

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Arquitectura y Diseño Interior

Centro de Arte Contemporáneo en el parque “El Arbolito”

Proyecto de Investigación

Diego Sebastián Laverde Muñoz

Arquitectura

Trabajo de titulación presentado como requisito

para la obtención del título de Arquitecto

Quito, 17 de diciembre de 2018

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Arquitectura y Diseño Interior

HOJA DE CALIFICACIÓN

DE TRABAJO DE TITULACIÓN

Centro de Arte Contemporáneo en el parque “El Arbolito”

Diego Sebastián Laverde Muñoz

Calificación:

Nombre del profesor, título académico: Mauricio Luzuriaga, Arq.

Firma del Profesor:

Quito, 17 de Diciembre de 2018

Derechos de Autor

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante:

Nombres y apellidos: Diego Sebastián Laverde Muñoz

Código: 00116538

Cédula de Identidad: 1723829469

Lugar y fecha: Quito, 17 de diciembre de 2018

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a Marcela Correa, quien inspiró en su clase de Improvisación en la danza este tema al hacerme reflexionar profundamente sobre mí y sobre mi arte.

RESUMEN

Este trabajo de investigación trata sobre la generación de espacios experimentales basados en características preponderantes del arte contemporáneo; es una experimentación sobre la posibilidad formal de “permitir que el líquido de forma al recipiente”, siendo así una contradicción metafórica de la realidad.

Palabras Clave: Arte contemporáneo, Arquitectura, Modernidad líquida, Espacio experimental

ABSTRACT

This investigation work is about the generation of experimental spaces based on contemporary art's main characteristics; is an experimental job about the formal possibility of "making the liquid to shape the recipient"; being a mataphorical contradiction of physical reality.

Key Words: Contemporary art, Architecture, Liquid Modernity, Experimental Space

Tabla de contenido

DEDICATORIA	3
RESUMEN	4
ABSTRACT	5
LISTA DE FIGURAS	8
LISTA DE IMÁGENES	9
INTRODUCCIÓN	10
JUSTIFICACIÓN	11
PRIMER ACTO	14
DIVISIÓN GENERAL DEL ARTE CLÁSICO Y CONTEMPORÁNEO	14
MÍRAME	15
TÓCAME	16
¿GRANDE O PEQUEÑO? ¿DENTRO O FUERA? ¿ESPECTADOR O ACTOR?	17
SEGUNDO ACTO	20
EL FLUIDO DA LA FORMA AL RECIPIENTE	20
EXPOSICIÓN: LA GALERÍA	22
PERFORMANCE: EL AUDITORIO	27
INGRESO: EL FOYER	30
TERCER ACTO	31
CONCLUSIONES Y RESULTADOS	31

¿ARTE CONTEMPORÁNEO Y ARQUITECTURA?	32
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	<u>36</u>
<u>APÉNDICE</u>	<u>39</u>
ANEXO A: IMPLANTACIÓN DEL PROYECTO	39
ANEXO B: PLANTA SUBSUELO GENERAL	40
ANEXO C: PLANTA AUDITORIO DE PERFORMANCE	41
ANEXO D: PLANTA GALERÍA DE ARTE	42
ANEXO F: SECCIÓN DEL AUDITORIO DE PERFORMANCE	43
ANEXO G: SECCIONES DE LA GALERÍA DE ARTE	44

LISTA DE FIGURAS

FIG. 1 DIAGRAMA DE GENERACIÓN DE RECORRIDO DE GALERÍA DE ARTE	23
FIG. 2 DIAGRAMA DE RELACIÓN RECORRIDO-ALTURA-ESPACIO	26

LISTA DE IMÁGENES

IMAGEN 1: INGRESO, CORREDORES CON EXPOSICIONES PERMANENTES	24
IMAGEN 2: ESPACIO DE EXPOSICIÓN H: 3M	24
IMAGEN 3: ESPACIO DE EXPOSICIÓN H: 7M	25
IMAGEN 4: SECCIÓN DEL AUDITORIO HACIA EL GRADERÍO	28
IMAGEN 5: SECCIÓN AUDITORIO HACIA LOS BALCONES	29
IMAGEN 6. VISTA DESDE INGRESO A LA PLAZA GENERAL	30
IMAGEN 7: GANADOR DEL CONCURSO “PABELLÓN DEL ECO” EDICIÓN 2015	34
IMAGEN 8: GANADOR DEL CONCURSO “PABELLÓN DEL ECO” EDICIÓN 2016	35

INTRODUCCIÓN

El arte contemporáneo entendido desde la esfera del aquí y del ahora, del arte que se manifiesta en el preciso instante en el que el público lo percibe, no ha tenido oportunidad para desarrollarse, constituirse y establecerse. Esto en razón a que toda corriente o movimiento artístico ha tomado su tiempo en evolucionar, así por ejemplo se puede encontrar el arte moderno que tiene sus inicios durante el siglo XX y que sigue vigente en lo recorrido del siglo XXI.

Ahora bien, se podría incluso pensar que el arte moderno es parte ya del pasado o de alguna corriente artística que en algún momento estuvo en auge, lo anterior si partimos de la premisa de Hegel: “el ahora ya ha dejado de ser cuando se le nombra, ha pasado ya; por lo que se refiere al aquí, este exige la constitución de un lugar que lo rodee”. Así pues, es claro que para poder desarrollar y apreciar el arte contemporáneo que se basa en manifestaciones latentes e instantáneas, es necesaria la existencia de un espacio que permita que la interacción entre el artista, la obra y el espectador alcance su máximo punto. Cauquelin, A. (2002).

En este mismo sentido, es probable sugerir que para apreciar el arte contemporáneo debe existir una precisa adecuación espacial en la que se pueda disgregar el arte que clasifica como contemporáneo de aquel que no se encuadra dentro del mismo, que a su vez recoja sus manifestaciones dispersas al margen de determinadas secuencias. Brindando un entorno confortable tanto para el artista como para el espectador.

Es así como de una manera u otra la arquitectura puede solidificar la iliquidez que caracteriza el arte contemporáneo, de la misma manera en la que en su momento respondió a la necesidad del arte clásico con la construcción de espacios que propiciaran el confort adecuado para el desarrollo y entendimiento de las obras que se dieron bajo este movimiento.

Justificación

La razón crítica acentúa la temporalidad, nada es permanente. Se pasa de buscar la crítica para encontrar la verdad hacia encontrar que la única verdad es la crítica y el cambio constante. (Heynen, 1999)

En el período contemporáneo, los procesos de creación de arte se definen desde el abandono de los parámetros rígidos a los que estos se regían, para proponer una experiencia más cercana a la cotidianidad que deja de ser algo monótono y lineal (temporalmente) para convertirse en una serie de fracciones de realidad que se mezclan y se cambian para mostrar una crítica desde un nuevo lenguaje más flexible y relacionado con el humano actual. (Correa 2017)

Si tomamos en cuenta la arquitectura, podemos ver que es una disciplina que se constituye de un lenguaje, al igual que las artes, y no solo refiriéndome al dibujo arquitectónico, sino que también a lo que se le llama “tipología”, que es un parámetro preestablecido de diseño,

una imagen mental genérica que se utiliza por los arquitectos para proyectar. Tomando en cuenta esto, y lo mencionado en el párrafo anterior, mi crítica va dirigida hacia la tipología que los arquitectos tenemos llamada “teatro”.

La arquitectura, como disciplina enfocada a resolver las necesidades espaciales del hombre, siempre ha respondido y se ha adaptado a ellas, generando nuevos espacios y nuevas formas de habitar. Se han creado galerías de arte, bibliotecas, escuelas, universidades, etc. tipos de edificios que en una época antigua no existían; y, por otro lado, se han dejado de lado tipologías que, para su tiempo, dejaron de ser válidas. En la actualidad, la arquitectura no ha sabido responder aún de esta misma forma; las necesidades del arte contemporáneo y sus anhelos no se ven reflejados en los espacios que se diseñan para fines artísticos; por ejemplo, de todos los teatros importantes creados en la ciudad, ninguno tiene enfocado suplir de un espacio flexible a los artistas contemporáneos. También puedo decir que “no existen espacios en la ciudad de Quito destinados para la expresión de nuestro arte” por una entrevista con Marcela Correa, directora del grupo TALVEZ de la universidad San Francisco de Quito, que se enfoca en la interpretación y la divergencia de los espectáculos convencionales. Los teatros siguen siendo fieles a su tipología clásica, a pesar de tener distintos tipos de desarrollo tecnológico o formal, su esencia se mantiene intacta: el espectador vs el actor, el que habla y el que escucha. Esta patología se ve reflejada en la actitud de los propios artistas y en la de sus espectadores. Los artistas cada vez más proponen movimientos de “toma de espacios”. Al reflexionar sobre esto me vienen a la

cabeza algunas preguntas: ¿Por qué es necesario tomarse un espacio? ¿No existen acaso suficientes espacios destinados al arte? ¿O es que acaso no pueden considerar como propios los ya existentes? Efectivamente, conversando con varios artistas, y teniendo yo un acercamiento entrañable con el arte contemporáneo, he podido concluir que el espacio destinado clásicamente para el arte está muerto (o se lo considera así por los artistas contemporáneos); lo está ya que no les inspira, se considera como un lienzo totalmente en blanco y aparte infértil; es un terreno árido de difícil cultivo creativo. Los artistas, actualmente, buscamos jugar con la emotividad ya que esta es la primera fuente de conocimiento de la experiencia humana; una asimilación lógica de dicha experiencia viene solo después. Se busca un “enganche emotivo” hacia el espectador. (White 2013) Por ejemplo, en mis clases de improvisación, el movimiento nunca se nos permitía a menos que exista una motivación emotiva intrínseca en nosotros que nos propulse a generarlo. De igual manera puedo decir basado en mis 8 años de experiencia como pianista clásico, que una obra no está realizada, incluso en la clasicidad de la música, hasta que no se le haya dado un sello interpretativo propio, es decir, que se la haya tocado como uno la entiende, expresando mediante el sonido el mensaje que reside en cada fragmento del pentagrama. Lo que diferencia a estas prácticas clásicas de las contemporáneas, es que en la primera, la técnica era un 50% del trabajo sobre una obra; en el caso de la segunda, dicha competencia no es necesariamente un requisito para la generación de una obra de arte, es algo que ya se toma como hecho y se trata de ir más allá, generando no solo una propuesta en base a la interpretación de una obra, sino dando una reinterpretación sobre un concepto propio de raíz que en sí ya era una interpretación de otro.

“Hoy más que en cualquier otro tiempo, la mayor preocupación es cómo prevenir que las cosas se queden fijas, que sean tan sólidas que no puedan cambiar en el futuro” (Bauman, 2000).

Es por todo esto que, mediante una crítica al modelo actual que se utiliza para proyectar los espacios de expresión artística (teatro) y porque siento que es mi responsabilidad como arquitecto y artista contemporáneo, voy a dar una respuesta a las necesidades de maleabilidad, emoción, cambio y flexibilidad que este arte requiere. Voy a intentar de resolver las inquietudes que esto representa en cuanto a respuestas que tengan que ver no solo con especulaciones formales relacionadas al arte, sino también tomando en cuenta la naturaleza meramente estática de la arquitectura. Es decir, mezclar el mundo líquido y cambiante del arte contemporáneo con la rigidez de la arquitectura. *El líquido dando forma al recipiente.*

PRIMER ACTO

División general del arte clásico y contemporáneo

Se toma como referencia para la investigación las expresiones artísticas que abarcan el arte expositivo y el arte de performance. Se entiende como expositivo a la pintura, escultura, grabado, entre otras; es decir, formas de arte en los que un objeto es el foco principal de las intenciones artísticas. Y como performance a la danza, el teatro, happening, entre otros; es decir,

formas de arte en la que el artista es el principal partícipe y en sí es el objeto sobre el cual se vierten las intenciones artísticas. Al dividir así al arte, no se quiere pretender, de ninguna manera, proponer una clasificación oficial del mismo, sino que responde a la necesidad de aproximación que luego dará pie a la generación y experimentación espacial.

Teniendo en cuenta esta clasificación, se procederá a la comparación en el arte clásico y contemporáneo de cada parte: exposición y performance.

Mírame

Si tratamos al segmento de performance del arte refiriéndonos a cualquier expresión en la que se requiera de movimiento y de actores para generar la obra, nos podríamos referir clásicamente a, por ejemplo, la ópera, la interpretación de instrumentos musicales y el teatro; estas formas de arte son de vital importancia para la generación de la tipología arquitectónica de “auditorio” o “sala de conciertos” los cuales tipológicamente cuentan con características completamente similares: un escenario que es el punto principal de tensión y atención en cuanto al diseño (acústica e isóptica por ejemplo), una serie de espacios para la contemplación del arte y un espacio destinado al respaldo de la puesta en escena. Esto responde principalmente a necesidades de representación de estas expresiones artísticas las cuales también tipológicamente tienen características similares: un frente al cual se orienta la obra, la necesidad de una maestría y por tanto validación del arte a través de los artistas, y los elementos compositivos tradicionales: un inicio, un desarrollo y un desenlace. Al tener concentrada la atención en una dirección y un

sentido, es totalmente coherente que también responda de esa manera el espacio, buscando que desde cualquiera de los puntos de contemplación, el espectador tenga de la mejor manera, una apreciación confortable de la obra.

En cambio, con el arte contemporáneo, las expresiones en el performance cambian dramáticamente. Si ponemos como caso el performance de Marina Abramovic en el MOMA, “The artist is present” que trata de la artista sentada con un “espectador” frente a ella con la única regla de que no se puede proferir ni una palabra, solo contacto visual, el concepto de “frente” o de “isóptica” o “acústica” quedan un poco fuera de lugar, donde el espectador y el artista son conceptos también un poco ambiguos. Otro ejemplo de arte de performance contemporáneo es “Me gusta América y a América le gusto yo” (conocida también como El Coyote) de Joseph Beuys (1974), que trata del artista conviviendo con un coyote salvaje durante tres días. En esta obra y en la anterior, los espectadores, no se sitúan en ese único frente sobre el cual se conformaban las obras clásicas, sino que observan desde donde pueden, cada uno procurando su mejor apreciación del performance.

Tócame

Si nos referimos a la parte del arte en la que se generan objetos que son la obra de arte, es decir, en el ámbito expositivo, clásicamente lo podríamos entender como la pintura, la escultura,

el dibujo, el grabado, entre otros; la característica que resalta de ella es la forma de contemplar que se tiene comúnmente en un museo. El espacio que siempre debe existir entre la obra y el espectador para ser correctamente apreciada y el hecho de que esta obra no puede ser manipulada por el mismo. Es esencial una arquitectura “muda” en la que el casi único actor es la obra de arte como referente tanto de técnica como de concepto artístico, compositivo y emocional, transmitiendo así un mensaje codificado mediante las técnicas de representación del arte hacia el espectador.

Como contraparte, el arte contemporáneo plantea obras en las cuales el espectador puede generar su propia apreciación de estas, siendo también partícipe en la percepción y generación del mensaje al mismo tiempo. Como ejemplo claro están la serie de esculturas “penetrables” de Jesús Soto, las cuales son instalaciones tipo esculturas interactivas en las que el espectador podía ingresar dentro y depende de su composición sentir diferentes texturas o generar un sonido en específico, como característica fundamental del material con que fue constituido el penetrable.

¿Grande o pequeño? ¿dentro o fuera? ¿espectador o actor?

Con estas reflexiones sobre las características de cada forma de arte, (exposición y performance) se puede concluir remarcando de manera global tres diferencias en cuanto al arte clásico frente al arte contemporáneo: movimiento, escala y contacto. Estas diferencias son

patentes al enfrentar obras clásicas con su contraparte contemporánea. Al comparar “El cascanueces” de Tchaikovsky y “The Artist is Present” de Marina Avramovic, podemos deducir la primera diferencia, en la cual es interesante recalcar como en las formas de arte contemporáneo la ubicación heterogénea de los espectadores y los varios puntos de vista que esto conlleva, generan una forma de interacción con los mismos, de esta manera, tomando de alguna forma el control de la interpretación de la obra y así sacando sus propias conclusiones sobre lo que el artista intentó expresar con su lenguaje en la obra mediante el movimiento.

Por otro lado, si comparamos “El retorno del hijo pródigo” de Rembrandt con “20:50” de Richard Wilson como dos obras de exposición, siendo la primera un cuadro clásico que podría ser expuesto en un museo y la segunda una instalación donde una habitación entera es inundada con aceite y compuesta con varios espejos en las paredes, es evidente que el tamaño de la primera no tiene punto de comparación con la segunda, es más, la segunda no puede ser transportada porque conlleva también parte de intervención arquitectónica para su generación, develando así la segunda diferencia: la escala.

Así mismo, comparando una obra clásica de Miguel Angel, “La piedad”, una escultura magníficamente lograda y “The Obliteration Room” de Yayoi Kusama, una instalación en la cual los visitantes eran libres de pegar calcomanías de puntos de color en una habitación completamente blanca (incluyendo mobiliario y objetos menores) hasta lograr un espacio barroco lleno de colores, es muy fácil describir la última diferencia entre estos dos tipos de arte: el contacto.

De esta manera se ponen en claro las diferencias conceptuales que serán usadas para la generación del experimento espacial que será el tema principal de la investigación que se llevó a cabo.

SEGUNDO ACTO

El fluido da la forma al recipiente

La fluidez es una característica de los líquidos y los gases, la cual los diferencia de los sólidos ya que no pueden soportar fuerzas tangenciales, a diferencia de los sólidos que no ven afectada su organización molecular. Es por esto que para apreciar a un líquido o gas en forma estática, es necesario un recipiente sólido en el cual adopte una forma de reposo.

En nuestros días, concepto de “líquido” está presente en la cotidianidad, ya que la forma en la que se percibe la contemporaneidad es de constante cambio. Somos un perfecto ejemplo de fluidez. Así mismo, en las artes, se tiende a abandonar las estructuras que antaño les dieron forma y a proponer una mutación constante revisando el pasado como referencia de lo que no se debe repetir sino reinterpretar. Se busca en el arte, liberarse de puntos de orientación fijos y hacer al espectador responsable de encontrar un significado personal en cada obra a la que atiendan.

En arquitectura existen como antecedentes varios edificios que sugieren una libertad más allá de lo común en cuanto a la forma que tienen. Las razones por las cuales llegan a ser así se pueden entender desde una liberación de las tradiciones funcionales rígidas que clásicamente se manejan a la hora de planificar un edificio, lo que en el arte o en la cultura se puede definir como códigos o puntos de orientación fijos, en arquitectura se nombra como el “tipo”. Dicho concepto se puede encontrar a distintos niveles: formal, estructural, funcional, programático, etc. Al abandonar este concepto arquitectónico podemos encontrar ejemplos de edificios que reflejan la

libertad compositiva que se puede alcanzar en cuanto a la forma exterior y su resultante también reflejada en el espacio interior del recinto. Por ejemplo, un ícono en museos: el Guggenheim de Bilbao, diseñado por el arquitecto Frank Gehry, que a pesar de ser muy criticado por muchos arquitectos, logró para la ciudad un incremento exponencial en su cultura y dentro, un artista puede en realidad sentir que el edificio le transmite algo más que una pared blanca y muda, comparándolo con otros sitios de exposición. Otro ejemplo del mismo arquitecto es la “Fondation d'entreprise Louis Vuitton pour la création” en París que incorpora aparte de grandes avances tecnológicos en fachada y estructura, una gran cantidad de oportunidades para generar obra artística contemporánea y promover acciones de mecenazgo del grupo LVMH (Moët Hennessy • Louis Vuitton)

De la misma forma, en este proyecto se generará una forma que responda principalmente a la interpretación que se le da personalmente al arte contemporáneo, tratando de que estos espacios reflejen la esencia que se percibió durante la incursión de alguien que estaba totalmente acostumbrado a las convenciones del arte clásico en expresiones artísticas sin estructuras, es decir fluidas.

Teniendo ya los conceptos que guiarán la generación de los objetos: movimiento, contacto y escala, el proyecto también, como en el capítulo de “división general del arte” de este texto, se dividirá en dos espacios donde se vertirá todo el programa arquitectónico: galería de arte y auditorio de performance.

Exposición: la galería

Al generar el concepto de contacto-movimiento-escala como eje fundamental de diseño en la galería de arte fue necesario definir desde un principio la forma en la que se iba a conectar el inicio del recorrido con el final ya que históricamente, una galería de arte comenzó siendo un corredor que unía dos salas de un recinto. La respuesta más fácil fue conectando dos puntos A y B resultando en un recorrido lineal de la forma A-B-A. Esta respuesta, aunque válida, generaba una circulación aburrida con un retorno necesario al punto de inicio. El recorrido A-B-A era simple y eso fue atractivo, por lo cual se decidió mantener la esencia simple pero agregarle esa manera en la que se incorporen también los otros conceptos en relación con la espacialidad del recinto. Para lograr esto la manera de concebir el recorrido de la galería fue con un espiral donde el inicio y el final de la galería estén en un mismo extremo y el recorrido genere el espiral. (ver fig. 1)

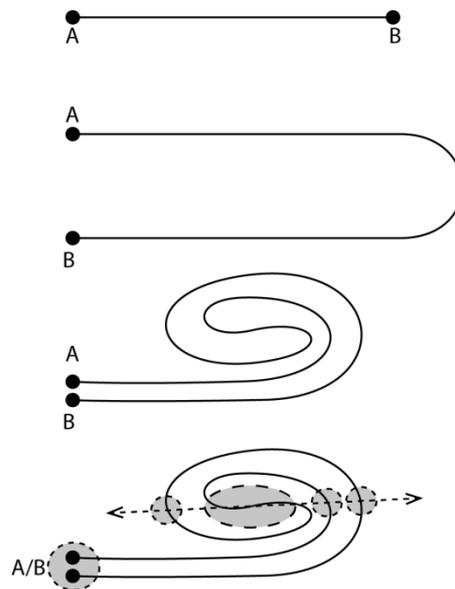


fig. 1 diagrama de generación de recorrido de galería de arte

La galería tendrá dos tipos de espacios de exposición relacionados a la temporalidad de las exposiciones: temporal y permanente. La secuencia de espacios de exposición temporal se ubicó en el eje que se genera con el espiral del recorrido y los corredores conformarían la secuencia alternada de espacios permanentes. (ver fig 2)

Para lograr abarcar las distintas escalas en las cuales podría presentarse una obra de arte, se decidió tener un nivel de techo constante, con la circulación en rampa para que en cada espacio tenga distinta altura y de esta forma cumplir con el objetivo de *escala* variable. (ver imagen. 1, 2 y 3)



Imagen 1: Ingreso, corredores con exposiciones permanentes



Imagen 2: espacio de exposición h: 3m



Imagen 3: espacio de exposición h: 7m

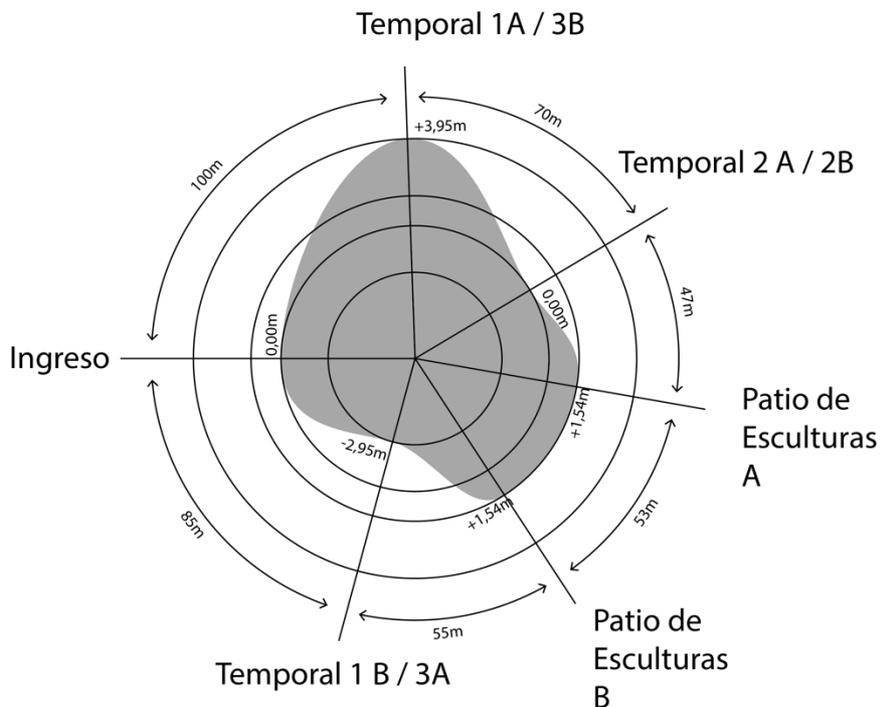


fig. 2 Diagrama de relación recorrido-altura-espacio

Aquí se resume el funcionamiento en espiral de la galería de arte en un diagrama circular donde en cada eje propuesto marca una pausa en el recorrido de los corredores para dar paso a una exposición temporal; el ángulo entre los ejes representa la distancia que existe entre cada exposición temporal y el recorrido de cada sección de corredor de exposición permanente; y cada círculo concéntrico al intersectarse con los ejes, representa la altura a la que se encuentra el espacio. De esta manera, se puede entender el diagrama como: del inicio que se toma como referencia de altura ± 0.00 hasta el primer espacio, existen 100m de distancia y se asciende al nivel +3,95m con respecto al ingreso; del segundo al tercer espacio existen 70m de distancia y se desciende al nivel 0.00 con respecto al ingreso; luego, del segundo al tercer espacio existe una distancia de 47m y se asciende al nivel +1,54m con respecto al ingreso; y así sucesivamente.

Performance: el auditorio

Teniendo como referencia también el eje contacto-escala-movimiento para la experimentación espacial del auditorio, se definió a la posibilidad de generar múltiples puntos de vista y también distintas probabilidades de espacios escénicos para las obras que ahí deberían poder ser. De esta manera se trató de mezclar la solidez de la arquitectura con la fluidez del arte contemporáneo en el performance. Para la altura del edificio se tomó como referencia una distancia cómoda hasta el piso para realizar danza en tela (30m libres) y para estar de acuerdo con la necesidad de movimiento para proveer de distintos puntos de vista al espectador, se proyectó un par de rampas (una a cada lado) como circulación principal y con la anchura necesaria para que al mismo tiempo haya gente en pausa y gente circulando por ellas. Como espacios escénicos se propusieron cuatro locaciones: dos volúmenes incrustados en el graderío y dos en el frente.(ver imagen 4 y 5) De esta forma depende de la necesidad del artista o de la propuesta escénica, se usaría el escenario que sea necesario para la presentación. Aparte de la circulación principal por rampas se propuso otra circulación de mayor velocidad: un núcleo de gradas a cada lado del lado posterior del auditorio, por el cual los espectadores podrían tener un descenso más rápido. En el graderío, al tener incrustados los dos escenarios extra, se redujo en área y no se le colocaron butacas para evitar que la gente tenga una zona de confort que le haga evitar el movimiento. En vez, se adecuaron gradas siguiendo la forma de las incrustaciones para que la circulación también se dé por ahí. Entre cada rampa lateral hay tres puntos en los que se conectan por un corredor que pasa a través del graderío formando una pausa en este proveyendo

de una forma de cruce entre los dos bloques de circulación principal. En cuanto a los balcones que usualmente se utilizan como elemento de visualización de los espectáculos en un teatro, se los trasladó a la parte opuesta al graderío, generando así también una conexión entre ambos lados del teatro y otra posibilidad de apreciación de las obras por el público. (ver imagen 5)

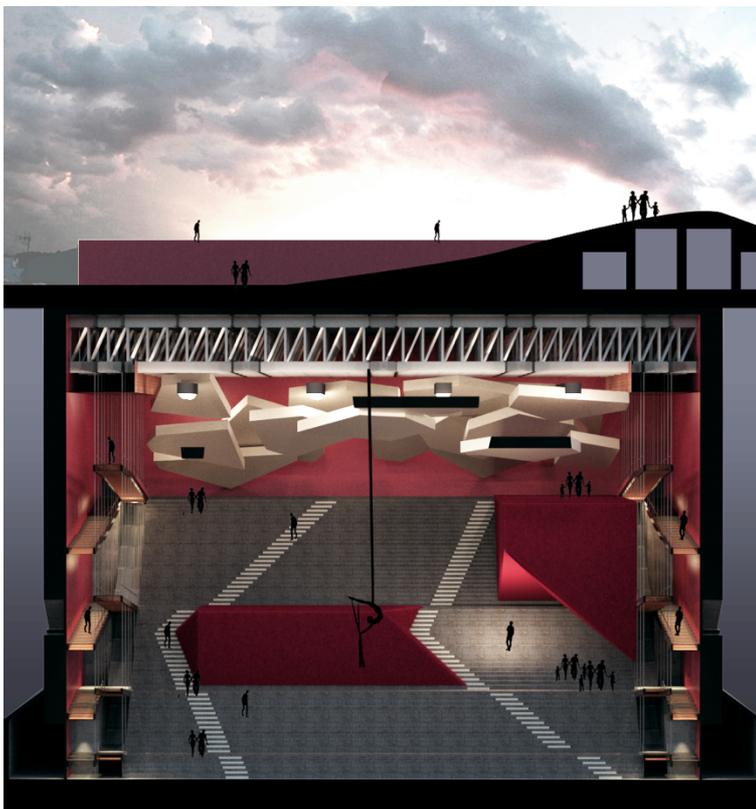


Imagen 4: sección del auditorio hacia el graderío

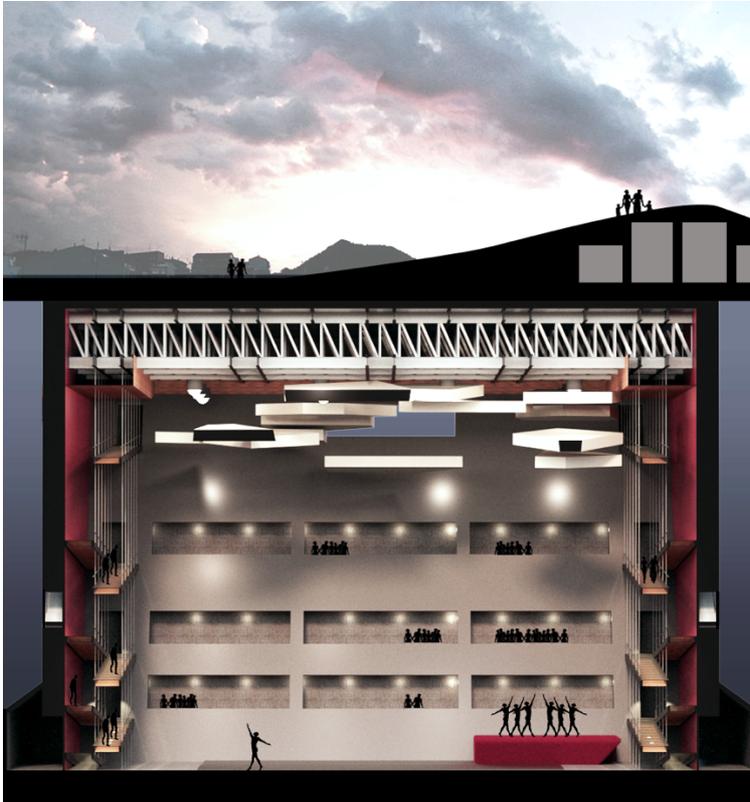


Imagen 5: Sección auditorio hacia los balcones

De esta forma, el auditorio presenta una flexibilidad funcional que se adecúa de buena manera a las necesidades de escala-contacto y movimiento preponderantes en el arte contemporáneo.

Ingreso: el foyer

Teniendo en cuenta desde el inicio la referencia tipológica de un recinto de difusión artística, fue necesario también para este proyecto incorporar de forma secundaria un ingreso conjuntamente con una plaza principal dedicada para reunión del público antes, durante y después de la obra. Este ingreso también se pensó como un graderío con un espacio escénico al medio el cual también constituía el foyer de los espacios principales del complejo. Desde este espacio se circula hacia los otros si es que se ingresa a pie al edificio. La circulación es lineal y comprende de tres tramos de rampas que vienen desde la Av. 6 de diciembre. (Ver imagen 6)

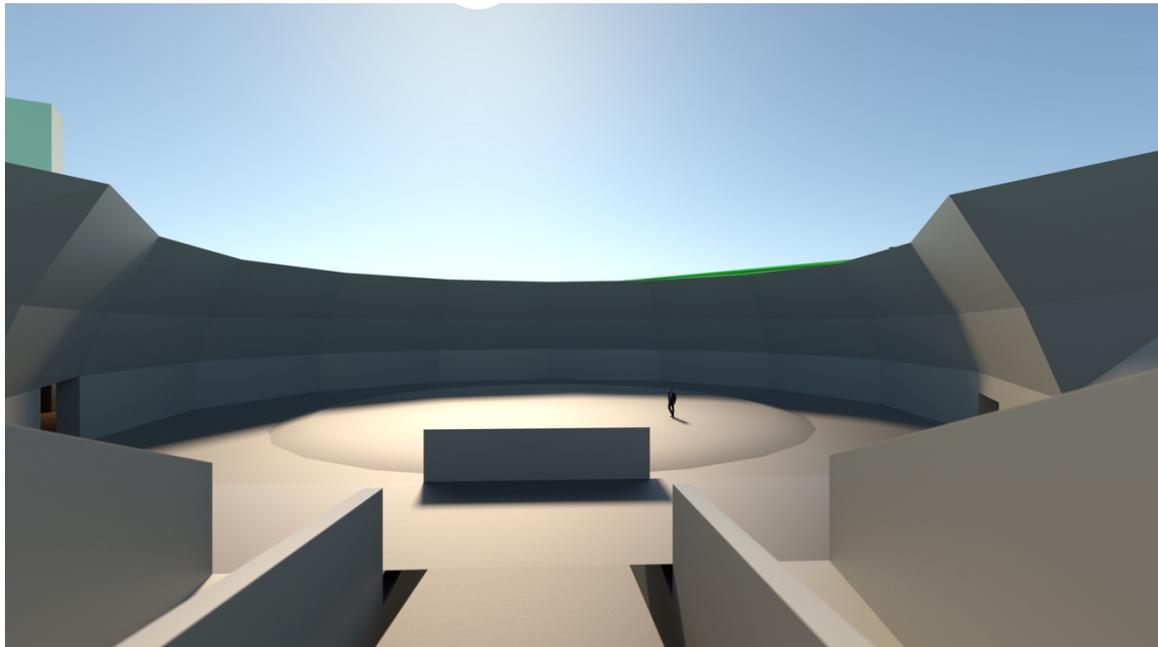


Imagen 6. Vista desde ingreso a la plaza general.

TERCER ACTO

Conclusiones y resultados

Con los objetivos claros sobre la generación de los espacios, en base a las características de las obras de arte mencionadas en el primer acto, donde se describe detalladamente la relación que tiene el arte y el espacio arquitectónico, se fue diseñando cada uno de los espacios. Teniendo así, en esencia los mismos elementos de uno clásico si es que estos se adaptaban a las necesidades descritas y removiendo o reinterpretando los que no lo hagan. El auditorio por ejemplo, cuenta con escenario, graderío, talleres, escenario de práctica y camerinos como un teatro normal; pero a diferencia de uno convencional, la circulación juega un papel fundamental en su composición, de esa forma, las rampas que se usan para la circulación principal, son dejadas vistas hacia el espacio, colgadas desde la estructura del techo con cables de acero. También los escenarios que se incrustan en los graderíos, son una reinterpretación (imagen 4) ya que rompen con las características de frontalidad y centralización que tienen los escenarios normalmente. En el caso de la circulación por el graderío, se plantea un trayecto en diagonal, poco convencional pero como refuerzo del concepto de movimiento en el auditorio. (imagen 4) Finalmente, los balcones que son también un elemento clásico dentro de un teatro convencional, se reinterpretaron para ampliar la posibilidad de la visión del espectador hasta 360 grados.

Con la galería de arte fue mucho más convencional la resolución ya que se logró llegar a formas de acercamiento hacia el espectador muy sutiles. Con la relación que tiene con la luz por ejemplo, el usuario comienza entrando a una especie de caverna en la que la luz natural no tiene cabida y a medida que progresa en el recorrido, los muros que dividen en recorrido de los visitantes reducen su altura para desvelar la única fuente de luz natural del recinto, el patio de esculturas que se ubicó en el centro del mismo. Conjuntamente con el recorrido que se conformó en espiral, existe una relación indirecta (visual) entre los espacios de exposición temporal adyacentes que no tienen sucesión en el recorrido pero permiten ver pequeñas partes de la exposición posterior. Es con estos elementos compositivos como se logra tener una variedad muy interesante de posibilidades expositivas, tanto en los pasillos como en las salas abiertas para exposiciones temporales, ya que existen condiciones de iluminación, altura y área muy diversas.

¿Arte contemporáneo y arquitectura?

Es un cuestionamiento probable, dada la volubilidad del arte contemporáneo y lo inseguro que puede resultar la liquidez innata del concepto del mismo. Para respaldar lo interesante que puede resultar tener un espacio de creatividad libre tenemos como ejemplo el museo “El Eco” en México. En este, por motivo de un concurso anual se han generado muchos proyectos para la apreciación de y reinterpretación tanto de elementos arquitectónicos como de elementos urbanos. Como se puede apreciar en el proyecto ganador del 2015(Ver imagen 7), de una manera realmente muy simple y de impacto tanto económico como táctico leve, se logra concientizar a los visitantes sobre una realidad urbana de la Ciudad de México que prácticamente

todos los ciudadanos desconocen: el hecho de que existe una gran infraestructura enterrada bajo sus pies que permite que la ciudad pueda funcionar: un canal de 7,5m y 8,5m de diámetro interno y externo, respectivamente, dado que, “para abastecer de agua a una población mayor a los 20 mill., es necesario importar aproximadamente 19m³/s de agua y extraer del sub suelo más de 40m³/s.” (Cruz, 2015) Este canal se compone de anillos modulares de hormigón que se montan a 150m de profundidad y recorren 62km. La propuesta fue tomar prestado uno de estos anillos para convertirlo en una especie de anfiteatro donde la gente pudiera aparte de disfrutar de un espectáculo cultural, darse cuenta de la gran infraestructura que tienen bajo sus pies, la que permite que sea viable una ciudad tan grande como la CDMX.

Otro proyecto que es muy interesante, ganador en el año 2016, en el que se exploran elementos a menor escala.(ver imagen 8) El museo se llenó de una serie de objetos ordinarios con los cuales se puedan identificar con más facilidad los participantes de la instalación. Entre otras probabilidades que se tomaron en cuenta para la intervención fue destacable la de generar la infraestructura cotidiana necesaria para “ver a unos niños jugando con el agua de una alberca inflable mientras sucede una plática sobre la ciudad”. (Cruz, 2016) De esta forma, se hace más accesible una institución como “el museo”.



Imagen 7: ganador del concurso “Pabellón del Eco” edición 2015

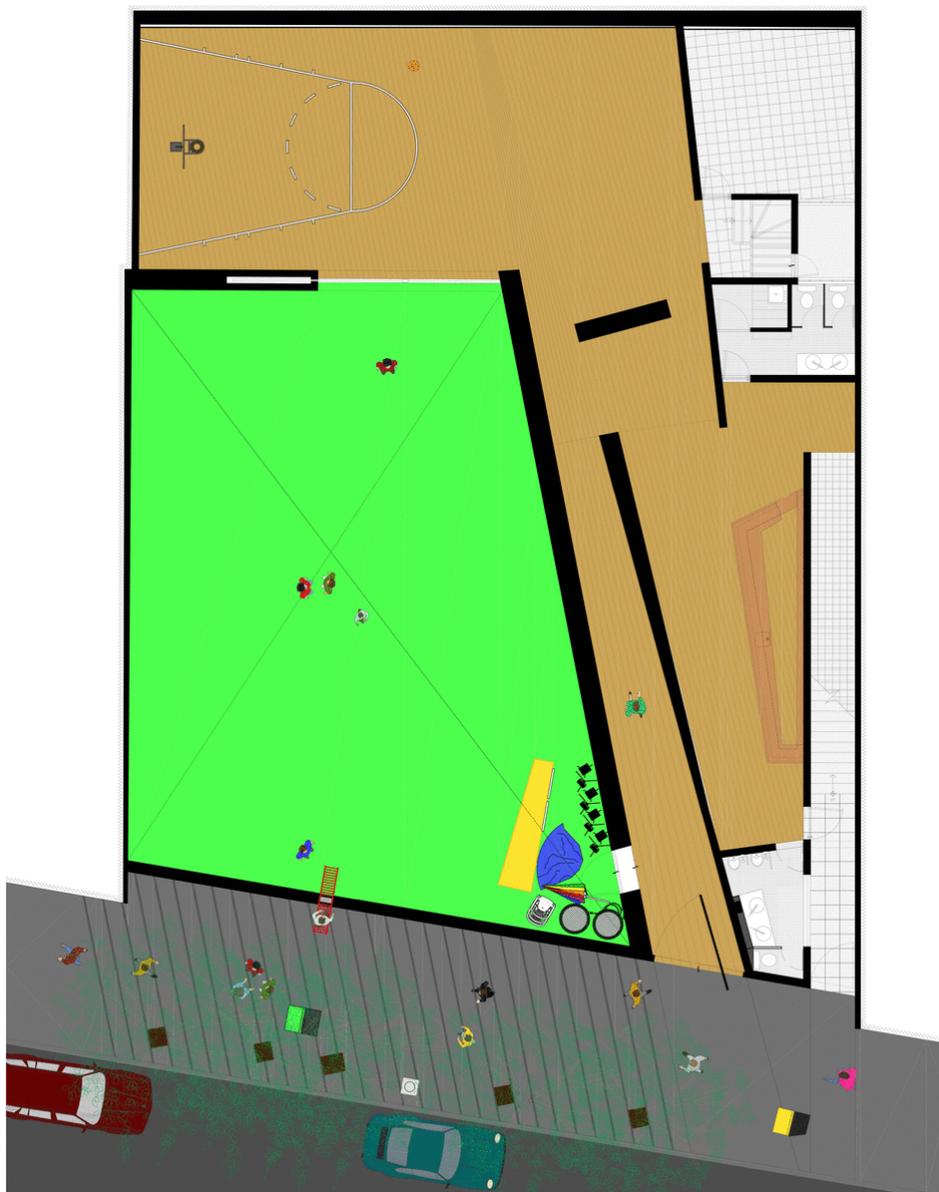


Imagen 8: ganador del concurso “Pabellón del Eco” edición 2016

BIBLIOGRAFÍA

- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. Bauman, Z. (2007). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona:
- Paidós. Bergson, H. (2015). Time and free will. An Essay on the Immediate Data of Consciousness.
- Mansfield: Martino Publishing. Bernat, R. (2016). Entrevista en el marco de su residencia con ERRO Grupo en Florianópolis. Recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=VStChS102v8>
- Blom, L. A. y Chaplin, L. T. (1988). *The Moment of Movement*. Londres: Dance Books.
- Bogart, A. y Landan, T. (2005). *The Viewpoints Group*. Nueva York: Theater Communications Group.
- Burt, R. (2011). [Ramsay Burt]. (2011, abril 17). Reflexions on Steve Paxton's *Magnesium*. Recuperado de <https://vimeo.com/22515367>
- Cauquelin, A. (2002). *El arte contemporáneo* (Vol. 52). Publicaciones Cruz O., SA.
- Chodorow, J. (1991). *Dance Therapy and Depth Psychology*. Nuevo York: Roudledge.

- Correa, M. y Piñeiros, G. (2017) *Improvisación E Interacción En Tiempo Escénico*.
Quito: Universidad San Francisco de Quito (no publicado).
- Cruz, D. (2015) *Taller Capital y su propuesta ganadora para el Pabellón del Eco 2015*,
Plataforma Arquitectura. Recuperado de:
<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/762713/taller-capital-y-su-propuesta-ganadora-para-el-pabellon-del-eco-2015>
- Cruz, D. (2016) *APRDELESP: ganador del Pabellón Eco 2016*, Plataforma Arquitectura.
Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/784114/aprdelesp-ganador-del-pabellon-eco-2016>
- Forsythe, W. y Sulcas, R. (autor). (2010). *William Forsythe, Improvisation Technologies*.
Karlsruhe: Karlsruhe Editors. Fratini, R., Bernat, R. [Festival 10 sentidos]. (2014, 12,
12). *Conferencia con Roger Bernat y Roberto Fratini - V Festival 10 Sentidos*.
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=t09wo3fuHwU>
- Heynen, H. (1999). *Architecture and Modernity, a critique*. USA: Massachusetts Institute of
Technology
- Laban, R. (author), Ullmann, L. (editor) (2011). *The Mastery of Movement*. Dance Books
Limited. Binsted: Dance Books Limited.
- Lepécki, A. (2012). *Dance*. Londres: Whitechapel Gallery. Maning, E. (2007). *The Politics of
Touch*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Niranjananda, W. (2009). *Prana and Pranayama*. Nueva Delhi: Thomason Press Limited.

Pállaro, P. (1999). *Authentic Movement*. Londres: Jessica Kingsley Publishers.

Pérez Royo, V. (2007, primavera). Espacio escénico y las tecnologías interactivas. *Artea*.

Royle, N. (2003). *Jacques Derrida*. Londres: Routledge.

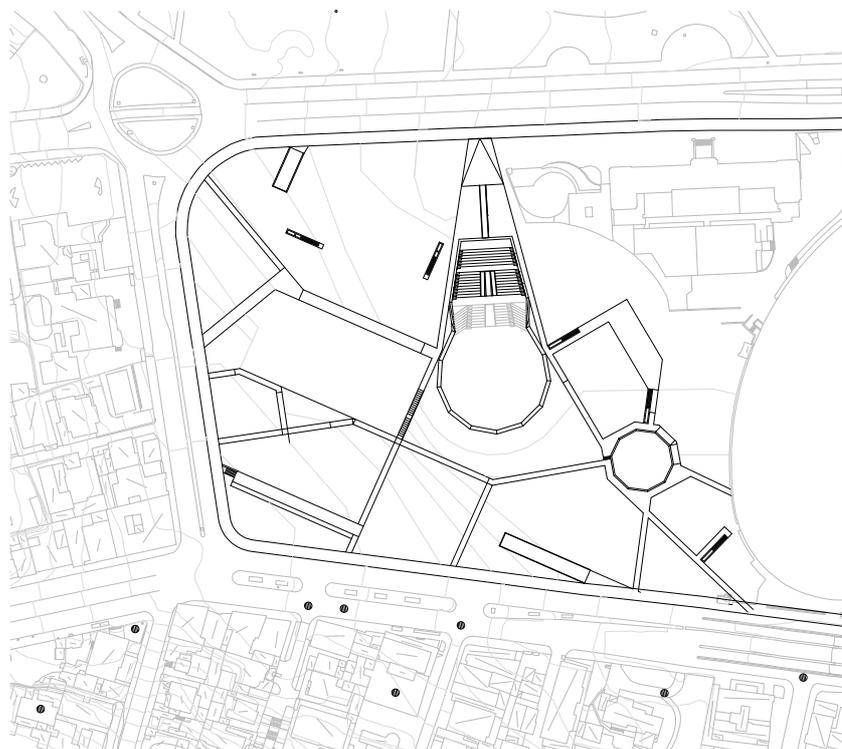
Spoling, V. (1999). *Improvisation for the Theater*. Evanston: Northwestern University Press.

Stanislavsky, C. (1964). *An Actor Prepares*. New York: routledge.

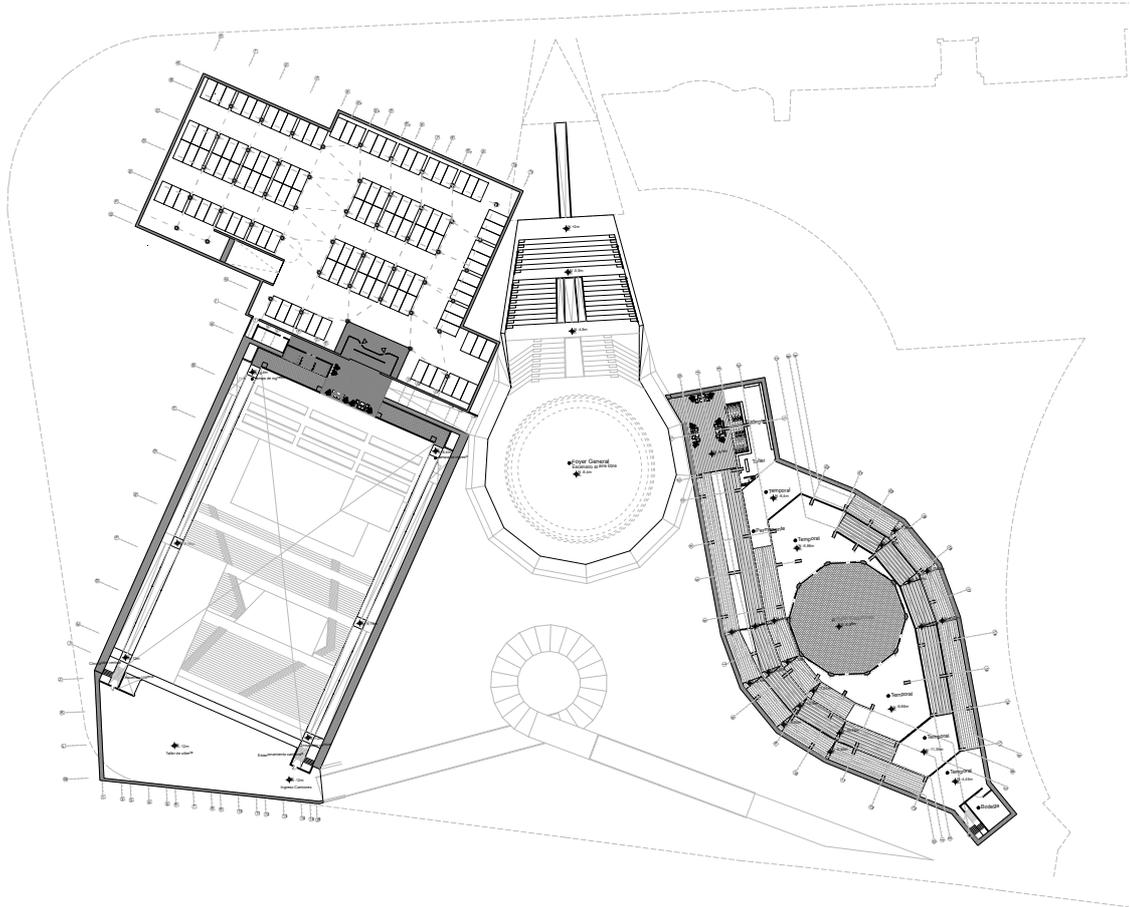
White, G. (2013). *Audience participation in theater*. Londres: Palgrave Mcmillan.

APÉNDICE

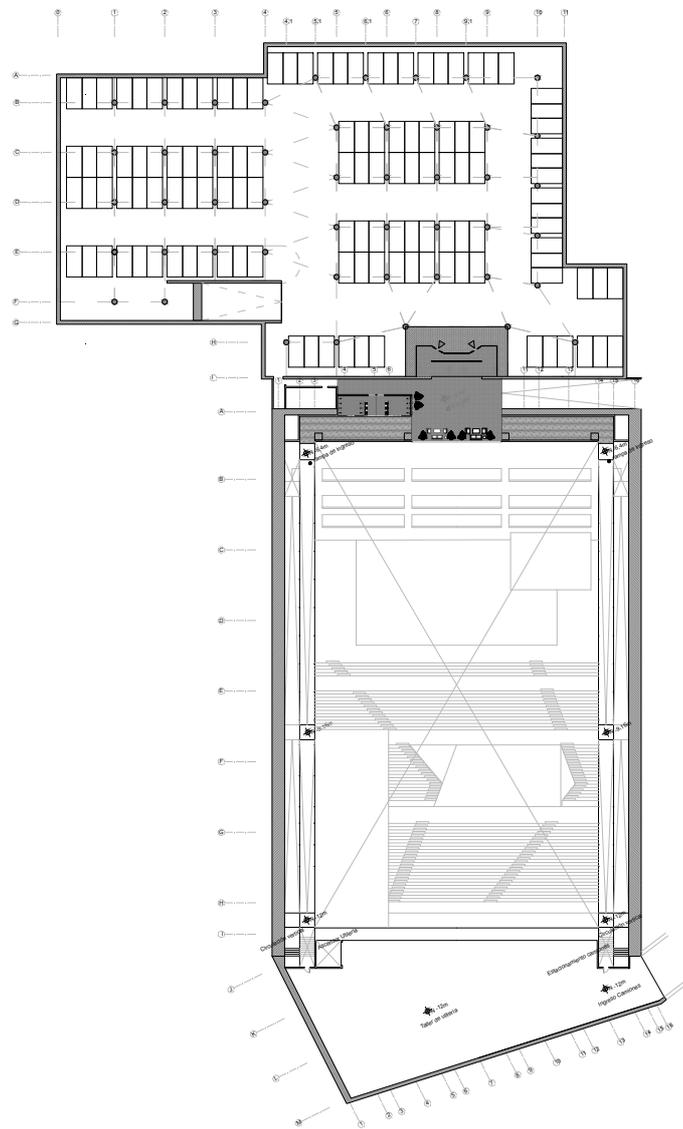
Anexo A: implantación del proyecto



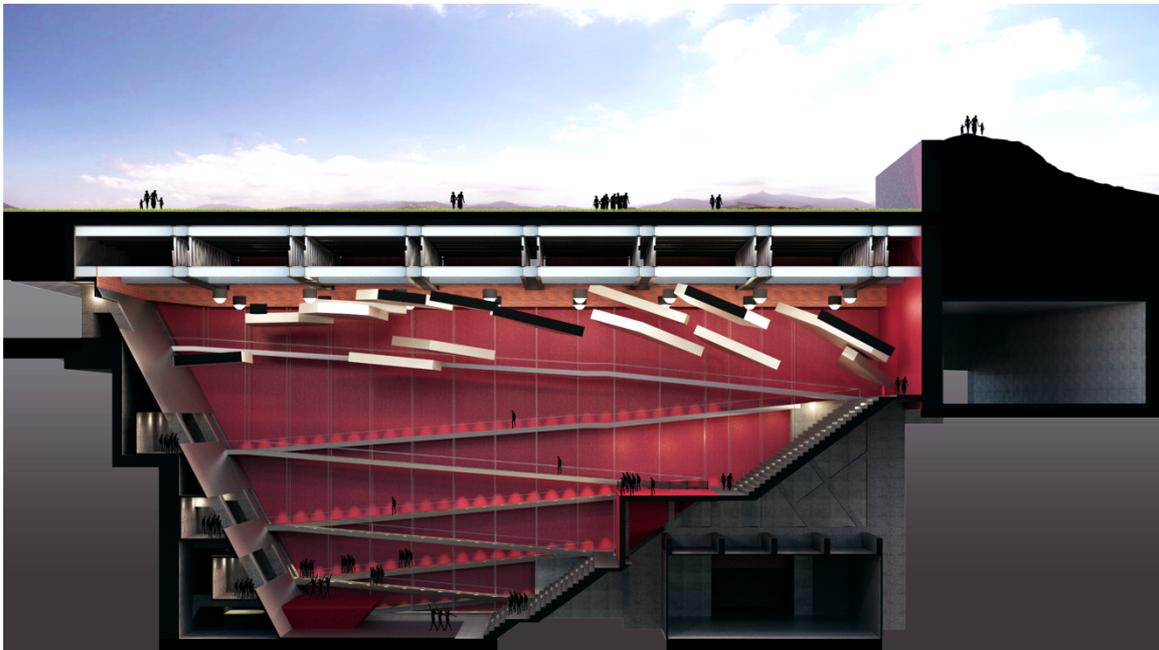
Anexo B: planta subsuelo general



Anexo C: planta auditorio de performance



Anexo F: sección del auditorio de performance



Anexo G: secciones de la galería de arte

