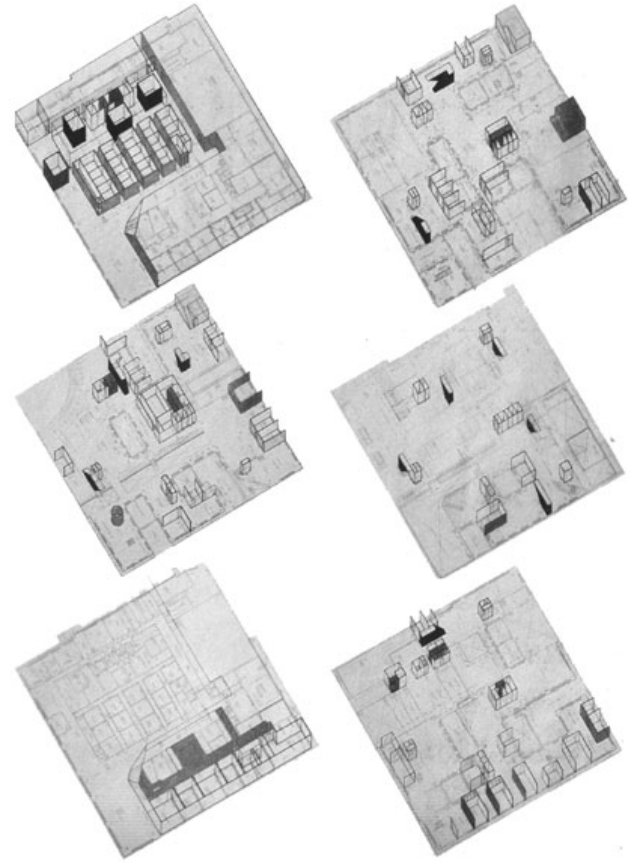
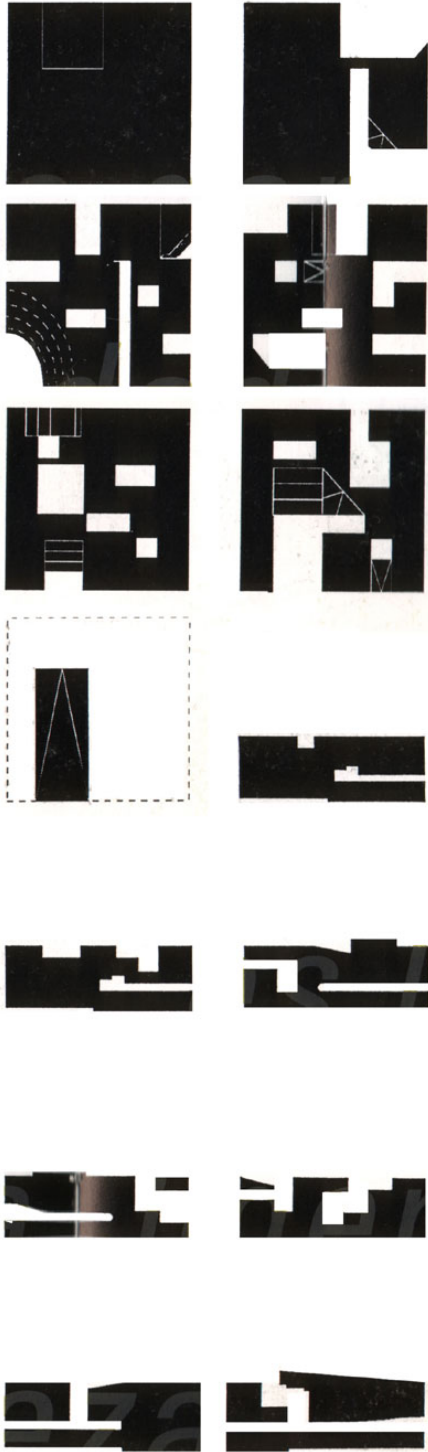
MVRDV diseña con una lógica según la que descompone la realidad compleja en datos simples y cuantificables que pueden ser elaborados de nuevo simplemente y transformarlos en materia edificable. Una consideración realizada por el grupo, es que a pesar de la aparente *maquinalidad impersonal del proceso*, el resultado no lo es. Por ejemplo en VPRO, no obstante el trabajo de las partes del edificio como *piezas de lego que se recombinan*, no existe una pérdida del sentido inicial de rescatar el contenido: social, ambiental, ideológico y operativo característico de VPRO. Además es importante destacar que para los arquitectos, la obra no puede ser el objeto central (entendido como ruido



de fondo de la actividad de la productora), por el contrario, el manejo debe ser respetando que lo vital es la actividad de la institución.

Para Stan Allen, la fuerza de la propuesta de MVRDV es la falta de una explicación teórica de sus proyectos, y de este modo solo centrar su estudio en la extracción de datos de la realidad. Así, no existe una estética, tipología, ni condicionamiento a priori de ningún tipo. De tal forma, el trabajo del grupo solo considera para trabajar: marcos normativos, usuarios, análisis de datos cuantificables como luz, energía, y todo tipo de material que sea un dato real y concreto.

De este modo el resultado del edificio VPRO, no pretende ser una forma definida u objeto de arte sometido a la subjetividad, sino que busca ser una transformación de información en materia edificada.



Libros

- Amendola, Giandomeico (2000) *La ciudad Postmoderna*
Barcelona: Editorial Gustavo Gili., primera edición.
- Burch, Noel (1970) *Praxis del cine*
Madrid: Editorial Fundamentos, primera edición.
- Deleuze, Gilles (1996) *La imagen-tiempo, Estudio sobre cine 2*
Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., primera edición.
- Deleuze, Gilles (1994) *La imagen-movimiento, Estudio sobre cine 1*
Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., primera edición.
- Gaudreaut, André y Jost, Francois (1995) *El relato cinematográfico*
Barcelona: Ediciones Paidós, primera edición.
- Hurtado, María de la luz (1986) *La industria cinematográfica Chilena: Desafíos y realidad*
Santiago: Cenaca-Ced, primera edición.
- Koolhaas, Rem (1978) *Delirious New York*
Estados Unidos: Oxford University Press, primera edición.
- Mancini, Michele (s./f.) *Arquitectura de la visión, Michelangelo Antonioni*
Italia: Ediciones Alef, primera edición.
- MVRDV (2000) *MVRDV en VPRO*
Unión Europea: Actar, primera edición.
- Ortiz Villeta, Áurea (1998) *La arquitectura en el cine: Lugares para la ficción*
Valencia: Servicio de Publicaciones de la UPV, primera edición.
- Tschumi, Bernard (1981) *The Manhattan Transcripts: Theoretical Projects*
Nueva York: Academy Editions, segunda edición.
- Tschumi, Bernard (1997) *Bernard Tschumi Architecture in/of Motion*
Rotterdam: NAI Publishers, primera edición.
- Tschumi, Bernard (1994) *Architecture and Disjunction*
London: The Mit press Cambridge, Massachusetts, primera edición.