



Dispositivo de Artes Escénicas

Pabellón Itinerante en
Santiago

Dispositivo de Artes Escénicas

Pabellón Itinerante en
Santiago

Memoria para optar al título de Arquitecto
Proceso 2019-2020

Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Universidad de Chile

Estudiante
Camila Olmedo Guerrero

Profesora Guía
Gabriela Manzi Zamudio

Camila Olmedo Guerrero
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Universidad de Chile.
Profesora guía: Gabriela Manzi Zamudio

Capítulo 1:

PRESENTACIÓN

INTRODUCCIÓN

La arquitectura a través ha creado espacios de soporte con condiciones idóneas para el desarrollo de determinadas actividades relacionadas con las artes escénicas, como el caso de los teatros, las salas de ensayo, centros comunitarios, entre otros, con especial preocupación en un acondicionamiento y especificidad en sus usos dependiendo de su Dominio Cultural.

Cada uno de estos lugares tiene una vinculación territorial particular. Muchas veces la falta de gestión ha decantado en un fracaso en su rol de atractores sociales en la comunidad en la que se instalan. Existen espacios culturales poco aprovechados, de alto costo de mantención, en estado de semi abandono y deteriorados, y uno de esos problemas es su restringida oferta a partir de una conservadora y tradicional noción de cultura. (Sato, 2008) ¿De qué manera podemos pensar una arquitectura que genere este tipo de dinámicas de confort para el desempeño de las artes escénicas y que por sobre todo se comunique con su contexto?

Este proyecto explora las problemáticas relacionadas con el acceso a los espacios culturales en la comuna de Santiago, las cuales fueron analizadas mediante las estadísticas otorgadas por múltiples estudios generados por el Ministerio de la Cultura y las Artes, además de la visión de realizadores escénicos de diversas disciplinas obtenidas a través de entrevistas.

Para dar respuesta a los requerimientos arquitectónicos de esta problemática, también se analiza la arquitectura efímera, más específicamente el caso de los pabellones, cuyo rol principal es la comunicación de una idea para con

su entorno, característica principal por la que se busca dar una respuesta a la falta de vinculación del espacio artístico. La idea del pabellón surge como un instrumento de difusión cultural que en su temporalidad breve sea capaz, como muchos otros ya existentes, de replicarse en otro territorio. Es decir, descomponerse y plegarse de manera de poder transportarlo a otro territorio como la plataforma que permita acercar la cultura a los lugares que no se acercan a ella.

Los lineamientos del proyecto además de seguir los planteamientos teóricos antes presentados previamente, conllevan la exploración formal y constructiva debido a que este proyecto es un dispositivo itinerante, por lo que se desarrolla un método que implique una fácil manipulación, armado y un espacio reducido al momento de ser trasladado.

El alcance de este proyecto será referido a las problemáticas presentes dentro la propia ciudad de Santiago, pero también es una ambición de este mismo generar los cuestionamientos necesarios para trasladar esta metodología hacia otros planos territoriales y/o otras disciplinas artísticas, para que cuestionemos constantemente nuestra relación no solamente con las artes, sino con la arquitectura misma en la ciudad y con el cuerpo que la habita. Finalmente, el proyecto busca poner en valor las artes escénicas a través de la apropiación temporal de un territorio y conectarlo con esta arquitectura de situación.

MOTIVACIONES

Realizar el presente proyecto de título ha nacido a partir de múltiples procesos formativos ya sea en la academia como también en mi vida personal. Posteriormente a la realización de mi seminario referente a los espacios de apropiación de las corporalidades y sexualidades disidentes en Santiago de Chile, ciertas inquietudes comenzaron a crecer en mí más allá del la temática de género sino también en la incorporación del cuerpo en la arquitectura como una herramienta de goce del espacio físico, perceptual y estético. Muchas veces dentro de nuestra disciplina ignoramos absurdamente la forma en la que nos conectamos a la arquitectura más allá de un uso o una necesidad, la manera en que nos ubicamos y vinculamos en el espacio desprende diferentes capas de construcciones sociales, la forma en que accedemos al ocio pasa a segundo plano muchas veces, todas estas temáticas quedaron fuera de lo abarcable en mi seminario de investigación, sin embargo en el transcurso del tiempo y en mi diario recorrer de la ciudad resuenan en mi cabeza.

El acceso a la cultura fue una de las principales razones por las cuales me mude desde Talca a estudiar en Santiago. En los años que viví en la ciudad el único museo existente era el O'higginiiano, una colección permanente sobre la vida de Bernardo O'higgins, algo que en ningún caso me pareció atractivo. También fui testigo de la construcción del Teatro Regional del Maule, del que también siempre me sentí ajena debido a los precios de sus funciones. El único esfuerzo que existía era de parte de las universidades locales, que de vez en cuando realizaban ciclos de cine o exposiciones.

Llegar a Santiago supuso una dicotomía en la imagen preconcebida de la ciudad. Por un lado era evidente que la oferta cultural era increíblemente más rica, pero el

acceso a esta seguía siendo un problema para mí en mis dos primeros años de estudio viviendo en la periferia de la ciudad. La realidad de Maipo es completamente diferente a la de Santiago o Providencia.

Durante los últimos años iniciativas como Santiago a Mil o incluso algunas gestadas dentro de la misma Universidad de Chile como el Foro de las Artes han intentado sacar la cultura del Centro o de los lugares convencionales, en algunos casos con mayor éxito que en otros.

Siendo gestos que considero muy potentes socioculturalmente, se me hace imposible ignorar el hecho como asistente de que muchas veces el público asistente es el mismo de los eventos realizados en el centro o que las personas de la misma comuna no se enteran de estas iniciativas, ya que al no existir una relación constante con la cultura esta se omite.

Entendiendo que este proyecto no buscará jamás solucionar las fallas sistemáticas de la relación territorio-cultura, si busca cuestionar estas relaciones y tensionar las maneras en las que se planifican estos espacios.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar a mis padres por sus años de sacrificio y preocupación. Ver sus rostros de orgullo y felicidad valen todos los traspasos y esfuerzos por este largo viaje. A la pasión desbordada de mi madre y al ingenio infinito de mi padre, que me hicieron ser la persona fuerte en la que me convertí. Al cariño más puro de mi prima que me ha hecho siempre conectarme con mis partes más humanas.

A mis amigxs, mi segunda familia, que me han apoyado en los momentos más oscuros y que son una fuente constante de inspiración con cada una de sus luchas personales y sus creatividad que derraman al mundo con tanta naturalidad. En especial a Pablo, que fue el regalo más bonito que me dio la facultad, con quien todos estos años nos hemos apoyado y acompañado incondicionalmente e impulsado mutuamente y sobreponernos a cualquier cosa. A Tatuara, por romper mis cascarones, enseñarme a sacar la voz y ser todos los días un poquito más yo. A Delia por todos nuestras conversaciones y callejeos. A lxs que estuvieron y ya no están pero que dejaron huellas preciosas en mi corazón también. Por último, a mi compañera Dominique, que con su presencia ilumina de manera infinita mis días y cuya valentía me enseña a mostrarme más y vivir sin miedo. Compartir parte de este proceso con ella, con su empatía y comprensión me hace conectarme con todas mis sensibilidades de una manera maravillosa. A quien siempre le desearé mucha felicidad y resistencia.

Muchas gracias!

PROBLEMÁTICAS

A partir de la década de los 90, al aprobarse la Ley de Donaciones Culturales, se produce una reactivación del desarrollo cultural en el país. Se generan diversas plataformas e instituciones de apoyo al arte como lo es FONDART, la Corporación del Patrimonio Cultural, Corporación Cultural Estación Mapocho, el CNCA, entre otros. El año 2007 además se crea el programa de centros culturales, política pública que catapultó lo que hoy conocemos como infraestructura cultural, alcanzando al año 2014 más de 1500 espacios culturales.

Con el paso de los años de parte de la institucionalidad gubernamental se han intentado generar diversos catastros para obtener una panorámica de la situación cultural, pero actualmente el uso de los espacios es sumamente heterogéneo y muchas prácticas no se circunscriben en los ámbitos tradicionales de las artes escénicas, por lo que su propia complejidad amerita aproximaciones diversas en lugar de un desarrollo cultural grupal. (CNCA, 2015). Este escenario por lo tanto amerita que se produzca una construcción grupal entre actores y comunidades participantes en este proceso.

La preocupación por generar estos catastros, más allá de entender las dinámicas existentes, es también generar nuevas formas de espacios que tengan más relación con las diversas formas de arte y experimentaciones locales, más allá de los circuitos e infraestructuras tradicionales, teniendo en consideración que muchas veces incluso en los intentos de incorporación cultural de sectores de la periferia de Santiago estos espacios fracasan debido a no tener en consideración factores como la centralidad, buena accesibilidad, espacio interno y proximidad. (Cisternas, 2013)

Sumado a esto existen además indicadores dados por los propios actores e involucrados en las Artes Escénicas los cuales dan cuenta de una compleja situación político-laboral de los mismos dada por la constante informalidad de sus labores además de ser el campo disciplinar con las peores cifras de empleabilidad en nuestro país. Tan sólo un 11.7% de los trabajadores culturales cuenta con contrato a plazo fijo o indefinido. Una de las razones de la baja empleabilidad y precarización del rubro corresponde también al bajo consumo de AA.EE, un 74.3% de personas encuestadas en el Proyecto Trama declara no haber asistido a funciones de AA.EE durante el último año (Proyecto Trama, 2016) lo que nos señala que es un rubro en crisis que necesita una puesta en valor a nivel social, más allá de la presencia de fondos concursables o de la cantidad de espacios a disposición en la ciudad para la realización y difusión de estos mismos, acercar a la ciudadanía corriente al consumo cultural debe ser prioritario, lo que hace necesario cuestionarnos nuevas formas de promover estas disciplinas artísticas.

Es necesario señalar que en la actualidad en el campo de las Artes Escénicas (Circo, Danza, Teatro), la disciplina con mayor asistencia sigue siendo el Circo, incluso cuando la que menor oferta escénica posee. (CNCA, INE, 2014) Cabe preguntarse: ¿Será necesariamente la disciplina lo que aparece en juego como algo más atrayente o la aproximación territorial de esta misma lo que facilita el acceso?

Dentro de las Artes Escénicas la diferencia principal en cuanto a montaje de obras la tiene el circo, debido a que itenera dentro de la ciudad. El desplazamiento en este caso se invierte, ya no es la comunidad la que debe acercarse

al espectáculo, sino que este es el que se instala en la comunidad. ¿Será el movimiento una de las respuestas para lograr captar el interés nuevamente en el espectador, poner en auge y valorizar las Artes Escénicas en su totalidad?



Estado Vegetal, Manuela Infante Fuente: Fundación Teatro a Mil

TEMÁTICA

*El gran juego está aún por llegar:
Todos los elementos estáticos e inmutables
Deben ser evitados, mientras el carácter
Variable y mutable de los elementos
Arquitectónicos constituye el requisito previo
Para relaciones flexibles con las acciones que tienen
Lugar en su interior.*

Constant Nieuwenhuys, 1957

La arquitectura efímera en la actualidad se establece como una plataforma ágil para la experimentación para arquitectos y diversos profesionales asociados, debido a su capacidad de transformación no solo de las ideas o planteamientos que se puedan tener a nivel teórico, sino que también en el plano físico, los espacios pueden crecer, multiplicarse, mutar. Es una arquitectura propositiva, sujeta siempre a cuestionamientos y sugerencias. El tiempo siempre está presente en su creación respondiendo a diversas problemáticas dadas por el o por la rapidez que se puede ameritar cierto evento o emergencia.

Para este proyecto en particular, se toma el caso de los pabellones, ya que tienen como elemento principal su naturaleza comunicacional, su capacidad de establecer un relato. La trascendencia de una obra en el tiempo, no recae en su experiencia material, la cual suele ser momentánea y no responde a las lógicas de la arquitectura “tradicional” la cual se enraíza en un sitio inamovible y permanece en él con otra temporalidad más duradera, sino en la relevancia del relato y en su nivel formal, la experimentación material y plástica que se realice con la obra.



New Babylon, Constant Nieuwenhuys Fuente: Plataforma Arquitectura

Pabellón

*Proviene del francés antiguo pabellón
y del latín : papilio = Mariposa.*

La analogía de la Mariposa recae en el aspecto que tenían las tiendas medievales, de estructuras ligeras y livianas, un refugio primitivo para habitar de manera temporal, por lo que también habla de su naturaleza nómada.

El origen de los pabellones de exposición remonta a mediado del siglo XIX en el marco de las exposiciones universales. La primera exposición que presentó lo que hoy se conoce como pabellón, fue la de Londres 1851 donde se presentó el Crystal Palace, en Londres que buscaba sintetizar los avances de la industrialización de Gran Bretaña. El edificio por tanto no sólo cumple con albergar una función expositiva sino que también comunicar a sus asistentes un mensaje en el que se ostenten los avances alcanzados a nivel tecnológico.

Actualmente los pabellones siguen cumpliendo su rol comunicacional, ya sea como publicidad de tecnologías y empresas, como promotores de la labor artística o incluso como ocupaciones espaciales de carácter festivo o de ocio, que para efectos de proyecto es lo que más se vuelve interesante de analizar debido a la función que este debe cumplir.

Además de la experimentación formal y tecnológica en su propia construcción, al momento de su implementación busca también goce estético en el deambular de los visitantes. El pabellón entonces debe ser capaz también de retener a su visitante a través de su espectáculo

arquitectónico para que tenga mayor relevancia el contenido que se muestra.

El pabellón como estrategia de incorporación, se sustenta en la comprensión de que la corporalidad no se manifiesta en la carne y huesos que físicamente la construyen, sino en el conjunto de vestidos, ornamentos, tatuajes y afeites que la arropan y le confieren su condición cultural y política. Cuando este conjunto se aplica a la arquitectura, descubrimos que se usa para construir lo efímero, lo ornamental por excelencia, el lugar del recreo."

Sanfeliu Arboix, I. R. 1997

En resumen el pabellón como pieza comunicacional actúa en tres esferas que se contienen entre sí.

El contexto cultural: por ejemplo, en una exposición internacional, esto sería dado por el tema que se sugiere para los diferentes pabellones.

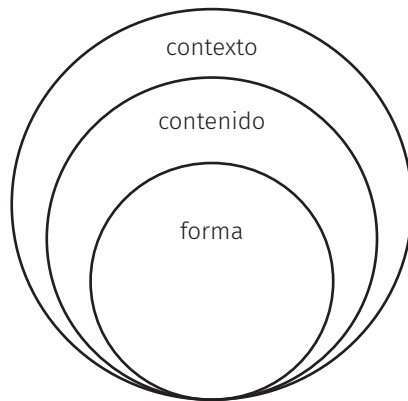
El contenido: En este ejemplo el contenido de la obra viene siendo la respuesta única que el arquitecto da a través del requerimiento. Este puede o no ser coincidente con lo que se busca, también puede ser una crítica a lo que se solicita.

La forma: que también se da como una respuesta al contenido.

El pabellón por lo tanto se vuelve una pieza crítica en su arquitectura y en su paisaje, dependiendo de las respuestas que otorga a diversas problemáticas. En el caso de este

OBJETIVOS

proyecto que ha de tener como misión la promoción cultural nos obliga a tomar una posición en cuanto las 3 variables antes mencionadas. ¿Cómo respondo de manera **idónea** a la variable del tiempo, del movimiento, de su relación con el contexto? ¿O incluso cuestionarnos si debería responder a esta manera **idónea** de abordar la arquitectura que tradicionalmente conocemos? ¿Podríamos proponer formas diferentes de **habitar** las artes escénicas?



con independencia a la postura que se tome con respecto a la propuesta en particular, debe existir una coherencia entre estos tres factores, de manera de lograr un relato inteligible en la experiencia arquitectónica

General:

Crear un espacio para la práctica de Artes Escénicas que proponga una postura crítica en relación con su territorio y ponga en valor estas disciplinas dentro de las comunas con menor acceso cultural.

Específicas:

Generar un espacio mutable que permita adaptarse a las diferentes prácticas y relaciones entre espectador-espectáculo

Explorar un sistema constructivo que permita la movilidad interior de los espacios y también en relación a los desplazamientos territoriales

Generar un espacio que irrumpa en un territorio, incite la curiosidad e invite a la participación.

Fomentar la participación ciudadana a través de la versatilidad del espacio, permitiendo también su uso para actividades de organización, que no sólo sean referentes al circuito cultural, sino que como respuesta a sus propias necesidades político-territoriales

Capítulo 2:

ALCANCES

ARTES ESCÉNICAS: HISTORIA

Las artes escénicas más que una disciplina, son un espectro de creaciones artísticas en las que se encuentran por ejemplo, el teatro, la performance, la danza o cualquier representación en la que se manifieste y converjan los elementos de creador, interprete y espectador en un tiempo y un espacio determinados. Consideran un campo de creación de espectáculo, que permite actualmente que la creación se vuelva transversal y multidisciplinaria debido a las posibilidades que otorga en sus creadores esta mixtura de disciplinas.

En el contexto chileno, el reconocimiento para estas áreas comenzó en los inicios del siglo XX con la creación de la Dirección Superior del Teatro Nacional, La Escuela de Ballet, El teatro Experimental de la Universidad de Chile y el Ballet Nacional chileno. En los años 60 también le siguió la creación del Ballet Nacional de Danza Contemporánea, la Escuela de Danzas Coreográficas y el Ballet Folclórico Nacional. Todas estas instituciones con el fin de potenciar y otorgar herramientas a las diversas áreas de las artes escénicas. Luego del Golpe Militar en 1973 se produjo un declive de la creación artística nacional, que volvió a tomar fuerza a mediados de la década de los 70.

En la constitución de los 80 se intentó garantizar la libertad de creación, pero no será hasta posterior a la recuperación de la democracia que a través de diversas leyes y decretos, que se reconocería el deber del Estado de apoyar el desarrollo de las artes y la difusión cultural.

Para entender el desarrollo de las artes escénicas en nuestro país, se plantea el siguiente breve resumen de su desarrollo.

Artes Circenses:

Su actividad parte en el siglo XIX. Como hitos importantes destacan: en 1935 la creación del sindicato circense; la creación del Circo Águilas Humanas en 1940, cuyo funcionamiento se dio en las instalaciones del Teatro Caupolicán; en 1942 la creación del Mausoleo circense.

Otro hecho significativo fue el convenio hecho entre los circos y la Empresa de los Ferrocarriles del Estado que daría un auge a la actividad en las décadas de los 50 y 60, con las nuevas empresas circenses instalándose en el entorno inmediato de las estaciones, actividad que siguió en la década de los 70 y 80.

En la década de los 90, irrumpió la escena del Nuevo Circo, que incorporó la presencia, además de otras disciplinas artísticas, de diferentes propuestas en el campo de la comunicación y el uso del espacio público, también inspirados en parte a los sucesos ocurridos por el teatro callejero en la década pasada. El nuevo circo también fue potenciándose debido a diversas iniciativas de ONGs y programas sociales buscando acercar este arte a sectores vulnerables y a constituir un espacio formativo profesional de esta práctica a través de encuentros y convenciones como en el año 1998 con la Primera Convención Nacional de Circo en el Parque Forestal.

El parque forestal no solo se volvió un lugar de práctica e intercambio de conocimientos, sino que también permitió una ampliación de su campo territorial, disciplinar, técnico y social. Gracias a estos hitos fundacionales el se construyó o que hoy conocemos como nuevo circo.

Danza:

La danza en nuestro territorio local, tiene una base existente desde mucho antes de que se institucionalizara como disciplina. Ya desde los pueblos originarios en sus rituales, como también de las danzas populares y folclóricas locales, hasta las aportadas por las diferentes migraciones.

Tomada ya como disciplina artística, tiene varios hitos clave desde: la visita de la Compañía de Ballet de Ana Pavlova en 1917; la creación del Ballet Nacional Chileno (1945); el Ballet de Arte Moderno (1959); el Ballet Folclórico Nacional (1965); Trío 65 (1965) el BALCA de la Uch (1967) y el Ballet Juventud del Mineduc (1969); el Ballet Popular (1970), el Teatro Contemporáneo de la Danza (1974); Taller de Danzas Antiguas (1977); MOBILE (1977); Vértice (1979), Compañía experimental de Danza-Teatro TEDAT (1982), Andanzas (1982), Compañía Espiral (1985); Calaucán (1985); Encuentros Coreográficos UC (1985-1993); Pequeña Compañía (1987); Encuentros de Danza Contemporánea de Las Condes (1988); Séptima Compañía (1989); Festival de Danza Independiente (1991), Creación del Fondart (1992); Compañía Erial y Compañía de Luz Condeza (1993); Festival Mundial de Teatro de las Naciones ITI (1993); Compañía de Danza Arcis, Compañía de Ree, Colectivo In Situ, Compañía de Elizabeth Rodríguez, Compañía de Danza contemporánea, Compañía Lluvia Bajo Luna (1994); Abril Danza a Mil y Festival de Nuevas Tendencias Teatrales (1994); Compañía Danzaazul (1995); Encuentro Nacional de las Escuelas de Danza en Montecarmelo (1995); Festival de Danza de la CTC (1995); Festival de Danza del Mercosur; Silueta de Goss (1995); Creación del CNCA (1995); Generación del Ayer (1996); Otux, Compañía Movimiento y Danza en Cruz (1997); Mundo Moebio (1998); Núcleo de Autor y Proyecto Experimental

(1999); Abundanza (2000); Colectivo de Arte La Vitrina (2001); Compañía I.D.E.a (2003)

Todos estos Hitos importantes para la danza, como en muchas disciplinas artísticas más, se vieron mermados en el periodo de la Dictadura Militar. Si en los años 60 las actividades buscaron acercarse a la ciudadanía con el Ballet Popular, talleres en poblaciones y baile callejero, la dictadura provocó que muchos profesionales se fuesen al extranjero en el exilio, mientras que las compañías que quedaron en el país pudieron llevar a cabo sus actividades únicamente si se desligaban de su contenido político.

Durante los 80 el rol social de la danza comenzó nuevamente a politizarse como el resto del país, por la necesidad de denuncia y también de generar un lenguaje local propio.

Luego de la recuperación de la democracia, la experimentación dada en los años 80 y la vuelta del exilio de muchos bailarines, se dio un proceso nuevo de auge de la disciplina, que busca hasta el día de hoy experimentar con nuevos lenguajes, escenografías y tecnologías, además de la aparición de fondos concursables para la creación y perfeccionamiento de obras y profesionales. Todos estos factores influyen en la consolidación actual de la disciplina y a la potenciación que recibe como arte escénica debido a la tensión de sus propios límites y sus mixturas con el resto de las disciplinas.

Teatro:

Los orígenes de la actividad teatral en Chile se remontan en la Época de la República al construirse la primera sala de teatro del Chile de la Independencia, pero el desarrollo de

la disciplina se daría a finales del siglo XIX por la llegada de compañías extranjeras a Valparaíso, las cuales realizaban giras a lo largo del país, en las salitreras del norte, en las mineras del sur o en la capital. En esa época Santiago contaba con 6 salas de teatro y algunas carpas se armaban en verano. Sin embargo, el teatro chileno como tal, vale decir producido por compañías y actores chilenos tiene su primer hito en el nacimiento de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile, en 1915, y la creación de la Compañía Dramática Chilena en 1917, donde los grupos chilenos se independizaron y comenzaron a generar sus propias obras. Entre 1917 y 1923 se popularizó como espectáculo, existiendo 20 salas de teatro en Santiago y se comenzaron a realizar giras para el resto de las regiones, conocido este periodo como “La época de Oro del Teatro Chileno”.

En las décadas posteriores, debido al panorama político del Estado como promotor de la educación, se conformaron también los teatros universitarios. En 1941 el Teatro Experimental de la Universidad de Chile y en 1943 el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. También el fenómeno se trasladó a regiones, un hito importante es la creación del Teatro de la Universidad de Concepción en 1945.

Existe una tercera época a través de la década de los 60, en que los cambios políticos se posicionan desde una mirada crítica al modelo de país, en donde se busca también mayor libertad de creación en la disciplina. Surge el teatro ATEVA en Valparaíso (1963), el Teatro de la Universidad de Antofagasta (1964); y otros importantes hitos como el Festival de Teatro Universitario Obrero de la UC y el Festival Regional de Teatro Popular.

Durante la década de los setenta, en el gobierno de la Unidad Popular, el teatro se vuelve una herramienta de difusión de un discurso ideológico compartido por sus integrantes, lo que provocó que dichos grupos o compañías se disolvieran luego del golpe de estado, muchos viviendo en la clandestinidad y aproximadamente el 25% de sus profesionales en el exilio. Todo el panorama cultural se vio fuertemente frenado, dejando de producirse obras de carácter crítico y se remitió la producción exclusivamente a obras clásicas o espectáculo de cabaret y café-concert.

Posterior al 1975 se comenzaron a formar movimientos y compañías de teatro independientes, de manera de llevar al territorio las críticas sociales que se estaban generando y así aliándose con otras disciplinas artísticas se generaron circuitos de teatro alternativos. En los años ochenta, con la vuelta de muchos dramaturgos y actores del exilio comenzó a intensificarse aún más la práctica del teatro, además de la mixtura cultural que eso provocó logrando obras con una mayor experimentación escénica.

Ya a partir de los 90 se extendió el teatro a lo largo del país desde diversas veredas, institucionalmente y de manera independiente. Se impulsaron programas como la Muestra Nacional de Dramaturgia (1994) y se comenzó a tensionar la “pureza” de la disciplina al comenzar a incorporar otras actividades como el Circo, la Pantomima, la Performance, de manera mixta, coexistiendo, mezclándose entre las diferentes obras, lo que también supone nuevos desafíos espaciales y relacionales, tanto como para los dramaturgos y diseñadores escénicos, como para los arquitectos o diseñadores que otorgamos el espacio soporte para la experimentación y práctica

ARTES ESCÉNICAS: CONTEXTO ACTUAL

Para poder configurar el estado del arte de las artes escénicas, se consultan diferentes fuentes de información y encuestas aportadas por el INE y el CNCA. Uno de estos es el Catastro de Artes Escénicas hecho el 2015, También se consulta el Informe Anual de Estadísticas Culturales del 2018 y el Estudio Diagnóstico y Caracterización de los Espacios Culturales de la Región Metropolitana y la Política Nacional de Artes Escénicas 2017-2022. Todos estos antecedentes ayudarán a formar un panorama actual con el objetivo de diagnosticar aspectos sobre la formación, la creación, producción, difusión, infraestructura, financiamiento, entre otros aspectos relacionados al circo, la danza y el teatro.

Producción:

En el caso del circo es necesario hacer una distinción en cuanto a su naturaleza: Circo Tradicional o Nuevo Circo. En el caso del Circo Tradicional, su contexto de producción artística sigue siendo mayoritariamente dado por familias o clanes circenses, los que se destacan por generar *obras artísticas dotadas de una cierta singularidad, que se pueden observar en ese espacio y no en otro, y están muy asociadas al conocimiento y destreza del artista, los que generan sorpresa, admiración y entretenimiento en la audiencia.* (CNCA, 2017) Estos espacios son los que conocemos arquetípicamente como carpas de circo, con todo lo que conlleva sus particularidades espaciales.

En el caso del Nuevo Circo, la manera de producción es totalmente diferente ya que corresponden a grupos humanos de diversos integrantes que se reúnen para experimentar los límites del circo, esto involucra no sólo presentaciones en la carpa tradicional sino que también llevadas a diversas infraestructuras como teatros, gimnasios,

establecimientos educacionales, entre otros y también en el espacio público, lo que hace que esta relación con el nomadismo propia de esta disciplina sea completamente diferente, aunque destacable en ambas corrientes ya que esta actividad ha logrado llegar a los lugares más remotos del territorio chileno, rompiendo la relación de centralidad existente.

En el caso de la danza, debido a que por naturaleza es una disciplina muy diversa, que podemos encontrar en el circuito tradicional (ballet clásico), en las presentaciones locales (danza contemporánea) o incluso en el espacio público (danza callejera, folclor). Según el *Mapeo de Industrias Creativas en Chile*, la mayor parte de los practicantes de manera profesional lo hacen a través de organizaciones comunitarias de manera de poder postular a fondos municipales para su funcionamiento, ya que con recursos permanentes solo se encuentran las grandes compañías como por ejemplo: el BAFOCHI, BAFONA, el ballet del Municipal entre otros.

Por su parte el teatro, además del movimiento y la interacción con el público como en el resto de las artes escénicas, posee una dimensión escénica. Su relato, ya sea lineal o abstracto, tiene una conexión necesaria con su entorno inmediato. Debido a que su relación con el entorno puede ser tan variada como la cantidad de obras existentes, emplea diferentes espacios para consolidarse, en calles, salas, espacios no tradicionales, etc, mezclando diversas disciplinas y recursos, pero con la limitante (similar al caso del circo) de presentaciones por temporadas para sus espectáculos. El *Estudio de Compañías Teatrales* hecho el 2012 arroja que de las 647 compañías que realizaron

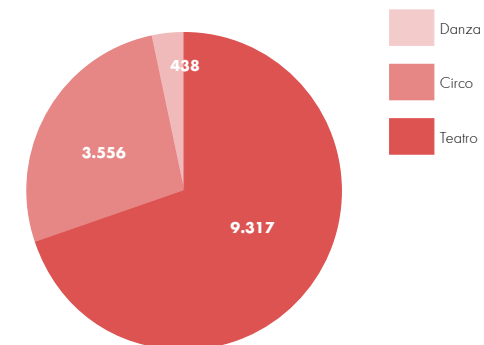
montajes en espacios de representación solo el 27% logro tener 2 o más montajes, mostrando la baja estabilidad en la difusión de las obras.

Difusión:

En el caso del circo la principal herramienta es la carpa, sin embargo también un porcentaje de estos se desempeña en centros culturales, gimnasios o la vía pública. Debido a esta limitante, muchas veces la infraestructura no es adecuada y además carente de servicios básicos en los territorios administrados por las municipalidades que se alquilan para la instalación de sus carpas

En la danza, su difusión depende de su naturaleza. El ballet clásico se sitúa en teatros formales, la danza folclórica se apropia de la vía pública, y la danza contemporánea por su parte se hace presente en festivales, teatros, espacios no convencionales y vía pública (CNCA, 2014b). La realización de estos festivales ha sido inestable debido a que dependen de recursos concursables, por lo que sus exhibiciones no se sostienen prolongadamente en el tiempo.

En el teatro, existen las salas de convocatorias abiertas para postular las obras, por lo que se programan en base a la oferta existente por las compañías. También existen los festivales independientes que ayudan a la promoción y experimentación dentro del mismo rubro. También se encuentra una alta concentración en la RM (53,45%) debido a que también como región se encuentra la mayor cantidad de infraestructura que pueda acoger la práctica. Otro dato a considerar es que el año 2015 el teatro fue la disciplina que más funciones de artes escénicas tuvo:



Fuente: Estadísticas Culturales. Informe Anual 2015 (INE-CNCA, 2016)

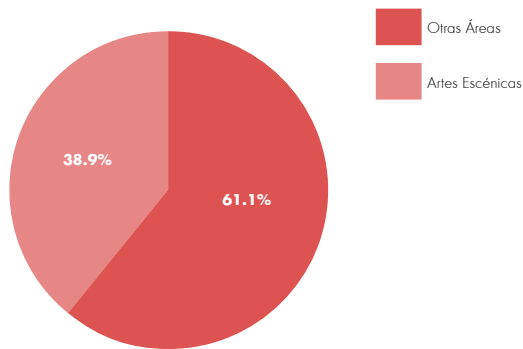
En términos generales, las problemáticas de exhibición de las artes escénicas son principalmente referidas a

Acceso: Centralización en las funciones principalmente en ciertas comunas de la RM, aún menos en el resto de las regiones y una baja programación en sus carteleras.

Difusión: Deficitaria cobertura de espectáculos en medios de comunicación masivos y escasa profesionalización de agentes culturales para la distribución de las obras.

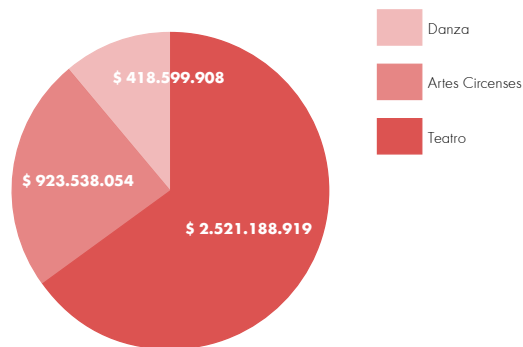
Financiamiento Público:

Actualmente el FONDART es la principal herramienta para financiar la formación, creación y difusión de las artes y además tiene un presupuesto específico ligado a las Artes Escénicas. Es importante señalar que este conjunto disciplinar en específico se lleva un gran porcentaje de este financiamiento. En el año 2017 se dio la siguiente distribución de recursos:



Fuente: Datos Fondart Nacional y Regional 2014-2017

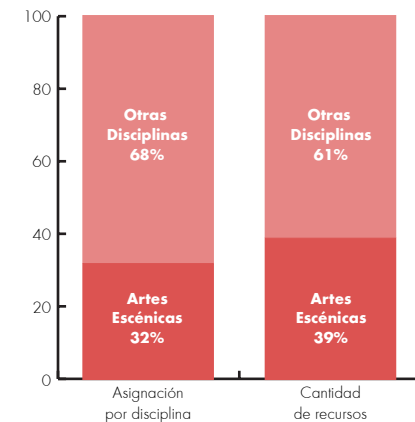
La distribución de financiamiento en Fondart en el año 2017 por disciplinas, en pesos chilenos se dio de la siguiente manera:



Fuente: Datos Fondart Nacional y Regional 2014-2017

Las problemáticas surgidas a raíz de los fondos concursables es la dependencia del gremio en general, debido a que no sólo impacta la ejecución de las obras sino que también los tiempos que se dan para estos procesos creativos, mermando las capacidades del sector.

Para intentar mejorar esta situación se creó además otro instrumento que complementa el financiamiento del Fondart y además permite que se descentralicen los recursos y acciones. El programa OIC (Otras Instituciones Colaboradoras) surge para generar alianzas entre instituciones culturales privadas, sin fines de lucro, que demuestren ser un aporte territorial para la cultura. Este programa ha financiado 31 organizaciones, de las cuales 15 pertenecen a las AA.EE. A esto se le suma el Programa de Intermediación Cultural que busca la gestión de espacios y agentes para la difusión y circulación artística, de manera de desarrollar una cultura continua y diversa que aumente los públicos y también los diversifique. Para las convocatorias de este programa, en los años 2015 y 2016 los resultados arrojaron que las artes escénicas tuvieron el dominio más alto de recursos asignados:



Fuente: Fondos de Cultura, resultados 2017

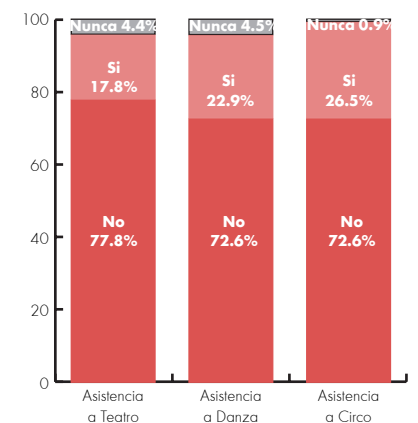
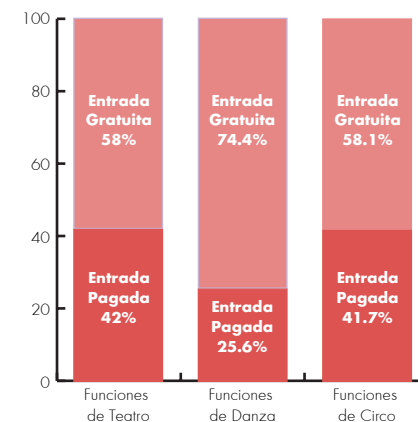
En general se aprecia que actualmente en las artes escénicas el financiamiento dominante sigue siendo el público mediante fondos concursables, siendo los del CNCA y Fondart los más relevantes, esto implica una situación fluctuante en el desarrollo de las artes y a pesar de ser ayudas importantes para la difusión, como ya se mencionó previamente, siguen siendo insuficientes para descentralizar y lograr una diversificación del público.

Participación y acceso

Para entender como se generan las audiencias dentro de las Artes escénicas se debe tener en consideración que los procesos no son unilaterales. El carácter comunitario de las artes siempre debe estar presente para que estas puedan acercarse a la vida cotidiana, a los actos de celebración y ritos propios de cada territorio, solo así se puede llegar a una real vinculación. *De acuerdo a datos del ine, durante el año 2015, la asistencia a espectáculos gratuitos y pagados de artes escénicas llegó a 3.010.713 asistencias (CNCA, 2017).* Estas asistencias a funciones se distribuyen de la siguiente manera: (1)

Es importante además de esto considerar que dentro de la *Encuesta de Participación y Consumo Cultural (CNCA, 2012c)* la gratuidad no siempre ha sido visualizada por las audiencias de manera positiva, muchas veces también conlleva la desvalorización de las artes escénicas y sus exponentes.

Otro aspecto que se consideró en dentro de la encuesta fue la forma de convocar audiencias. Se consultó sobre la asistencia a espectáculos a personas mayores de 15 años, el desglose por cada área del conjunto disciplinar escénico se dio de la siguiente manera: (2)



En relación a las razones de no asistencia a presentaciones artísticas, predomina la falta de tiempo, de interés y de dinero y la falta de espacios en su barrio o comuna.

Dentro de las iniciativas estatales para apoyar el acceso y participación cabe destacar el programa Red Cultura del CNCA, que trabaja en conjunto a comunidades de riesgo y vulnerabilidades socioeconómicas a través del Circo Social, potenciando además el fortalecimiento comunitario de los territorios. Actualmente las compañías activas en la Región Metropolitana son: Los Libreas, Corporación Cultural la Cebra (Huechuraba), Circomedia Chile (Lo Espejo), Circo del Mundo (Lo Prado), Coreto – Circo Social (Quilicura), Cirkeros (Talagante), Macrame (La Pintana), Cirko Activo (Est. Central), Felipe Pereira (Santiago). (Web: Red de Circo Social).

Como síntesis de la información referente al acceso y participación los principales problemas de las Artes Escénicas están vinculados con la centralización de la actividad y la desvinculación con los territorios. *Esta carencia de actividad artística en el espacio local es en parte cubierta por organizaciones de las artes escénicas que, bajo un prisma comunitario en los diversos dominios, se enfocan en la transformación social mediante un acto creativo. Desde esta perspectiva, sus motivaciones se encuentran orientadas a potenciar el desarrollo personal y social, entendiendo la cultura como un derecho.* (CNCA, 2017) Entendemos así entonces que es necesario generar el link entre estos factores ya existentes, mejorando así no sólo un mayor acceso a la cultura, sino que también los vínculos comunitarios entre sus mismos actores.

Infraestructura:

Según el catastro realizado el año 2015 por el CNCA con respecto a los espacios que se encuentran permanentemente en funcionamiento se arrojó que existen: 142 salas de teatro, 351 centros culturales, 36 anfiteatros, 26 auditorios y 3 carpas de circo. Sin embargo debido a la especificidad de las disciplinas, en algunos casos estas condiciones no son las más adecuadas.

Según el Catastro de Arte Circense (CNCA, 2014b) un 94.3% de los circos tradicionales cuentan con su propia carpa y graderías, versus el nuevo circo en el que el 23,1% de las agrupaciones cuentan con carpa y sólo un 20,9% con graderías. Esta disciplina además cuenta con poca participación en otros espacios debido a que carece de ciertas condiciones específicas para su instalación como por ejemplo para ciertas prácticas aéreas que requieren el colgado de elementos.

En Danza, las debilidades también recaen en la infraestructura especializada y espacios de creación. Actualmente los lugares que cumplen con estas infraestructuras son: Teatro Municipal de Santiago, Teatro de la Universidad de Chile, GAM, M100 y NAVE. Es de una gran importancia tener en consideración que todos estos lugares se encuentran en la comuna de Santiago Centro, develando una vez más el problema de la centralización de infraestructura y recursos. Además de esto el resto de los espacios de trabajo que eventualmente podrían ser útiles para la práctica dancística no cuentan con un acondicionamiento de sus pisos para la amortiguación.

Para la práctica de teatro, Proteatro Chile catastró el año

2013 la naturaleza de los espacios existentes en la Región Metropolitana De un total de 53 espacios de presentación donde un 46.8% corresponden a arriendos, el 34.4% eran espacios propios de las compañías y en un 18,8% era un inmueble en comodato. Las salas en su mayoría (96.9%) poseen su propio equipo de iluminación y sonido. Aún así existiendo estos espacios para las presentaciones, existen fuertes deficiencias en espacios para ensayos, utilizándose lugares como espacios públicos, viviendas, gimnasios entre otros, no contando con el equipamiento necesario. Sumada a la escasa infraestructura, también existen múltiples espacios en deterioro o abandono.

En síntesis, no basta solo con generar espacios sumamente especializados para una práctica u otra, se debe considerar las múltiples variantes que conllevan el diseño de estas infraestructuras. Además de eso se debe enfatizar la necesidad del diseño participativo y también vincular a las comunidades a las que el espacio sirva, de manera que se genere una real participación de su entorno territorial, no solo referido a los centros existentes en Santiago Centro, sino intentar alcanzar audiencias de otras comunas y facilitarles el acceso a los espectáculos culturales.

ARQUITECTURA EFÍMERA

¿Qué sucede si intentamos pensar desde el otro extremo estos conceptos tradicionales? ¿Existe una arquitectura materialmente líquida, atenta y configuradora no de la estabilidad sino del cambio y, por tanto, habiéndoselas con la fluidez cambiante que ofrece toda realidad? ¿Es posible pensar una arquitectura del tiempo más que del espacio? ¿Una arquitectura cuyo objetivo sea no el de ordenar la dimensión extensa sino el movimiento y la duración?

Arquitectura Líquida, Ignasi de Sola-Morales, 2001

En la actualidad parece cada vez más evidente el hecho del dinamismo y los cambios constantes de nuestro entorno, por lo que muchas verdades irrefutables en su momento de la arquitectura, quedaron obsoletas o a lo menos cuestionables. Se vuelve cada vez más imperante pensar una arquitectura no sólo de espacio, sino que también de tiempo.

Esta relación de tensión entre la arquitectura que surge como nueva propuesta se conoce como Arquitectura Efímera. Un conjunto de prácticas que permiten proyectar y construir edificios con una duración determinada, en la mayoría de los casos corta, en comparación a la arquitectura tradicional cuyo objetivo es perdurar en el tiempo, esta arquitectura por definición es breve.

Además de ser un amplio campo de experimentación arquitectónica, lo efímero en la actualidad también responde a diferentes usos temporales como los escenarios, instalaciones museísticas, intervenciones urbanas, entre otros. Siempre vinculándose con otros profesionales y disciplinas. (Blasco, 2012)

Este tipo de arquitectura también nos habla de un periodo específico de tiempo en su propia realidad física, ya que presentara tecnologías y lenguajes correspondientes a el contexto temporal y cultural en el que se encuentra inserta, como también a los requerimientos específicos del proyecto, como una especie de manifiesto o mensaje a comunicar.

Actualmente sus usos son múltiples, desde la arquitectura de emergencia, capaz de proporcionar un refugio o alguna infraestructura crítica en zonas de catástrofes humanitarias, sanitarias o naturales. Algo muy visto en nuestro propio país debido a terremotos, tsunamis e incluso actualmente en el contexto de una pandemia, en la que se pueden instalar alrededor del país hospitales de campaña, colegios de emergencia, módulos sanitarios, etc. Estos deben cumplir con las características de rapidez en su montaje, instalación y desmontaje que permita replicar estas infraestructuras de manera eficiente.

Por otra parte la de vivienda temporal, ya sea utilizada por pueblos de hábitat nómade, como el caso de las Yurtas, viviendas modulares desmontables que constaban de un anillo perimetral “tejido” con fibras de madera, seguido por unas especies de vigas solidas que amarran el techo, una cubierta textil triple y el amarre de estos textiles para completar la vivienda. También existen desde otra vereda las mini-ciudades temporales en festivales como el *Burning Man* en Estados Unidos, en el que antes de la asistencia se debe planificar una subunidad de hábitat llamada “village” con las diferentes unidades de vivienda que lo conformen.

Existen diversos ejemplos en la actualidad de arquitectura

efímera dentro de nuestra propia ciudad, como el caso de las ferias libres, los circos, intervenciones de urbanismo táctico, como por ejemplo el caso del Paseo Bandera, creado por Estudio Victoria, en el que a través del color, el mobiliario, las áreas verdes, esculturas y espacios de descanso, se logró reconfigurar un lugar de la ciudad, el cual pasó de ser un lugar de tránsito a generar diferentes espacios ciudadanos para el descanso, la reunión, la practica deportiva y cualquier actividad que permita su configuración, transformarse en un espacio lúdico y turístico del casco histórico de la ciudad de Santiago, mezclando las propuestas provenientes del arte con la arquitectura. (Web: Diseñoarquitectura.cl)

La manifestación de la arquitectura efímera que cobra mayor relevancia para efectos de este proyecto es la tipología del *Pabellón*. Estas estructuras cuya función principal es la de comunicar un mensaje, suelen encontrarse situadas en espacios abiertos o de exhibición, de manera que en esta arquitectura no solo importa la funcionalidad y el contenido, sino que además el goce estético que puede generar el pabellón por sí sólo, o la irrupción en su contexto por su carácter objetual. Sus primeras apariciones como las conocemos en la actualidad remontan al 1924 cuando la URSS lanza un concurso formal para que arquitectos generen una propuesta libre de pabellón, resultando ganador Konstantin Melnikov, generando un precedente para las experimentaciones siguientes, como la de Mies van der Rohe en la Exposición Internacional de Barcelona.

La temporalidad breve de esta tipología además permite desmarcarse un poco de las limitantes clásicas del diseño de edificaciones, de sus formas y materiales típicos, además

de permitir generar diferentes propuestas relacionadas a diferentes territorios geográficos e ideas de habitabilidad según la formación del propio arquitecto o creador. Este *Ready-Made* arquitectónico, un híbrido entre objeto-arquitectura no solo debe cumplir su función de génesis, ni ser un producto meramente estético, a su vez también debe proponernos diferentes maneras de habitar el espacio, replantearnos métodos constructivos, tensionar la relación entre el territorio en que se encuentra, de manera que no sólo entre arquitectos se reflexione nuestra relación con el espacio, sino que también entre los usuarios que lo experimenten.

Actualmente existen múltiples iniciativas de parte de privados y organismos públicos para generar estas instancias de reflexión a través de los pabellones. Una de las más al día de hoy es la Serpentine Gallery Pavilion, que se presenta anualmente desde hace 10 años, en los que se han presentado destacados arquitectos como Toyo Ito, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Sou Fujimoto, BIG entre otros, con sus propuestas espaciales.

En el contexto local, Chile ha tenido múltiples participaciones a nivel mundial con sus pabellones. Desde el año 1851 en el Crystal Palace en Londres, la siguen otras participaciones importantes como la de Filadelfia (1876), Barcelona (1888), Saint Louis (1904) y San Francisco (1914). También debemos tener presente la exposición organizada en 1875 en nuestro país, en la Quinta Normal de Agricultura, lugar en donde se encuentra actualmente el Museo Artequin, inaugurado el año 1993, el que fue en su momento el pabellón oficial de Chile en la Exposición Internacional de París de 1889.

Debido a diversas tensiones políticas internacionales, las exposiciones se suspendieron hasta Montreal (1967), Sevilla (1992), Hanóver (2000), Shangai (2010), hasta llegar a nuestro último Pabellón Internacional en Milán (2015). (Web: Memoria Chilena)

Se debe señalar que no sólo se pueden encontrar pabellones chilenos en exposiciones internacionales, sino que también existen múltiples participaciones destacadas a nivel internacional como por ejemplo en la Bienal de Arquitectura de Venecia: Cancha (2012), Monolith Controversies (2014), Against the tide (2018). Se encuentra también la participación de Smiljan Radic en la Serpentine Gallery (2014). Además de las exposiciones y ferias internacionales existen proyectos no necesariamente suscritos a ferias, bienales o exposiciones internacionales. El caso de la oficina Pezo Von Ellrichshausen es uno de ellos con obras como: Crux Pavilion (Portugal, 2013) Hall Pavilion (Inglaterra, 2017), Bell Pavilion (Francia, 2017) Echo Pavilion (Italia, 2019). También existen iniciativas como YAP Constructo, un programa impulsado por el MoMA que recoge proyectos innovadores a modo de concurso para generar nuevos pabellones. En esta vereda destaca el arquitecto chileno Andrés Jaque con su pabellón COSMO (Estados Unidos, 2015). Dentro de Chile también se llevaron a cabo los proyectos de YAP, entre los que destacan: Ambient 30 60 (Las Condes, 2013), Bosque de Mimbre (Las Condes, 2014) y La Luz del Cochayuyo (Las Condes, 2019).

A modo de síntesis, la arquitectura efímera especialmente referida a pabellones a pesar de tener cercanía con otras disciplinas artísticas, carece de una conexión real con las comunidades. La mayor

parte de las iniciativas de participación chilena se encuentran en el extranjero y las generadas en el país no suelen ser tan accesibles territorialmente.

También cabe reflexionar sobre la brevedad misma de estas instalaciones, ya que luego de cumplir con su objetivo comunicacional, estas no vuelven a reutilizarse. Tal caso se da de manera exacerbada en la Serpentine Gallery, donde luego de desmontar y dismantelar estas obras, la mayoría son compradas por coleccionistas (Otero, 2015), terminando su vida como un objeto al que sólo unos pocos pueden acceder, mermando aún más el acceso y goce.

Se debe cuestionar la manera en que se habitan, utilizan y comparten estos espacios. ¿Cuál es el tiempo de la arquitectura efímera? ¿Solo un acontecimiento? ¿La vida útil que permita su materialidad? ¿Cómo definimos esta brevedad? ¿A través de un tiempo total de un uso o a través de su duración en un territorio determinado?

ARQUITECTURA ITINERANTE

Existen dos formas de habitar el territorio: Nomadismo y Sedentarismo. El nomadismo siempre se asociará con el movimiento, ir de un lugar a otro, desplazarse por el espacio. *Estas dos maneras de habitar la tierra se corresponden con dos modos de concebir la propia arquitectura: una arquitectura entendida como una construcción física del espacio y de la forma, contra una arquitectura entendida como percepción y construcción simbólica del espacio.* (Careri, 2002)

Teniendo en consideración el movimiento dentro del nomadismo, también se asocian ciertas herramientas, objetos, materiales para hacer la arquitectura que les acompaña transportable. (Hassi, 2019) Se requiere pensar desde otros puntos de partida diferentes a la arquitectura tradicional ya que sus temporalidades son diferentes, sus materiales y procesos también deben permitir un rápido montaje- desmontaje, deben considerar el almacenamiento como pie forzado, ya que el traslado implica también las limitancias espaciales del dispositivo que lo realice, desde una balsa hasta a un container.

La arquitectura itinerante ha estado presente históricamente en el habitar humano. Desde los pueblos originarios que construían sus viviendas como pequeños refugios con materialidad propia del lugar en el que se visitaban, hasta los pueblos gitanos que transportan sus viviendas y que incluso en la actualidad siguen itinerando por diferentes territorios el mundo resistiendo en su hábitat nómada.

Esta itinerancia además de hacer referencia al desplazamiento, hace referencia al lugar. La pausa del

desplazamiento implica una elección consciente, se necesita un terreno estable, un lugar en donde acceder a lo básico para sustentar la estadía, pero también hace cuestionar el territorio mismo al replantearnos zonas que no estaban pensadas de ser habitadas temporalmente. (Misraji, 2017)

Múltiples profesionales han jugado con esta idea de la experimentación en viviendas transportables. En 1930 Eileen Gray crea la Camping Tent. Una vivienda lo suficientemente liviana y fácil de montar por una persona, de manera de poder trasladarla en moto o en auto. La idea principal era reducir el número de piezas, por lo que se realiza una estructura de metal de una sola pieza y desplegable.

Guy Rottier, durante los años 60-70 también se interesa en las nuevas investigaciones para la construcción de un nuevo habitar. El año 1968 crea la Boule qui Roule, una pelota que rueda, pensada para el uso de una persona, en la cual el mobiliario se posicionaría alrededor del centro. En este sistema, la misma vivienda es a su vez su propio método de transporte.

Experimentar e imaginar otras formas posibles de habitar asociadas al nomadismo ha sido un tema recurrente en la arquitectura. El año 1959 Constant Nieuwenhuys, motivado por afiliación a la Internacional Situacionista, comienza a trabajar su propia utopía de ciudad llamada: New Babylon, estructurada a través de plataformas móviles. No sólo proponía un modo de arquitectura diferente, sino de habitar y vivir, dándole paso al ocio y a la autocreación del espacio por sobre la explotación laboral y los límites dictatoriales del reloj, el fin era propiciar este nuevo ciudadano libre en su creatividad. New Babylon por tanto se transforma

en una red de interconexiones por las cuales puede no sólo transitar el cuerpo, sino que también la vivienda, o los servicios en un ejercicio de reconfiguración constante del espacio en relación a la continua fluctuación de actividades y necesidades humanas. (Nieuwenhuys, 1974).

Otra de las propuestas referentes al movimiento en la arquitectura viene de parte de Yona Friedman que en el año 1956 crea su obra "Ville Spatiale", la cual era una super estructura apoyada en pilotes, en forma de rejilla, la cual poseía solo los elementos principales y calles por las cuales se conectarían las viviendas, las cuales estarían elevadas gracias a esta plataforma dejando el suelo intacto. Según sus propios planteamientos dados en su manifiesto de la Arquitectura Móvil, su principal misión era desarrollar un sistema que permitiera mutar en relación a sus ciudadanos, por lo que la planificación urbana y la forma de habitar de la ciudad nace de los mismos ciudadanos, pudiendo desplazar fácilmente las unidades a través de este sistema.

Alrededor de los años 60, el grupo Archigram también se encargó de darle otro giro al habitar móvil con proyectos como Walking Cities de Ron Herron y Plug-In-City de Peter Cook. Por un lado el trabajo de Herron consistía en un dispositivo similar a un submarino militar con unas patas que salían de esta estructura para contener en su interior un set de recursos urbanos. Varias unidades de estos dispositivos formarían una metrópolis si se conectaban a través de sus calles retráctiles entre sí. (Web: Moma.org) A diferencia de otras experimentaciones esta ciudad era completamente transportable, como una especie de casa rodante la cual podría instalarse en cualquier otro sitio.

El trabajo correspondiente a Peter Cook y su Plug-In-City hecho a través de múltiples dibujos y collages configura una utopía de vivienda colectiva, la cual se establecen a través de estas grúas gigantes con las cuales se pueden insertar las unidades de vivienda (Plug In). Esta ciudad también tiene una lógica ordenatoria en su configuración ascendente. Los módulos más fijos y que deben mantenerse en el tiempo, como los de abastecimiento y servicios quedarían en la parte inferior de esta torre, al contrario de las viviendas, que estarían en esta neo-periferia ascendente, ya que la naturaleza nómada de la ciudad haría que estas unidades mutaran constantemente con el tiempo

Alejándose un poco de la idea del nomadismo a través de la perspectiva del urbanismo y las ciudades, dentro del propio Archigram se creó otro dispositivo, el Living Pod (1967) de David Greene. Esta cápsula similar a las espaciales, sería la idea de una vivienda capaz de montarse y desmontarse a necesidad del usuario. Aunque el proyecto no definió cómo se autotransportaría, es muy similar a una casa rodante y además podría dar respuesta al módulo de unidad de vivienda de la Plug In City. (Web: HiddenArchitecture)

En los años 80 el arquitecto Toyo Ito realizó su proyecto Pao 1 y Pao II el cual era una unidad básica de vivienda creada para "la mujer nómada de Tokio". Este proyecto al contrario de los nombrados anteriormente, se ejecutó y concretó físicamente en un modelo 1:1 el cual constaba de una estructura rígida con una envolvente traslúcida en el cual se podía evidenciar incluso en el interior, mobiliario con gran similitud al resto de la estructura de vivienda, convirtiéndose en una unidad de hábitat completa para este nuevo sujeto.

Luego de esta época de gloria de utopías en cuanto a las formas de habitar del nuevo ciudadano, la arquitectura itinerante igualmente se acercó al área de las artes con el auge de los pabellones arquitectónicos. Éste se ha vuelto un campo real de experimentación formal y constructiva para este tipo de arquitectura, situándonos muchas veces en medio de un espacio público que entra en tensión con la aparición de estas infraestructuras portátiles.

A pesar de que entren en juego en la actualidad otras formas de habitar el nomadismo, éste nunca ha dejado su raíz de refugio. Actualmente, por ejemplo, se comercializan domos como viviendas para vacacionar o incluso versiones contemporáneas de la Yurta.

Además de la experimentación espacial del proyecto mismo instala una multiplicidad de preguntas ¿Quiénes son los habitantes de las viviendas neo-nomades? ¿Cuál es la real temporalidad de su hábitat? Si no sólo pensamos este nomadismo de vivienda y nos imaginamos otros espacios que puedan requerir movimiento ¿A quienes queremos acercar este espacio ? ¿Que es realmente lo que queremos acercar? Ya que no sólo la experimentación formal y estética toman relevancia ahora ¿Podría darnos un leve atisbo de solución a los problemas de centralización excesiva de este país moviendo la infraestructura hacia los usuarios, invirtiendo la relación actual de acceso? ¿Cual es el máximo provecho que podemos obtener en el desplazamiento?

Capítulo 3:

EMPLAZAMIENTO

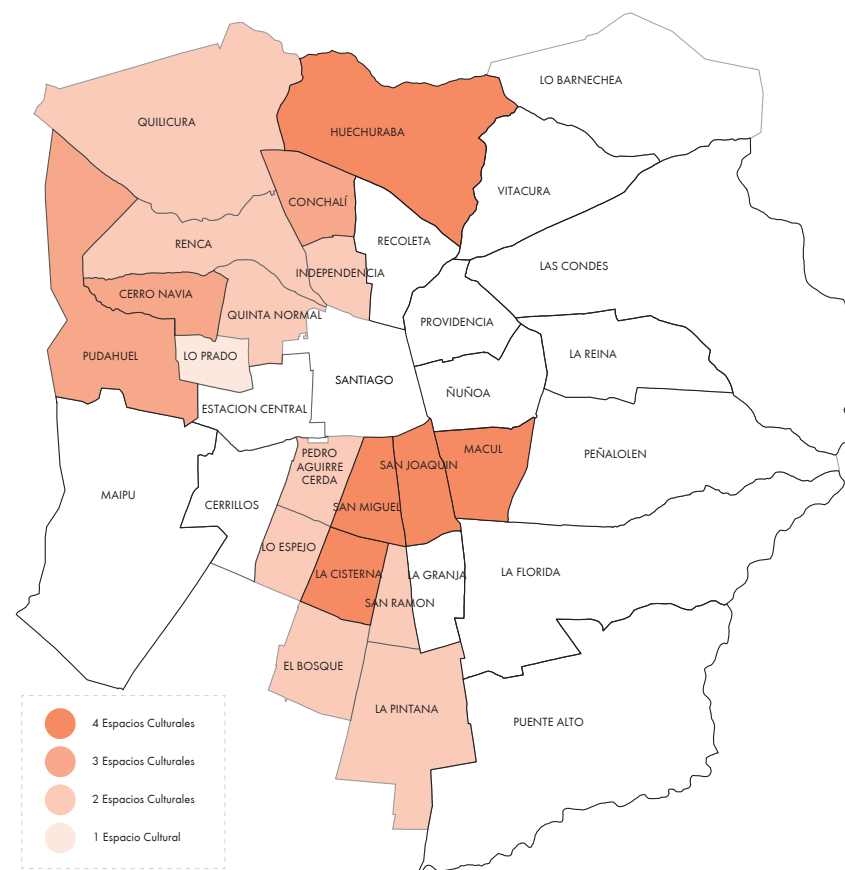
EMPLAZAMIENTO

A pesar de lo problemático que podría resultar hablar de emplazamiento en un proyecto cuyo destino es ser itinerante, se debe entender este concepto, tal como en la arquitectura efímera, con una temporalidad diferente a la cual se suele restringir la arquitectura tradicional.

Para comprender los criterios de selección en primer lugar se acotó el área de análisis a la RM, más específicamente a la Provincia de Santiago, ya que por un lado existen limitaciones metodológicas que vuelven inabarcable en la duración de este proyecto considerar el territorio nacional completo. Por otro lado, debido a los procesos de centralización propios del país la mayor de las compañías y agrupaciones dedicadas actualmente a las AA.EE se encuentra operativa en esta área

El Catastro de Artes Escénicas arrojó que de un total de 1603 agrupaciones, 1049 son de la RM correspondiendo a más del 65% (Reyes, Camacho, 2015) quienes serían los usuarios a los que estaría orientado el proyecto. Se escoge además porque la otra componente del proyecto y parte fundamental de él son los espectadores y esta zona concentra la mayor cantidad de habitantes a nivel país. Se vuelve interesante al ser la capital, una ciudad además con múltiples problemas urbanos y una densidad de habitantes bastante diversa e interesante.

Para poder definir posibles zonas de intervención se debe tener conocimiento de cómo se distribuye la infraestructura cultural en la región. El catastro de Infraestructura Cultural Pública y Privada logró contabilizar en el área de la provincia de Santiago un total de 383 espacios culturales, los cuales se distribuyen de la siguiente manera:



Se tomó la decisión consciente de dejar el resto de las comunas fuera de este plano debido a que se quiere mostrar las comunas en un estado más crítico de acceso a la cultura. El resto del desglose por comuna se presenta en una tabla a continuación:

COMUNA	CANTIDAD
Cerrillos	6
Estación Central	11
La Florida	11
La Granja	6
La Reina	10
Las Condes	21
Lo Barnechea	9
Maipú	6
Ñuñoa	18
Peñalolén	6
Providencia	66
Puente Alto	18
Recoleta	20
Santiago	106
Vitacura	21

A través del plano elaborado y los datos correspondientes al catastro, se puede observar el nivel de centralización de estos servicios siendo las comunas de: Santiago, Providencia, Las Condes, Vitacura, Recoleta, Ñuñoa y Puente Alto las con mayor cantidad de infraestructura cultural.

En el plano además se puede ver que se establecen zonas en la que esta problemática se vuelve más compleja. Como el área nor-poniente y sur de la provincia de Santiago, coincidente (a excepción de Puente Alto) con las comunas que mayor población en situación de pobreza poseen. (Casen, 2013), por lo que estas serán las áreas a las que debe estar enfocada la intervención de este pabellón.

Dentro de la propuesta de Clasificación de Espacios Culturales del CNCA del año 2015, se otorga una propuesta de criterios de localización de centros culturales en zonas metropolitanas. La autora Loreto Cisternas hace énfasis en la importancia de la localización de estos espacios, desde puntos de vista socioespaciales, existen criterios, factores y variables que deben ser consideradas. *“Se espera que estas infraestructuras culturales contribuyan a la generación de sentidos de pertenencia, de apropiación territorial, de convivencia y participación ciudadana. Se considera que la sistematización y jerarquización de un mayor número de criterios de localización (cuantitativos y cualitativos), podría significar un aporte para el área de estudio.”*

Entre los factores que señala el CNCA se encuentran:

Centralidad: Posición que se debe considerar con respecto al contexto, hitos urbanos y otros espacios en el plano urbanístico.

Accesibilidad: Considerada desde todos los medios de transporte.

Espacio Interno: Suficientemente flexible para reajustes ampliaciones o modificaciones temporales.

Proximidad: Equipamiento que retroalimente de manera cercana, áreas verdes, edificios públicos, etc

Dentro de los factores que se necesitan para este proyecto en particular, es un terreno plano, de 30 x 30 metros. y además con los factores que se nombran previamente..

Capítulo 4:

PROYECTO

DESCRIPCIÓN

Este proyecto de arquitectura nace de la necesidad de responder a problemáticas dadas a nivel urbano y social en nuestra provincia dadas por el acceso, difusión y valorización de las Artes escénicas.

El elevado número de postulaciones a fondos de cultura anualmente denota la existencia de un gran potencial artístico mermado muchas veces por la imposibilidad de presentar muchas de sus obras o incluso al ser presentadas, a volver a ser representadas hacia otros públicos.

La configuración espacial de Santiago hace que los problemas de centralización existentes a nivel país se repliquen dentro de sus propias comunas, generando zonas con un abastecimiento importante de bienes y servicios y dejando a otras en déficit.

Este proyecto intenta dar una posible respuesta a estas inquietudes, centrándose en la creación de un dispositivo que sea transportable, de bajo costo y que pueda ser armado y desarmado de manera fácil y rápida.

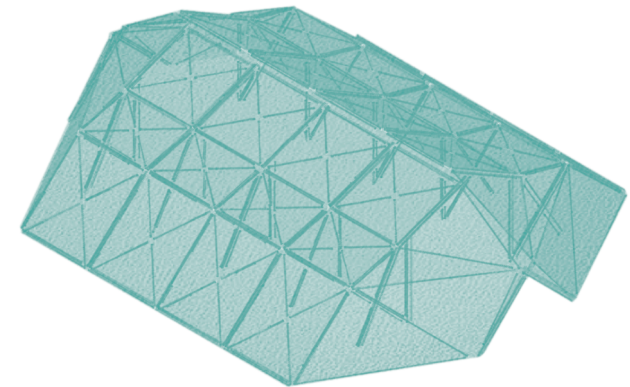
Para dar respuesta a estas necesidades, se experimenta a través de un sistema constructivo que involucra 3 partes: Estructura, Unión y Envoltente. Esto permite una superficie mínima cubierta y a su vez poder extenderse según los requerimientos necesarios.

El proyecto pretende lograr un impacto mínimo en los terrenos en los que se emplace, por lo que sus fundaciones tampoco son fijas. Similar a un sistema de carpa de camping, este pabellón sólo se deberá posar en el terreno, para luego poder ser retirado y transportado nuevamente.

Las dimensiones de todas sus piezas están pensadas para ser transportadas dentro de camiones container así como el peso de cada una de sus piezas esta pensado para ser transportado por dos personas.

La división de sus espacios interiores también debe ser mutable, el espacio debe responder a los cambios y transformaciones que requieran sus usuarios, por lo que se hace a través de mobiliarios y envoltentes secundarias

Este proyecto además cuenta con los equipamientos mínimos para la gestión de obras de artes escénicas recomendadas por el manual de escenotecnia, susceptibles a cambios y a la adición de programas al aumentar el tamaño de la estructura.



PROGRAMA

El proyecto no tiene un programa fijo, parte de sus particularidades es que pueda mutar según el uso. Pero se pueden identificar ciertas áreas definidas para este sistema.

El área AB esta destinada a ser el punto de encuentro e interacción. Consta de 136.5 m² pensada principalmente para el espectáculo.

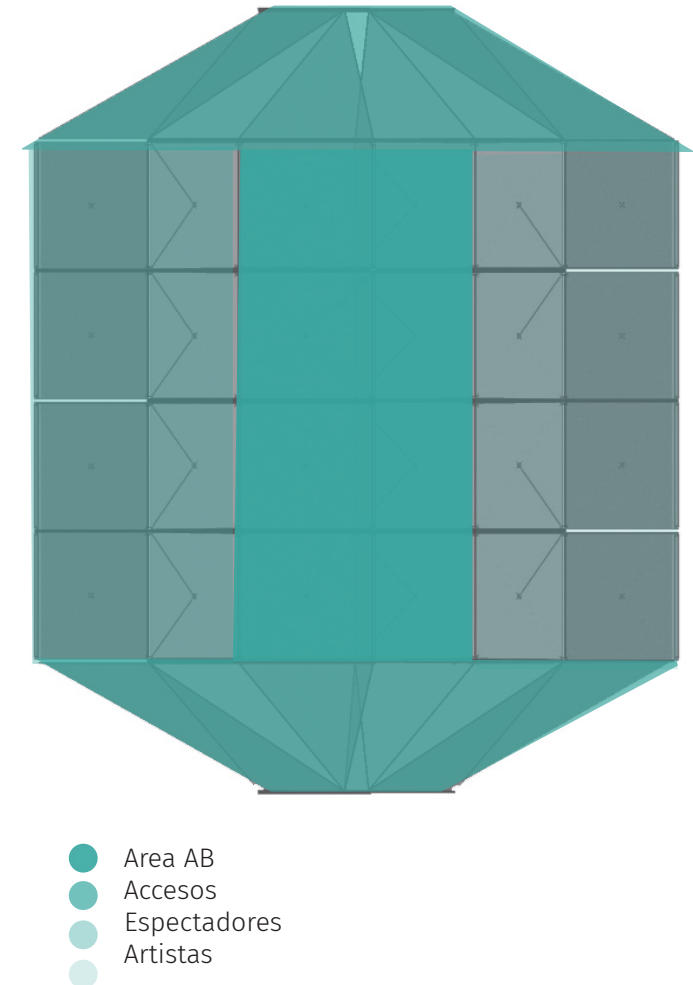
El área A corresponde al sector del “visitante”. Esta a su vez esta dividida en una zona de espectadores para el espectáculo central y en la espalda se encuentra una zona de descanso y reunión.

El área B al igual que el área A consta de 2 unidades. La principal corresponde al lugar de los artistas escénicos, con su unidad de descanso, almacenamiento, vestuarios y esta a su vez se separa del área AB a través de un espacio extra para espectadores, enfrente al del espacio A.

Además de estas áreas se encuentra el acceso y el cierre del pabellón, zonas que también tienen una implicancia de uso destinada a los “visitantes”(acceso) y a los artistas (cierre)

Al no tener un programa fijo, se hará una propuesta con estas divisiones, además de dar ciertos lineamientos programáticos en base a las posibles necesidades de sus futuros usuarios.

En su interior lo más relevante son las relaciones generadas por sus usuarios, los programas anexos quedarán fuera de esta estructura.



ESTRATEGIAS DE DISEÑO:

ESTRUCTURA:

El proyecto se estructura a través de un mecanismo desplegable hecho con vigas de madera laminada con el fin de aminorar el espacio de traslado. Cada uno de estos mecanismos utilizan como máximo 0.75 m² y 0.13 m³.

Cada sistema esta conformado por 3 vigas Hiram de 42x185 mm y de 6 metros de largo. Estas se encuentran unidas entre sí con un sistema de pivote, de manera que puedan extenderse para el armado y comprimirse para el desarmado. Cada sistema tiene un peso máximo de 78 kg.

Existen sólo 3 sistemas diferentes para los ejes estructurales. Cada eje se compone de 5 sistemas, por lo que dos de estos sistemas se repiten. Por ejemplo, para el armado de un eje estructural, se debe ordenar las piezas de la siguiente manera: P1+P2+P3+P2+P1.

Cada sistema (P1, P2 y P3) se compone de las 3 vigas, en la que sólo puede girar la viga central. Por lo que dos de estas quedan en una dirección y la central en otra dirección para formar el ángulo específico que se necesita para su armado.

Este sistema además tiene una variante. Dependiendo de como se gire y sitúe la pieza esta se convierte en un *mirror* de sí misma. Por ejemplo: Si tenemos la P1, al girar la viga central podemos quedar con el par de vigas de los extremos al piso o quedarnos con la viga central apoyada en el suelo. En otras palabras existe la opción A y B para cada una de las 3 piezas. Por tanto existen P1a, P1b, P2a, P2b, P3a, P3b.

Para asegurar un buen armado de este sistema y que funcione constructiva y estructuralmente, se pensó en una variable que lograra equilibrar las fuerzas de cada eje.

Para armar un Eje Estructural, se debe contar con las 3 piezas. Las dos laterales deben estar en su variante a y b y la pieza de la cumbrera en una sola de ellas. Por ejemplo: Para armar el Eje Estructural 1 (E1) se necesita: P1a + P2a + P3b + P2b + P1b.

Esto se debe seguir en ese orden debido a que al girar la viga central, las dos de los extremos quedarán con un “espacio vacío” y aquí es donde la pieza siguiente, que también tendrá una viga central sola, debe unirse. Por ejemplo: P1a tiene su unión a través de la viga central, por lo que P2a debe unirse y encontrarse con esa viga central a través de sus vigas externas. y así sucesivamente. En síntesis cada uno de estos ejes estructurales tiene el ancho de 3 vigas 12.6 cm.

El pabellón completo esta compuesto por 5 ejes estructurales, que a su vez siguen la misma lógica de complementarios. Por ejemplo, si el Eje 1 tiene la Pieza P1a, donde las vigas dobles están en el piso, el Eje 2 debe tener el *mirror* P1b en la que la viga central es la que aterriza en el piso. El sistema completo se armaría de la siguiente manera:

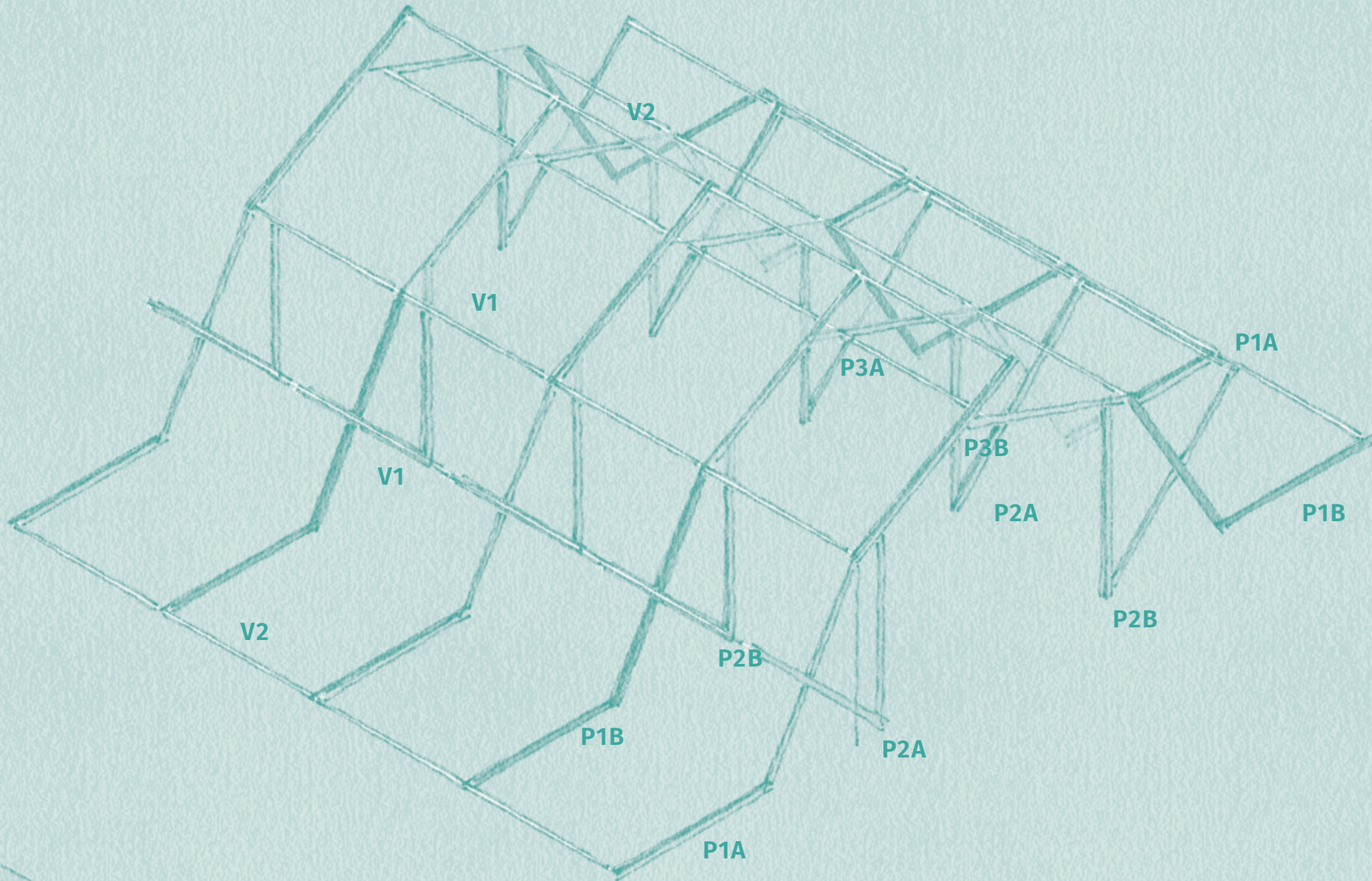
E1 (P1a, P2a, P3b, P2b, P1b)

E2 (P1b, P2b, P3a, P2a, P1a)

E1 (P1a, P2a, P3b, P2b, P1b)

E2 (P1b, P2b, P3a, P2a, P1a)

E1 (P1a, P2a, P3b, P2b, P1b)



UNIONES:

Cada uno de los ejes estructurales que se mencionaron están en un sólo sentido de la estructura completa, por lo que se unen entre sí mediante 2 sistemas: Vigas y Tensores.

Entre cada eje estructural se deben instalar un total de 8 vigas metálicas de 150x50x3 mm del mismo largo (4.88 m) coincidentes con los extremos de las piezas. Las vigas además en su interior poseen el sistema de cerramiento de la envolvente, el cual será explicado con mayor profundidad más adelante.

De las 8 vigas, existen 2 variaciones, la de los extremos V1 y las centrales V2 debido al contenido de envolvente que deben llevar en su interior. Cada viga pesa aproximadamente 43 kg.

Para arriostrar el sistema completo se instalan tensores Necker cable 1x19 de 6 mm. Es el de mayor resistencia aunque no tan flexible, cumple con la función de generar un plano ligero pero rígido que evite los movimientos entre ejes estructurales. Cada tensor además debe llevar su propio conector horquilla.

Entre cada eje también se encuentran las piezas de unión metálicas. Este es el ítem del proyecto con mayor especificidad, debido a que cada una de estas piezas debe responder a un lugar específico de donde se posiciona. Estas piezas deben fabricarse a pedido y tienen a su vez el la unión para las vigas y para los tensores. Estas piezas deben ser atornilladas a los ejes estructurales.

ENVOLVENTE:

Luego de un trabajo de cooperación en la investigación de titulación del diseñador industrial Pablo Pino de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile en el que también se trabajó en conjunto a diferentes artistas visuales, se realizó un estudio y pruebas a diferentes materiales textiles en los temas de iluminación, rigidez y elasticidad, llegando a un punto en común entre ambas investigaciones colaborativas.

Se escoge el textil: Stretch Lining White SKU: 9335 de Spandex World.

Este material es 100% poliéster y se utiliza para la fabricación de trajes de baño en su uso común por lo que representa una mejor tolerancia ante alguna posible precipitación.

También posee gran elasticidad, principalmente en uno de los dos ejes que es lo que más interés tiene debido a la forma en que este se instalará.

Uno de los temas que particularmente tiene esta tela es su relación con la luz. Es una textil semi-transparente, algo que es de suma importancia en este proyecto ya que busca vincularse también con la comunidad cercana a través de la irrupción y la atención que este pabellón pueda generar en un espacio urbano.

Esta tela permite realizar retroproyecciones, o sea, si existe una fuente luminosa como un proyector, parrilla de luces

o cualquier posibilidad que imagine el artista que lo usará, esta podrá ser vista desde el exterior invitando a su entorno a su interior.

La forma en que será instalada será mediante un rollo retráctil al interior de las vigas. Esto supone múltiples ventajas. Por un lado se produce un ahorro de espacio debido a que las vigas metálicas son huecas, por lo que ese espacio muerto dentro del camión también puede ser utilizable, además de formar un protector para su transporte. El rollo retráctil en su interior posee un resorte con memoria, lo que hace que al no estar tensando el textil, este tienda a volver a su posición original.

Otra de las ventajas de este sistema es que la instalación de "la carpa" se vuelve mucho más rápida y limpia, ya que similar a las cortinas roller, tienen un extremo sólido que se anclará a la siguiente viga, dejando este textil tenso.

El sistema de envoltorio en este proyecto será doble, por lo que cada una de las vigas centrales (V2) poseerá en su interior dos rollos retráctiles, uno que pase por la parte superior del espesor de la viga y otro por la parte inferior de manera de formar una cámara de aire entre textiles, permitiendo el aislamiento del entorno exterior, pero también una imagen lumínica un poco más difuminada desde el interior, creando una insinuación en su contexto más que un mensaje explícito de su actividad interior.

EFICIENCIA Y SUSTENTABILIDAD

Para lograr un mejor desempeño térmico se utilizan estrategias de diseño pasivo con las cuales no necesitar de sistemas adicionales para lograr confort al interior del pabellón.

Para esto se piensa y decide una envolvente doble, la cual genera una cámara de aire en el centro para lograr un efecto similar al del termopanel, de una manera mucho más económica. La envolvente además es semi translúcida, por lo que por todas las caras del pabellón puede entrar luz natural para aprovechar al máximo la luz solar.

.El hecho de que sea un envolvente textil además otorga un grado de flexibilidad mucho mayor al poder ser reutilizado en caso de que no se desee usar más en el pabellón.

La cumbrera del pabellón tiene considerada una apertura de manera que pueda ingresar el aire constantemente y salir a través de los extremos del acceso y por la parte inferior de la envolvente.

Si bien no es un pabellón diseñado para un clima lluvioso, sino más bien para las precipitaciones escasas de nuestra capital, cuenta con las pendientes necesarias para que el agua pueda escurrir hacia el exterior, además de tener una envolvente a prueba de agua, con el único requisito de que no se debe instalar la zona de ventilación hacia la orientación norte.

Para la gestión de basura se dispondrá de un punto limpio el cual no sólo tendrá la opción de separar los desechos sino que también contará con una vermicompostera para los desechos orgánicos, de manera de no sólo tener una

gestión de residuos mínima, sino que también vincular a las mismas comunidades en donde funcione el pabellón al poder disponerse del hummus como fertilizante para incentivar a la participación.

Bajo el criterio del acercamiento a las comunidades, se espera llegar a un radio de influencia local, de manera que los traslados se hagan principalmente a pie, en bicicleta y en último lugar transporte público.

ACCESO Y CIERRE

Debido a la linealidad con la que esta configurado espacialmente el pabellón se busca crear un hito de ingreso que marque e invite a los asistentes a participar, por lo que se genera un espacio de quiebre formal y espacial que funcione a su vez como un hall de distribución de los asistentes.

Este espacio esta diseñado a través de principios similares que el espacio central. Lo ordena una pieza adicional a las mencionadas previamente: P4a y P4b, uno dispuesto en el acceso y otro en el cierre.

Estas piezas se encuentran ancladas a la nave general mediante tensores, los cuales reciben una envolvente secundaria, del mismo material del resto del proyecto, pero en sólo una capa, funcionando con la lógica de las carpas para bajas temperaturas, las cuales cuentan con un área previa con mayor ventilación y luego la de habitación. En este proyecto se sigue el mismo criterio de acceso y manejo del clima.

Formalmente la nave central cuenta con paños de envolvente ortogonales, el lugar de acceso quiebra con esto a través de una triangulación formada por los propios tensores. De manera de proponer una especialidad diferente que vaya abriéndose a medida que se va ingresando.

La parte de cierre por otro lado, se va compactando al ir avanzando y esta destinada principalmente para el almacenamiento y tramoya.

ESPACIOS INTERIORES

La espacialidad interior del pabellon será abierta y libre a cambio. Se insinúan ciertas maneras de habitarlo por la jerarquía de los espacios, pero principalmente se busca que sea un proceso de exploración colectiva en conjunto con los mismos productores de las obras la manera en que ellos puedan configurar y reconfigurarlo.

Para esta propuesta en particular, se propone que entre las cruces que forman los ejes estructurales se de el espacio para el espectador. Esta misma permanencia determinará un límite entre el centro y el perímetro externo. El centro o la zona más jerárquica, sera para el espectáculo y el anillo perimetral el espacio exclusivo, ya sea de los visitantes o de los actores escénicos.

Estas propuestas no quieren en ningún caso limitar la forma en que una comunidad específica o un ciclo artístico habitara este espacio. También se contara con mobiliario flexible que permita delimitar, diferenciar, mezclar y experimentar con el espacio. Además de esto dentro de los elementos que acompañan al interior (como el mobiliario) existirán unas vigas secundarias de menor tamaño, pero con el mismo sistema del envolvente, de manera que se puedan instalar entre la estructura general, generando nuevos límites espaciales dependiendo del lugar donde se ancle u otras posibilidades artísticas de presentación.

Los recorridos no estan fuertemente diferenciados. El lugar de transito del artista, es el del espectador. Se sugiere además el acceso al pabellón, pero incluso dependiendo de la forma en que se configure la envolvente en su perímetro, se pueden formar nuevos caminos, espacios, salidas, etc.

Los espacios de servicio como los baños o de generación de electricidad, se encontrarán fuera de la instalación principal, de manera de no interrumpir el flujo interior. Además en términos de logística , dependiendo del lugar en el que se instale, puede o no ser necesaria la provisión de estos servicios.

GESTIÓN

Entendiendo la naturaleza de este proyecto asociado a un campo disciplinar artístico, con la idea de facilitar el acceso al público al espectáculo y a la cercanía con los propios creadores para entender y valorizar el arte. Se espera que este, sea administrado por organismos públicos y/o comunitarios para construir un espacio sin fines de lucro.

Independientemente de que se pueda recibir aporte de privados que se interesen en la colaboración del proyecto para su construcción, se espera que la mantención corra por parte de la autogestión y de fondos estatales. Estos fondos pueden venir desde fondos concursables como fondart o de la gestión que se pueda generar entre los realizadores, de manera de conseguir auspiciadores que apoyen la iniciativa por su carácter experimental-arquitectónico, como la cámara chilena de la construcción.

Otros medios privados que pueden consultarse son fundaciones que ya trabajen con el arte o grupos artísticos, como la fundacion teatro a mil o corpartes. Iniciativas que cuentan con más recursos pero que siguen siendo profundamente segmentadas a un público o a una zona geográfica, por lo que también podrían interesarse en el uso de este espacio para la promoción de sus propias actividades.

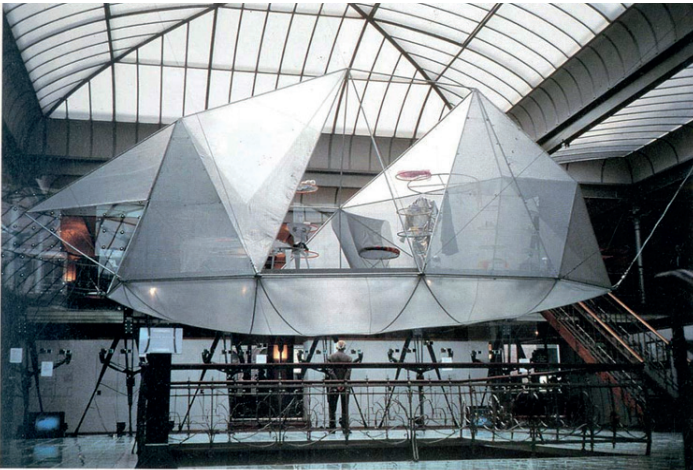
REFERENTES



NBY / HHD_FUN



Espacio de Experimentación Teatral / al borde



PAO II / TOYO ITO



La Ville Intelligente - Jakob + Macfarlane

CONCLUSIONES

Este proceso, fue retroalimentado con diferentes visiones del quehacer artístico, creativo, arquitectónico y potenciado con múltiples experiencias personales cercanas a la creación artística.

Una de las mayores virtudes de este proyecto es la transdisciplinabilidad que se genera debido a que son múltiples los actores que trabajan en su concreción. Muchas veces encerrarnos en modelos disciplinares nos hace olvidar el potencial que existe en la generación de vínculos creativos.

Por temas metodológicos teniendo en consideración la realidad actual en la que se enfrenta nuestro país se volvió muy complejo generar análisis más acuciosos de las comunidades territoriales a las que iría dirigido este proyecto, por lo que en una instancia futura sería increíblemente enriquecedor contar con esas perspectivas

En cuanto a las proyecciones arquitectónicas del proyecto el tiempo puede otorgar muchas más variantes de lo presentado en la brevedad de este trabajo académico y particularmente capta mi interés el hecho de la concreción física de un proyecto de esta índole a través de los organismos que puedan acogerlo y propiciarlo como los fondos creativos.

Sería interesante además llevar estas premisas estructurales a diferentes métodos constructivos que permitan la adaptación a climas más adversos de manera de generar una metodología de trabajo de dispositivos itinerantes para la realización de la labor artística en el país.

Este proyecto no tiene ni tendrá jamás la pretensión de intentar cambiar las metodologías actuales, por unas nuevas. No busca ser una tabula rasa. La coexistencia y el cuestionamiento constante de los estatus es lo que más podría enriquecer nuestra práctica como arquitectos y como humanos.

Salir de nuestras burbujas territoriales además nos permite vincularnos de maneras más puras a la propia sociedad. Dentro de nuestra labor como arquitectos, no podemos ofrecer menos que esto. No podemos dejar de cuestionarnos nuestros propios modos de vida, de hábitat, de desplazamientos.

Pensar cómo y dónde nos situamos como individuos en relación al resto ¿qué nos segrega? ¿qué nos discrimina? ¿qué nos oprime? No solo con el afán de lograr a espacios de mayor calidad o con mejor conexión, sino que además con el afán de construir democracias más allá del discurso político, sino que traducido en nuestras propias ciudades.

Vivir la pulsión constante de la transformación.

BIBLIOGRAFIA

Manual de Escenotécnia - CNCA, 2014

Política Nacional de Artes Escénicas - CNCA 2017

Walkscapes - Francesco Careri 2002

Estadísticas Culturales, Informe anual 2018 - INE 2018

Resumen ejecutivo estudio y diagnostico de los espacios culturales en la región metropolitana - CNCA 2017

Antecedentes de la danza independiente en Chile - Alejandra Agurto, Yasna Lepe 2004

Propuesta Clasificación de espacios culturales CNCA 2015

PROPUESTA DE CRITERIOS PARA LOCALIZACIÓN DE CENTROS CULTURALES EN ZONAS METROPOLITANAS
Análisis de caso: comunas de San Joaquín y Quinta Normal
Loreto Cisternas 2013

Efimeras alternativas habitables - Carmen Blasco

Arquitectura itinerante para la ciencia y su difusión
Nautilus, un Barco Jardín Botánico de la Patagonia chilena
- José Hassi 2019



Dispositivo de Artes Escénicas

Pabellón Itinerante en
Santiago