



Universidad de Chile
Facultad de Arquitectura y Urbanismo

MEMORIA DE PROYECTO DE TITULO

Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.

Santiago, noviembre de 2006

Profesor guía.
Alumno.

Yves Besançon Prats.
Daniel Espinoza Novoa.

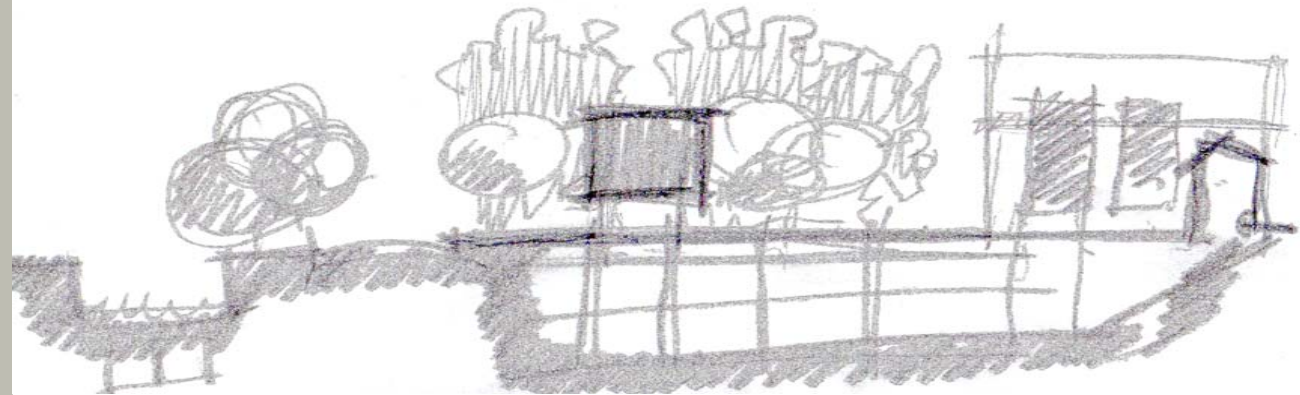
A la vida que va y a la vida que viene



Indice

0	Introducción.	05
1	Generación del tema.	
1.1	Acercamiento al problema de diseño.	06
1.2	Referencias.	07
2	Parque Forestal, lugar de la cultura.	08
2.1	Aproximación histórica al lugar.	10
2.2	Crisis.	11
2.3	Estrategia urbana.	13
2.4	Marco normativo.	14
3	El Museo, bastión de ciudadanía.	17
3.1	Evolución histórica del museo.	18
3.2	Aproximación histórica del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.	19
3.3	Condicionantes museográficas de proyecto: Entrevista a Santiago Aránguiz S.	21
4	Tectónica	
4.1	Partido General.	42
4.2	Esquemas de relaciones.	44
4.3	Programa.	48
4.4	Criterios estructurales.	50
5	Bibliografía.	51
6	Asesores.	53

Introducción



¿Es la primera instancia profesional? o ¿la última instancia académica? Se preguntan Allard y Rossel en "Dos proyectos de título en las antípodas" del último número de *De Arquitectura* del primer semestre del 2006.

La respuesta está finalmente, desde mi punto de vista, en la posición que en cada caso se adopte para enfrentar cada proyecto, contestando en último término a través de la construcción de un discurso en el elástico intersticio de los polos académico y profesional.

El presente documento tiene por finalidad ilustrar sobre las motivaciones, reflexiones y decisiones que finalmente acompañan el proceso de diseño de un nuevo museo de arte contemporáneo. Profesional, en cuanto a la búsqueda de una coherencia de diseño, normativa y constructiva; Académico, en cuanto a las decisiones urbanas, arquitectónicas y materiales sean si no una respuesta, también una pregunta a las discusiones actuales de la disciplina, articuladas desde la materia prima de nuestro que hacer que es el proyecto.

01. Generación del tema

1.1 Acercamiento a la problemática de diseño.

En el marco de obras para la celebración del bicentenario de la república, la reciente restauración del edificio del Museo de Arte Contemporáneo puso en relieve la importancia tanto del programa como del edificio que lo cobija, para el país en general y para la ciudad de Santiago en particular.

Por otra parte, el reciente concurso declarado desierto para la ampliación del Palacio de Bellas Artes, más allá de la polémica generada, planteó la necesidad de disponer de mayor superficie para el principal museo de nuestro país.

En la articulación de estos hechos se reconoce una oportunidad de proyecto, en función de las siguiente hipótesis histórica:

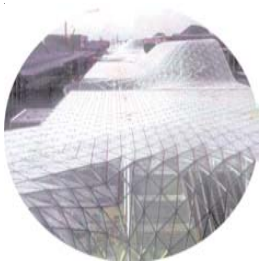
“ El Palacio de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo, son dos edificios concebidos desde un origen por Emile Jequier, como un sistema de Museo y Escuela respectivamente, donde sus diferencias estilísticas responden a la diferenciación de sus roles, sin por ello dejar de formar una unidad volumétrica y urbana.”

En esta interpretación descansa el juicio de que la ampliación natural del palacio de bellas artes es la ocupación de la escuela, actual MAC. En otras palabras, a mi juicio la mejor opción de ampliación del Palacio de Bellas Artes es la construcción de un nuevo Museo de Arte Contemporáneo.

Por otra parte se reconoce el potente vínculo existente entre el Palacio de bellas artes y el centro cultural estación mapocho, necesitando a mi juicio una rotula que articule el circuito de equipamiento cultural que opera en el parque forestal, generando con un nuevo museo una secuencia perceptible. Paralelamente el tramo del parque forestal desde Mac Iver hasta la estación mapocho presenta un altísimo grado de segregación dado por las crecientes intervenciones viales y de infraestructura que han tendido a desintegrar el parque como área verde y paseo, constituyendo este emplazamiento, la oportunidad de pronunciarse sobre el deterioro de una de las “grandes promesas” de la imagen urbana de Santiago.



a y b. nuevo acceso Palacio de bellas artes.
c. parque forestal frente al puente recoleta.



1.2 Referencias.

MAC Barcelona, Richard Meier; MAC Niterói, Oscar Niemayer; MAC Massachusetts, Bruner.Cott 94-99; Patio Herreriano de Valladolid, Juan de Rivero Rada; Maison-Carree Nimes, Norman Foster; centre for design Ontario College, Will Alsop; Tod`s Omotesando building, Toyo Ito; kleecenter Bern, Renzo Piano; Guggenheim Bilbao, Frank Gehry; stuttgart modern múzeum, rainer hasche y sebastian jehle; MARCO Monterrey, Ricardo Lagorreta; MARCO León, Emilio Tuñon y Luis Mansilla; Feria de Milán, Massimiliano Fuksas; Biblioteca Nacional de Paris, Dominique Perrault.; Guggenheim Guadalajara, Enrique Norten.

02. Parque forestal, lugar de la cultura.

a. El Parque Forestal y su prolongación en el parque de los reyes, constituyen el límite norte de la comuna de Santiago y a su vez del triangulo fundacional, convirtiéndose en uno de los rasgos patrimoniales fundamentales del paisaje de la ciudad. A la vez que límite, es sutura que permite entender la naturaleza del río, su impronta en la geomorfología y la trama urbana, como también reconocer la otra orilla, la Chimba como identidad del macro paño norte, cuyos habitantes convierten al tramo entre los puentes Independencia y Recoleta en el Lugar que registra mayores cruces de todo Santiago, según la encuesta de origen y destino.

b. El tramo Estación Mapocho – Palacio de Bellas Artes, se convierte en una oportunidad para recuperar uno de los más bien logrados paseos urbanos en su tramo de mayor degradación, a través de un proyecto que complemente una secuencia perceptible de equipamiento cultural.





2.1 Aproximación histórica al lugar.

A inicios del siglo XX, en un escenario de grandes transformaciones arquitectónicas y urbanísticas para la capital, se idea lo que hoy sigue siendo el Parque Forestal. En el marco de consolidar la imagen política y representativa de la República como una nación Independiente llena de riquezas simbólicas representada en sus monumentos y como una nación progresista para la celebración del centenario de la republica

En 1900, por gestiones del alcalde Ismael Valdés Vergara, se comienzan las Obras Paisajísticas del Parque, que previamente diseñara el paisajista francés George Dubois, bordeando longitudinalmente lo que sería el cauce del río Mapocho, en los terrenos ganados por su canalización y que persistían como basurero y áreas de "mal vivir" de la ciudad fundacional. Obra que se realiza bajo la intendencia de Enrique Cousiño Ortúzar (1900-1906) y se termina en las proximidades de la inauguración del Palacio de Bellas Artes en 1910. A George Dubois se le atribuye también, el diseño de los jardines que rodean al Palacio, trabajo que seguramente realizo conjuntamente con el arquitecto Jecquier.

El diseño de este Parque es de gran relevancia para la urbe, *-"ya sentido como una necesidad desde cuando se había comenzado a canalizar el río en 1888"*- por un lado, fue concebido con la idea de delimitar la zona del antiguo casco histórico y como una medida de saneamiento de la ciudad, mientras que por otro, éste otorga a la urbe, una continuidad paisajística de gran riqueza, muy permeable y unificadora con los terrenos que se encuentran al costado Norte del Mapocho.



- a. Parque forestal a principios de siglo, Memoria Chilena.cl
- b. Laguna Parque Forestal y Palacio de Bellas Artes, Archivo fotográfico Universidad de Chile.

2.2 Crisis.

El límite verde constituido por el sistema parque forestal - parque de los reyes, presenta tres puntos de inflexión dados por la pérdida de continuidad del área verde, que se ordenan en sentido poniente-oriente, tanto en su ubicación como en la magnitud de la interrupción y por ende el impacto de dicha ruptura en el paisaje urbano

a. Persa en parque de los reyes, primer nudo de discontinuidad, por el establecimiento de un programa que secciona el área verde, a pesar de mantenerse el paseo en lo que fuera la línea del tren.

b. Cruce parque - autopista, persiste la huella del tren, manteniendo el puente sobre las vías, las obras de empalme de la carretera, tienden a desgarrar el espacio público y el parque, a pesar de que la continuidad del área verde del Parque de los reyes, mitiga dicha situación.

c. Plataforma histórica de vínculo de riveras. El tramo del parque forestal entre los puentes recoleta e independencia, históricamente se presenta como el lugar de traspaso del río, donde se articulan los principales ejes de crecimiento en el sentido norte con la trama histórica de la ciudad.



se opta por intervenir en el tercer punto ya que ofrece además, la posibilidad de generar el circuito visual y espacial entre el Museo de Bellas artes y el centro cultural estación MApocho





2.3 Estrategia urbana.

Las sucesivas intervenciones viales y de infraestructura han desintegrado paulatinamente el parque forestal, limitándolo funcional y perceptualmente hasta el eje de la calle Mac Iver, a pesar de que en términos de los instrumentos de planificación se extiende hasta la estación Mapocho.



Se opta por recuperar espacio para la forestación del área verde, potenciando regularización del perfil de la costanera (en el tramo cardenal José María Caro) como gran vía expresa, en vez de la opción de par vial en ejecución, potenciando la continuidad y "sutura" del parque con las manzanas entre la calle Puente y Miraflores, reduciendo Ismael Valdés para uso de residentes y eventual paso de locomoción pública (se contemplan dos recorridos en el Transantiago)

Se propone reformular el área del estacionamiento subterráneo existente, junto con la ocupación del sitio eriazó en la calle Ismael Valdés, restituyendo ahí la continuidad del parque y de la manzana.



2.4 Marco Normativo.

Dentro del marco normativo que le es atingente al desarrollo del proyecto, donde cabe mencionar la ordenanza general de urbanismo y construcciones, el plan regulador metropolitano, es particularmente sensible la normativa de menor escala, pues ella mantiene el mayor grado de restricciones. Por esta razón se transcribe la ordenanza referida al sector especial A8 del Plan Regulador Comunal.

Sector Especial A8 – Borde Sur Parque Forestal

Este sector comprende dos tramos, A8a y A8b.

a) Usos de Suelo

a.1) Usos Prohibidos:

En la manzana comprendida por las calles Ismael Valdés Vergara, José Miguel de la Barra y calle Monjitas, todos los usos de suelo estarán prohibidos a excepción de: Residencial: Vivienda y Equipamiento: Servicios profesionales o privados.

En el resto del sector los usos prohibidos son los siguientes:

a.1.1) Residencial: Edificaciones y locales destinados al hospedaje (se exceptúan aquellos alojamientos turísticos

que se encuentren clasificados y/o calificados por SERNATUR).

a.1.2) Equipamiento: Comercio: Cabaret y/o café espectáculos. Edificaciones y locales destinados al hospedaje con servicios comerciales adjuntos (se exceptúan aquellos alojamientos turísticos que se encuentren clasificados y/o calificados por SERNATUR).

Ferias libres. Edificios de estacionamiento y playas de estacionamiento comercial.

Servicentros, establecimiento de venta minorista de combustibles líquidos y/o centros de servicio automotriz.

Esparcimiento: Hipódromos, circos, parques de entretenimientos, casinos de juego, quintas de recreo, juegos electrónicos y/o videos.

Servicios: Casas y/o salas de masajes.

a.1.3) Actividades Productivas, se exceptúan las actividades indicadas como permitidas en el punto a.1.3), de la Zona

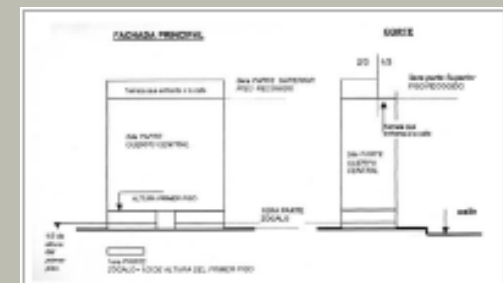
a.1.4) Infraestructura:

Infraestructura de Transporte: Terminales rodoviarios, ferroviarios y/o helipuertos.

b) El sistema de agrupamiento será Continuo.

c) La altura única de continuidad será de 23m. Por sobre esta altura se permitirá la construcción de un piso recogido

y no se permitirá la construcción aislada sobre continua, ni la aplicación del artículo 15.1.



Sector especial A8, Plan Regulador Comunal de Santiago octubre 2006 y esquema de fachada

d) Composición de fachadas:

La fachada en el sector está compuesta por tres partes:

La primera parte inferior:

Zócalo, que mantiene la altura de las construcciones existentes en la misma cuadra, la cual equivale a $\frac{1}{3}$ de la

altura total del primer piso. Según esquema de fachada principal.

Segunda parte central:

Cuerpo central, que deberá respetar las terminaciones y características de las construcciones existentes en la

misma cuadra, en que el muro lleno no podrá ser inferior al 50% de la superficie total de la fachada. Según esquema de fachada principal.

Tercera parte superior:

Piso recogido, que se expresa en una franja continua de terraza con frente a la calle de una profundidad

equivalente a $\frac{1}{3}$ del fondo total de lo construido. Según esquema de corte:

La zona del parque forestal esta afectada como área verde existente, con las siguientes condicionantes

ZONA F:

a) Usos de Suelo

a.1) Usos Permitidos:

a.1.1) Equipamiento: Cultura

Deportes

a.1.2) Espacio Público

a.1.3) Areas Verdes

a.2) Usos Prohibidos: Todos los no indicados.

b) Superficie subdivisión predial mínima: No se permitirá subdivisión predial.

c) Coeficiente máximo de ocupación del suelo: 0.01

d) Sólo se aceptarán en estas áreas construcciones complementarias a los usos del suelo permitidos.

Paralelamente, el emplazamiento elegido esta en una zona típica, la que demarca un área entre la calle Pío Nono y las construcciones al poniente de la Estación Mapocho, delimitada al norte por el eje de la avenida Santa María y por el sur por el eje de las calles Merced e Ismael Valdés Vergara. Decreto D.E. 824 del 29/07/1997, razón por la cual el proyecto, en caso de su ejecución, debiera consultar la aprobación del Consejo de Monumentos Nacionales.

El Museo, bastión de ciudadanía



3.1 Aproximación histórica del Museo de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.

La idea de gestar un Museo para las Artes se le atribuye al crítico y periodista José Miguel Blanco. Dicha iniciativa, se remonta al año 1879, siendo apoyada inmediatamente por el coronel Marcos Maturana, quien poseía una importante colección particular de telas, armas y piezas arqueológicas.

La incipiente República tenía la necesidad de generar un espacio físico dedicado exclusivamente al tema, es por ello que Maturana recurre al Ministro de Instrucción de la época, García de la Huerta para presentarle el proyecto. Tras este episodio, el Ministro dicta un decreto (1880) que mandatan a Blanco, Maturana y al Director de la Academia, el pintor Juan Mochi, para que formasen un Museo de Pinturas, constituyéndose de esta forma, en el Primer Museo de Bellas Artes.

Desde aquel momento, hasta el año 1887, El Museo de Pinturas, se debió conformar con exhibir las diversas Obras recaudadas en los altos del Congreso Nacional, hasta que el gobierno de la época les cedió "El Partenón" de la Quinta Normal.

El requerimiento de un lugar adecuado para el desarrollo artístico del país y la necesidad de construir un símbolo perdurable del desarrollo cultural de la nación gatillaron que en 1901 el Ministerio de Industrias y Obras Públicas organizara un concurso de Arquitectura Internacional, con el objetivo de construir el Edificio símbolo del desarrollo cultural nacional. Es así como en 1902, el jurado del concurso integrado por: Rafael Errázuriz, Agustín Matte, Juan Luis Sanfuentes y Ramón Subercaseaux, otorga el favor de la edificación al Arquitecto francés Emilio Jecquier desplazando a un segundo lugar el proyecto del destacado Arquitecto chileno Alberto Cruz Montt.

El proyecto ganador consistía en la construcción de un Museo-Escuela para las Bellas Artes, programas que al estar contenidos en un solo Edificio se enriquecían mutuamente y le concedían el gran carácter simbólico que el Estado deseaba reflejar para la celebración del Centenario de la Independencia de Chile.

"La idea era ubicarlo donde hoy está la Plaza Vicuña Mackenna, junto a la Biblioteca Nacional, pero el alcalde de la época no estuvo de acuerdo: en una noche hizo limpiar, sembrar y plantar el terreno. Ante las quejas del grupo, el Intendente Enrique Cousiño decidió asignarles un sector libre de los que habían quedado junto al Mapocho luego de la canalización del río." (01)

Los terrenos escogidos para desarrollar el proyecto correspondieron a los del antiguo botadero de la ciudad, particularmente a los de la ribera sur del río Mapocho. Según Alberto Mackenna, la superficie escogida (de 24 mil m²) era un espacio:

"destinado al cachureo, en cual se confundían los perros vagos, los puercos en busca de



01_Miguel Laborde. Santiago, Lugares con historia, 1990, Págs. 110-111)

02_Lisette Balmaceda. El Museo de Bellas Artes (tesis), Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes, 1978, Pág. 61

03_Revista Zig- Zag, Nº 24, Santiago, Julio 1905, Pág. 29



edesperdicios y las mujeres del pueblo que ganaban la vida en esa tarea tan baja(...)"(02)

Inauguración del Museo-Escuela (1910)

Hacia 1905, la revista nacional Zig- Zag difunde el proyecto masivamente en la ciudadanía y revela datos como el presupuesto y plazo de ejecución de la Obra, entre otros. El artículo de la revista se señala :

"El Presupuesto Oficial de la Obra, aprobado por la Dirección de Obras Públicas es de \$ 495.310. La Construcción durará cuatro a cinco años y ha entrado ya en pleno período de actividad."(03) Sin embargo, a medida que avanzaron las Obras, los gastos de la edificación se incrementaron considerablemente. Así, al momento de término del inmueble, la suma gastada se elevó a los \$22.100.000.

Debió transcurrir casi un siglo para que el edificio que alberga al Palacio de Bellas Artes volviera a ostentar la elegancia que poseía en sus inicios, como si los años no hubiesen pasado por él.

En la actualidad, los dos cuerpos volumétricos principales que lo conforman, ya no son un sistema integral, dado que su eje comunicante se encuentra interrumpido en su centro, determinando la conformación de dos bloques independientes.

Por un lado, el Museo Bellas Artes, sigue teniendo el carácter institucional que el arquitecto Jecquier le concedió al edificio originalmente, sin embargo, decisiones políticas y administrativas determinaron que a partir del 18 de Septiembre de 1929, el museo, por Decreto Ley N° 5.200, pasara a depender de la Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM). Mientras que el otro cuerpo albergó a la Escuela de Bellas Artes hasta que diversas situaciones determinaran su traslado y por consiguiente, el cambio programático y volumétrico en el edificio.

De esta forma, el **Museo de Arte Contemporáneo**, dependiente del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile pasa a ocupar el lugar que le correspondía a la Escuela en el sector Poniente del edificio.

Dentro de los Museos de Arte Contemporáneo existentes en el país, esta Obra Arquitectónica se constituye como el mayor exponente cultural del tema en la escena nacional y su carácter es absolutamente reconocido por la comunidad. La relevancia de sus atributos arquitectónicos patrimoniales son reconocidos como testimonio de nuestra historia, y por consiguiente, las deterioradas condiciones en que se encontraba, así como también, la connotación política que la obra ha adquirido en el ámbito artístico, posibilitó la reparación de su antigua fisonomía. Se incorporó una mansarda y la Cúpula Belga, se reparará su estructura soportante y se incorporarán nuevos programas que enriquecerán su labor museística.



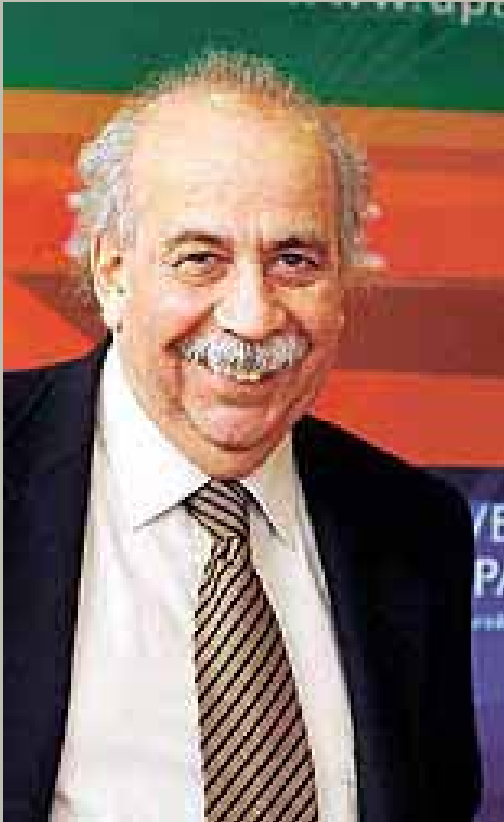
Fechas importantes en la historia casi Centenaria del actual Museo de Arte Contemporáneo:

- Entre 1910 y 1969 funciona allí la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile.
- En Abril de 1927 un fuerte sismo remece la capital, afectando parcialmente su estructura, dañando cristales, estucos y decoraciones.
- El 10 de julio de 1969 un gran incendio, de dudoso origen, destruye los talleres que allí se desarrollaban en el nivel de la Mansarda y de la Cúpula Belga. Las partes desaparecen en su totalidad, dañándose también, los cristales de la Cúpula del hall Central, estucos y decoraciones,

producto del humo y el agua introducida por bomberos. Desde este momento histórico el Edificio se debilita estructuralmente al perder su parte superior de amarre y al quedar sus envigados carbonizados, casi en su totalidad.

- En 1976, una vez terminadas algunas reparaciones básicas en el inmueble, se instala el actual Museo de Arte Contemporáneo, perteneciente a la Universidad de Chile.
- El 30 de diciembre de 1976, el edificio adquiere la categoría de Monumento Histórico (Nº 159), mediante Decreto del Ministerio de Educación Nº 1290.
- El terremoto de marzo del año **1985** produce serios daños estructurales al Edificio que obligan a mantenerlo cerrado durante un largo período.
- Entre **1987** y **1988** se restaura parcialmente el Museo, dotándolo de algunas instalaciones nuevas.
- En **1990** se restaura el ala Norte y la portada del Museo.
- En Diciembre de **1991** el Edificio vuelve a abrir sus puertas al público, reanudando las actividades en el interior.
- El **2000**, tras un comunicado de prensa, convocado por su Dirección y la Corporación Amigos del MAC, Francisco Brugnoli manifiesta la preocupante situación en la que se encuentra el Edificio. La Obra se encuentra muy debilitada estructuralmente y debe ser reparada a la brevedad. Tras esto, se logra el compromiso de privados, del Ministerio de Obras Públicas y de la Universidad de Chile para apoyar dicha iniciativa. Este mismo año, el Ministro de Obras Públicas entrega instrucciones a la Dirección de Arquitectura de la cartera para realizar un diagnóstico de los costos estimados que implicarían las reparaciones más urgentes; de estructura, de reforzamiento y de reparación en grietas causadas por daños sísmicos. Dichos daños se calcularon que ascenderían a los \$ 465.500.000.
- El año **2002**, el MAC obtiene \$30.000.000, por concepto de fondos concursables pertenecientes a la Fundación Andes, dineros que son utilizados para realizar el proyecto: "Rescate de la colección y Acondicionamiento de los depósitos del MAC", y con los cuales se refaccionan y acondicionan tres bodegas (pintura, escultura y grabados) para recibir las distintas colecciones en condiciones de conservación normadas. Paralelamente, en Agosto, la Dirección de Arquitectura del MOP hace un llamado a Licitación Pública para realizar el proyecto: "**Reparación estructuras e instalaciones Museo de Arte Contemporáneo-Etapa Diseño**", que posteriormente se le otorga a la Consultora del arquitecto Claudio Navarrete.
- El **2003**, el Consejo de Monumentos, el departamento de Patrimonio y la Dirección de Obras de la Ilustre Municipalidad de Santiago, entregan su aprobación para la ejecución del proyecto.
- En Agosto del **2004**, nuevamente la Dirección de Arquitectura del MOP realiza un llamado público a Licitación para la ejecución del proyecto, con un presupuesto oficial de \$1.720.000.000 el proyecto es adjudicado a la empresa Constructora Miguel Muñoz Parada, por un monto de \$ 1.646.330.313 y un plazo de 375 días corridos para concluir la Obra.
- Entre Octubre del **2004** y Octubre del **2005** se realiza el proyecto "**Reparación estructuras e instalaciones Museo de Arte Contemporáneo**", que será inaugurado por nuestro actual presidente Ricardo Lagos Escobar.

3.2 Condicionantes museográficas del proyecto.



Santiago Aránguiz Sánchez.
Diseñador, Artista Plástico y Museólogo. Decano
Facultad de Diseño, Universidad del Pacífico

El desarrollo de un museo, y particularmente uno de la escala propuesta, requiere inevitablemente una labor interdisciplinaria, constituyendo equipos que permitan enfrentar los diversos ámbitos de desarrollo del proyecto.

En este contexto es relevante el adentrarse y conocer los aspectos museológicos y museográficos, para lo cual se concertaron espacios de conversación en el presente semestre, con el especialista Santiago Aránguiz, de la cual se transcriben a continuación los momentos más relevantes.

SA. Santiago Aránguiz S.

DE. Daniel Espinoza N.

DE. ¿Qué podemos entender por museo, un espacio para exponer, un centro de investigación, de educación...?

SA: Yo entiendo el museo como instituciones, de carácter permanente, que tienen un rol respecto a la cultura en nuestra sociedad, y ese rol define funciones. Y esas funciones determinan, de alguna manera, espacios, porque tu cuando construyes, cuando diseñas un espacio, ese diseño tiene que cumplir ciertas normas, por un lado, pero también ciertas funciones del espacio para lo que es el encargo, supongamos que un cliente o el estado te dice, constrúyame un museo, entonces viene toda una fundamentación y viene un encargo específico de que es lo que se quiere. En este rato, los museos, especialmente los de arte en Chile, están cumpliendo un rol que está derivado de la imposibilidad de dar cumplimiento al resto de las funciones. Como tu dices, un espacio para mostrar, para exponer, eso es una de las siete funciones fundamentales que debe desarrollar esta institución.

DE. ¿Cuáles serían esas siete funciones?

SA: Las funciones fundamentales que yo reconozco, desde el punto de vista de lo que es el manejo de bienes culturales, en primer lugar es el rescate y la conservación de los objetos que tienen que ver con el rol del museo. Si estamos hablando de arte, tenemos que rescatar, cierto, y conservar una cantidad de miles de piezas que conforman el acervo, supongamos, de las artes visuales de nuestro país. Ahí hay una historia, ahí hay colecciones, ahí hay un fenómeno que tiene que ver con la identidad, con las expresiones de la cultura, con el desarrollo del arte, etc. Pero, esa función de conservar, de rescatar, tiene que ver con espacio obvio en el museo, depósito de colecciones, laboratorios para la conservación, restauración, etc. Independiente que esto ahora se centralice en otros lados por economía de espacio, y por cantidad de personal disponible para cumplir las funciones de conservar.

La segunda función es investigar. Si tú tienes un patrimonio, y lo quieres hacer crecer, o lo

quieres conocer, es necesario investigar. Al investigar, tú logras definir verdaderamente que es lo que tienes, lo conoces, y por último determinas efectivamente el peso de esa colección desde el punto de vista de los intereses superiores, es decir, una colección que dignifique el arte en Chile, una colección que está muy bien investigada, que sabemos qué pintó y qué no pintó, y qué esculpió, y qué no esculpió, y qué grabó, y qué no grabó, determinado personaje de la historia, porque el encargo va por ese lado, por ser un poco el hilo conductor, las raíces, lo que determina verdaderamente el quehacer en esta área del conocimiento. Entonces, tú rescatas, conservas, e investigas. Al rescatar, al conservar y al investigar, el cúmulo de estas acciones te va a producir una cantidad de documentación muy importante. Es decir, no sacamos nada con tener una obra de Matta, en el Bellas Artes si no sabemos exactamente todo lo que se pide saber sobre la obra de Matta. Que vaya el estudiante, que vaya el investigador, que se le entregue la información correspondiente, porque este es un servicio que hay que darle a la ciudadanía, porque es usufructo y es pertenencia de todos los chilenos, en este caso, que estamos hablando de museos nuestros, para que estos chilenos se informen. Entonces, la documentación la forma no solo el acopio de lo que dice el investigador en arte, el especialista, sino que además es el conjunto de documentos que permiten ampliar esa información. Entonces, documentación significa la pinacoteca, la filmoteca, la fototeca, la biblioteca, todas las cosas que se puedan imaginar. Y hoy día, obviamente, los servicios mediáticos.

Entonces, todas las cosas, toda la información escrita documentada, que es un registro, una protección. Vamos a suponer una desgracia, terremoto, típico, cierto? Y se nos cae la hoja de laurel de Virgilio Valle; se nos cae el friso del Bellas Artes, se revienta en pedazos, y queremos reconstruirlo, ¿y? ¿Cómo? O, por último, se destruye un par de cuadros de Matta. ¿Está la documentación?, está la fotografía, está la radiografía, están los antecedentes químicos, está o no está? Eso es documentación. Si yo sigo, rescate, conservación, investigación, documentación, voy a llegar al momento mismo, del salto que se han dado los museos en este rato, en la exhibición o la exposición. Es decir, lo que están haciendo los museos hoy día es exponiendo, exhibiendo, con los elementos que tiene en la mano. Y como normalmente lo nuestro no está investigado lo suficiente, lo que tenemos es el recurso de lo que está ahora, al ser que está vivo, a la colección, o por último lo que obedece el interés específico del señor X, que escribe, quien dice, que además se da el auto título de curador. Entonces, ahí se arma la exposición, y viene la gente, pero como no son muchas las cosas que respetamos, que conocemos, y que por lo tanto, no podemos mostrar, traemos cosas de afuera, o la producción del momento. Entonces, nos vamos a llenar permanentemente de cosas que, vienen los artistas, un artista internacional, con su colección, su producción, y andará dando vueltas por el mundo, que venga. Que venga Dalí, que venga el escultor, Rodin, etc. Que nos damos cuenta que, en medio de toda esa fantasía de muestras temporales, viene un tipo, un estudiante, se roba una escultura, no aparece y se dan esos lujos, el chileno, de dar cuenta, de que no estamos armados, museologicamente hablando, para hacer cosas en grande. Sin embargo, lo intentamos y es válido. Y hay financiamiento, y eso es muy bueno, porque hay generación de ingresos por parte de de la

“no sacamos nada con tener una obra de Matta, en el Bellas Artes si no sabemos exactamente todo lo que se pide saber sobre la obra de Matta. Que vaya el estudiante, que vaya el investigador, que se le entregue la información correspondiente, porque este es un servicio que hay que darle a la ciudadanía, porque es usufructo y es pertenencia de todos los chilenos”

institución, que es bueno, entonces exponemos. ¿Y exponemos de qué manera? Exponemos solamente de una manera, diría yo. De forma temporal. Porque lo permanente está mal hecho. Está mal planteado, y lo permanente no consulta, en cuanto al arte, las cuestiones fundamentales. Si a mí me preguntan, ¿qué piensa Ud. De la exposición del Museo de Arte Contemporáneo, del Museo de Bellas Artes?, yo digo, bueno, que, para yo enseñarle a mi hijo, quien es Roberto Matta, a mí me gustaría que él partiera de la pintura de la colonia, de los precursores, de los primeros maestros de la pintura chilena, de los maestros del fin del siglo, de Juan Francisco González, de Valenzuela Puelma, Valenzuela Lira, de Pedro Lira, y después sigamos hasta 1910, y entramos a la generación de 1913, cierto, y seguimos al 28, al 40, 50, a los 70 y los 80. Entonces, hay un hilo conductor, que es el guión que me permite entender porque hoy día se pinta lo que se pinta y no se pinta como se pintaba a fin de siglo. Pues bien, la exposición de carácter temporal, que es la ocupación y el interés de todos los que ingresan a los museos, porque no se complican la vida, ni documentando, ni conservando, ni investigando, ni rescatando. Ni tampoco están preocupados verdaderamente de que la inclusión sea sólida, del punto de vista de sus colecciones, porque a lo mejor, nos estamos perdiendo del acopio de información que tenemos, de los artistas que yo te he mencionado, de las escuelas, los estilos y todo lo demás, se enriquezca, y no se pierda a través de un deambular para que, de alguna manera, nosotros tengamos una biografía timbrada, documentada, de A a Z de lo que es nuestro quehacer en la plástica. Si yo hago la exposición de carácter temporal, debo afirmar, debo tener como en todos los grandes museos del mundo, una colección de carácter permanente. No tengo porque decir yo que ese museo es menos importante que la Tate Gallery, la Nacional Gallery, o la Villa Borghesi, o el Museo de la Alta Pinacoteca de Munich, la Nacional Gallery de Washington, por que las realidades son distintas. Y porque ellos han demostrado eso a través del respeto de siglo, lo que es el sentido de identidad, reconocimiento de un arte independiente de que el museo, estemos hablando de una tipología que a veces no conyuga todo, pero por último, si un va a ir al Museo del Louvre, pensando que una va a poder ver a la Mona Lisa o a la Venus de Milo, tú sabes que van a estar ahí, a mí me gustaría saber que La Perla del Mercader va a estar siempre en el Museo de Bellas Artes, y que la voy a ver. Y que voy a ver a Pedro Luna, y que voy a ver a Carlos Paz, y que voy a ver, mira, a todos los demás, ya, independientes de que sea el Museo Nacional de Bellas Artes o el Museo de Arte Contemporáneo. Porque la exposición de carácter permanente es muy importante. Hay otra tipología de exposiciones, que es la exposición que sale del país, organizada por el museo. Llámese exposición internacional, o exposición itinerante, o por último muestra del museo que sean hechas a través de reproducciones, argumento, etc., que vayan a recorrer el país, porque hay gente en este país que jamás va a venir a Santiago, y que se va a pasar la vida sin ver una obra de arte. No es lo mismo que vivir en Roma o vivir en Paris, que la gente a cada dos minutos puede ver una obra de arte universal. Lo nuestro, una persona puede pasar meses, años, la vida sin ver, cierto, Pues bien, esta es el área de exposiciones. Entonces, te reitero, rescatar, conservar, investigar, documentar, exhibir. ¿Porque exhibir es importante? Exhibir es importante siempre y cuando tú hayas documentado muy bien, hayas investigado muy bien, y conserves muy bien. Tú no puedes mostrar, en una exposición, cuadros que se están cayendo a pedazos o esculturas que le faltan los dedos. No, no, eso no es posible. Eso indigesta. Indigesta, porque el visitante que paga el ingreso al museo hoy día, o por último

que aprovecha el día domingo la gratuidad, ese se tiene que cultivar, se tiene que alimentar de la cultura que le ofrece esa institución para su crecimiento personal. Si eso no está hecho debidamente, el museo indigesta. El alimento viene mal elaborado. Si yo tengo esa razón para llegar a establecer que la exhibición es un proceso y no un invento de qué hacer diario, voy a entender que con eso tengo que hacer extensión. Y la extensión no necesariamente es la difusión, que podría ser el efecto como que publicitario de la exposición, que todo mundo se entere por la radio, por los diarios, en fin. No, la extensión es otra cosa. La extensión significa hacer llegar al máximo público posible el esfuerzo del museo, el trabajo del museo. Por lo tanto, tengo la posibilidad de realizar conferencias, foros, puedo hacer publicaciones, puedo hacer videos, puedo hacer filmaciones, puedo hacer seminarios en relación al quehacer de lo que es el proceso. Cuando yo llego a entender el concepto de extensión, es cuando la persona, llegue o no al museo, tiene acceso también a la labor que realiza. Yo voy a una exposición que me conmovió, que me gustó, que encontré fascinante, que por último aprendí de lo mío, o de lo de otro lugar, de otras latitudes, cierto, voy a querer llevarme algo de aquello, en mi memoria, en mi registro visual, en fin, por eso que ese rubro es ahora tan importante en los grandes museos del mundo. Porque la extensión se produce a través del stand de ventas, a través de la venta de películas, a través del arriendo, a través de un Film and Arts, o de un ARTV, o cualquiera de los canales importantes, te están hablando del quehacer de los museos, del registro, de las investigaciones, de las obras de arte y sus misterios, no es otra cosa que el quehacer de grandes museólogos, de grandes investigadores, de grandes coleccionistas, y de grandes instituciones que posibilitan entender porque Las Señoritas de Avignon de Pablo Picasso fueron pintadas de esa manera, y cual el origen que tienen. Y el restaurador del museo te puede explicar perfectamente que, para restaurar un color azul de una obra del Renacimiento, tiene que investigar y conocer de química como nadie. Porque obviamente, en la medida que pasan los años, el patrimonio se va enriqueciendo cada vez más. Es obvio, porque no hay vuelta atrás...

D: en ciertas instituciones también se va perdiendo, se pierden las técnicas, se pierden las formas... Lo mismo que pasa en la arquitectura, que se pierden las técnicas y los especialistas, por ejemplo, conseguir un maestro yesero que haga las cornisas en la restauración del MAC.

SA: Exactamente. Ahora bien, la extensión ha llegado a tal nivel, que yo estoy aquí, en este rato, y estoy viendo la obra de Antoni Tàpies, o sea, me meto a la fundación, me meto a todos los museos que tienen las colecciones, un personaje que me encante, la obra de él, el pensamiento, ese catalán, y digo, eso se debe a la labor del museo, de la investigación. Alguien tomó las fotos, alguien hizo registro, la metió en el Internet y la comunicó al mundo. Yo le puedo hablar de un señor que vi en Parral, que jamás ha venido a Santiago, le puedo hablar en un curso, en una conferencia, en algún lugar, acerca de la importancia que tiene el pensamiento del artista frente a su rol en la sociedad, y le muestro su obra. Y ese señor jamás tuvo idea, o va a tener contacto o va a ver, el resto de su vida, una obra de este artista. Entonces, es sumamente significativo que la extensión, hoy más que nunca, en este mundo "globalizado", pueda llegar todo esto a conmovir, de alguna manera, a relacionarme y a entender algunos fenómenos que pueden llegar a explicar la sociedad contemporánea. La extensión, entonces, viene a representar como un quehacer ineludible, como el resto, para que verdaderamente el engranaje funcione. Ahora bien, si tengo todo eso hecho, voy a educar. Y el museo no es una universidad, no es un colegio, no es un instituto, pero educa. ¿Educa a través

“Yo sueño con un museo un poquito más idealizado, te fijas, donde el trabajo que se realiza en el museo pueda ser observado por la gente. Donde las colecciones estén por lo menos visibles como están los libros.”

de qué? No a través de la educación formal, de la academia. Educa a través de la educación permanente, esa que se da en forma absolutamente espontánea, de los seres humanos que en lo cotidiano van a buscar información. ¿Y porque te digo educamos? Porque de alguna manera se enseña. Pero para enseñar el proceso tiene que ir ordenado. Entonces, si yo hago las cosas bien, y viene un centro de madres, y viene un club deportivo, o bien la junta de vecinos de x lugar, pide que lo atiendan, va a haber un guía, va a haber alguien esperándolos, le van a entregar información, lo van a pasar al auditorium, le van a mostrar una película, después les van a llevar a ver la exposición, en fin, esa gente se va a quedar ahí, van a tomar un café, y lo van a pasar bien, porque la extensión también significa disfrutar el espacio arquitectónico, donde está instalado, o sea, la instalación del museo. Educa, a través del cambio de conducta, que la educación permanente de la gente da. Cuando todas esas funciones se han cumplido, cierto, te queda lo más significativo del punto de vista de cómo se logra hacer esto y eso es una dirección y una administración. Por lo tanto, esa dirección y esa administración vienen a representar una especie de elemento comunicacional que establece los canales para que las cosas se vayan dando de tal modo de que la función nº1 se cumpla hasta la función nº 7. Entonces, la A se hizo, bien, pasemos a la B, a la C, a la D, así como un ascensor. Entonces, ese ascensor, cierto, el cuerpo directivo que tiene el vínculo conector entre los pisos, entre los estamentos, entre las disciplinas, para que el elemento esté permanentemente en contacto, y que se desarrolle la interrelación que necesita toda institución, organismo, empresa, etc. Una dinámica impresionante, bellísima por lo demás, siempre y cuando esto esté en funcionamiento, y no en parcelas. La parcela aquí que no deja ver. La parcela de los restauradores y conservadores de las obras de arte, que no permiten que una obra vaya a una exposición porque la luz, cierto, la va a afectar. Entonces, ahí viene el fenómeno de la posición que adoptas tú frente al tema cultural. Las obras de arte, los bienes culturales, el patrimonio, ¿es o no es de usufructo de todos? Sí, Santiago por favor, yo pago mis impuestos, cierto, mi familia los ha pagado, y yo necesito ver eso. De acuerdo. ¿Como tú, como arquitecto, lo resuelves, si hay cosas que no se pueden ver? Yo sueño con un museo un poquito más idealizado, te fijas, donde el trabajo que se realiza en el museo pueda ser observado por la gente. Donde las colecciones estén por lo menos visibles como están los libros. El libro, para mí, yo lo abro, página 20, ahí está el tema. No, pero si yo quiero ver esa escultura africana, la quiero ver de cerca, ¿me lo permiten? No, no, no, pero ¿tú eres investigador, eres qué? Y todo eso va provocando un ostracismo del manejo patrimonial, de una mezquindad dramática. Obviamente que tú no vas a permitir, que todo mundo toque un objeto porque en definitiva se va a romper. Pero la percepción sensorial del objeto único, irremplazable, la tienen que entregar. Tú no te puedes quedar con ella. No tienes derecho a hacerlo. Tienes que abrirte con la riqueza patrimonial, que tú la entendiste porque eres uno del 6% de la población latinoamericana que llegó a la universidad. Pero, ¿y el resto? ¿Qué pasas con el 94% restante? Eso es lo que se refiere a lo que es esta organización, que lo que es la estructura y cuales son sus funciones.

DE: Lo que sí es preguntar, ¿para qué queremos los museos?

SA: Esa pregunta, que la contesten los que tienen a cargo la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, los directores de museos, el director del Archivo Nacional, etc. O el director del Centro

Cultural Palacio La Moneda, que aún no se nombra. ¿Por qué te digo esto? Por que si yo no tengo conciencia, cierto, de mi propia identidad, a que me refiero con identidad, porque esa es otra cosa que la ves a cada rato y nadie te la explica. Voy a tratar de explicarte mi posición. La identidad tiene que ver con tres fenómenos. Uno, que es la herencia, la herencia genética cultural, territorial, lo que tú recibiste, no sólo de tus padres, sino por el hecho de haber nacido en ese espacio territorial, que tiene los límites y que se llama Chile. Pero, hay otra identidad que tiene que ver con la identidad latinoamericana, cierto, y si empezamos a agrandar esto, vas a terminar dándote cuenta de que tú quieres ser ciudadano del mundo, no quieres ser un ser que simplemente vive en la comuna de Providencia, o San Miguel, o Quinta Normal, y que de ahí nunca más vas a salir. O sea, tiende a identificarse como herencia con un territorio, con una cultura, con n cosas. Y no es una lucha, es una forma de darte a conocer, porque la identidad tiende a provocar confianza, o sea, yo me identifico para provocar confianza. Herencia, medio, y más otra cosa que tiene que ver con el lugar, el espacio, el territorio, con la geografía y los límites de donde tú naciste. Si tú los conoces, si tú te das cuenta, cierto, que el carácter lo forma justamente esa cuestión territorial, va a entender que es herencia más territorio, es decir, habitar el espacio. Yo pienso que lo ideal es habitarlo con arte. Te va a dar un carácter y una forma de ser. Pero la tercera patita de esto, que es la más compleja, es que tú también perteneces a una expresión de cultura. Una expresión de cultura que, en el caso nuestro, tiene como 14.000 años, según los antropólogos. Desde el momento en que ingresa el hombre a este espacio territorial ya estamos en el ámbito de cultura. Ocho mil años antes del presente, que, hasta hace muy pocos años, 30 años atrás, que la prehistoria, cierto, no hablaba de cultura, mientras el hombre era simplemente un recolector, y un cazador. La expresión de cultura aparece cuando hay una visión por lo menos, así lo entiendo yo, de una visión sino religiosa, sino misteriosa, del pensamiento que relaciona el hombre con su cosmo, con el más allá, expresado en manifestaciones materiales que las podamos ver. Por eso siempre aludo a la cultura Chinchorro que es la expresión más bella de cultura antigua en nuestro país, diez mil años, por lo menos. Si la expresión de cultura se da en el ámbito de reconocer esas expresiones del hombre a través de los siglos, hoy, esa expresión de cultura tiene que tener un significado, sino diferente, de una proyección de futuro. ¿A que me refiero con esto? No estamos solos, ni siquiera solos en el país, obviamente, sino solos en el contexto en que estamos insertos como geografía, sino estamos contactados con el mundo entero, en este rato. Por lo tanto, para yo vender cobre, madera, pescado, fruta, vino, lo que tengo que hacer es identificarme con los valores que representan esa expresión de cultura, con mi diversidad. Entonces, porqué digo esto, porque cuando uno se identifica, provoca las confianzas. Y yo creo que para los negocios se necesita tener confianza...

D: Generar confianza...

SA: Muy bien, este país tiene grandes desafíos en este rato, independiente de los últimos 40 años de la historia de Chile, que son complejos, y que estamos ahí enrollados todavía sin poder salir. Eso obedece, sin duda, a un proceso, en el cual estamos todos insertos, pero que nos obliga a pensar responsablemente que vamos a hacer nosotros con lo nuestro. ¿Qué hacemos con la educación? Mira en lo que estamos. ¿Qué hacemos con los museos? Mira como estamos. ¿Qué

hacemos con el patrimonio que no está protegido?

D: y ahí me asalta una duda con eso, porque encuentro que estamos en una situación sumamente frágil, como ciudad, como patrimonio, en el sentido de que están habiendo recursos para grandes inversiones, pero todavía no hay una conciencia clara sobre qué se conserva, qué se mantiene, qué vale la pena conservar, precisamente, ese sentido de pertenencia, donde está arraigado. Entonces, estos elementos de la cultura material donde está arraigado ese sentido de pertenencia están casi en peligro de extinción, por así decirlo, porque no existe esa cultura de valoración y estamos con la posibilidad de tumbarlo o de conservarlo. Yo creo que es precisamente el punto de inflexión más frágil, porque una cultura, una economía más desarrollada probablemente ya tiene ciertos conceptos de que es lo que va a querer conservar o por donde va a ir la construcción de esa identidad.

SA: es parte de los procesos culturales nuestros, que hablan de nuestra identidad, invertir también en la cosmética como parte del proceso, el ocultamiento de la verdad, el ocultamiento del problema. Nada se habla con transparencia. El Palacio Pereira, San Martín esquina Huérfanos. Anda a verlo. Y el dueño de eso es Raúl Del Río, un empresario de la construcción. Él está esperando, como musulmán, pacientemente, que venga el demonio y se lo lleve. Porque el lugar es espectacular para construir una torre de 40 pisos, si tu quieres, al lado de la Norte-Sur, en el medio del centro, etc., obviamente el beneficio va a ser incomparable en relación a proteger el patrimonio de una arquitectura neoclásica, debe ser neoclásico eso, que representa una historia. Cuando vienen los franceses a filmar aquí en Chile, lo primero que piden es ir a hacer alguna toma ahí, y ¿por qué? Porque reconocen ahí un elemento histórico fundamental en ese monumento. Cuando uno se mueve un poquito más y logran una barbaridad para conservar la fachada, como la casa Montero, de Alameda con San Martín, en que le ponen un hotel metido en el patio como un supositorio a la historia, es fuerte.

D: Cuando hablamos de investigación y de extensión, de algún modo cuando se habla de un Museo de Arte Contemporáneo, tiende uno a pensar que esto tiene algún tipo de particularidad, en función de que la investigación es en función de lo que se está produciendo en el momento, en términos de tendencias, entendiendo que el Museo de Arte Contemporáneo de algún modo es un espacio para reflejar la producción material de lo que está pasando en ese momento, o de las vanguardias...

SA: correcto

D: que se estén cristalizando. Entonces, de algún modo, el tema de ese rescate de la investigación, mismo de la extensión, como que tiene ciertas particularidades...

SA: claro que sí,

D: en cuanto a la fusión, quizás, con la realidad que se está exponiendo... esa era como una primera consulta, ¿cómo veía Ud. la particularidad que tendrían estos temas en un Museo de Arte Contemporáneo?

SA: En un Museo de Arte Contemporáneo, la instancia expositiva va a dar cuenta, de un modo u otro, de lo que investiga el artista o de lo que investiga el propio museo respecto a los

intereses que tiene frente a las manifestaciones del arte. Si yo entiendo por Museo de Arte Contemporáneo versus Museo de Arte Moderno, te fijas, ahí va un elemento, de cómo bautizamos el museo en virtud de lo que quiere hacer el museo. El propósito de un Museo de Arte Contemporáneo, yo tengo entendido que trasunta un poco el nombre a un quehacer artístico. No lo puedes fijar en un ámbito estrictamente del minuto, del momento, sino que tiene que haber una justificación un poquito mayor en relación a tiempo y espacio. Mucho del quehacer del arte actual se expresa en el Museo de Bellas Artes o en el Museo de Arte Contemporáneo. La diferencia entre uno y otro da la impresión que las manifestaciones más avanzadas del punto de vista conceptual se están dando en el Museo de Arte Contemporáneo. ¿Por qué? Porque hay un director que tiene ese vínculo, esa tendencia, con un modo de sentir el arte. Detrás de él entonces está la vanguardia, están los nuevos movimientos, están los emergentes, están los rezagados, están los que no tienen espacio, están los que van en contra del sistema establecido, están los underground, es decir, hay un millón de movimientos que están dentro del arte contemporáneo, pero que también están dentro de las manifestaciones del arte actual, entendiéndose por arte actual lo que está pasando hoy. De este modo, al fijar el nombre a un museo, se compromete un concepto, una idea. Si tú estás hablando de Arte Con-tem-po-ráneo, tiene que ver con lo que nos envuelve a todos en este espacio de tiempo. Y necesariamente hay que buscarle, sino un comienzo y un fin, o un seguimiento, tiene que haber un espacio temporal que defina más o menos de qué estamos hablando, en términos de manifestaciones del arte. Entonces, sin enredarse demasiado, como estás hablando de un museo y no de una sala de exposiciones, tienes que pensar que las funciones de que hablamos la vez pasada, el museo las debería cumplir, independiente que quiera abarcar el último año. En ese último año han pasado infinitas cosas, que tienen que ser registradas, tomadas, tiene que llegar, porque el museo va a adquirir esas obras, o porque el museo va a heredar esas obras, o porque el museo va a estar hecho de tal manera que automáticamente en cada exposición que se haga ahí van a quedar un par de obras del artista, cosas de esa naturaleza, que te van a obligar a hacer las funciones que estamos refiriendo respecto a la museología.

D: Y de algún modo se me hace aún más trascendente el tema del Museo de Arte Contemporáneo en función de este panorama que veíamos de la realidad museológica y cultural chilena. Finalmente hay tan poca investigación hacia atrás, que es fundamental documentar lo que está pasando, cosa que eso se convierta en el patrimonio, del hilo conductor de la cultura para mañana.

SA: Para entender y hacer que se haga realidad la labor del museo. Porque hay miles de personas que van al museo y quieren entender, quieren conocer. Tú no puedes obligar a que una persona simplemente por su intelecto, se conmueva, cierto, y termine por decir "oh, que importante es el museo", "oh, que maravilla esta exposición". Tiene que haber un proceso para que la gente pueda captar no solo el esfuerzo de la institución como el mensaje que tiene la obra de arte. Es ahí donde está, yo diría, el plus de un museo bien hecho. Ahora, estamos absolutamente convencidos que el museo, Daniel, viene a representar un medio de comunicación más. Es un medio de comunicación, porque tiene a un emisor, que en este caso es el museo y

"Yo sueño con un museo un poquito más idealizado, te fijas, donde el trabajo que se realiza en el museo pueda ser observado por la gente. Donde las colecciones estén por lo menos visibles como están los libros".

“Porque obviamente eso es lo único que logra establecer un equilibrio entre el drama del desarrollo económico, las relaciones comerciales, el consumismo... Sí tiene que haber un espacio para eso, ¿no? Como la música, como la literatura, como la poesía, las artes, representadas en el espacio museístico, son vitales”

“en el museo tú puedes hacer partícipes a los sentidos, digamos, despertar la capacidad sensorial de sus visitantes, que es como una obligación sine qua non para mi gusto en estos tiempos...”

la obra de arte, tiene un medio, que es el arte expositivo, cierto, y tiene un receptor que es la gente que va a ver. Nos transformamos de alguna manera en comunicadores de un cuento fundamental para el desarrollo de la vida, entiende, o yo por lo menos así entiendo el arte, como una manifestación extraordinariamente importante, necesaria, por último vital. Porque obviamente eso es lo único que logra establecer un equilibrio entre el drama del desarrollo económico, las relaciones comerciales, el consumismo... Sí tiene que haber un espacio para eso, ¿no? Como la música, como la literatura, como la poesía, las artes, representadas en el espacio museístico, son vitales. Entonces, somos comunicadores de una forma de sentir, de ver la cultura a través de esas manifestaciones. Por lo tanto, somos comunicadores.

DE: dentro de esa misma analogía, o de esa línea, pensando en el museo como un hecho comunicacional, ¿ cómo enfrenta un museo el tema del feedback? Porque me parece que de algún modo se hereda, en todo ese diseño de exposición, el tema de entender el espectador como eso, como un espectador, como un “paciente”. Y de algún modo son esos los límites que tiende a quebrar el arte contemporáneo, en función de incorporar al espectador, o de la subjetividad del espectador, incluso de la actitud física, con todo este tema de las instalaciones, que pasa más bien por una interacción tridimensional, vivencial con la persona que lo está observando.

SA: Correcto.

DE: Entonces, eso nos debiera llevar a pensar que el museo es distinto. O sea, ya no es la casa del arte entendida como santo sanctorum de las obras o del artista...

SA: Correcto.

DE: Sino que también del espectador.

SA: Claro, claro. La interacción... El punto es súper interesante, porque tiene que ver con la didáctica, es decir, el museo bien concebido, desde el punto de vista de que lo relacionas con locales de interacción con el visitante, debe estar pensado para que esto se produzca. Entonces, en el museo tú miras, tú puedes escuchar música, en el museo tú puedes tocar, en el museo puedes interactuar con el artista, con la obra, con el quehacer... en el museo tú puedes hacer partícipes a los sentidos, digamos, despertar la capacidad sensorial de sus visitantes, que es como una obligación sine qua non para mi gusto en estos tiempos, lo que lo obliga a tener una didáctica para sus muestras, para sus exposiciones. ¿Qué quiero precisarte con esto? El museo hermético, no desde el punto de vista de quienes ingresan, sino del museo hermético que experimenta solo con el sentir de la gente, sin provocar los nexos, mantiene la posición del museo tradicional, convencional, de toda la vida. Es como llegar al santuario. Es como ir a ver el santo, es como ir al altar mayor, y la comunicación se tiene que producir simplemente por un acto de fe, y no por un diálogo, que puede provocar un interés mayor del punto de vista de la gente. Si bien es cierto que al museo ingresa cualquier visitante, estoy refiriéndome a un ciudadano común y corriente, con o sin educación, con o sin formación, con interés o sin interés, con conocimiento especializado o sin conocimiento especializado, lo que yo debería provocar es que el mensaje que yo quiero transmitir esté bien codificado y bien ordenado. Que esté bien claro, de tal modo que el visitante pueda llevarse algo, me entiende, algo de lo que hablamos la vez anterior, que lo enriquezca del punto de vista de su experiencia sensorial o sencillamente

del entendimiento de lo que pasa en el mundo del arte. Si aceptamos que esta premisa de la didáctica es parte del quehacer museístico, ya estamos logrando por lo menos, un mayor interés por parte de la gente. Que el espectador no diga "no entendí nada". No se trata tampoco de que un artista tenga que explicar de pe a pá su obra, pero si el artista no lo hace, lo tiene que hacer el museo. Contextualizar la obra dentro del esquema de pensamiento que permita acceder a algún grado de clave que abra la mente y las sensaciones y las vivencias del visitante. Yo creo que es una obligación que tiene la institución para con los visitantes. Y si eso no pasa, es porque en definitiva el arte expositivo carece de fundamento museográfico ordenado. Supongamos, un ejemplo claro, clásico: un curador X hace una selección y dice "el movimiento de los 80", y hace una selección, una selección a su gusto, y deja fuera personajes que, según se entiende dentro del común denominador, que era imposible que no estuvieran. Y provoca la polémica, y viene un intercambio protocolar duro. Y no hay quien entienda el porque de la selección de los elegidos y porque de la selección de los no elegidos. Si yo soy espectador de una retrospectiva, de una selección o de un nuevo movimiento que nace en el arte, y que puede estar provocando comentarios de interés, voy a tener que dar, a través de la didáctica una explicación para que eso sea entendido de una forma mucho más global, y mucho más específica para el visitante. Porque incluso una persona con conocimiento del mundo del arte puede tener perfectas dudas respecto a lo que quiere decir no el museo, sino la exposición, con fines determinados, y tener yo entonces una justificación de la presencia en el museo, o por último, de porque está ahí. Entre un museo o una sala de exposiciones, se estima que el museo tiene que establecer una diferencia. ¿Por qué? Porque sino nos convertimos en galería de arte, y la galería de arte no tiene ningún compromiso, desde el punto de vista de la educación, con sus visitantes. La galería de arte es, implícitamente, un centro comercial. El museo es un centro cultural, ciento por ciento cultural. Y por lo tanto tiene compromisos con la educación.

DE: Compromiso con lo público, finalmente.

SA: Con lo público.

DE: Un museo no sería entendible ni explicable si no es por una vocación absolutamente pública.

SA: Exactamente, exactamente. Ahora, te digo, en esto es muy importante establecer ciertos parámetros con la filosofía que tenga el museo. Y ahí te vas a meter en política, y ahí meterse en las tendencias filosóficas, en entender el mundo moderno, y tratar de explicarle a la gente realmente por donde va el arte hoy día, específicamente cuando se trata de un Museo de Arte Contemporáneo. Porque si tú escuchas a Alfredo Jaar explicar su obra, o al español ese que está actuando ahora, que está exponiendo estos días en Santiago, o que va a exponer no sé si es en el Bellas Artes o donde, Sierra creo que se llama, te vas a dar cuenta que el museo viene a ser una especie de foro público para entender la realidad de los fenómenos sociales que están ocurriendo en ese minuto. No es que sea un cambio radical, el arte ha sido siempre holístico, pero si que los medios con que se expresa eso no son opuestos pero son diametralmente diferentes a lo que nosotros entendíamos por un cuadro colgado o una escultura en medio de un hall. Estamos hablando de acciones de arte, que tienen por método hacer sentir al espectador un problema, que viene a ser una protesta, por ejemplo, o una dinámica de reflexión frente a lo que

"El museo hermético, no desde el punto de vista de quienes ingresan, sino del museo hermético que experimenta solo con el sentir de la gente, sin provocar los nexos, mantiene la posición del museo tradicional, convencional, de toda la vida. Es como llegar al santuario. Es como ir a ver el santo, es como ir al altar mayor, y la comunicación se tiene que producir simplemente por un acto de fe, y no por un diálogo, que puede provocar un interés mayor del punto de vista de la gente."

“Entre un museo o una sala de exposiciones, se estima que el museo tiene que establecer una diferencia. ¿Por qué? Porque sino nos convertimos en galería de arte, y la galería de arte no tiene ningún compromiso, desde el punto de vista de la educación, con sus visitantes.”

está viviendo el mundo actualmente, y que los pone, el artista, de la manera menos convencional, desde el punto de vista de los museos de arte. Entonces, un millón de diapositivas con una sola imagen de lo que hizo Alfredo Jaar respecto a Uganda, con cajas negras, que no se ha mostrado acá, sino que se ha mostrado afuera. O el Museo de Papel, que se construyó absolutamente entero de papel, y n cantidad de artistas mandaron sus obras para ser incluidas en ese Museo de Papel. En un minuto, el artista decide prenderle fuego y entonces viene el escándalo público. Y entonces él despierta la conciencia de la gente, no solo de la importancia que tiene el centro museístico como punto de reflexión del pensamiento y de la realidad de los seres humanos, sino además cuestionando la gente misma que jamás pidió un museo, que nunca quiso tener un museo ahí en ese espacio.

D: de algún modo me hace recordar el Guggenheim de Bilbao, es siempre un icono de los Museos de Arte Contemporáneo, y más allá de gustos o preferencias que uno tenga por su arquitectura, me acordé como anécdota del tema del financiamiento de ese museo. Cuando finalmente se deciden a financiar ese museo, no sé por cuanto tiempo los artistas locales se quedaron sin aporte, o sea, de algún modo decidir hacer ese museo significa para las autoridades una medida súper, tremendamente antipopular con su medio local, que es quien lo elige.

SA: Ahí entras al tema de la política, o sea, de las decisiones respecto al que hacer con estas instituciones. ¿El museo debe existir, no debe existir? Eso lo estamos preguntando hace 50, 60 años. Ahora, nadie se atreve a decir “no, el museo debe desaparecer”, en fin, que sé yo, que se ocupen esos espacios en otra cosa. Entonces, obviamente que ahí hay un cuento filosófico, político, social, económico, que influye, porque el museo es turismo, el museo es identidad, el museo ayuda a entender la sociedad, y obviamente, al parecer por lo menos yo entiendo la existencia de un museo. No la defiendo en Chile como están los museos en Chile, porque hay muchos ejemplos que son dramáticos. Museo de Arte Pre-hispánico, cierto, Museo de Arte Precolombino, de Don Sergio Larraín García Moreno, está pasando un serio aprieto económico hace rato, porque no se cumplen los compromisos con la Municipalidad. Entonces hay una amenaza, como una amenaza camuflada, implícita, de que si el servicio público, en ese caso la Municipalidad, no cumple, esa colección debería ir a manos de los familiares, o quienes hayan heredado esa colección. Y por otro lado, si tú te preguntas verdaderamente la razón de ser de ese museo ahora, aquí en Chile, es por una razón de no haber adscrito jamás Chile a un compromiso internacional de la UNESCO de devolver las obras de arte a sus países de origen. Porque obviamente el tránsito, el tráfico de obras de arte sin salida oficial, sin autorización oficial, es un drama que aflige a muchos museos del mundo, y especialmente a mucho patrimonio del mundo. Pero los griegos, ¿cómo hacen para que vuelvan sus cosas?, los egipcios, Isla de Pascua, cosas nuestras están en los museos del mundo. Isla de Pascua debería ser la súper exposición de una cosa increíble, si es que tuviésemos un museo allá, cierto...

D: un museo abierto

SA: que conserve ahí ese patrimonio. Miles de objetos salieron de ahí, están en todas las partes del mundo, con el pretexto de una conservación y una exposición que los dignifique.

D: Alguna vez leí que Isla de Pascua era el lugar en el mundo que tenía más sucesos o hechos arqueológicos por metro cuadrado, algo increíble...

SA: Claro, son 1300 años de desarrollo de la cultura, que envuelve, ahí debería ser un libro abierto, día por día de esos 1300 años. Pero es imposible armar eso ahora...

D: Las tablas parlantes están mudas...

SA: Claro, pero si extrapolamos esa situación a un museo de arte actual, o un Museo de Arte Contemporáneo, que bueno sería tener una muestra de carácter permanente, porque para mi gusto un museo debe tener una muestra de carácter permanente, que me muestre a mí un poquito la evolución, por lo menos, de los últimos 50 años, del mundo del arte. Pero es que 50 años, me van a decir algunos, tú tienes que remitirte de un viaje a comienzos de siglo con Marcel Duchamp, todo lo demás. Y como le explico yo, a un visitante, que vive en la población La Victoria, que entró al museo, "mira, esto parte con Marcel Duchamp, Marcel Duchamp dice...", es como difícil. Entonces, si me meto ahora, y entro a una exposición, donde hay un señor que tiene unos peces en una juguera, y tú puedes hacerla funcionar si quieres, y miles de esas cosas que se dan en el día a día para hacer reflexionar a la gente, pensar a la gente, que sé yo... Porque la obra de arte hoy existe porque tiene una función social mayor.

D: Un tema que, yo creo, ha trascendido la arquitectura, es el tema del espacio público. Ese concepto de ciudadano, que se va transformando en un concepto de consumidor, más que nada, consumidor de servicios. Y que hoy en día se abandonan los espacios públicos, finalmente estos temas como los museos terminan siendo bastiones de esa cultura cívica.

SA: Exactamente. Ojo, porque yo creo que los chilenos ya van reflexionando, pensando, no en una vuelta atrás en definitiva, pero sí hay cansancio de consumo. Ya no tiene espacio para meter más cosas, entonces empieza a ver que su tiempo libre puede cambiar. Porque el tiempo libre usado para el consumo es agotador, o sea, no solo estás entregando todo el esfuerzo en un supermercado, en un mall, sino además el acto de comprar ya dejó de pasar, ya dejó de tener el interés de la avidez que había recién al comienzo, cuando todo mundo dijo "bueno, ahora hay acceso", que sé yo, todos televisores, todos celulares, todos conservas, todos los frutos, todos a las verduras, es decir, sé que no ha llegado a todos, pero indudablemente, si tú ves que en el día sábado y en el día domingo el mall es un paso. Y entonces, curiosamente, los visitantes en los museos en Chile han aumentado, pero nunca tanto como para decir "que bruto el cambio". Y al revés, yo creo que están esperando la vuelta, y para eso hay que estar preparados. El chileno está cansado, cansado, físicamente cansado digo, socialmente, está agotado, lo dice el Plan de Naciones Unidas para el Desarrollo, en el último informe de desarrollo humano en Chile. En que, si tú los consultas, el tipo, la verdad, es que quiere una alternativa distinta para su descanso. Porque hasta el día de hoy, el descanso para un chileno es: te vas al mall, te vas de paseo a esto y a la salida del mall, bueno, tienes que salir a tu casa cargado de objetos de consumo. O te vas caminando, y te vas por un parque, o lo que sea, pero lo que está esperando el chileno es que le den otra alternativa, otras alternativas. Entonces surgen los espectáculos, surgen los cantantes, los Estadios Nacionales llenos, en fin. Es invasiones de otras culturas, no necesariamente la expectativa de conocimiento de lo nuestro. A parte de que somos tremendamente críticos, autocríticos, con lo nuestro. ¿Por qué? Porque no lo conocemos, porque no lo respetamos, porque al final termina desinteresándose de sus propias raíces. El chileno que no siente la

identidad como un fenómeno propio, está como veleta, lo agarra cualquier viento, cualquier moda, lo que venga. Y entonces los museos, que no están preparados, que no tienen baño como los malls, que no tiene personal como tiene el mall, que no tiene estacionamiento como tiene el mall, que no tiene la seguridad que tiene el mall, no representa una opción para nada dentro de lo interesante o entretenido. Y en eso, también en espectáculo de las exposiciones, porque tenemos que aceptar que las exposiciones temporales, preferencialmente, representan un arte efímero, que puede ser muy atractivo, cierto, como la exposición de Rodin, o como la exposición X del oro de Colombia o del Perú, donde llama la atención no solo la colección sino el montaje, viene a representar una instancia muy pocas veces vista. Entonces se desperdicia, como se desperdició la exposición de Nicanor Parra, como se desperdició, absolutamente, la exposición de la Bienal de Arquitectura, porque los mensajes visuales, el arte de la museografía, del diseño aplicado a la muestra en valor de colecciones no tiene la altura que debe tener. En eso yo soy súper crítico. Durante muchos años vivía haciendo cosas, intentando con los escasos medios que teníamos en ese entonces, que son muy distintos a los que se tiene ahora, y hacer cosas más dignas, más entretenidas, y con una didáctica mayor. La platería mapuche explicada, cierto, pero profusamente bien explicada, para hacer cambio de conducta, pero sin los medios de comunicación a favor. Cada uno estaba luchando por lo suyo, la televisión, los diarios, y nosotros, la gente de museo, o por lo menos la gente de educación, la gente de universidad, esperando el momento en que se den las condiciones...

D: Ahora, hay una cosa que tenía que ver con el tema del Museo de Arte Contemporáneo, de los museos, como ve Ud. finalmente, ¿cómo está la arquitectura ideal de museos? Porque ha habido distintas tendencias, en términos de entender desde la caja hermética a situaciones más permeables, más urbanas finalmente. Salvo el Museo de Artes Visuales, ahora a poco, tenemos bastantes pocos museos que hayan sido concebidos como museos.

SA: Claro.

D: De hecho si uno revisa la lista de museos regionales, la mayor cantidad, la gran mayoría de los museos son espacios de otra naturaleza en que se han puesto colecciones.

SA: Claro.

D: En que la mayor parte de las veces ni siquiera han sido acondicionados para, lamentablemente. Pero ¿cómo sería entonces este espacio de museo capaz de seducir a la gente?

SA: A ver, yo siento que ahí podríamos hacer un gran aporte, desde el punto de vista de la discusión por lo menos. Yo no tengo la clave fundamental, lo que tengo son ideas. Creo yo que hoy día la gente, por lo que está sucediendo, justamente por esas cuestiones del mercado, que los espacios tienen que ser muy confortables. Tienen que ser cálidos, me refiero a aire acondicionado, supongamos, invierno, nuestra ciudad es fría en invierno... Tiene que tener las áreas para que se desarrollen las funciones propias de una permanencia grata. Llego al museo de alguna manera y voy a tener la certeza que me voy a poder estacionar, si es que voy en auto, y que, si voy a pie, voy a tener un lugar que me va a brindar una recepción lo suficientemente grata, como para decir "Dios mío, esto tiene que ver conmigo, esto tiene que ver con el desarrollo de mi país, esto tiene que ver con rehabilitación, esto tiene que ver con lo que estábamos diciendo con lo que somos los tigres de América Latina". Eso tiene que decirlo el museo. ¿Por qué? Porque tal cual es la universidad, los

museos, cierto, también merecen dignidad. ¿A que me refiero? A que los museos y la universidad no son espacios extranjeros a la sociedad. Son los espacios mayores, son donde están los discursos, el pensamiento más significativo, pienso yo. Pienso, ¿qué es lo que creo yo que debe ser el espacio del museo? Si yo le doy la calidez a las funciones, función de desplazamiento, función del estar, del quedarme, de permanecer ahí, significa que, ante a todas las necesidades humanas, yo voy a tener una respuesta adecuada. Te hablaba yo de los servicios, yo tengo fotos, registros, no sé, guardados en alguna parte, de cómo era el Museo de Bellas Artes en la década de 70, como eran los baños, como eran las bodegas, un desastre. Un desastre, un amontonamiento, es decir, tú andas al Museo de Historia Natural los años 70 y entra a los baños, o a cualquiera de nuestros museos, era como los baños del restaurante chino de la misma época, o de una cafetería común y corriente, o como los baños que existían antiguamente en la Plaza de Armas, que no sé si ahora los tienen, si funcionan o no funcionan. Era una cuestión apesadumosa. Entonces surgen los malls y te dicen: "mira, los baños tienen que ser así". Bueno, si yo le doy ese servicio, que en arquitectura hay un programa, que ustedes saben exactamente que funciona, que tiene que cumplir para cada una de las ocurrencias de una persona: el descanso, en fin, la biblioteca, el espacio destinado a las funciones que hablamos el día viernes, pero si tú vas al meollo del problema, que es la cosa expositiva, ahí hay un gran cambio hoy día. Y eso lo conversé con el equipo de restauradores de la Universidad de Chile cuando se presentó, porque fui parte del equipo para ver que se hacía con el Museo de Arte Contemporáneo en la parte expositiva. Yo explicaba a Antonio, y a Claudio Navarrete, yo decía: "mira, hoy día, el museo debe ser... la palabra "funcional" de la Bauhaus es muy clave, es decir, hay que ir un poquito más allá de lo funcional, hay que entender que es lo que te pide el artista hoy en día para una exposición en un espacio museístico. Él quiere que no se vean las columnas, y borra las columnas, intenta borrarlas. Él quiere que el piso, cierto, no sea de la baldosa cuadrada blanca y negra porque le mueve, objetivamente, la percepción visual del espectador respecto a su obra. Pero además él quiere poner ahí maicillo, él quiere poner piedras. Y lo más probable es que un día lo llene de guano, y lo más probable es que además quiera hacer una piscina, enorme, dentro de todo el espacio y que la gente solamente circule por su alrededor. Pero además quiere colgar, quiere cruzar, quiere armar un laberinto. Pero además quiere tener las paredes lisas, quiere tener luz ambiental, luz puntual, quiere tener luz oscura y quiere tener luz ultravioleta. Pero además quiere construir una casa adentro. ¿Qué museo del mundo está preparado para esa avalancha de exigencias espaciales, y de equipamiento? Es muy difícil, Daniel. Sin embargo, yo creo que hay que acercarse a las soluciones. Que, cuando yo ocupo la palabra "funcional", más que nada es como un estilo. Mira, yo monté 396 exposiciones en el sistema de biblioteca - archivo, o sea, de las cuales te puedo dar muestras en algún minuto, cuando podamos en una hora, porque, para que tú veas toda la exigencia de la década de 70, del 80, que tenían los artistas para exponer su obra. Y eran obras más menos convencionales, o sea, la escultura, la pintura, el grabado. Pero de repente había cosas que eran de orden espacial, o sea, ¿cómo cuelgo una cosa así? ¿Cómo metes un mural de 18 metros, en una sala común y corriente? Entonces, todo el equipamiento que tienes que tener tú, lo versátil, no, no

"¿Qué museo del mundo está preparado para esa avalancha de exigencias espaciales, y de equipamiento? Es muy difícil, Daniel. Sin embargo, yo creo que hay que acercarse a las soluciones. Que, cuando yo ocupo la palabra "funcional", más que nada es como un estilo. "

“Desde la museografía, lo que espera es un espacio que permita que el objeto hable por sí mismo, y no la arquitectura.”

es la palabra versátil, es, lo reversible, los elementos que puedas tú modificar para efecto de establecer como la escenografía de un teatro. Un día, tú tienes lo, que sé yo, una ópera, al otro día tiene balet, y el ambiente puede ser ultra-moderno, como puede ser, una obra clásica, con ambientes griegos, romanos, egipcios, como Aída, etc. Entonces el espacio del teatro tiene, en primer lugar, una luz espectacular para mover fenómenos ópticos, que permitan entregar al espectador una visión casi idílica de trasladarse en el tiempo y en el espacio con la obra. Pero además, te cambian los telones, te bajan, te achican, y termina provocándote sensaciones espaciales para que el mensaje de la obra te llegue con mayor facilidad. La museografía es exactamente lo mismo. Porque, en algún minuto, puede ser una cosa muy sencilla, que sé yo, la obra de los artistas nuestros más conocidos en el muro, lo que van a pedir es muro y el sistema de colgar. Ahora, Dávila te pediría otra cosa. Y al mismo Alfredo Jaar, cuando yo era subdirector del museo, él presentó un proyecto, que no tuvo financiamiento por parte del estado, ni tampoco de empresas privadas, que consistía en algo como yo te estoy diciendo, entras al hall del museo, entonces hay una piscina que tiene 20 o 30 metros de largo por 12 o 20 de ancho, y esa piscina tiene un agua negra. Negra, el agua es negra. Entonces, en el centro de esa piscina, sumergida una maqueta del Museo de Bellas Artes. Entonces, cada ciertos minutos, emerge de lo negro del fondo de esa piscina y queda a la luz entonces el museo, y después se hunde. El mensaje era extraordinario, y era muy bueno, porque se está hablando del museo como símbolo. Era como el yin y el yang, cierto, el día y la noche, la luz y la oscuridad, el blanco y el negro, o sea, el conocimiento y el desconocimiento. Bueno, no se hizo, lamentablemente no se hizo. Pero obviamente que ahí las condiciones tenían que darse.

DE: Casi sería esperable en los museos esa cosa de los cielos falsos... ¿cómo pensar en muros falsos, pisos falsos, prácticamente que sea todo practicable, finalmente? O más bien una neutralidad que permita acoger...

SA: Claro, si nosotros nos ponemos en el tema de cómo complacer, o como atender, o como esperar, o como dar un servicio al arte a través de la creación de los artistas, no vamos a llegar a ninguna parte. Entonces hay que tomar una determinación. Yo entiendo que el arquitecto tenga que tener una propuesta en esa materia. Desde la museografía, lo que se espera es un espacio que permita que el objeto hable por sí mismo, y no la arquitectura.

DE: Eso es como clave para el desarrollo del proyecto de arquitectura del museo.

SA: Eso creo ¿cómo hago para lo que llegue aquí luzca por sí mismo, y no lo anule yo? Porque el Partenón es el Partenón y es un hecho arquitectónico relevante, histórico universal, que sé yo, y aunque le metas tú cualquier cosa adentro, lo que va a lucir es el Partenón. Tal vez la función original del Partenón, en su momento, y que fue tan efímero porque lo vivieron los griegos de su tiempo, puede haber sido una cosa espectacular, porque la arquitectura posibilitó ese diálogo con el mensaje central.

DE: Y además también era la polis, ese sentido de lo público estaba cruzado en todo, no solo en los elementos.

SA: Yo he pensado mucho en las iglesias, no, que el origen tiene la basílica, con la nave central, dos naves laterales, por lo común. Hay algunas que no tienen ninguna nave y son abiertas,

pero al final tienen el altar mayor. Y el altar mayor es como el comedor de una casa, que viene a ser el punto en que se reúne la familia y donde se produce la comunión. O sea, la comunión viene a representar el acto, la culminación del acto cristiano católico de la misa. Reproduce, verdaderamente, el consumo de la sangre y del cuerpo de Cristo. Por lo tanto, es lo que tiene mayor trascendencia y donde está también la palabra, donde se transmite la palabra. Antiguamente estaba el púlpito, que es después el podium, que es el altar donde el profesor... el púlpito es la cátedra también, donde se produce esa cosa. De alguna manera el museo no está repitiendo, pero está buscando esa comunión con el objeto de arte dentro. Está provocando el consumo del conocimiento, que puede provocar el artista respecto a una idea. En el fondo quiere comulgar, quiere hacer comulgar a la gente con alguna idea, a eso voy yo. Yo estoy trabajando en una exposición hace como diez meses ya, y no hallo cómo hacer que la gente pueda disfrutar como yo he disfrutado lo que yo estoy haciendo. Esa foto es parte de mi proyecto. Entonces, yo quisiera que un objeto que está tirado en una playa, y que yo descubro el objeto, y empiezo a fotografiar, y que me voy semanas tras semana, y que lo miro, y que sé yo... Quiero que todo ese mensaje que tiene mi obra, la gente se lo lleve y le provoque un cambio de conducta frente a lo que yo vi, y que esa persona también pueda ver, antes que desaparezca, antes que se vaya. ¿Cómo lo hago, para que eso se reproduzca como lo estoy pensando? Todos los artistas, de alguna manera, porque los conocí y los conozco, porque cada vez que yo montaba la exposición venían y, cuando eran exposiciones colectivas, ¿oye, como lo vas a hacer? Yo conozco a los artistas, y dicen "oye, mira, necesito esto...". Como museografía, yo he tenido la suerte que es que a mí me formaron los artistas, y me formó mucha gente, los escritores, o sea, te estoy hablando de mucha, mucha gente del mundo de la cultura. Entonces lo que yo te estoy transfiriendo un poco es una experiencia súper valiosa que te puede ayudar, pero pienso que no tengo la respuesta del punto de vista de la arquitectura. A Claudio Navarrete yo le dije: "mira, el Museo de Arte Contemporáneo busca forma de que los artistas puedan anclarse". Te estoy hablando de resistencia de pesos, sostenidos en los lugares más insólitos, de los cielos, verdad, que posibiliten que la gente pueda transformar esto, un espacio que es un cubo, una caja, etc., donde ellos puedan exponer. Cuando recién se hizo el Centro Georges Pompidou, estuve ahí en los primeros años, y veía este monumento, que es como una usina, una cosa así de una fábrica, no sé. Sin embargo, los espacios interiores eran maravillosamente bien pensados, porque eran unos verdaderos mecanos donde la gente podía hacer lo que quería, se transformaba el espacio en una cosa u otra. De repente, el espacio expositivo se transformaba en un teatro, con galerías, con todo. Se armaba un mecano, y muy bien iluminado, unos pisos fantásticos, y la gente a través de ese aparato y por ascensor se desplazaba al casino, a comer, o a tomarse un café, o bajaba a escuchar música, o a la biblioteca, eso sigue funcionando igual, me imagino. Y era un desafío simplemente del Centro hacia los artistas. Entonces los artistas no estaban sujetos a un espacio determinado, sino que podían recrear eso. Y ese desafío puede ser muy interesante para ti, Daniel, pensar lo siguiente: ¿cómo piensa el artista sobre lo que debe ser el museo? ¿En qué está pensando él cuando quiere exponer en el museo? Yo soy artista, a ver, estoy armando, que sé yo, figuritas de yeso, que voy a poner 200 figuritas de yeso, y al final voy a instalar una

“El museo, mirado del punto de vista de la arquitectura, debe cumplir con el rol de albergar no solo una colección, sino del cumplimiento de las funciones que yo te señalé. Y desde el punto de vista expositivo, debe dar las condiciones para que se desarrolle ahí la dignificación, la puesta en valor de colecciones de arte, que puedan ser debidamente, o metodológicamente llevadas al público, de manera que cambien verdaderamente la actitud frente a lo que es el entendimiento de lo que es una obra de arte. ”

máquina que reproduce cosas, y que va sacando, no sé... Él está pensando en lo que ya está hecho, y el espacio que está en el museo. No está pensando en exigirle al museo, “mira, bótame esas murallas. Entonces los arquitectos, normalmente, se desprenden del artista y simplemente plantean una opción, como ellos artistas, o sea, “eso es lo que pienso yo del museo, y esto es lo que quiero hacer”. Y el artista va a venir, y se va a sentir feliz, porque tiene un espacio grande, etc.

D: Pero por qué no hacerle al artista la pregunta: ¿cómo quieres tú que sea? Quizás eso haría una diferencia fundamental a la hora de diseñar un museo, por ejemplo, entre lo que es un área de exposición permanente y de exposición temporal.

SA: Claro, exactamente.

D: Porque una exposición permanente tiene un guión y va a tener un desarrollo en función de la colección que reúne el museo.

SA: Exactamente.

D: Y la exposición temporal va a ser, en e fondo, la pregunta abierta a los artistas para que lo hagan explotar, en el fondo.

SA: Claro. Si yo te dijera, cuestiones de carácter técnico, como simplemente decir “sistema de iluminación multifuncional”, es decir, que yo pueda cambiar, que pueda apagar, que pueda prender, que yo te pueda iluminar con cortinas de luz, que pueda eliminar tangencialmente, que pueda, que sé yo, manejarme con luces que no me distorsionen, del punto de vista de la iluminación, que no me distorsionen el color. Porque eso es determinante. La luz ultravioleta provoca cambios sustanciales en los pigmentos, por lo tanto lo que va a brillar son las cosas azules, verdes y violetas, pero los rojos, los amarillos, los cafés, me los va a anular. Entonces, ahí un técnico en iluminación, pero para mi gusto todavía yo creo en la fantasía que te puede provocar, del punto de vista del manejo de una colección, una buena iluminación. En eso yo trabajé muchísimo, mi propuesta museográfica, que fue súper respetada por los artistas, porque yo quería hacer desaparecer todo lo que estuviera alrededor de la obra, para que la obra luciera bien. Lo otro tiene que ver con los efectos visuales, que tienen que ver con los brillos y la opacidad. O sea, pisos brillantes, nefasto, no sirven, te provocan reflejos. Tiene que haber un elemento opaco, neutro en el color, absolutamente neutro. ¿Qué entiendo por neutro? No necesariamente blanco y negro, sino en la posibilidad en el caso que existan paredes, que de hecho las tiene...

D: Que hay que tenerlas en alguna parte.

SA: que sean dispuestas para el cambio de color permanente, o sea, la renovación del color. No necesariamente blanca, siempre, ni negro siempre, sino que podamos optar por soluciones de otra naturaleza. Desde el punto de vista de la seguridad, tú sabes lo que tiene que tener un museo, todos los artefactos de seguridad, que sé yo, elementos para... en el caso de siniestro, todos los siniestros que te puedas imaginar. Pero la seguridad, alarmas, rayos infrarrojos, ultravioletas para evitar robos, toda esa cosa tiene que tener. Entonces, hay ciertas normas, como las normas que ponen los museos americanos cuando las colecciones salen de los museos para ir a algún lado, independiente que sea una obra absolutamente actual. Ellos piden todo, todo, sino la obra no sale. Y esas exigencias de carácter técnico también hay que contemplarlas del punto de vista de la arquitectura. Acceso fácil para la gente, incluyendo los minusválidos,

obviamente. Hoy en día hay una cantidad de rampas en este país, pero yo nunca veo a los minusválidos entrar a un museo, no sé, pienso que hay ahí un tema que revisar. No de no hacerlas, sino en como hacerlo, porque en eso invierten una cantidad de plata pero enorme, y termina la gente común y corriente usando eso. Los baños para minusválidos, los usa la gente, los montacargas para las sillas de ruedas, suben las colecciones, bajan las colecciones, es decir, bueno, eso lo saben ustedes mejor que yo.

D: A propósito de ese mundo técnico, una última duda. En realidad más bien la voy a hacer como una pregunta retórica con mi opinión. Cierta vez escuché un dicho, de Joaozinho Trinta, que es el "carnavalesco" de una de las escuelas de samba de Rio de Janeiro. Un periodista le hace la pregunta respecto de que todas esas escuelas están montadas en las favelas, donde hay miles de carencias, y la gente se gasta lo que no tiene en hacer estos grandes carros alegóricos, todo ese cuento, entonces la pregunta era si no le parecía inconsecuente que la gente estuviese gastando toda esa plata en estas fantasías, y él le responde una cosa que a mí me pareció muy buena, que es "a quien le gusta la pobreza es al intelectual, al pobre le gusta el lujo". Y en el fondo, la reflexión iba a propósito de esta tendencia de esta austeridad que hay en la arquitectura pública. Y esta austeridad que implica muchas veces dejar muchos elementos tecnológicos fuera, digamos, de la implementación del proyecto. Todo el tema del lujo en la arquitectura, si queremos incluso poner como lujo, la forma más certera de democratizar el lujo es a través del espacio público, es a través de la arquitectura pública. Porque la vivienda social efectivamente no la podemos hacer con piedra pizarra en el piso, no da para eso, y hay buenas políticas de vivienda en ciertos aspectos, pero efectivamente el lujo en la arquitectura solamente uno se lo puede entregar a través del espacio público.

SA: tienes toda la razón, porque el espacio público, da la impresión de que... demasiado interesante el tema, que la monumentalidad, es decir, el gobierno, el estado, nación, quiere hacer cosas monumentales, para dejar un testimonio del paso de ellos, ¿me entiendes?, o sea, es autoerigirse un monumento. Yo creo, si el presidente Lagos dice "vamos a crear el Centro Cultural Palacio La Moneda", o sea, su pensamiento sobre la cultura, ahí, al lado del Palacio de La Moneda. Ahora, el mensaje, súper claro, súper directo, está determinando que él pensó en el tema de la cultura. Se está dejando ahí una frase para el bronce, ¿me entiendes?, para que nadie lo olvide. Ahora bien, yo creo, que en el caso de quienes tienen que acceder a la cultura a través de esos centros, creo yo que nos faltan pasos a seguir, porque siguen siendo alienantes. El poblador, un trabajador, un carpintero de la construcción, una señora del centro de madres de la población La Victoria, si pasa un día sábado en la tarde, se le ocurrió venir al Parque Forestal a ver eso, y se para frente al Museo de Bellas Artes, ella entiende que a eso se llama Palacio de Bellas Artes. El palacio, para una persona de condición de pobreza, es alienante, es ajeno. Yo estuve trabajando un año, como práctica profesional, en el Museo Antropológico de México. Y el Museo Antropológico de México tiene, como pieza fundamental, ejes como la Mona Lisa del Louvre, como la Ronda Nocturna de Rembrandt en el Rijksmuseum de Ámsterdam, Holanda, como, cualquiera de las piezas notables de los grandes museos, el Calendario Azteca. Entonces, tu vas por una explanada de mármol blanco, impresionantemente brillante, y hay un desnivel, un gran rectángulo, que debe tener unos 30 centímetros de altura, al cual, digamos, no hay peldaños, sino un solo gran

peldaño, y en eso, una gran base de piedra, y sobre esa gran base de piedra está el Calendario Azteca. México tiene una condición social de país latinoamericano, pero con una cultura extraordinariamente rica, y que ha penetrado el alma de los ciudadanos. Con la gran población católica, independiente que el Estado maneja los bienes de la Iglesia. Esta relación provoca un traslape en la conciencia religiosa de los mexicanos, y muchas veces, vimos a gente hincarse frente a esa muestra. Y en algunos casos, en los museos, como el Museo de San Carlos, donde hay pintura colonial religiosa, muchas veces vimos a mexicanos muy humildes hincados, rezando, en el interior del Museo San Carlos. ¿Qué te estoy diciendo con esto? Que el fenómeno cultural que se relaciona con los museos no es ajeno a los fenómenos que se dan en la economía, con respecto a los grandes monumentos que provoca el desarrollo de las políticas económicas. Los malls, cierto, son verdaderos santuarios hoy día. El barrio El Golf, cierto, son monumentos a los negocios, a la economía, al desarrollo. Pero, cuando hablamos de museos, si tuviésemos que hacer un Museo de Arte Moderno, Arte Contemporáneo, estaríamos también pensando en que la importancia que le atribuimos merece una categoría trascendente. Eso es una escultura moderna convertida en un museo, o como el de Foster, de Norman Foster, el pepino que hizo en Londres, para salir, y destacar ese espacio dentro de todo lo demás. Es por eso que tengo una foto, no sé si coincide, está la Catedral Saint Paul, el monumento de la iglesia y está este otro aparato ahí, como vistas cruzadas de un fenómeno que es maravillosamente entretenido para conversarlo, del punto de vista de la arquitectura. El museo, mirado del punto de vista de la arquitectura, debe cumplir con el rol de albergar no solo una colección, sino del cumplimiento de las funciones que yo te señalé. Y desde el punto de vista expositivo, debe dar las condiciones para que se desarrolle ahí la dignificación, la puesta en valor de colecciones de arte, que puedan ser debidamente, o metodológicamente llevadas al público, de manera que cambien verdaderamente la actitud frente a lo que es el entendimiento de lo que es una obra de arte. Que enseñe, que entregue los mensajes que quieran dar, y para eso arquitectura y museógrafo, y política museal, lo permitan. De otra manera, es muy difícil, digamos, entender de que tenemos que gastar 4 ó 5 millones de dólares para repetir los errores del pasado, para seguir insistiendo sobre dinámicas que comprometen el sano equilibrio entre el acceso a la cultura por parte de la población y lo que entendemos por cultura los que hemos estado mirando el tema desde muchos años. O de quienes sean, queremos acceder a tener algo que decir en la materia. Ese es el drama, pero un drama entretenido, que no te digo...Pero a ti te puede ayudar bastante entender cual es la diferencia entre espacios en que el arte efímero, o de montar exposiciones, tiene con el resto, lo que nosotros llamamos colecciones permanentes y exhibiciones de carácter permanente. Ahora, ¿da Chile para hacer en un Museo de Arte Moderno, una exposición de carácter permanente? No lo sé.

“Los errores que puedas encontrar en mis declaraciones son producto de mi juventud.”

Tectónica

4.1 Imagen objetivo.

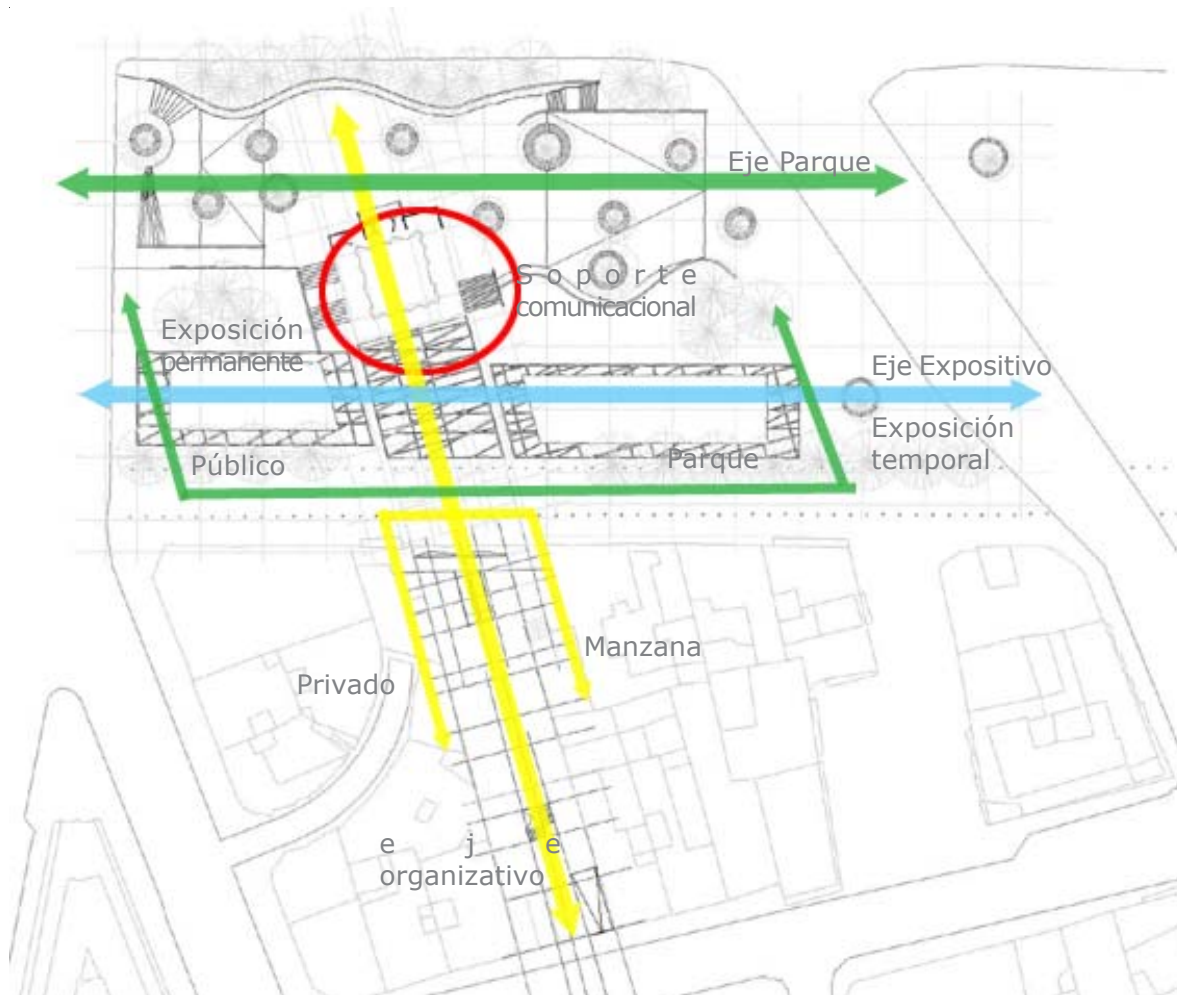
El diseño de un nuevo museo de Arte Contemporáneo para Santiago se enfrenta ante todo como arquitectura pública, la idea es dar el salto a espacios engarzados con las tendencias actuales de la museología que entiende la muestra como patrimonio; el espectador como comunidad y el museo como territorio, de ahí que resulte indispensable concebir un centro que se preste al desarrollo de las diversas funciones museales y que a su vez se ancle indisolublemente con el espacio lugar-izándolo.



Partido General.

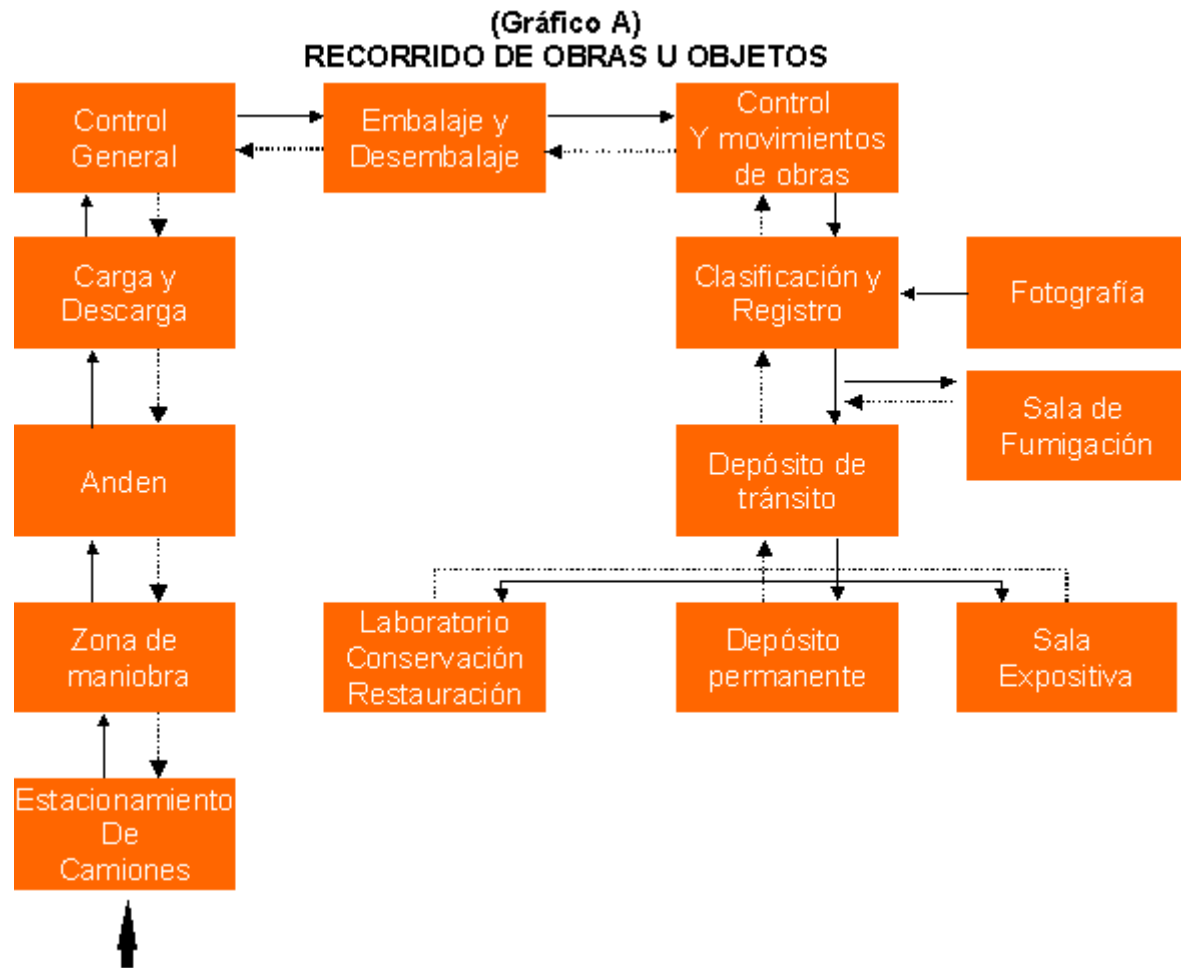
La propuesta formal juega en las dos antípodas del paisaje urbano de Santiago, el la manzana y en el parque, hundiéndose en el parque para emerger con un hito comunicacional y acceso y bajando el parque para la interacción de lo público. Las salas de exposición se desarrollan en el eje del parque, hacia el sol poniente, la exposición permanente que acoge las trayectorias en salas de iluminación cenital, y hacia el sol naciente las exposiciones temporales con espacios flexibles y mutables como una pregunta abierta a los artistas actuales.

Entre damero se desarrollan los programas más retraídos y complementarios. Aprovechando el predio que atraviesa la manzana nutriendo al museo de mayores posibilidades de conexión

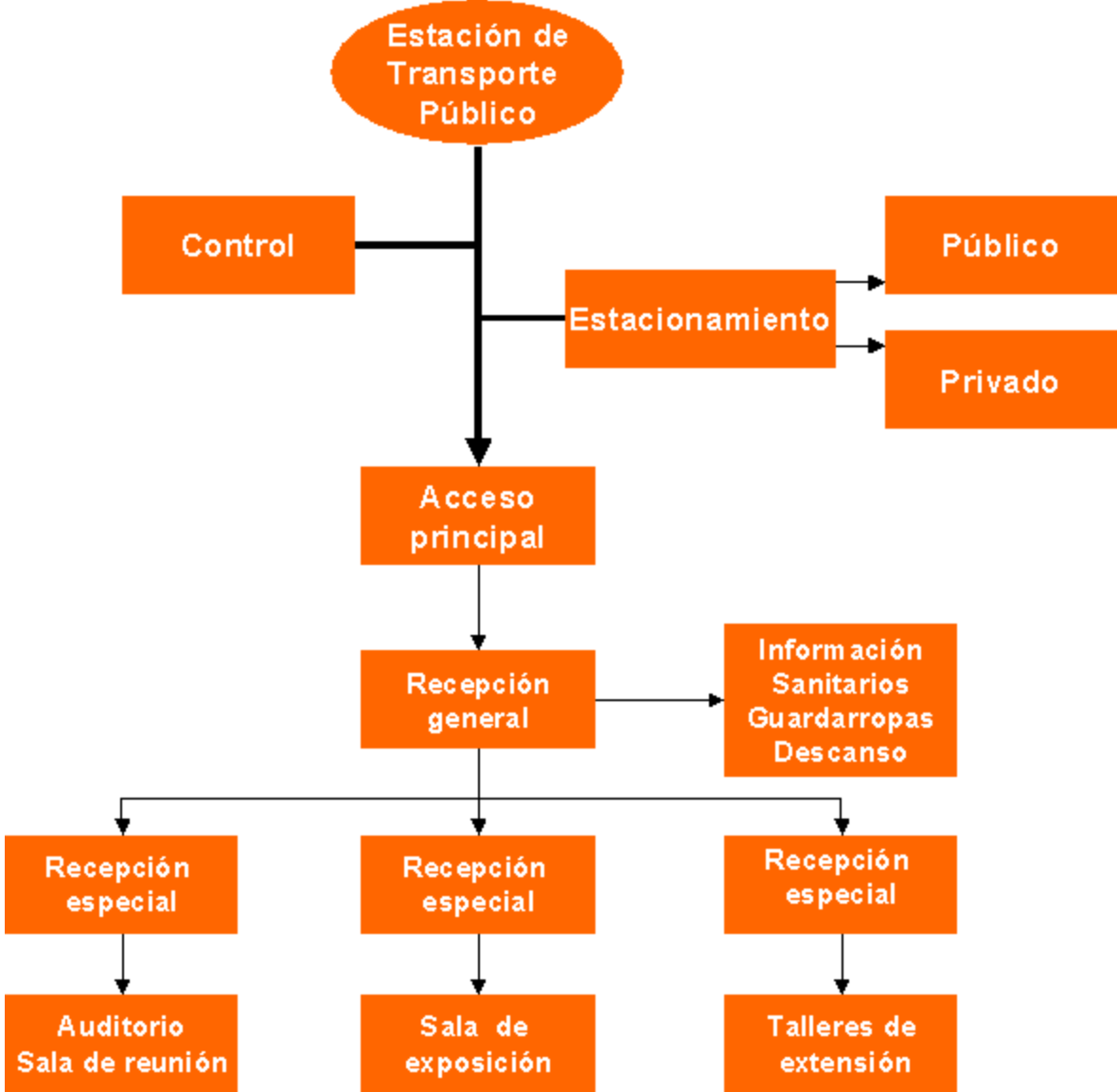


4.2 Esquema de Relaciones.

Una de las mayores complejidades en la organización de un museo, pasa por articular tres naturalezas de recorridos inherentes a su buen funcionamiento (en Normas Técnicas para Museos, Dirección General Sectorial de Museos, Venezuela)

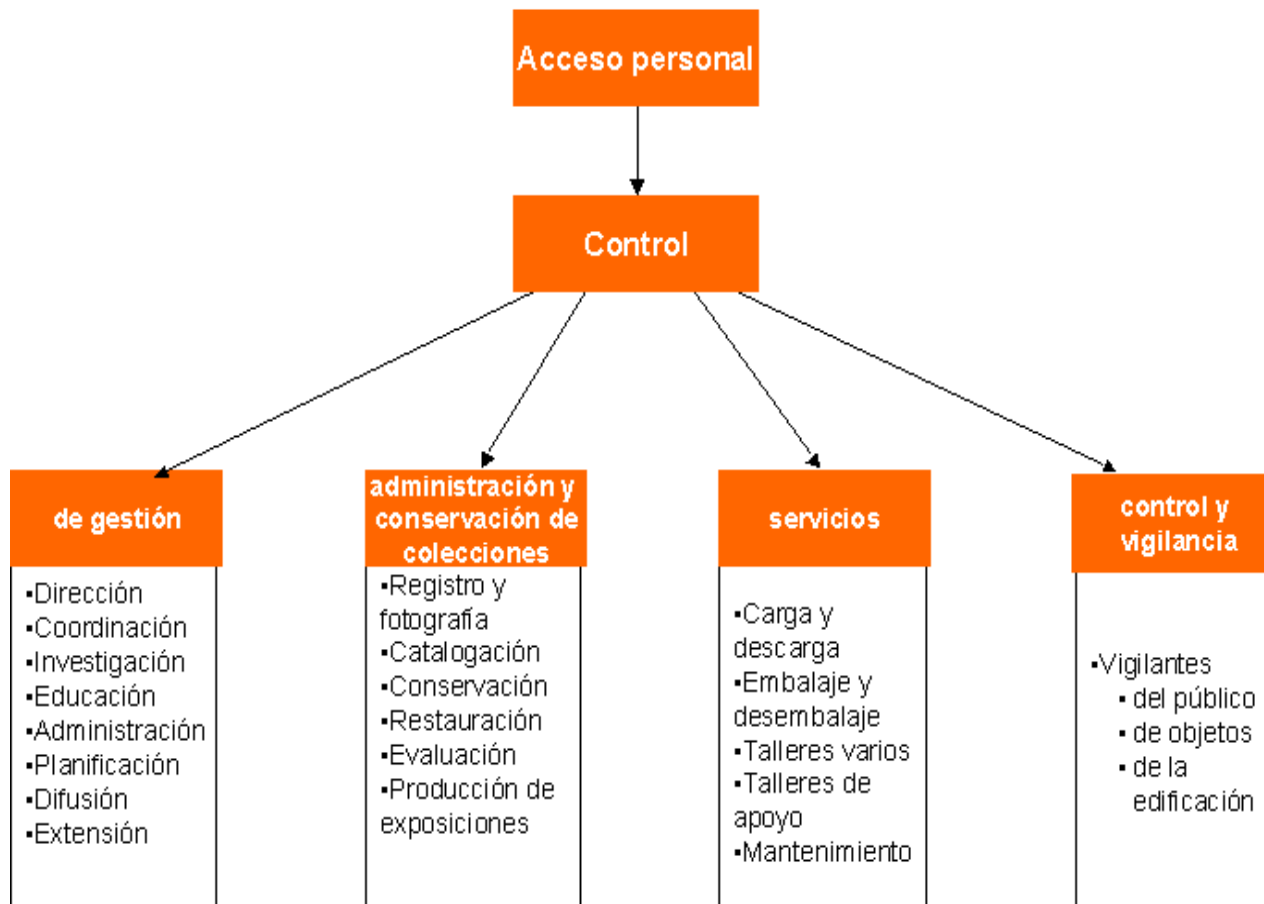


Recorrido de visitantes.

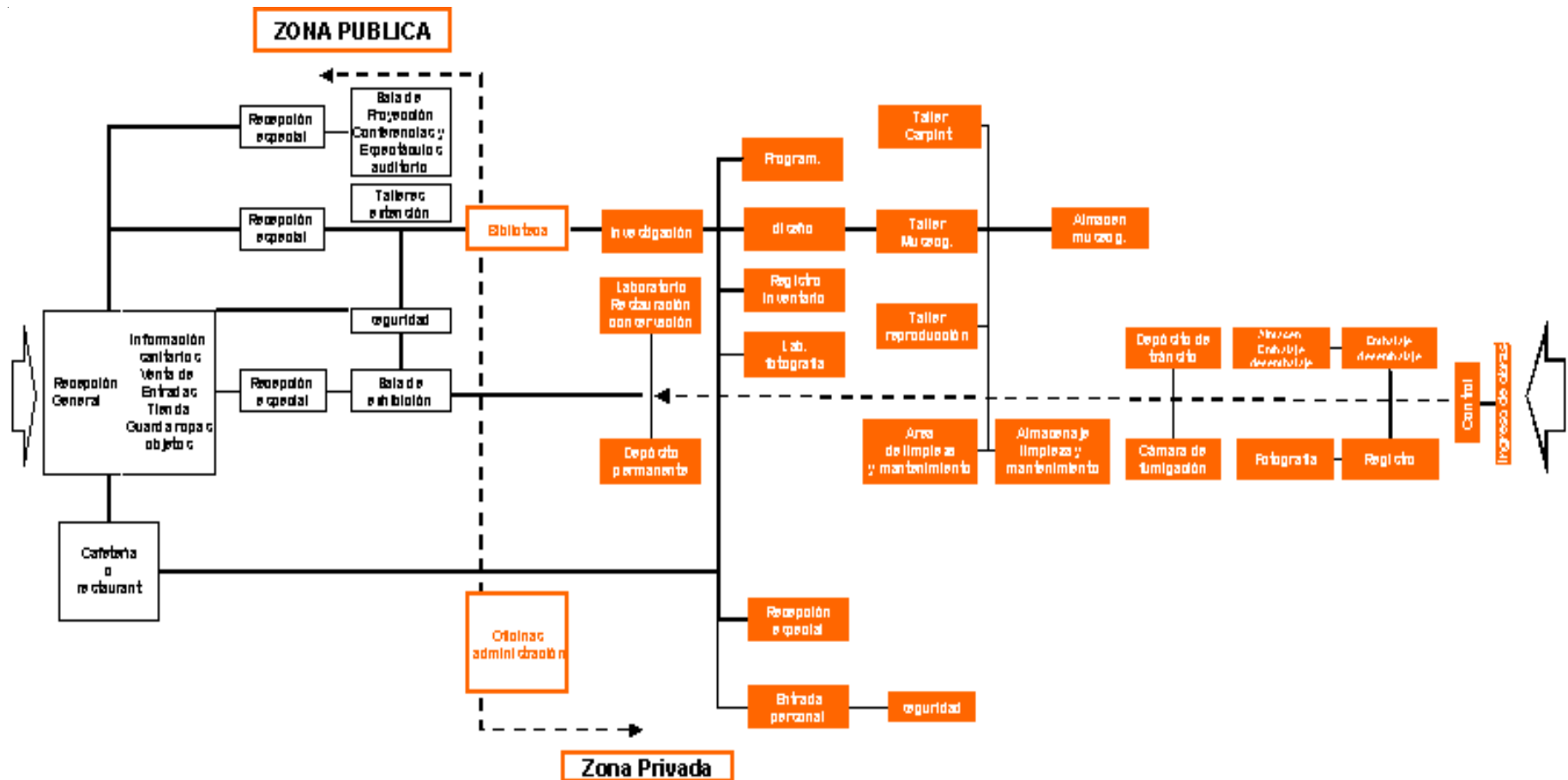


Recorrido de Funcionarios.

(Gráfico C)
RECORRIDO DEL PERSONAL DEL MUSEO



Esquema de relaciones de áreas.



4.3 Programa.

Las diferentes operaciones a realizarse en un museo serán agrupadas de acuerdo con la especificidad de la función a la que estén referidos.

Cada función genera un área de desarrollo determinada cuyas dependencias serán concebidas y dispuestas espacialmente atendiendo a las exigencias de cada actividad.

En atención a ésto, hemos elaborado el siguiente esquema de organización.

Area Administrativa:

· Dirección	12 m2
· Administración	20 m2
· Secretaría	20 m2
· Centro de Computación	16 m2

Area Operativa:

· Educación y divulgación	25 m2
· Museografía (diseño)	25m2
· Registro e Inventario	25 m2
· Programación	25 m2

Area Técnica:

Area de Conservación:	25 m2
Laboratorios de Conservación y Restauración.	250 m2
Area de Fotografía:	20 m2
Laboratorio de fotografía	80 m2
Area de registro fotográfico	60 m2
Area de Depósitos	1200 m2
Ingreso de obras	120 m2
Clasificación y registro de obras	40 m2
Depósito de Tránsito	600 m2
Depósito permanente	1200 m2
Cámara de Química (según sea el caso).	40 m2
Ascensor de Carga	16 m2

Area Técnica de Talleres

· Taller de Carpintería	120 m2
· Taller de Museografía	120 m2

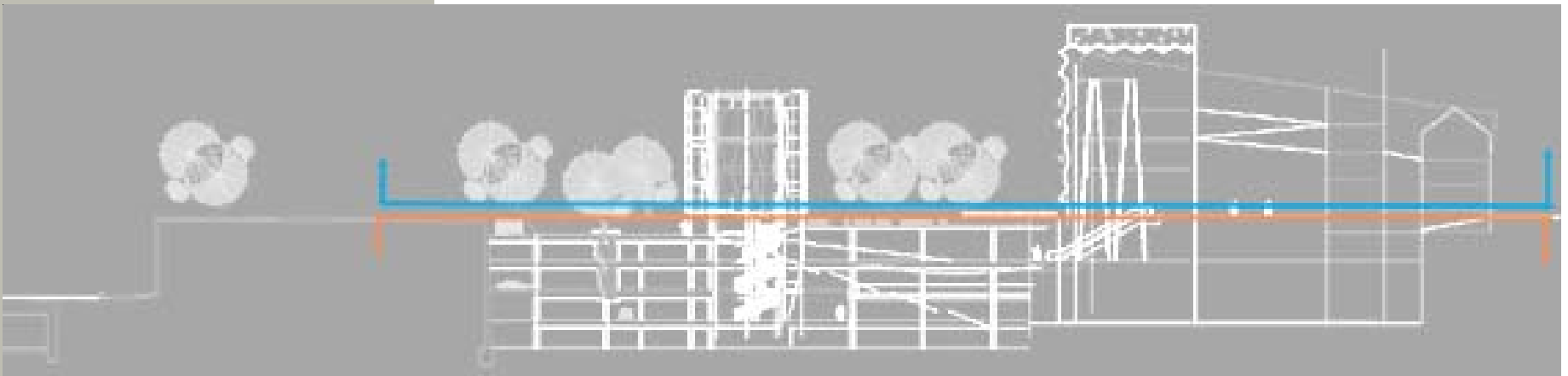
Area de Almacenaje:

Almacenaje de material de montaje y museografía	120 m2
Almacenaje de material de embalaje y desembalaje	120 m2
Almacenaje de objetos de limpieza y mantenimiento	40 m2

Area de Exhibición:	
Salas expositivas Permanentes	1600 m2
Salas de exposiciones Temporales	2500 m2
Areas Libres: corredores .	1500 m2
Area de Proyección:	
Biblioteca	500 m2
Sala de Conferencia	500 m2
Sala de Proyecciones	500 m2
Sala mediateca	120 m2
Talleres de Extensión	600 m2
Area de Servicio.	
Cafetería	280 m2
Tiendas	180 m2
Baños públicos y privados	240 m2
Vigilancia	90 m2
Zonas de descanso	40 m2
Total	12.989 m2

4.4 Criterios Estructurales.

La propuesta recoge una diversidad de materiales y técnicas en función de la naturaleza de sus requerimientos, es así como el área enterrada se propone con un sistema de marcos rígidos de hormigón armado por sus características apropiadas para el trabajo de subterráneos y contenciones. para los edificios sobre la superficie se considera un sistema mixto de acero con núcleos rígidos de hormigón en las circulaciones y espacios técnicos verticales. Las cubiertas de cristal templado están consideradas en un sistema de cables traccionados que permite abordar las grandes luces propuestas con la máxima esbeltez de la estructura



5. Bibliografía.

- 01 ASENSIO, FRANCISCO. Atlas de Arquitectura Moderna. Colonia: Konemann, 2000.
- 02 CRUZ-COKE, MARTA. Patrimonio de todos: principales iniciativas. Santiago: DIBAM, 1999.
- 03 CHILVERS, IAN. Diccionario de arte. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- 04 CHOAY, FRANÇOISE. Teatros del Arte. Rossi y Gehry, escenarios para la industria cultural. Revista Arquitectura Viva, N° 38., 1994
- 05 FERNÁNDEZ GALIANO, LUIS. El arte del museo. Revista AV monografías n° 71, 1998.
- 06 FERNÁNDEZ GALIANO, LUIS (1997). Formas del paisaje. Revista Arquitectura Viva n° 53.
- 07 KOOLHAAS, REM. S,M,L,XL. Rotterdam: 010 Publishers, 1995.
- 08 MORALES, PATRICIA et al. Normativas técnicas para museos. Caracas: Dirección General Sectorial de Museos., 2005
- 09 MONTANER, J.M. - OLIVERAS, J. Los Museos de última generación. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.
- 10 MONTANER, J.M. Museos para el nuevo siglo. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.
- 11 ORTEGA, OSCAR et al. Guía de la arquitectura en Santiago. Santiago: Facultad de arquitectura y urbanismo, Universidad de Chile, 1976
- 12 SAHADY ANTONIO et al, Del centenario al bicentenario, La restauración del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago. Santiago, Lom, 2005.
- 13 VENTURI, ROBERT. Complejidad y contradicción en arquitectura. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972.

6. Profesores asesores.

01 Aránguiz, Santiago. Museólogo; Decano, Facultad de Diseño, Universidad del Pacífico Chile.

02 Corvalán, Ignacio. Departamento de Urbanismo, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

03 Gallardo, Felipe. Departamento de Historia, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

04 Gross, Patricio. Departamento de Post Grado, Facultad de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile.

05 Martínez, Juan. Departamento de Ciencias de la Construcción, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

06 Sahady, Antonio. Instituto de Restauración, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.