



ESPACIO DE PRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN DE LAS ARTES PLÁSTICAS POPULARES.

EL MUSEO DISIDENTE Y LA ARQUITECTURIZACIÓN DEL ESPACIO
EXPOSITIVO CONTEMPORÁNEO.



Proyecto de Título de Arquitectura

Universidad de Chile
Facultad de Arquitectura y Urbanismo

2014- 2015

Estudiante.
Francisca Soto Osorio.

Profesor Guía
Manuel Amaya Díaz.

Académicos Consultados

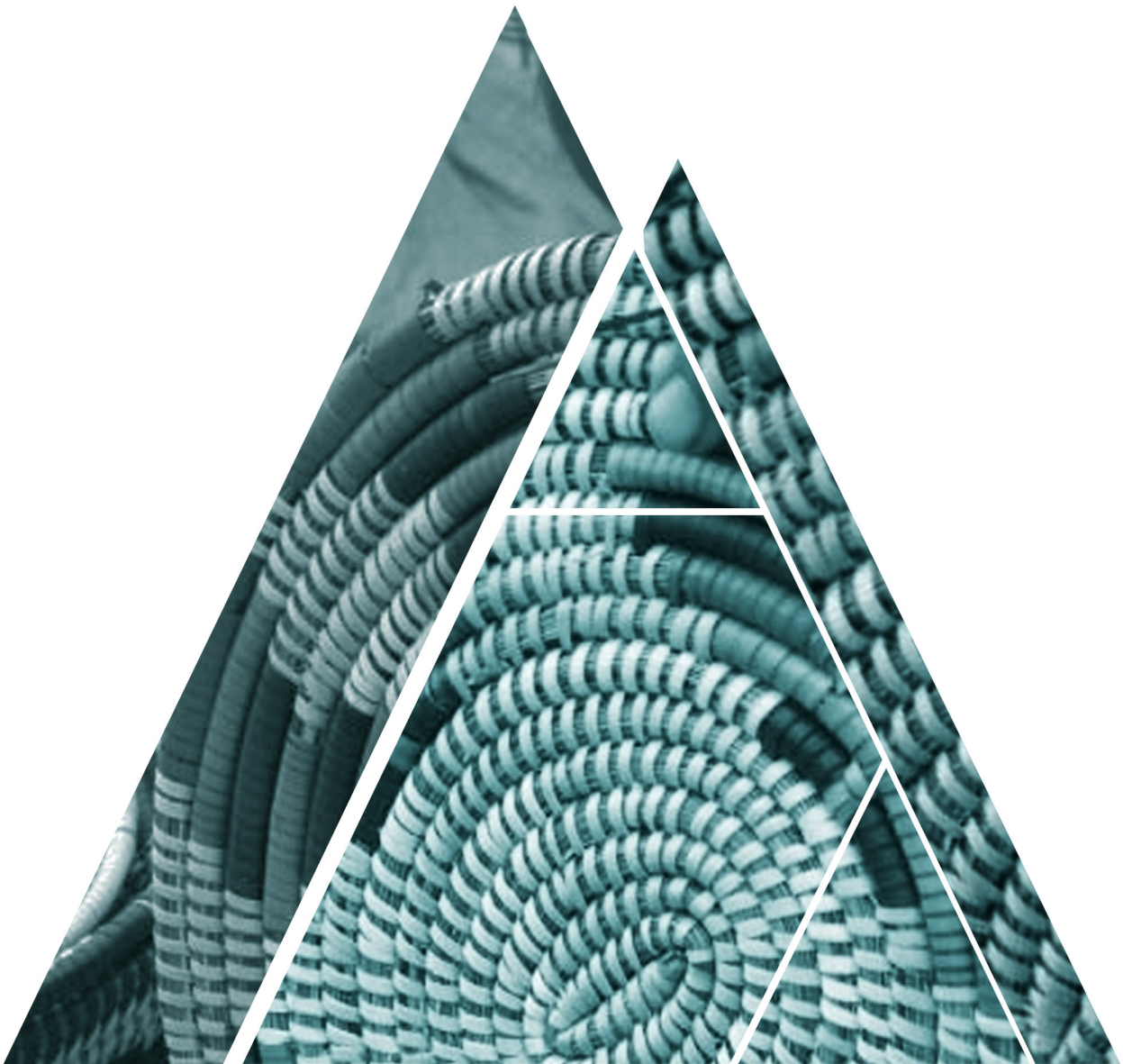
Max Aguirre
Hugo Rivera Scott
Luis Goldsack
Francis Pfenniger
Jing Chang Lou

Profesionales Asesores.

Camila Caris
Encargada de registro y documentación Museo de Arte Popular
Americano.

Índice /

		Pág.
01 Presentación General	1.1	Introducción 10
	1.2	Motivaciones 11
	1.3	Planteamiento del Problema y Tema 12
	1.4	Objetivos 14
02 Alcances y Definiciones Previas	2.1	El Patrimonio Cultural 16
	2.2	La Identidad Cultural y el Arte Popular 17
	2.3	La Expresión Artesanal 18
03 Presentación Propuesta	3.1	Lugar 21
	3.1.1	Aproximación General 22
	3.1.2	Ordenanza Local 24
	3.2	Ubicación Específica 26
	3.2.2	Terreno Escogido 27
	3.3	Contexto Mediato: Red Cultural 28
	3.4	Contexto Inmediato: Bordes 31
	3.4.1	Museo de la Memoria 34
	3.5	Referentes Históricos-Programáticos: 39
	3.5.1	Museo de Arte Popular Americano 40
3.5.2	Escuela de Artes Aplicadas 43	
04 Problema Arquitectónico y Criterios Generales	4.1	Problema arquitectónico 46
	4.2	Lugaridad 48
	4.3	Criterios Generales : Tres premisas 50
05 Propuesta de Diseño	5.1	Propuesta 53
	5.2	Partido General 54
	5.3	Programa 56
	5.4	Criterio Estructural/Constructivo 60
	5.5	Consideraciones Medio Ambientales. 62
	5.6	Gestión 64
	5.7	Referentes 66
	5.8	Croquis y Maquetas de Estudio 70
06 Bibliografía	6.1	Bibliografía 73
	6.2	Fuente de Imágenes 74



01 Presentación

“Si el dominio colectivo de lo social no deja de estar en continuo Movimiento, Abandonando la estructura para entregarse a la trama y los flujos de los tiempos actuales, ¿en qué situación deja eso a los museos, a sus proyectos y sus densos edificios reposados sobre la corteza urbana contemporánea? ¿Es posible pensar en un museo en el que valga la pena vivir? ¿pretender quedarse allí donde los demás pasan?”

Roc Laseca. El Museo Imparable.

El proyecto se plantea como un **ESPACIO DE PRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN DE LAS ARTES PLÁSTICAS POPULARES** cuya misión es visibilizar tanto la producción artística popular como las técnicas y las variantes culturales asociadas, en una labor que propone la difusión más allá de la concepción del objeto artístico como fin, sino más bien como la de una pieza que representa y rescata el patrimonio vivo y la memoria cultural del país, así la arquitectura nace como un vínculo entre el legado cultural y lo cotidiano, entregando espacios que den la posibilidad de renovar las relaciones del habitante con sus tradiciones, para repensar desde la contemporaneidad la experiencia que los individuos hacen de los espacios expositivos y de difusión cultural.

1.1 Introducción

El proyecto de título expuesto en la siguiente memoria busca poner en discusión dos temas: el primero se enfoca sobre la producción de arte popular y su reconocimiento como parte de un legado material e inmaterial necesario de valorar, mientras el segundo punto a abordar se centra en preguntarse en las posibilidades que entrega la arquitectura para proponer y re-pensar los espacios tradicionales de exposición, teniendo en cuenta la particularidad del arte popular como portador de un significado patrimonial ancestral pero que es además dinámico y colectivo.

La arquitectura como disciplina vinculada al habitar humano debe responder al saber y hacer social e histórico para pensar, proyectar y construir espacios que fortalezcan la identidad y rescaten elementos propios, reconociendo los significados e historias comunes que conforman nuestro patrimonio cultural.

A su vez, hablar de patrimonio cultural, es reconocer su conformación como “proceso complejo, permanente y polémico de producción de significados y sentidos”¹ al cual se le han atribuido además valores, como parte de un constructo social determinado por sectores dominantes².

A raíz de esto, y enfocándonos en la producción cultural artística, se reconoce la existencia de una “cultura oficial” constituida por el conjunto de bienes seleccionados, conservados y legitimados por las élites políticas y/o intelectuales quienes han definido el modo en que se rescatan y seleccionan los testimonios culturales.

Desde esta base, el proyecto busca poner el foco en el patrimonio cultural que se ha gestado al margen de la institucionalidad, para dar respuesta a la necesidad de un espacio que albergue y difunda los capitales simbólicos de los grupos subalternos dentro del entramado cultural institucional³.

Por este motivo se contempla reconocer al patrimonio cultural artesanal como sinónimo de identidad nacional que concentra las expresiones del pueblo, reproduciendo historias e imaginarios capaces de generar sentido de pertenencia con lo chileno y que se han desarrollado hasta el momento, carente de un cuerpo institucional y físico que se haga cargo de su mantención, producción y difusión; hecho importante, si se piensa que si no se conoce la cultura, difícilmente se puede llegar a respetar y valorar, tendiendo a su paulatina desaparición.

Por lo tanto el proyecto se plantea en el sentido de poner en valor, mantener y difundir las expresiones identitarias de arte popular, mediante un espacio cultural que contemple la artesanía no solo en su dimensión de objeto, sino también de patrimonio cultural inmaterial transmitido en la relación con el artesano, produciendo un traspaso al habitante cotidiano de manera activa, salvando de esta manera la disociación objeto/contexto que enfrenta dicho objeto en la estructura museo. Valorando de este modo el patrimonio tangible e intangible, entendiendo que el patrimonio cultural cobra sentido cuando en el presente es contextualizado, recreado e interpretado dinámicamente⁴.

(1) “Memoria, Cultura y Creación”. Dibam, Santiago 2005. p.09.

(2) “Hecho en Chile, reflexiones en torno al patrimonio cultural” Daniela Marsal, p.26.

(3) “Huellas del pasado, miradas del presente: la construcción social del patrimonio arqueológico del Neuquén” Estela Cúneo p.90

(4) “Chile artesanal, patrimonio hecho a mano” Consejo nacional de la cultura y las artes p.05

1.2 Motivaciones

Entendiendo el proyecto de título como una instancia que se encuentra en el límite entre la actividad académica y la profesión, la principal motivación nace de la posibilidad de conjugar estas dos instancias, primero concibiendo el proyecto como una recopilación de aprendizajes que dan cuenta de las capacidades profesionales que ha entregado la facultad expuestas en el proceso de diseño, que demuestran tanto las herramientas técnicas como los intereses y habilidades personales. Mientras por otra parte está la importancia de ver el proyecto como una invitación a reflexionar, abriendo un espacio para la discusión en torno a temas contingentes, en este caso abordando como nos relacionamos con los elementos que forman nuestro repertorio cultural e identidad nacional, entregando un punto de vista sobre el problema y dando a conocer como la arquitectura, disciplina que conforma el espacio habitable, posibilita nuevas relaciones y el resguardo de valores a ser transmitidos, así el proyecto de título en su diseño arquitectónico es un discurso y una postura frente a la ciudad y la sociedad en un tiempo y lugar determinado.

1.3 Problema y Tema

Debido a la alerta de una homogenización cultural producto de la globalización y los medios virtuales, es atinente preguntarse ¿cuál es el impacto actual que este proceso ejerce sobre las representaciones y en las tradiciones locales? En lo planteado por Zygmunt Bauman este proceso es conducente hacia una volatilidad de las identidades⁵ que trae consigo una pérdida paulatina de los elementos constituyentes de memoria histórica y cultural. Por esta razón y si pensamos que las expresiones identitarias locales deben ser preservadas y valoradas, debemos considerar, de acuerdo a esto, lo comprendido en el concepto de “patrimonio” el cual es entendido como: “aquellos elementos materiales e inmateriales que socialmente se definen como imperativos de preservación y altamente valorados para la trasmisión de la cultura e identidad de una comunidad, región o país”⁶.

Según esta concepción es posible considerar la conformación del bien patrimonial como parte de un constructo social donde se definen el conjunto de tradiciones aceptadas desde una posición de poder.

A raíz de esto, se reconoce la existencia de una “cultura oficial” constituida por el conjunto de bienes seleccionados, conservados y legitimados por las élites políticas y/o intelectuales quienes han definido el modo en que se rescatan y seleccionan los testimonios culturales.

Sin embargo fuera de este campo cultural comprendido por las “Bellas” Artes, se encuentra el trabajo Artesanal, cuya producción artística conjuga elementos significativos para la expresión de identidad, el patrimonio, creación y desarrollo cultural del país, pero sin embargo se encuentra carente de un espacio físico que congregue e institucionalice la actividad para así legitimar, expandir y poner en valor las expresiones identitarias y bienes culturales elaborados por la “baja” sociedad o clases populares, producciones sinónimo de la identidad nacional de nuestro pueblo, y que forman parte del patrimonio cultural que otorga sentido a ser “chileno”.

En este sentido se reconoce la falta de reconocimiento del Arte Popular por parte de la institucionalidad oficial, por lo que el proyecto debe situarse con una postura crítica ante la necesidad de visibilización, que implica desafiar los discursos e ideologías complacientes con dichos estereotipos “oficiales”⁷, legitimado de esta manera un “anticanon” artístico para contar la “otra historia de la historia” de la producción artística chilena.

Por otra parte enfocándonos en la idea de identidad, podemos decir que está se “remite a una noción de nosotros mismos, en función o en comparación con otros que no son como nosotros [...], que no tienen ni las mismas costumbres, hábitos, valores, tradiciones o normas”⁸

Por lo tanto es posible plantear que la identidad se materializa en la práctica de la vida social, de una comunidad de individuos comparte un determinado conjunto de condiciones de vida que posibilitan un imaginario común. Por lo tanto en la necesidad de un reconocimiento por el habitante de la ciudad actual, debe insertarse en el espacio cotidiano y público.

Porque, hablar de patrimonio cultural y su trasmisión, implica abordar además de las tradiciones y el contexto social, el contexto físico donde se realizará el intercambio cultural y en que los bienes han sido o serán conservados y difundidos,

En ese sentido, tenemos por una parte al museo como el espacio por excelencia del conocimiento validado socialmente y del patrimonio cultural que debe ser valorado, sin embargo no hay espacios específicos que alberguen la producción artística popular con los alcances programáticos específicos que requieren.

Observando una carencia de espacios que se hagan cargo de la mantención, producción y difusión del patrimonio artístico popular; se desprenden los cuestionamientos acerca de la manera actual en que comprendemos nuestros bienes patrimoniales, y si la valoración de la artesanía como arte debe acogerse al espacio museal o se debe iniciar la

búsqueda hacia una nueva conformación espacial representativa de este arte popular; reconociendo que en el espacio museo considera al habitante/visitante como usuarios pasivos frente al patrimonio, en contraste a la necesidad del rescate de la técnica y las tradiciones del “hacer” que incluye el arte popular y que trasciende a la concepción de la obra sólo como objeto, por lo tanto se hace necesario re-pensar tanto el rol del habitante para que se constituyan en sujetos que puedan contribuir a la producción, difusión y aproximación de los elementos culturales en sus respectivas comunidades, con el objetivo de transformar estos espacios en instancias de encuentro, apropiación y producción del patrimonio cultural, con la urgencia de vincular dicho patrimonio con el desarrollo social y local, para que éste adquiriera nuevos sentidos y valoraciones, pensando en el fomento del arte popular como expresión identitaria que traspasa lo objetual y conforma un legado del pasado, medio de comunicación y perpetuación cultural que posee una función social, territorial y económica.

Entendiendo el panorama en su generalidad, la propuesta arquitectónica se enfoca en la necesidad urgente de un espacio para el desarrollo artesanal, donde se pueda gestionar, difundir y educar a la comunidad. Este espacio debe ser reconocido por toda la población, puesto que, las comunidades solo valorizan su patrimonio en medida en que se genera un proceso de apropiación de éste y de esta manera dar a conocer los bienes culturales locales.

(5) “Modernidad Líquida”. Zygmunt Bauman. p.89

(6) “Hecho en Chile” Daniela Marsal, p.26.

(7) “Literatura e identidad cultural”. Sergio Torres Mansilla. revista de Estudios filológicos. 2006, n.41, pp. 131-143

(8) “Grados de Identidad Cultural: Una reflexión desde la Prensa Escrita”. Lucía Castellón y Carlos Araos. 1999. p.120

1.4 Objetivos

Objetivo General.

Desarrollar una propuesta que dé lugar a un espacio para el rescate y difusión de las artes populares, dinamizando el traspaso de conocimientos entre el creador, la obra y el visitante.

Objetivos Específicos.

-integrar la propuesta como parte de un sistema cultural consolidado, para hacer parte de manera efectiva el arte popular en el mapa cultural actual.

- Generar instancias de encuentro colectivo en donde el espacio público tome un rol fundamental como transmisor cultural activo.



02 Alcances y definiciones previas

2.0 Definiciones Previas

Con el fin de aproximarnos al proyecto es necesario clarificar ciertos conceptos que repercuten tanto en la comprensión teórica como en la posterior organización espacial.

2.1 El Patrimonio Cultural

De acuerdo al texto *Memoria Cultura y Creación* de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) el patrimonio cultural es *“un conjunto de bienes tangibles, intangibles y naturales que forman parte de prácticas sociales, a los que se le atribuyen valores a ser transmitidos y resignificados, de una época a otra o de una generación a las siguientes”*.

Valorando esta definición, el proyecto pondrá especial énfasis en la noción de transmisión y re-significación del patrimonio cultural, esto implica comprender que dicho patrimonio, en nuestro caso, el artístico popular, no constituye algo dado de una vez y para siempre, sino, más bien es el producto de un proceso social y cultural de atribución de valores y significados como medio por el cual la colectividad es quien afirma la condición de patrimonio.⁹

Con esta consideración podemos entender que los objetos resguardados adquieren razón de ser en la medida que se abren a nuevas interacciones y se asocian a una cultura presente que los contextualiza los recrea e interpreta dinámicamente, por lo tanto la propuesta frente al patrimonio artístico popular del proyecto, será buscar trascender la mera preservación de las piezas, incorporando los vínculos con su contexto inmaterial, puesto que el valor de estos objetos de la memoria no está en un pasado rescatado de modo fiel, sino en la relación que en el presente establecen las personas y las sociedades.

Así en este proceso de re-significación y transmisión, es especialmente vital la participación ciudadana, considerando al individuo como un sujeto que conoce y transforma y como actor protagónico que posibilita el surgimiento de nuevas interpretaciones y usos patrimoniales y no solo como un mero receptor pasivo de la cultura.



2.2 La Identidad Cultural y el Arte Popular

En cuanto a lo que comprenderemos por identidad cultural, es posible decir en términos generales que este concepto *“se remite a una noción de nosotros mismos, en función o en comparación con otros que no son como nosotros”* ¹⁰.

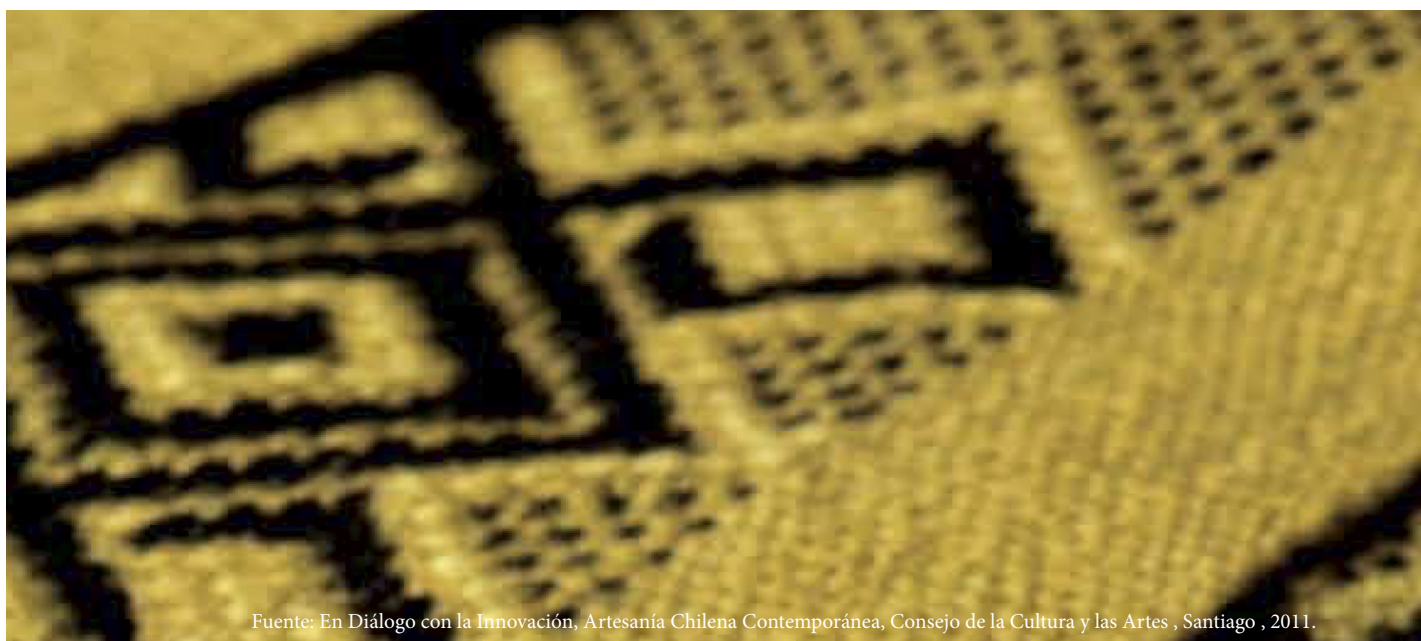
De acuerdo a esto, el concepto tiene un doble alcance. Por una parte corresponde a una forma de autoconcebirse y por otra, se refiere a una comparación con otro conjunto de seres que no tienen ni las mismas costumbres, hábitos, valores, tradiciones o normas. ¹¹

En cuanto a esto, el arte popular, como imagen representativa de lo producido ancestralmente en cada territorio, es parte activa de este proceso de autodefinición y autoreconocimiento.

Por otra parte y para contextualizar el término en el proyecto, nos referiremos a como la noción de identidad cultural afecta a las representaciones artísticas populares, en este sentido se plantea que las representaciones artísticas no sólo representan la identidad cultural de la comunidad o

colectividad desde donde emerge, sino que ellas mismas crean identidad. ¹²

Así se genera una vinculación activa entre Arte Popular y la generación de identidad, por tanto no es posible hacer un reclamo a la problemática identitaria del país, sin hacer una revisión del estado de las manifestaciones artísticas propias. En este sentido el proyecto se plantea como una práctica política de visibilización, partiendo del supuesto de que los efectos identitarios propios que provienen del arte popular han permanecido rezagados en comparación a expresiones artísticas oficiales, por tanto la labor de visibilizar el Arte Popular tiene que ver con rescatar la identidad ausente, para materializarla a través del rescate la memoria pasada e instaurarla en la futura.



Fuente: En Diálogo con la Innovación, Artesanía Chilena Contemporánea, Consejo de la Cultura y las Artes, Santiago, 2011.

2.3 La Expresión Artesanal

Existen diversas definiciones que intentan describir la actividad artesanal, pero lo común a todas es que engloba diferentes y variados oficios caracterizados por tener una elaboración manual como parte predominante en su sistema de producción y el dominio de toda la cadena productiva.

Es posible agregar además su rol como expresión cultural, ya que toma sus raíces en las tradiciones históricas, en ella habla una cultura ancestral, un conocimiento transmitido por generaciones.¹³

La definición utilizada por UNESCO y adoptada por la mayoría de los países es la acordada en el Simposio Internacional “La Artesanía y el Mercado Internacional: Comercio y Codificación Aduanera” (Manila, Filipinas, 1997):

“Los productos artesanales son los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano o con ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto acabado. Se producen sin limitación por lo que se refiere a la cantidad y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente.”

La noción cultural es igualmente abordada por la UNESCO en el texto *“Construir la confianza: la Artesanía, elemento de desarrollo”* en el cual se plantea que la artesanía utilitaria inspirada por la tradición representa una forma valiosísima de expresión cultural, especialmente importante para las naciones, que toma sus raíces en las tradiciones históricas que son renovadas por cada generación, asegurando que los artesanos, no conservan sólo un patrimonio cultural sino que también enriquecen y adaptan esta herencia a las necesidades contemporáneas de las sociedades.

La diversidad y riqueza de esta actividad en nuestro país, están caracterizadas por manifestaciones que conjugan elementos vitales, así como materialidades, significados y usos, haciéndola extensiva a un campo de desarrollo cada vez más amplio en su participación como expresión de identidad, patrimonio, creación y desarrollo cultural de un país.

(9) “Memoria, Cultura y Creación”. Dibam, Santiago 2005. p.09.

(10) (11) “Grados de Identidad Cultural: Una reflexión desde la Prensa Escrita”. Lucía Castellón y Carlos Araos. 1999. p.120

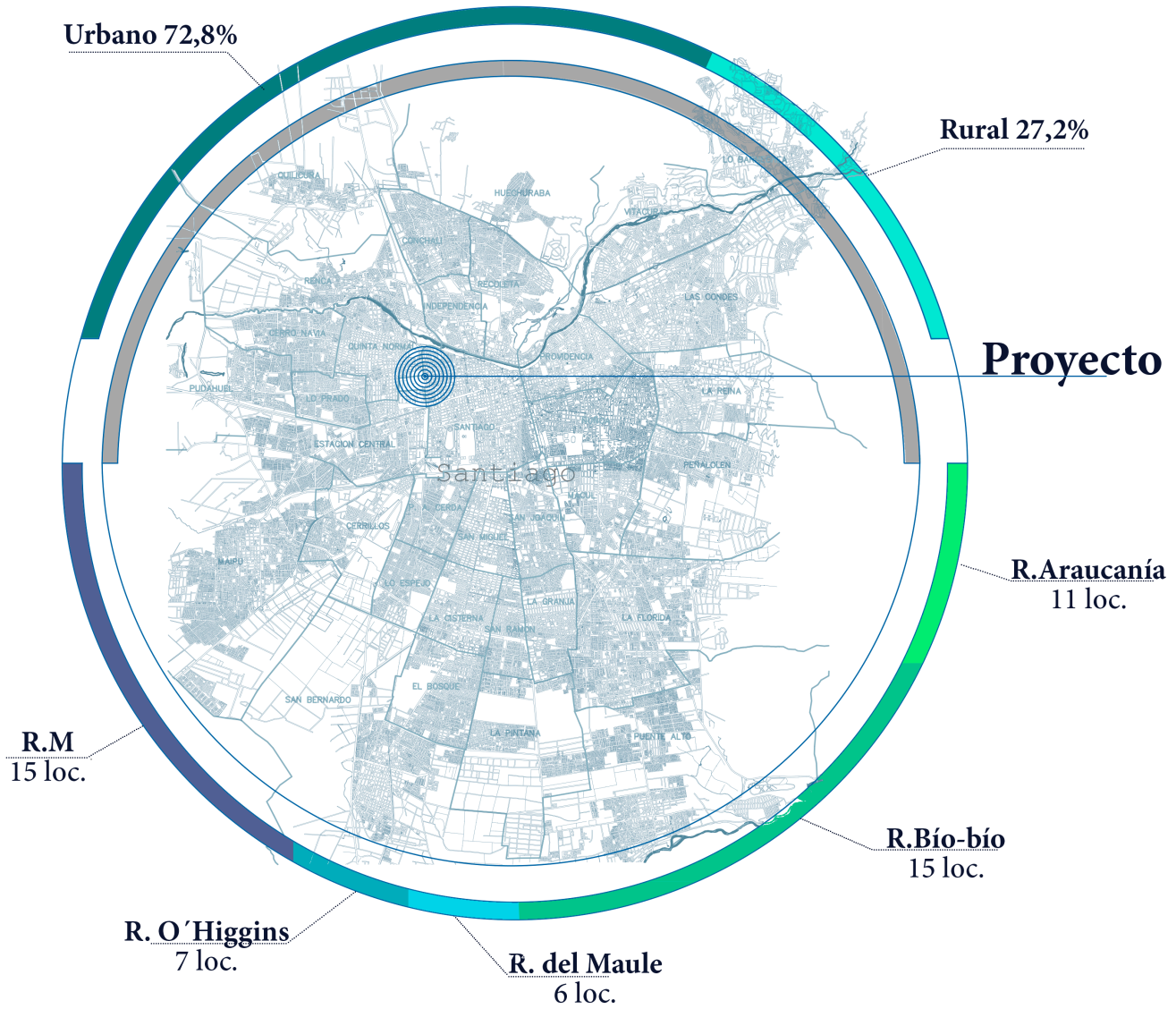
(12) “Literatura e identidad cultural”. Sergio Torres Mansilla. revista de Estudios filológicos. 2006, n.41, pp. 131-143

(13) “Chile artesanal, patrimonio hecho a mano” Consejo nacional de la cultura y las artes p.09



03 Presentación de la Propuesta

Procedencia*



Regiones con mayor número de localidades con producción artesanal**

*Fuente: (Sirena) Sistema de Registro Nacional de artesanía, Reporte estadístico N°19.

**Fuente: "Chile Artesanal, Patrimonio hecho a mano" Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, 2008.

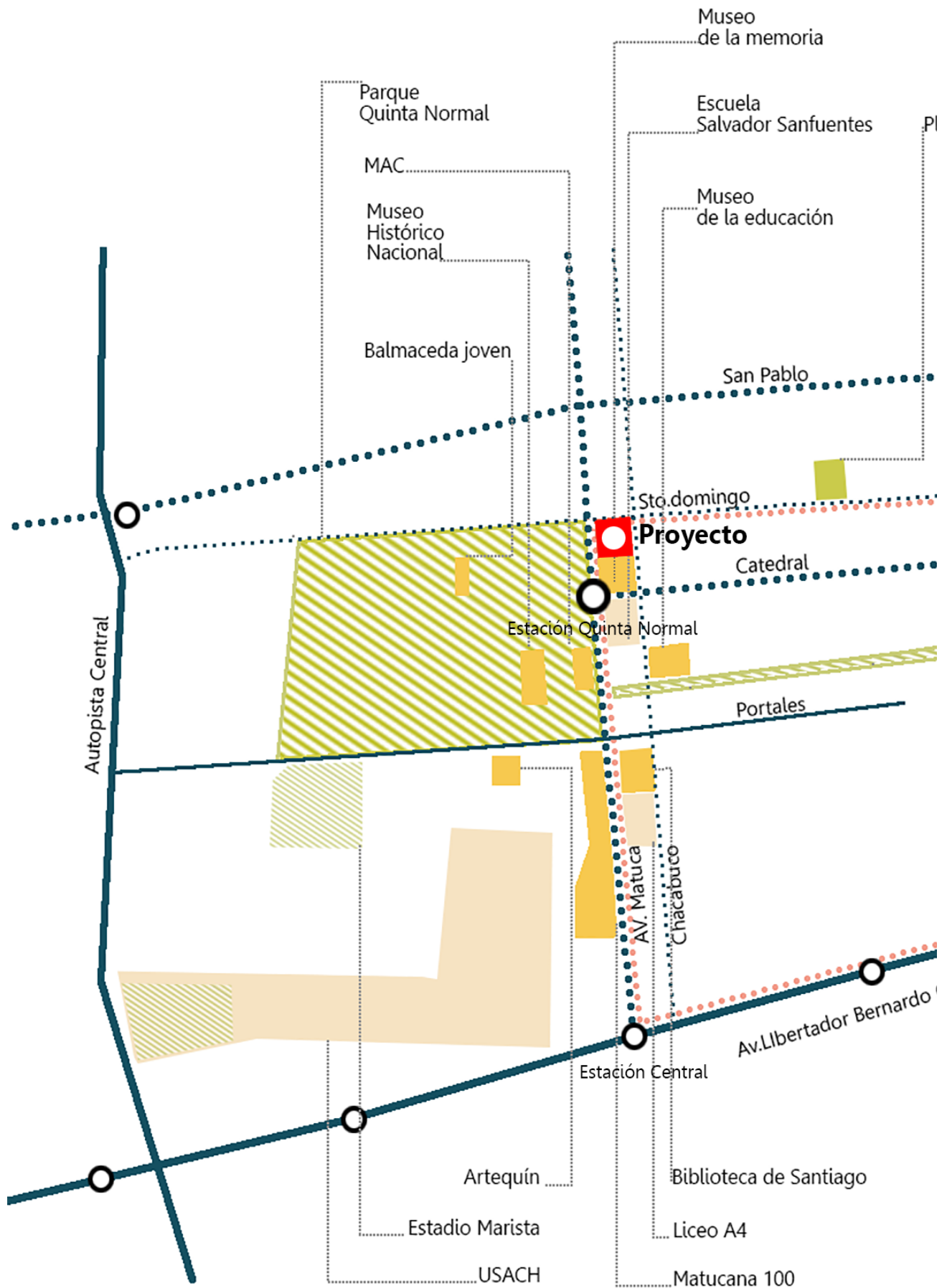
3.1 Lugar

Considerando la gran variedad de oficios y expresiones de arte popular que encontramos a lo largo y ancho de nuestro territorio, la localización del proyecto debe considerarse de manera tal, que pueda aunar todas las instancias y representaciones artísticas con el fin de convertirse en un referente nacional y trabajar a gran escala con la producción artesanal y el rescate de su valor patrimonial. A su vez, el proyecto debe insertarse en un sistema cultural mayor, con el fin de generar la inclusión del arte popular en el mapa cultural del país incentivando el sentimiento colectivo por resguardar, difundir y poner en valor dicho patrimonio.

Pensando en una ciudad que asegure accesibilidad nacional e internacional y que además posea una concentración de población suficiente para mantener el funcionamiento constante del proyecto, se piensa la ciudad de Santiago como poseedora de las características anteriormente señaladas, permitiendo que la iniciativa del proyecto impacte masivamente en el ambiente de la cultura nacional, dicho esto, es importante su ubicación en una ciudad de gran escala como Santiago ya que como iniciativa inédita en el ambiente cultural es necesaria su consolidación para plantear su posterior replica en otras ciudades del país.

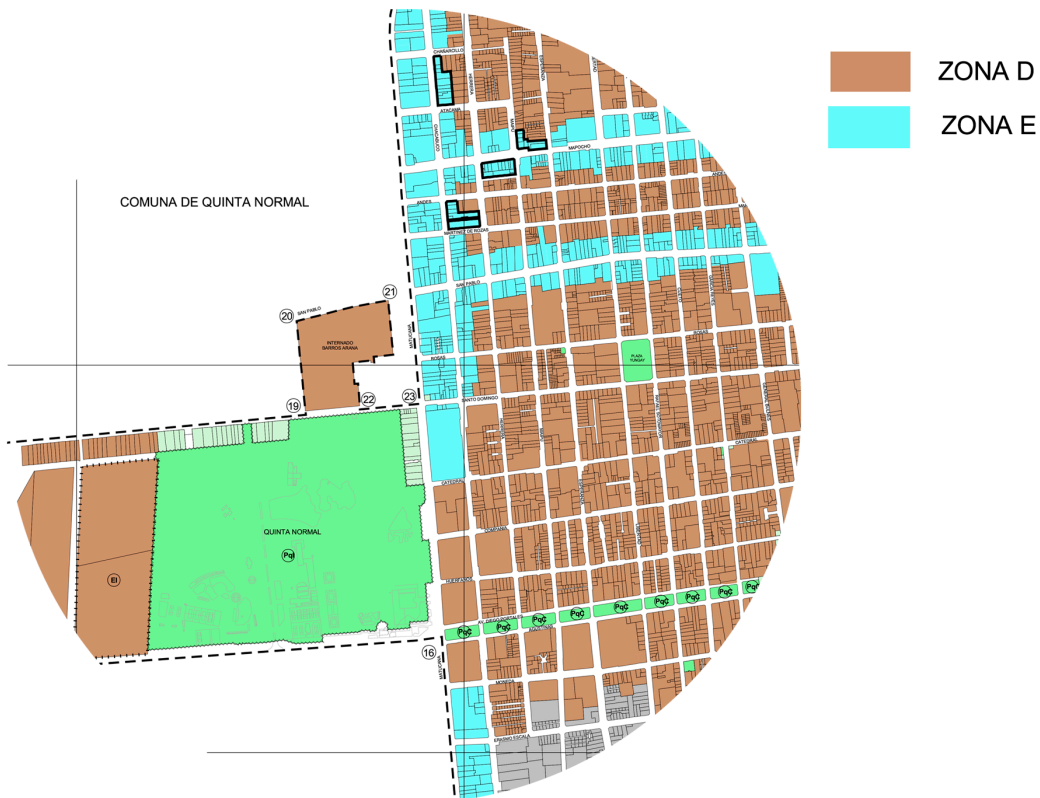
En cuanto a su ubicación específica, ya se hablaba de insertar el proyecto en un entramado cultural consolidado que validara por inclusión esta nueva institucionalidad artística popular. Cumpliendo dichos requerimientos, el eje Matucana aparece como el lugar propicio ya que concentra una serie de equipamiento cultural, encontrando, el centro cultural Matucana 100, la Biblioteca de Santiago, el museo histórico nacional, el MAC Quinta normal, el Museo de la Memoria, por nombrar algunos.

3.1.1 Aproximación General

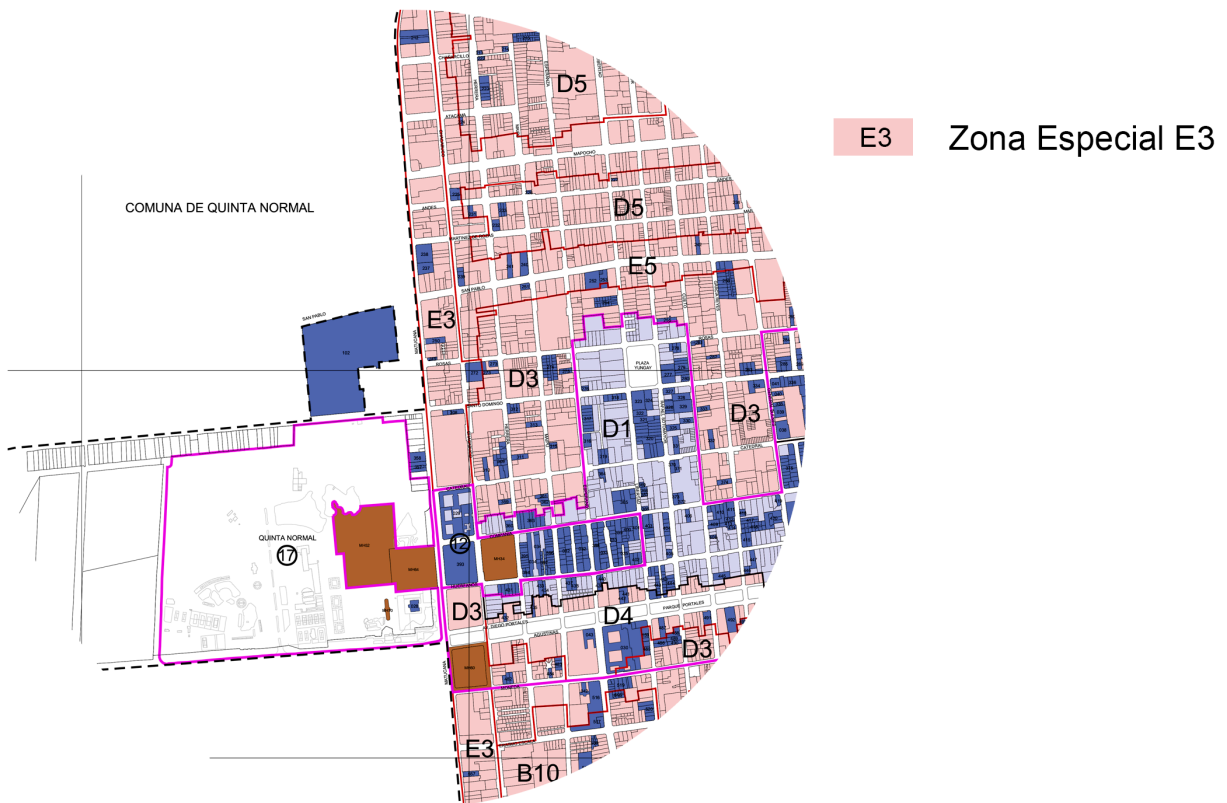




3.1.2 Ordenaza Local



Zonificación General

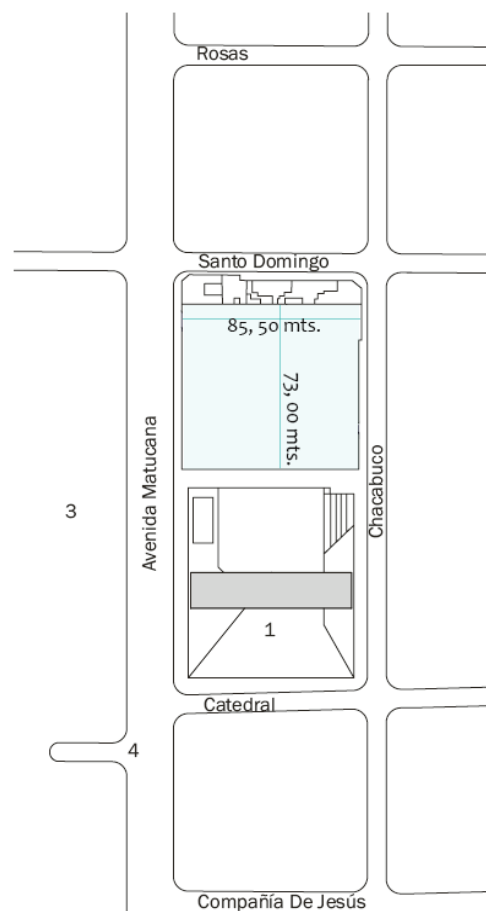


Zonificación Especial

SECTOR ESPECIAL E3 - Matucana – Chacabuco
A- Usos de suelo Permitidos:
1- Residencial
2- Equipamiento:
Científico
Comercio, con las excepciones indicadas en a.2.
Culto y Cultura
Deporte
Educación
Esparcimiento, con las excepciones indicadas en a.2.1.
3-Actividades Productivas:
Taller artesanal de acuerdo a la definición establecida en el Artículo 9 y de acuerdo al listado de giros con códigos CIU N° 5, señalado al final del Capítulo IV, de la presente Ordenanza.
B- Superficie subdivisión predial mínima: 1.500 m ²
C-Coeficiente máximo de ocupación de suelo:
0.7 para uso de vivienda y/o establecimientos de educación superior
1.0 para otros usos.
D- Coeficiente máximo de constructibilidad: 3,84
E- Sistema de agrupamiento: Aislado, Pareado o Continuo
F-Alturas y Distanciamientos:
Para los sistemas aislados y pareados la altura de la edificación será de 20m la máxima. Para estos dos últimos sistemas de agrupamiento no se permitirá exceder la altura de edificación.
La parte de la edificación que exceda de la altura máxima definida para la zona, deberá quedar inscrita en rasantes de 70º y respetar un distanciamiento mínimo de 5m respecto del plomo de la fachada y de los deslindes colindantes, delimitándose la altura total de acuerdo al artículo 2.6.3 de la Ordenanza General de Urbanismo y Construcciones.

3.2 Ubicación Específica

Como es sabido, son pocos los terrenos disponibles en el centro de la ciudad de Santiago, por lo tanto el terreno ubicado entre las calles Santo Domingo, Matucana y Chacabuco, a continuación del Museo de la Memoria y los derechos Humanos, se presenta como una oportunidad para desarrollar un proyecto que reconozca y aproveche los valores de la centralidad de la periferia del casco histórico en cuanto a su múltiple accesibilidad y vinculación con redes culturales y sociales existentes, posicionando de esta manera al proyecto en un terreno pregnante y de conexión a escala metropolitana, posibilitando la creación de un edificio público que tenga la vocación de hacer presente en el panorama cultural actual elementos pertenecientes a la identidad popular y la memoria, logrando la difusión de manera efectiva.



1. Museo de la Memoria
2. Proyecto
3. Parque Quinta Normal
4. Acceso parque

3.2.2

Terreno Escogido

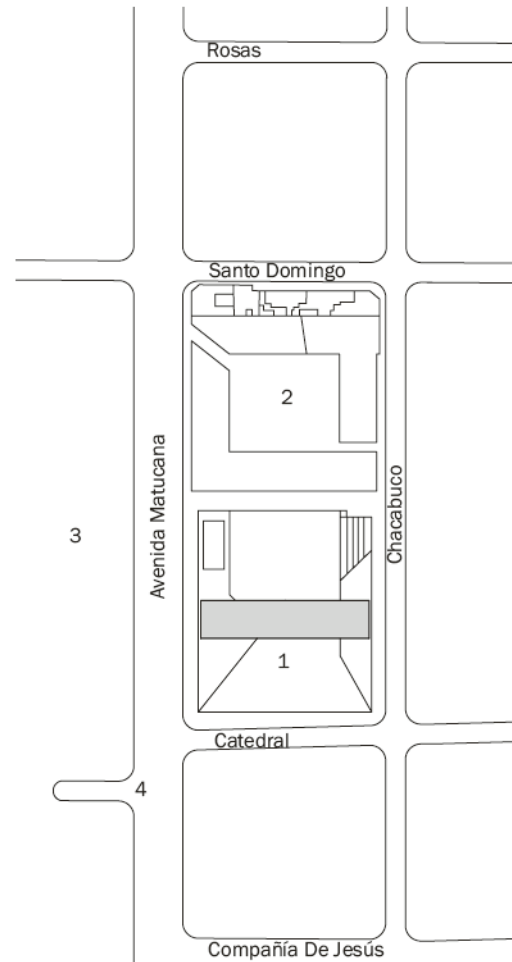
El proyecto plantea la utilización de un terreno fiscal que se encuentra ubicado entre las calles Matucana, Chacabuco y Santo Domingo.

En cuanto al terreno en específico es posible decir que han existido al menos dos proyectos que han salido a la luz pública para su utilización, pero que hasta el día de hoy no han llegado a ser materializados, anterior al año 2007 (año en que se desarrolla el concurso para el Museo de la Memoria, encargado por la dirección de arquitectura del MOP) se proyectaba La “Estación Intermodal Quinta Normal, proyecto emblemático que formaba parte tanto del esquema de funcionamiento de Transantiago, como del plan Anillo Bicentenario que recuperaría gran parte de la zona Pericentral de la capital, sin embargo el proyecto se paraliza producto de la decisión de prolongar la Línea 5 del metro hacia Maipú lo que determina que se vieran disminuidos los requerimientos del megaproyecto, quedando el sitio con una excavación entre 6.00 mts. y 11.20 mts.

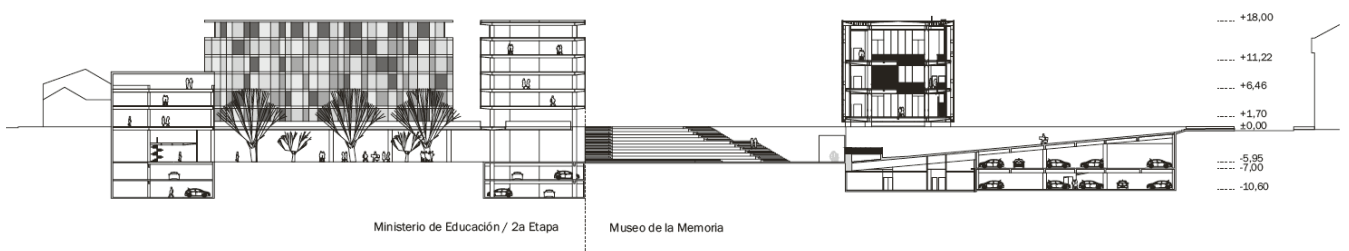
en ese contexto se hace el llamado para el concurso del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en el cual se solicitaba a los concursantes que pensarán en las propuestas de manera de ordenar y plantear un proyecto para ser desarrollado en la manzana completa, de esta manera el proyecto ganador adjunta al Museo de la Memoria el Ministerio de Educación, sin embargo luego de la construcción del Museo las obras para continuar el proyecto en el resto del predio no han sido efectuadas.



Anteproyecto “Estación Intermodal Quinta Normal”
Krebs Arquitectos.
Fuente: <http://www.krebsarquitectos.cl/proyectos.intermodal.quinta.normal2.html>. Recuperado 07/10/2014.



1. Museo de la Memoria
2. Ministerio de Educación 2° etapa
3. Parque Quinta Normal
4. Acceso parque



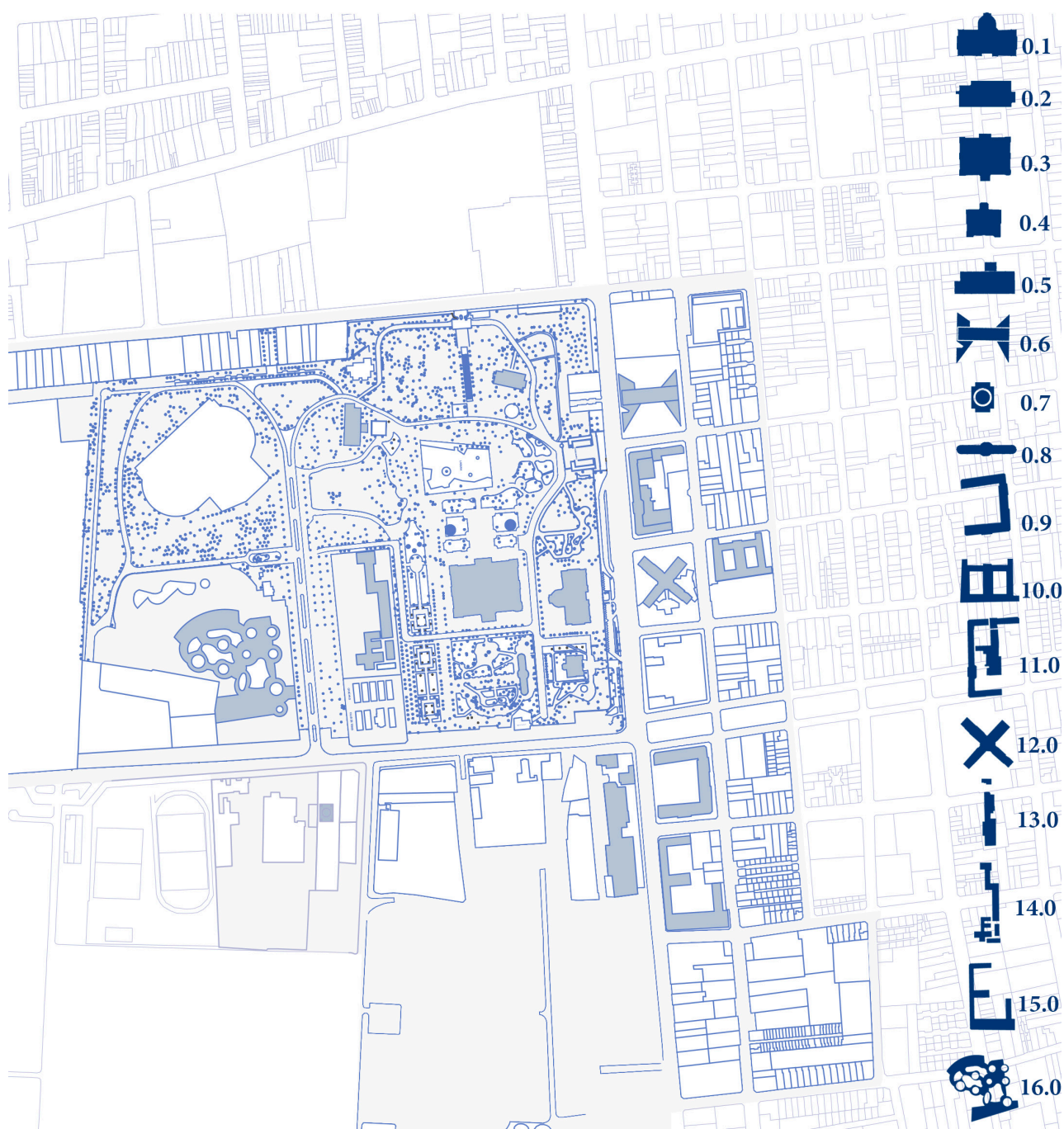
Anteproyecto Museo de la Memoria + Ministerio de Educación. Mario Figueroa, Lucas Fehr y Mario Dias. Arquitectos
Fuente: Figueroa, Mario; Fehr, Lucas y Dias, Carlos. FIGUEROA, FEHR, DIAS. ARQ. Santiago, 2012, n.81 p. 28

3.3 Contexto Mediato

El terreno se encuentra ubicado dentro del sector nor-poniente de la comuna de Santiago Centro, en el límite con la comuna de Quinta Normal. La elección de este terreno está dada por la existencia de un espacio urbano de notables características. La zona de influencia directa del proyecto abarca sitios patrimoniales y una concentración de equipamiento cultural que forma parte del Circuito Cultural Santiago Poniente (CCSP)¹⁴, Su principal objetivo es promover el sector comprendido entre los ejes Alameda, Matucana y Parque Quinta Normal como un polo cultural activo dentro de la ciudad que desarrolla y potencia la creación de las

artes, la ciencia y la tecnología a través de diversas instituciones, convirtiéndose en un atrayente polo cultural a nivel metropolitano.

(14) CCSP es un proyecto impulsado por la fundación Planetario y financiado con recursos Fondart (línea Bicentenario). Las instituciones que lo componen, son: Planetario USACH, Museo Artequin, Centro Cultural Matucana 100, Biblioteca de Santiago, Museo de Arte Contemporáneo Quinta Normal, Museo Nacional de Historia Natural, Universidad de Santiago de Chile (que se suma además con la Radio USACH), Centro de Extensión Balmaceda Arte Joven, Museo de la Educación Gabriela Mistral, Casa de Moneda, Universidad Arcis, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y Museo Aeronáutico. www.circuitocultural.cl



Equipamiento



0.1
Museo de Arte
Contemporáneo



0.2
Centro Cultural



0.3
Museo Histórico
Nacional



0.4
Dirección de Cultura



0.5
Museo de la Ciencia
y Tecnología



0.6
Museo de la Memoria y
los Derechos Humanos



0.7
Artequín



0.8
Invernadero



0.9
Biblioteca de Santiago



10.0
Museo de la Educación



11.0
Liceo A 28



12.0
Hospital San Juan
de Dios



13.0
Centro Cultural
Matucana 100



14.0
Facultad de Medicina
Occidente U. de Chile.

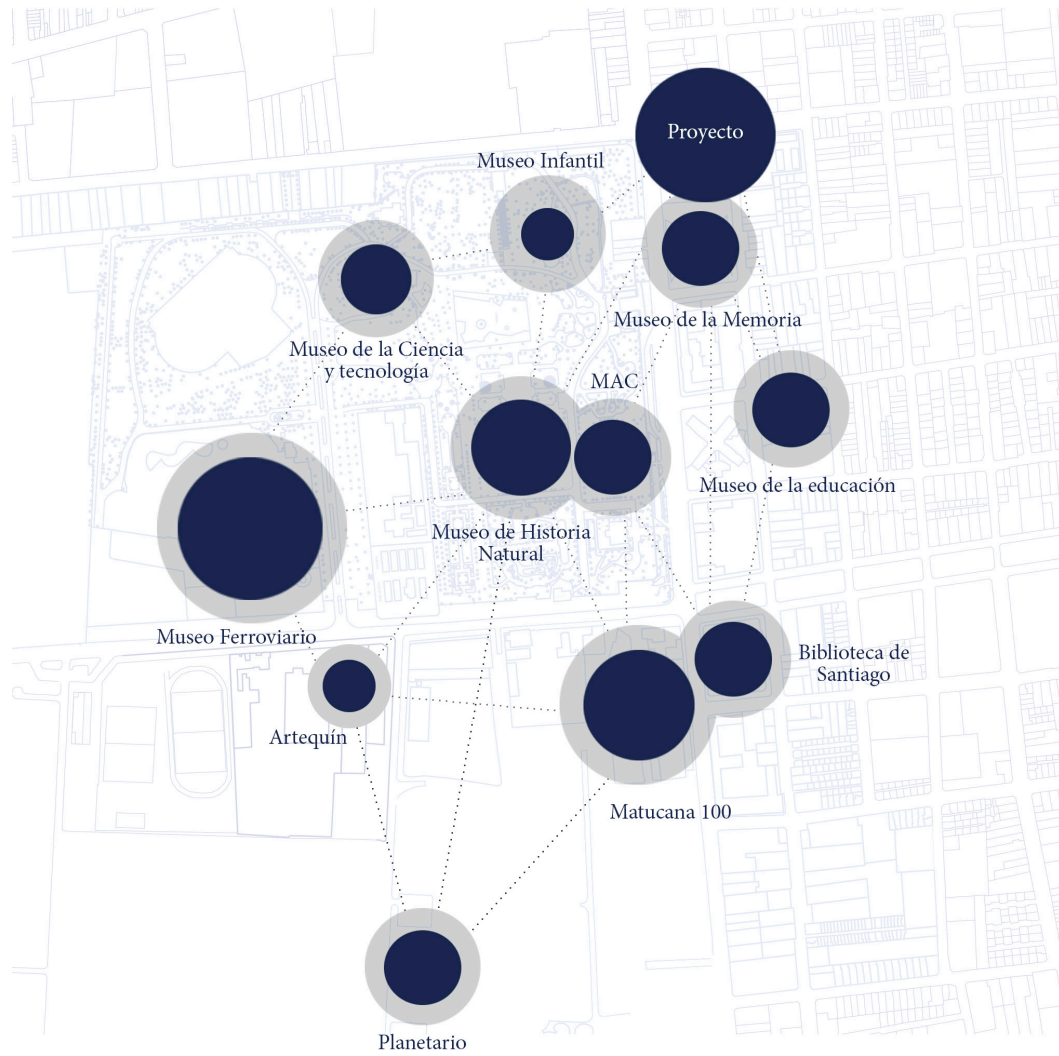


15.0
Liceo 214



16.0
Museo Ferroviario

Red Cultural



Planetario



Artequín



Matucana 100



Biblioteca de Santiago



Museo Ferroviario



Museo de Historia Natural



MAC



Museo de la educación



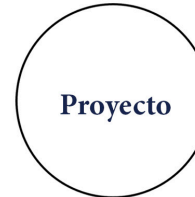
Museo de la Ciencia y Tecnología



Museo de la Memoria



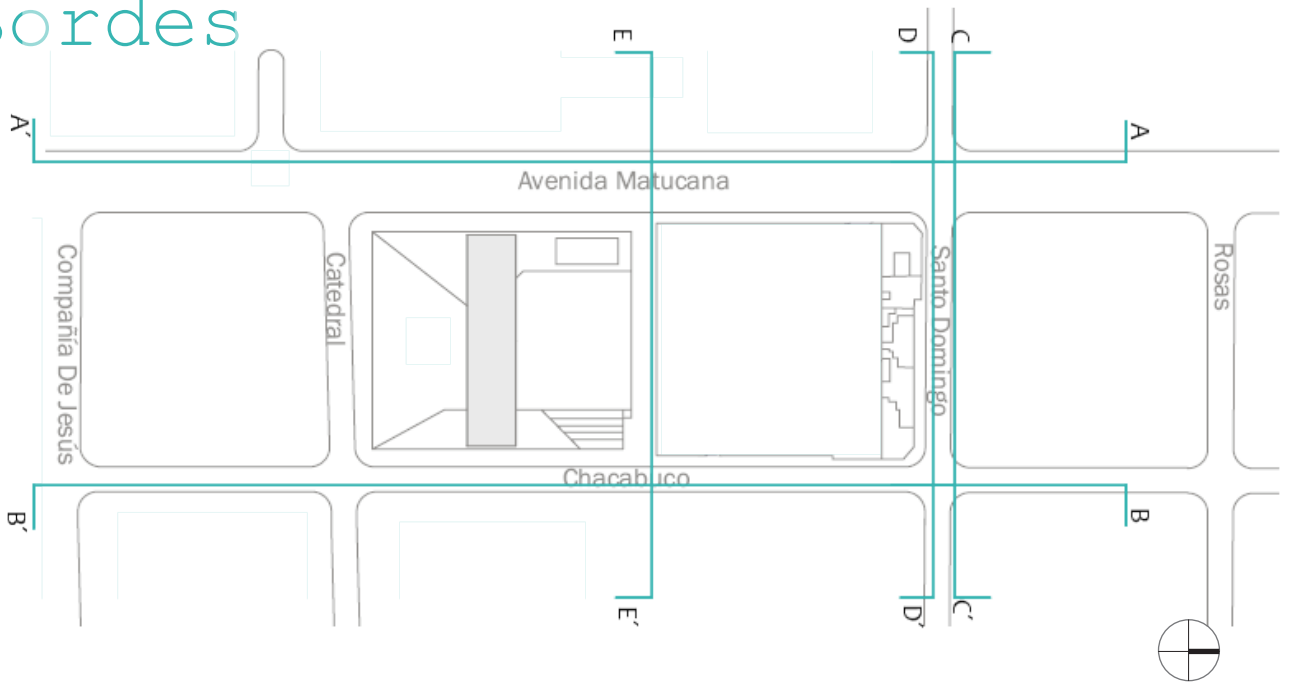
Museo Infantil



Proyecto

3.4 Contexto Inmediato

Bordes



El terreno escogido además de tener que relacionarse directamente con la pregnancia del Museo de la Memoria debe establecer vínculos con su situación de borde.

Si pensamos en relación a los espacios adyacentes, en primer lugar es preciso mencionar la influencia que ejerce la Av. Matucana, como vía estructurante concentra la mayor cantidad de flujos tanto peatonales como automovilísticos dotando de conectividad al variado programa del sector que cuenta, entre otros, con la escuela Salvador Sanfuentes, el Liceo Barros Arana y el hospital San Juan de Dios, programa que dinamiza las vías de circulación en

la semana, mientras los fines de semana se mantiene la actividad gracias a los programas recreativos como es el caso del parque Quinta Normal, Museos y Biblioteca.

De acuerdo a la Ordenanza Local vigente el terreno está ubicado en el sector especial E3, donde en su contexto inmediato se relaciona con 3 inmuebles de conservación histórica correspondientes al Cité las Palmas (inmueble 357), el Santuario del Cristo Pobre (inmueble 358) y la vivienda ubicada en la esquina sur -poniente de la intersección Santo Domingo con Chacabuco (inmueble 308)



- 001 INMUEBLES DE CONSERVACIÓN HISTÓRICA (1)
- A5 SECTORES ESPECIALES

Vista A-A'



Inmueble de C.H
357-358

Situándonos en los bordes de las manzanas adyacentes, en lado poniente de Avenida Matucana se encuentra el parque Quinta Normal, por lo que las edificaciones existentes son pocas (las que se encuentran en relación directa con el terreno del proyecto, son: la Estación Quinta Normal, el Cité las Palmas y el Santuario del Cristo Pobre, estas dos últimas inmuebles de conservación Histórica) presentando una disposición general de 4 pisos de altura aproximadamente.

Vista B-B'



En el borde oriente está la calle Chacabuco. La mayor parte de la manzana está ocupada por el instituto Femenino Superior de Comercio, y viviendas de edificación continua de 1 y 2 niveles.

Vista C-C'



Por otra parte el eje Santo Domingo se presenta con edificación continua y alturas menores que varían entre viviendas de 1 a 2 niveles.

Vista D-D'



Inmueble de C.H
308

La vista hacia el sur del eje Santo Domingo lo genera una línea de edificaciones que colindan directamente con el proyecto, la vivienda ubicada en la intersección con calle Chacabuco es inmueble de conservación Histórica .

acuerdo a la Ordenanza Genenral de Construcción, Artículo 2.1.43 los inmuebles de conservación Histórica serian los que cumplieran con las siguientes condiciones:

a) Que se trate de inmuebles que representen valores culturales que sea necesario proteger o preservar, sean estos arquitectónicos o históricos, y que no hubieren sido declarados Monumento Na-

cional, en la categoría de Monumento Histórico.

b) Que se trate de inmuebles urbanísticamente relevantes cuya eventual demolición genere un grave menoscabo a las condiciones urbanísticas de la Comuna o localidad.

c) Que se trate de una obra arquitectónica que constituya un hito de significación urbana, que establece una relación armónica con el resto y mantiene predominantemente su forma y materialidad original.

como panorama general este borde se conforma por construcciones continuas de 1 y 2 niveles.

Vista E-E'



3.4.1 Contexto Inmediato

Museo de la Memoria

Arquitectos: Mario Figueroa, Lucas Fehr y Carlos Dias (Brasil); Roberto Ibieta (responsable técnico y arquitecto asociado en Chile)

Ubicación: Avenida Matucana 501, Santiago Centro, Santiago.

Superficie construida: 10.900 m² (museo y estacionamientos).

Año de proyecto: 2007.

Año de construcción: 2008-2010.

El museo de la Memoria además de conformar el contexto inmediato del proyecto, y por tanto estar en diálogo directo, representa un elemento pregonante a nivel urbano por su escala monumental y su planteamiento de ruptura de la manzana histórica para la apertura del **espacio público**, concebido con el fin de: “avanzar en la construcción de un nuevo territorio que tenga un compromiso claro con la diversidad ciudadana y los espacios democráticos, Un espacio generoso, pleno de posibilidades y recorridos.”¹⁵

En este contexto, este espacio de dominio público se convierte en uno de los elementos a considerar en la propuesta, como un espacio dinámico con la posibilidad de expresar el máximo grado de libertad espacial y posibilite la apertura cultural a la escala barrial.

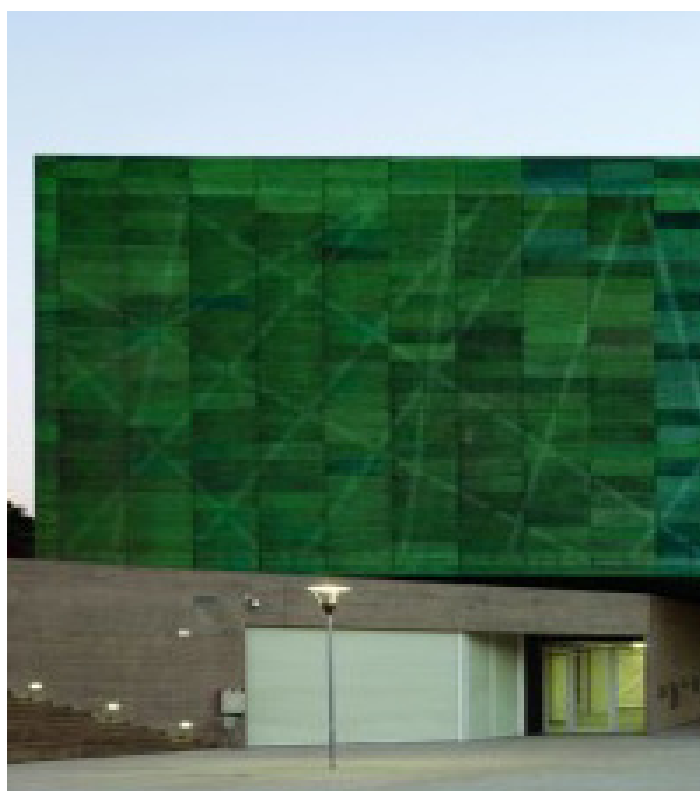
Por otra parte el museo se organiza a través de dos situaciones: la “barra” y el “zócalo”. La primera, elevada, se plantea como manifestación de la historia, los sucesos, el vivir de la memoria.

El zócalo, por otro lado, se vincula a materialidades pétreas, a la producción, a la reflexión, a los seminarios; también al soporte necesario que brindan a la institución las áreas administrativas.

A cada una de estas dos situaciones le corresponde un rol específico: La barra se constituye como espacio museológico mientras el zócalo alberga al espacio museográfico y también a actos o eventos, que en el subsuelo completan el programa usual de un museo al incorporar salas de cine arte y espacios para cursos sobre Derechos Humanos, cultura y territorio chilenos.¹⁶

A través del reconocimiento de las ideas generadoras del museo de la memoria, la propuesta se plantea con el fin de componer la manzana, completando su mitad faltante con una expresión volumétrica que no genere competencia sino que esté en un diálogo compositivo armónico con lo preexistente.

(15) (16) Figueroa, Mario; Fehr, Lucas y Dias, Carlos. FIGUEROA, FEHR, DIAS. ARQ. Santiago, 2012, n.81 p. 28

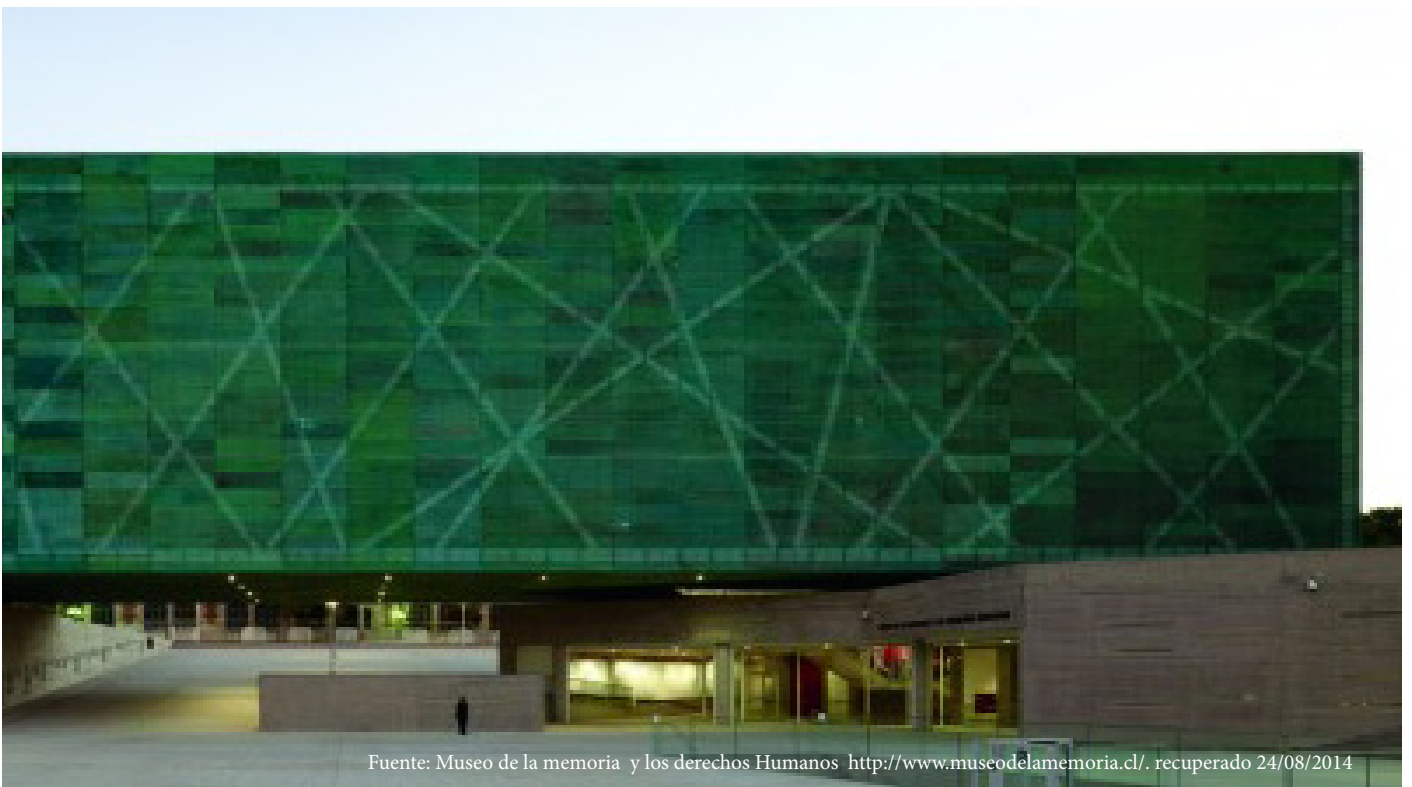




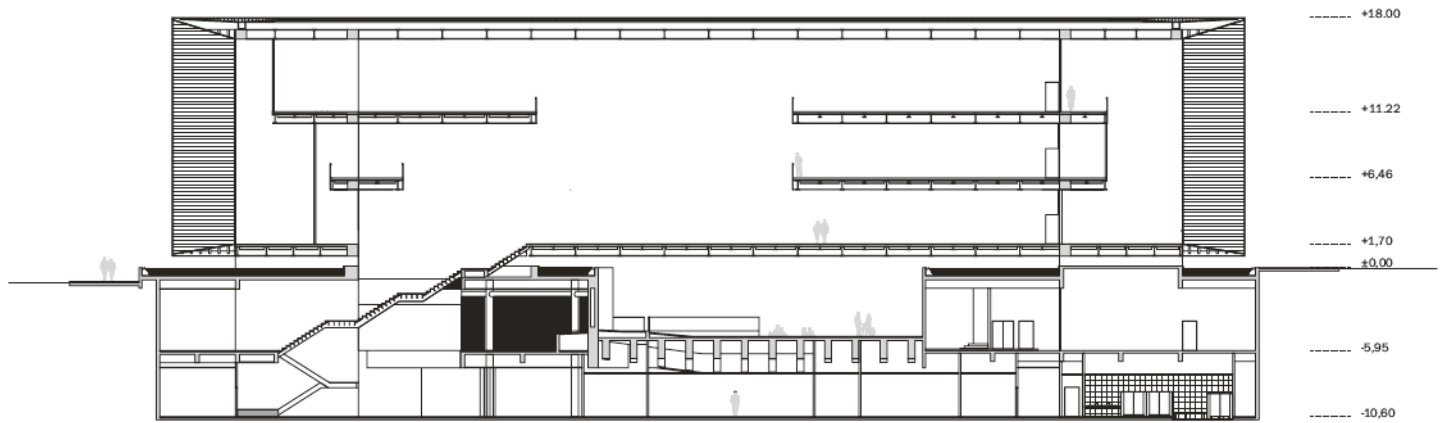
Ubicación Proyecto



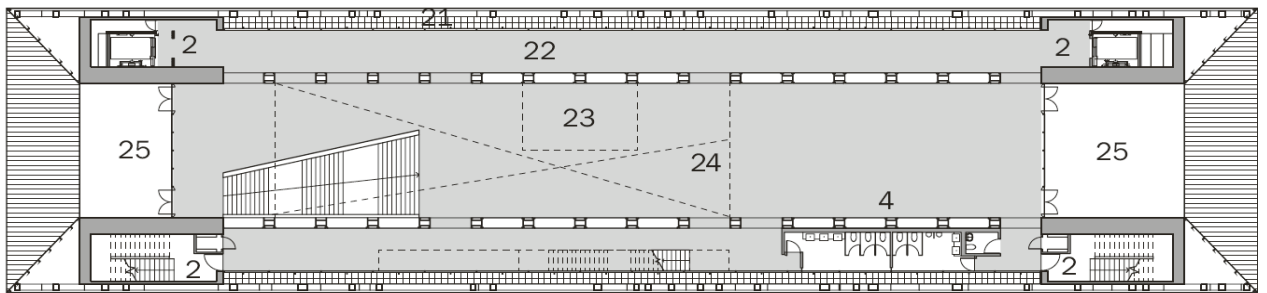
Fuente Imagenes (01-02): Revista 30-60 cuaderno latinoamericano de arquitectura. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. p.56



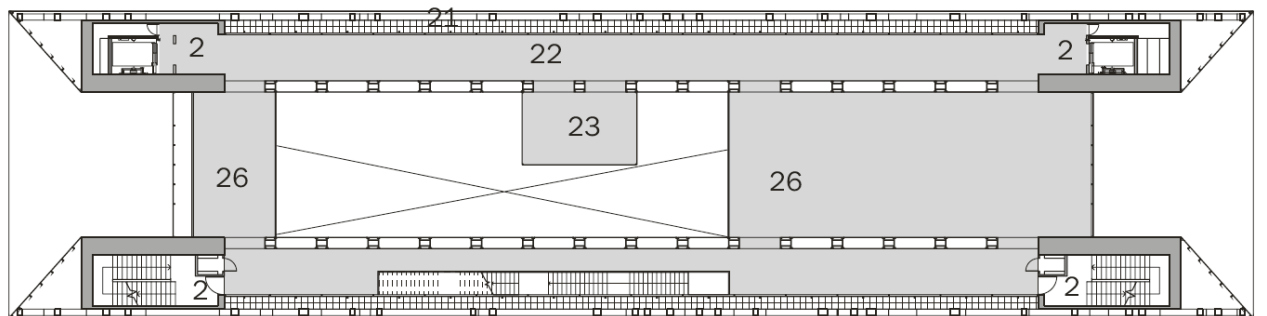
Fuente: Museo de la memoria y los derechos Humanos <http://www.museodelamemoria.cl/>. recuperado 24/08/2014



Corte BB



Planta nivel +1,70 m



Planta nivel +6,46 m

- | | | |
|--------------------------------------|--|------------------------------|
| 1. Acceso Museo | 11. Plaza de la Memoria/horizontal | 20. Edificaciones existentes |
| 2. Circulaciones verticales públicas | 12. Escalera Avenida Matucana | 21. Pasillo técnico |
| 3. Jardín de piedras | 13. Gradas calle Chacabuco | 22. Galería |
| 4. Servicios | 14. Instalación de Alfredo Jaar | 23. Cubo |
| 5. Sala de bombas/máquinas | 15. Astas banderas | 24. Cafetería |
| 6. Conexión a estación de metro | 16. Acceso elevador | 25. Terraza |
| 7. Acceso estacionamientos | 17. Parlatorio | 26. Exposiciones |
| 8. Estacionamientos | 18. Jardín de los deseos | 27. Gran salón memorial |
| 9. Acceso automóviles | 19. Acceso área de edificios Ministerio de Educación | |
| 10. Plaza de la Memoria/inclinada | | |

3.5 Referentes histórico-programáticos

En la búsqueda de referentes que permitan conformar la estructura programática, se llega a dos casos, que tienen la particularidad de permitir abordar, en su complementación, dos aspectos relevantes del proyecto. El primer caso de estudio abarca el área Museal, importante al cumplir la labor de entregar el valor simbólico de la pieza, esta función será abordada a través del Museo de Arte Popular Americano –MAPA– dependiente de la Universidad de Chile, que cuenta con 7000 piezas en depósito y no posee un lugar propio de exhibición, funcionando actualmente en una sala del Centro Cultural Gabriela Mistral, separada de sus dependencias administrativas ubicadas en la calle compañía n° 2691. Si bien se contempla en la propuesta la inclusión de exhibiciones como puesta en valor del objeto, se cree sin embargo, en la comprensión del arte popular como una expresión artística que trasciende a la pieza, por esta razón es necesario la incorporación de una segunda área encargada de la difusión y que proporcione herramientas que posibiliten el trabajo in situ y la comprensión de los valores inmateriales de la tradición popular; así el segundo caso de referencia es la Escuela de Artes aplicadas, institución histórica la cual perteneció igualmente a la Universidad de Chile, entre los años 1928-1968, que si bien aborda la enseñanza del “arte aplicado a la industria” adopta, en la búsqueda de la mezcla entre lo artístico/utilitario y elementos identitarios de la chilenidad, el desarrollo de lo popular/local, punto pertinente para la propuesta y desde donde será abordado el caso de la Escuela de Artes Aplicadas.



Fuente: Memoria Chilena.
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-76228.html>.
recuperado 28/08/2014

3.5.1

Museo de Arte Popular Americano, Tomás Lago (MAPA)

El Museo de Arte Popular Americano fue inaugurado el 20 de diciembre del año 1944, siendo dirigido desde entonces y durante más de veinte años por Tomás Lago. El museo de Arte Popular Americano (MAPA) fue durante varias décadas el único de su especie en América Latina. En la actualidad, la institución dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile cuenta con más de 7 mil piezas, que conforman la colección de artesanía tradicional más valiosa del país.¹⁷

Remontándonos a su orígenes, el museo comienza su gestación a finales de 1940, cuando la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual —siendo Amanda Labarca presidenta de su Comité Ejecutivo— acuerda organizar la primera Exposición de Artes Populares Americanas, con miras a la celebración del centenario de la Universidad de Chile, que se cumpliría en 1942.¹⁸

Gracias a las gestiones del Ministerio de Relaciones Exteriores a través de sus embajadores y cónsules —entre ellos, el propio Pablo Neruda en su faceta de diplomático, Juan Guzmán Cruchaga y Marta Brunet— hacen posible esta gran empresa cultural, lográndose la donación de valiosas piezas de arte popular por parte de siete naciones hermanas: Argentina, Bolivia, Colombia, Guatemala, México, Paraguay y Perú, dando a la exhibición una dimensión continental que tenía como objetivo servir de base para la formación de un Museo de la cultura genuinamente americana.

La exposición celebrada entre abril y mayo de 1943 tuvo a Tomás Lago como Comisario General y a Isaías Cabezón como Asesor de Instalaciones; el diseño del catálogo se encargó a Mauricio Amster y las fotografías a Antonio Quintana. A propósito del espíritu que inspiró el evento, el rector de la casa de estudios, Juvenal Hernández se refiere a la suspensión de los vínculos directos con Europa a causa de la guerra como una ruptura con el pasado... “Superada la etapa de independencia política

que entraña una actitud de ruptura con ese pasado, debemos recoger, ahora, el patrimonio inseparable de nuestro propio modo de ser. Para dar cumplimiento a la responsabilidad histórica que afrontamos...y plantea la necesidad de “examinar nuestros recursos vitales”, usos y costumbres —que en el pueblo se conservan puros a través del tiempo y muestran su secreto en las formas sensibles— para sacar de allí una idea más exacta de nuestra realidad histórico-social (...), que es, simultáneamente, la de todos los países americanos.¹⁹

Asimismo, en relación al destino de las piezas exhibidas, señaló que “la totalidad de los aportes ha llegado en carácter de donación para constituir un Museo del Folklore”.²⁰

Es así como en 1943, el Consejo Universitario crea el Museo de Arte Popular Americano, como un Instituto dependiente de la antigua Facultad de Bellas Artes y se inaugura oficialmente el 20 de diciembre de 1944, en el Castillo Hidalgo del Cerro Santa Lucía, siendo su primer director Tomás Lago. La importancia de este acontecimiento en la vida cultural chilena se devela al revisar el primer libro de firmas del Museo donde podemos encontrar anotaciones de Pablo Neruda y Nicanor Parra.

El fondo inicial del museo fueron las piezas enviadas desde el extranjero para la exposición de 1943 que, sumadas a las colecciones locales adquiridas por la Universidad, conformaron un rico acervo que incluyó ejemplares de alfarería, tejidos y cestería, talla en madera, orfebrería, trabajos en metal, instrumentos musicales y aperos de huaso, entre otros.

Anticipándose a discusiones que tendrían lugar décadas después en la palestra cultural, Lago define el Museo como una respuesta de la Universidad al llamado de vincular con más fuerza “su gestión educadora con los fenómenos de la

cultura viva”²¹. Con esto, se otorgó un sitio de privilegio a una actividad históricamente relegada a la categoría de “arte menor”, con la convicción de que cada pieza representa un testimonio de la memoria histórica del pueblo que lo creó. A partir de entonces, el Museo se convirtió en la primera institución oficial dedicada exclusivamente al estudio y la difusión de la cultura popular.²²

Ya desde el comienzo, sin embargo, Tomás Lago advertía que el espacio del recinto se hacía insuficiente para exhibir las colecciones en su totalidad. Esta sería la tónica de las distintas sedes que ocuparía el Museo a lo largo de su historia, que tras el alejamiento de su fundador en 1968 y con el advenimiento del Régimen Militar en 1973 -que implicó la intervención de la casa de estudios- se tornó accidentada y sombría, marcada por el abandono, los cierres temporales y los traslados sucesivos. Tanto así, que aún no es posible dimensionar del todo la magnitud del deterioro y la pérdida patrimonial que sufrió la institución durante este período. Actualmente existen numerosos inventarios que es necesario comparar para poder establecer la cuantía del patrimonio perdido o deteriorado en los oscuros años de intervención militar en la Universidad de Chile.

En 1997, rebautizado como Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago, fue instalado en una casona en calle Compañía 269, en el Barrio Yungay, sede que tampoco reunía las condiciones para un óptimo funcionamiento, especialmente en lo que a la preservación y almacenamiento de las piezas se refiere. No obstante ello, durante este período se dio inicio a una serie de trabajos de catalogación y conservación, tendientes a ordenar y modernizar la gestión de las colecciones. Intentando reconstruir la memoria del MAPA, una de las cuestiones que siempre está latente en los diferentes documentos oficiales o correspondencia epistolar es el olvido de este Museo por parte de las autoridades universitarias y la necesidad de tener un espacio profesional para catalogar, conservar y exhibir las piezas.

Durante 2008, el Rector Víctor Pérez, logra instalar al MAPA en el nuevo Centro Cultural Gabriela Mistral, transformándose así en parte de un proyecto bicentenario.²³



Fuente: Museo de Arte Popular Americano. http://www.mapa.uchile.cl/exposiciones/archivos/2012/objetos_chilenos. recuperado 28/08/2014

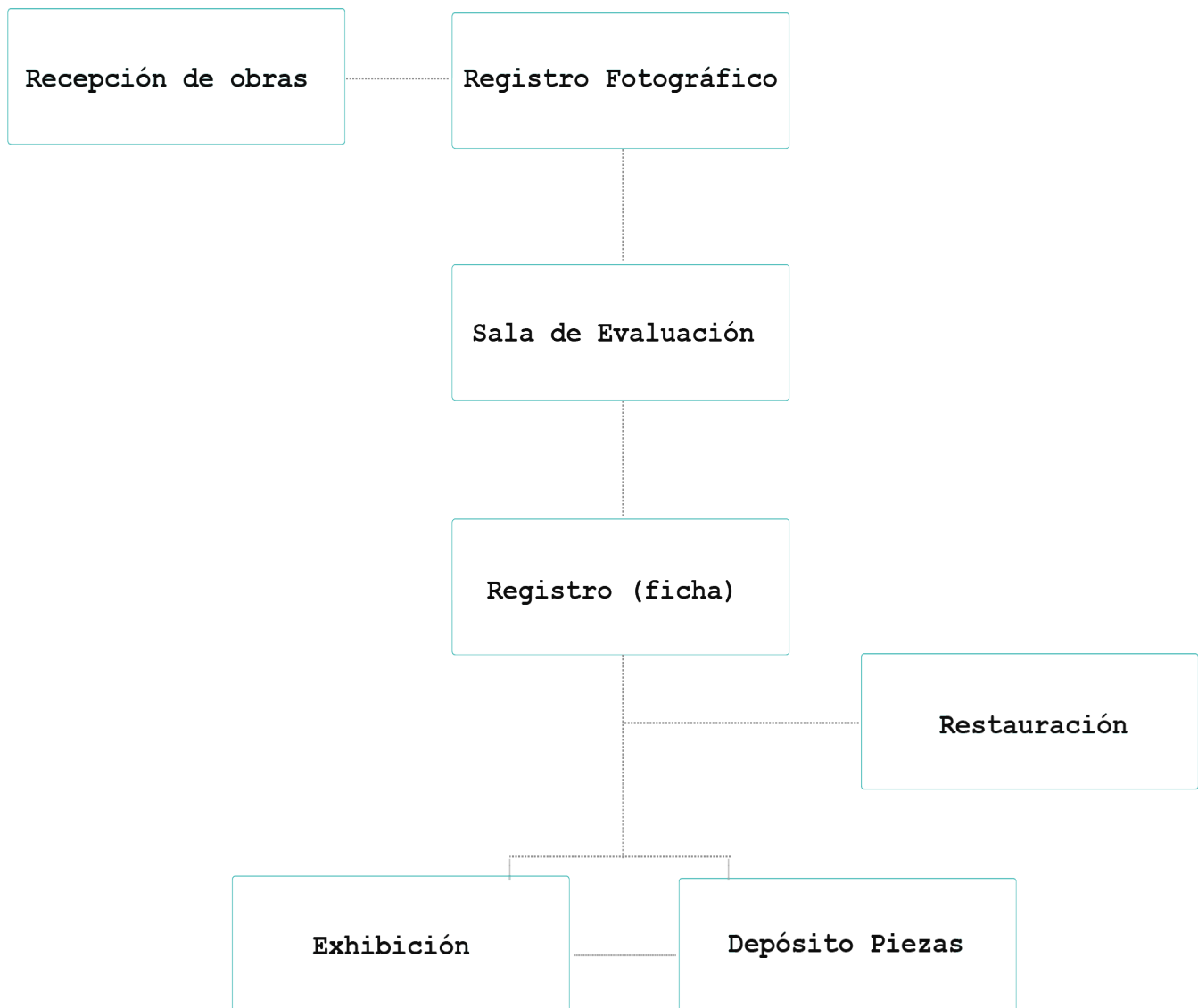
(17) (19) (22) BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "Museo de Arte Popular Americano", en: Tomás Lago Pinto (1903 - 1975). Memoria Chilena . Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97992.html> . Accedido en 31-8-2014.

(18) (23) MUSEO DE ARTE POPULAR AMERICANO. en: Historia. Disponible en http://www.mapa.uchile.cl/exposiciones/archivos/2012/objetos_chilenos.php. Accedido en 31-8-2014.

20) BOLETÍN ACADÉMICO UNIVERSIDAD DE CHILE , verano de 2007.

(21) MUSEO DE ARTE POPULAR. Catálogo de la sección mexicana, Museo de Arte Popular. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile, 1944.p 7

3.3.1.2 Esquema Funcionamiento MAPA



3.5.2

Escuela de Artes Aplicadas

“Cada país debe amar lo suyo, lo que es propio y lo que le pertenece...”

C. Isamitt²⁴

La Escuela de Artes Aplicadas, dependiente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, fue una institución cuyo período de actividad se sitúa entre los años 1928 y 1968. Nace con el fin de desarrollarse tanto en el ámbito artístico como industrial, estableciendo relaciones y tensiones entre el arte, los oficios, la producción en serie y lo popular-local, coincidiendo con los intentos de otorgar a la actividad productiva un carácter o identidad nacional durante la etapa histórica reconocida como el modelo de desarrollo “hacia adentro”²⁵

Si bien la Escuela se basa en el desarrollo del “arte aplicado a la industria” que tuvo como principal objetivo orientar la educación artística hacia fines prácticos, tiene un rasgo particular y significativo para la propuesta: su interés por el mundo popular.

Esta visión de lo popular se incorporó tanto al nivel de las temáticas de estudio o los ejercicios realizados, como al nivel del alumnado mismo que asistió a esta Escuela. Lo anterior, hizo del establecimiento un espacio que durante cuatro décadas conjugó un plan de estudios basado en modelos de enseñanza importados, a la importancia otorgada a lo popular-local, las artesanías y los oficios tradicionales.²⁶

Con la dirección de Carlos Isamitt en la Escuela de Bellas Artes surge la idea de desarrollar un centro de enseñanza que además de su preocupación por la “alta cultura” tuviera un vínculo directo con la sociedad y fuera capaz de educar a una parte importante de aquellos niños y jóvenes obreros que tenían aptitudes artísticas, pero que también debían tener un oficio para poder subsistir.²⁷

Este vínculo con la sociedad toma relevancia en la escuela ya que se considera que sin él, no era posi-

ble un arte nacional. Isamitt concordando con las ideas que pretendían recobrar la identidad perdida entre el arte y la sociedad, reivindicando las artes menores simbolizadas en el artesano, se guía por las enseñanzas de la Bauhaus, donde en el manifiesto del año 1919, su director Walter Gropius señalaba: *“¡Arquitectos, escultores, pintores, todos hemos de volver al artesanado! No existe un arte profesional. No existe una diferencia esencial entre un artista y un artesano. El artista es un artesano de nivel superior”*²⁸

Aquellas ideas probablemente tuvieron mucho sentido para Carlos Isamitt en la realidad nacional, declarando en el segundo catálogo de la Escuela de Artes Aplicadas publicado en el año 1934, lo siguiente: *“la nueva generación de artistas pensó con toda justeza, que hoy resulta en vano considerar las creaciones del arte puro y de arte aplicado y establecer una imposible jerarquía entre artes mayores y artes menores, para el verdadero artista constituye un mismo esfuerzo de creación el cuadro, la estatua o el modelado de un jarro, y el sentido social del arte radica en su posibilidad de llenar (de) la belleza y la gracia de las formas a todas las actividades humanas”*²⁹

De ésta manera la Escuela se convierte en un reducto que asignó valor y protagonismo a la cultura popular, apareciendo así el sentido social en función de los objetivos de la escuela, este valor tuvo su justificación en la ampliación del concepto clásico del mundo artístico, ya que inclinaba la creación artística formal hacia la búsqueda del “arte propio” con el fin de recuperar tradiciones folklóricas tanto del artesanado colonial como del indígena. Estos argumentos fueron las bases para la realización de diferentes talleres en una búsqueda y preocupación por lo popular-local, premisa que se mantuvo con mayor o menor fuerza a través de toda la historia del plantel.³⁰

La propuesta por tanto toma las ideas que dieron impulso a la escuela de Artes Aplicadas con la finalidad de equiparar las producciones artísticas populares con el reconocimiento que posee la “alta cultura” -Bellas Arte- identificando el vínculo entre cultura popular y cultura de masas que conlleva a la necesidad de un espacio más permeable a la cultura local, y a los diferentes espectros sociales .

(24) Vila, Waldo. “Una Capitanía de Pintores” Santiago 1996. p.100.

(25) Eduardo Castillo Espinoza. “ Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile (1928-1968). 2008. p 72.

(26) Ibidem. p 77

(27) Mauricio Vico Sanchez. “Transformación social, arte popular e identidad” en: “Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile (1928-1968)”. p.320

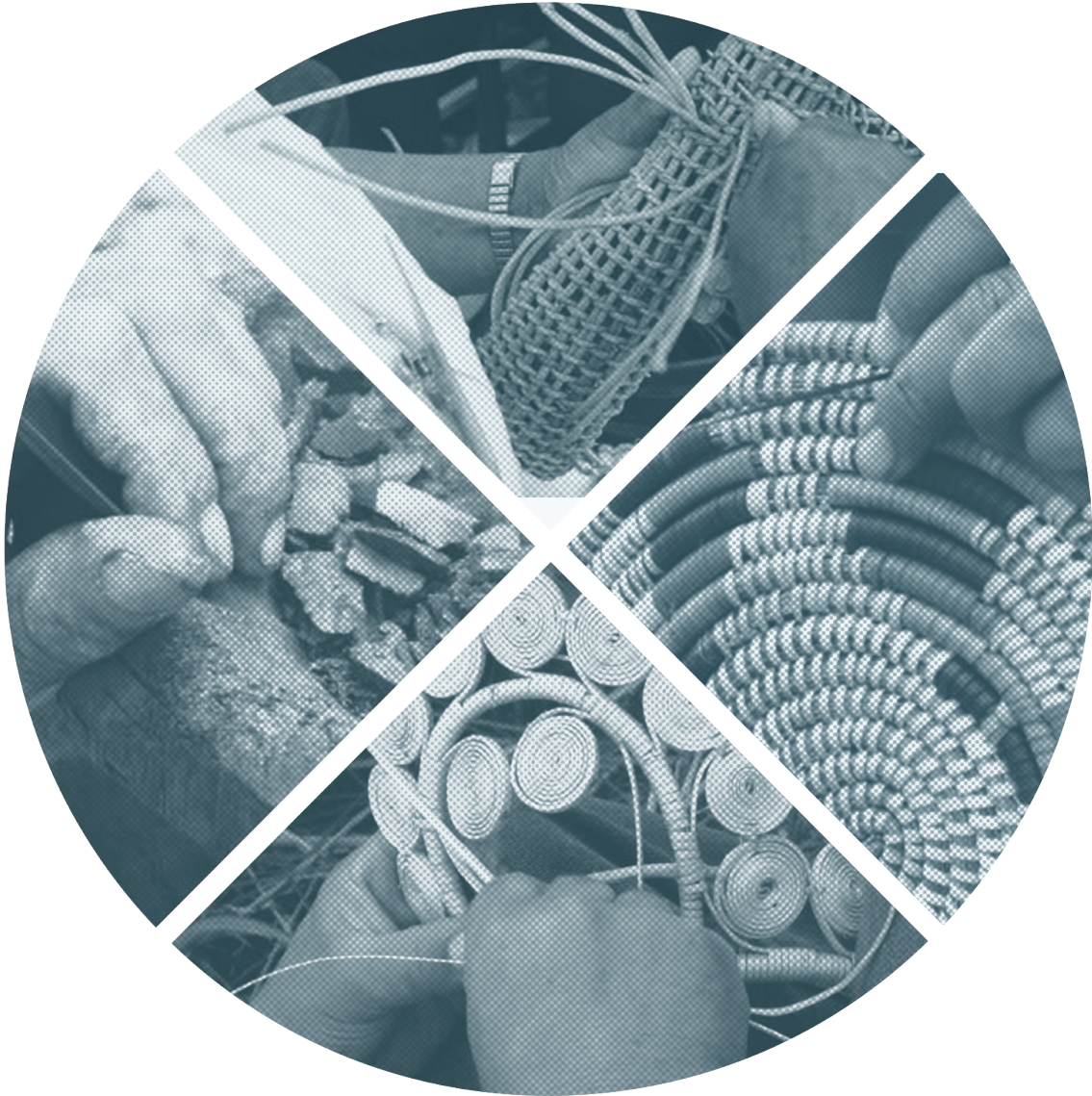
(28) Lourdes Cirlot (editora). “Primeras vanguardias artísticas” Barcelona. 1995. p.223

(29) Mauricio Vico Sanchez. “Transformación social arte popular e identidad” en “Artesanos, Artistas, Artífices La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile (1928-1968)”. p.323

(30) Eduardo Castillo Espinoza. “Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile (1928-1968). 2008. p 77.



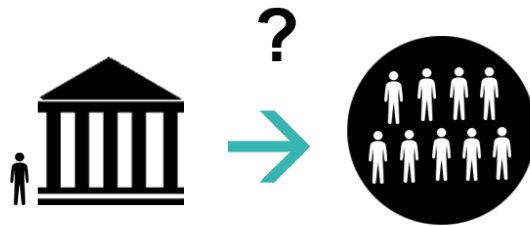
Fuente: Eduardo Castillo Espinoza. “La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile (1928-1968)” Concurso Fondo 2007.



04 Problema Arquitectónico y Criterios generales

4.1 Problema Arquitectónico

¿Cómo transformar el Espacio Expositivo –Estático- en un Espacio Cotidiano, Dinámico y Público?



Para comprender más en detalle las motivaciones que generaron el problema arquitectónico es necesario aclarar dos puntos implícitos en la pregunta y que definen el Partido General del proyecto.

4.1.1

-Espacio Estático V/S Espacio Dinámico. ¿Por qué no un Museo?

El espacio tradicional de exposición en el museo se constituye por una sucesión de salas relacionadas entre sí a través de las circulaciones, esquema más o menos rígido que restringe las posibilidades de interacción entre los usuarios, en definitiva, se da una relación entre espacios servidos y servidores, a lo que algunos arquitectos plantean:

“La idea de “espacio servidor” y “espacio servido” es probablemente la noción más obsoleta de todas las estrategias de organización espacial post funcionalistas. No es casual la predilección de los artistas por los espacios industriales o fabriles a la hora de exponer su trabajo. No es solo lo que implica liberarse de una concepción escenográfica sobreactuada; es también, el deseo de sintonizar las practicas con el mundo de la producción material real”

Iñaki Ávalos, Los museos del siglo XXI



El Museo

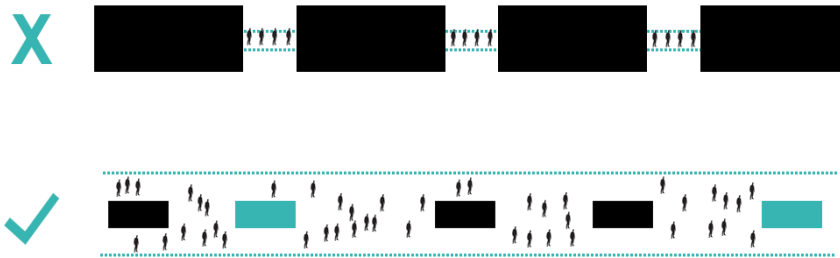
Si bien el espacio expositivo será considerado en la propuesta con el fin de otorgar valor a las piezas, se ha tomado la decisión de no realizar un Museo, basándose en la comprensión de éste como un espacio sacralizador de objetos, entendiéndose en este sentido, a la artesanía como más que una pieza, es además el legado intangible de los oficios y las tradiciones, por tanto el espacio dedicado para su desarrollo debe activar dichos puntos para convertir al arte popular en memoria colectiva y activa.

¿Por qué incorporar, de igual manera espacios de exposición?

Los espacios de exposición serán contemplados como espacios que entregan valor simbólico al objeto, sin embargo la contemplación del objeto por si solo, no trasmite su dimensión intangible, ni menos es posible incorporar su legado patrimonial de forma activa en la comunidad.

Por esta razón las exposiciones se dividiran de dos maneras, en la primera los espacios exposi-

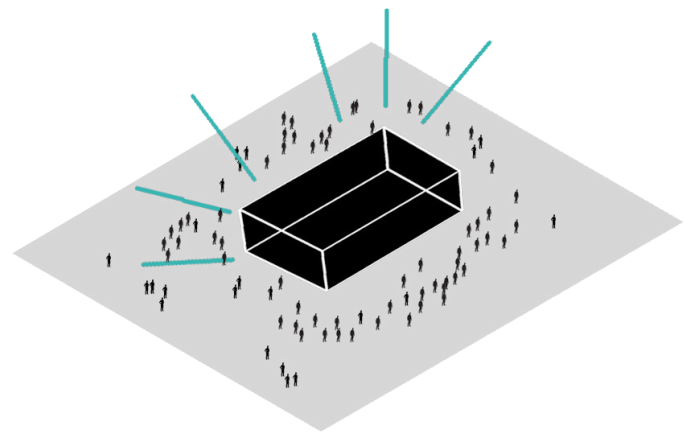
tivos en el proyecto serán pensados en torno a las circulaciones y espacios públicos, sin salas, de esta forma se entregará relevancia a los programas de difusión, dinamizando el espacio expositivo. por otra parte las exposiciones que requieren mantenimiento especial -en este caso la colección del MAPA- se dispondrán en salas especiales para propiciar su conservación.



4.1.2 -Espacio Público como Espacio de Aparición

Al emplazar el proyecto en un contexto urbano es necesario señalar las implicaciones que esto conlleva, para esto es preciso exponer que al hablar de ciudad evocamos más que el soporte físico en el que nos desarrollamos, hablamos de un espacio de acontecimientos sociales, en donde se solapan de distinta manera, las actividades, experiencias y recuerdos, es decir un espacio de “experiencias sociales”, a partir de esto la principal expresión de integración urbana-social es el espacio público, que se comprende como *“espacio Urbanístico que no está limitado por derechos de propiedad o servidumbre, que es accesible en principio, a cualquiera y en el que se puede experimentar el comportamiento colectivo”*³¹

A partir de lo expuesto anteriormente y planteando la propuesta como una instancia de visibilizar el arte popular, es necesario enfrentarse a esta acción a través del espacio público, para aparecer o posicionarse en la esfera pública, en el espacio social común, ya que el espacio para la cultura debe ser necesariamente de ámbito colectivo y de participación, una instancia de encuentro e intercambio.



(31) kirschenmann Jörg, 1985

4.2 Lugaridad

¿Cómo afrontar el diseño frente a la preexistencia del Museo de la Memoria?

El Museo de la Memoria conforma un volumen de gran pregnancia tanto en el barrio como en terreno mismo, por esta razón se toma la decisión de intervenir el sitio del proyecto como si este se tratara de una intervención arquitectónica en un espacio construido, eso quiere de decir, que el proyecto buscará completar la manzana, quedando ésta conformada por el resultado de dos intervenciones

que conformaran un conjunto en coherencia volumétrica pero que a la vez generan nuevas relaciones con el contexto.

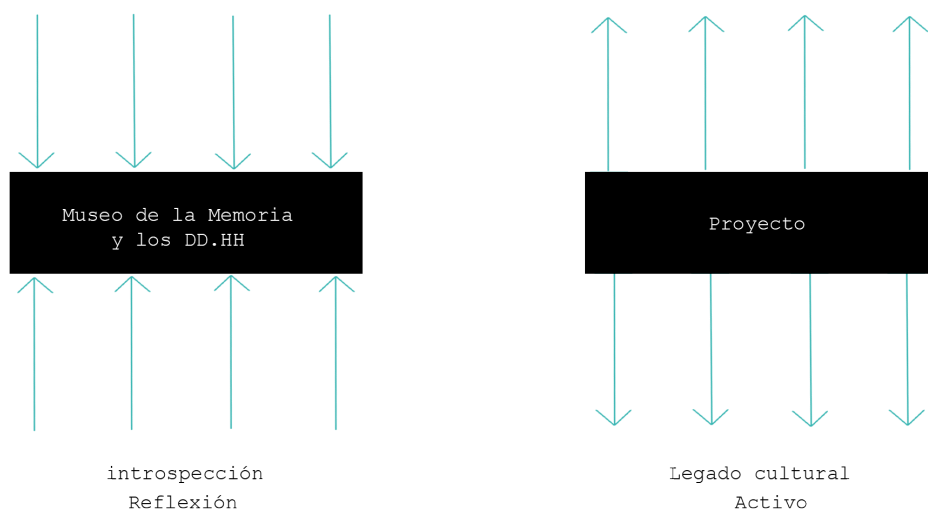
Explicado lo anterior y para esclarecer las relaciones entre el volumen construido (Museo de la Memoria) y el proyecto se afrontará el diseño desde dos ámbitos: **1-conceptual** y **2-formal**.

4.2.1-Aproximación conceptual:

Las 2 Memorias.

El Museo de la Memoria conforma el resguardo de una memoria sensible a nivel país, una memoria para la que es necesario un espacio de introspección, de reflexión, de recogimiento. El proyecto por su parte trabaja la memoria cultural activa que queremos que se difunda y que se expanda entre la comunidad; de esta forma los dos elementos están

unidos conceptualmente a través de la memoria mientras la vocación de cada una de ellas diferencia los proyectos.



4.2.2- Aproximación formal:

Relación Volumétrica

Como ya se ha dicho con anterioridad, la pregnancia volumétrica del Museo de la Memoria determina la composición de la mitad del terreno faltante, por tanto esta preexistencia define las bases operativas del diseño del proyecto.

Para comenzar el diseño es necesario entonces,

entender algunos principios fundamentales en la composición. Si comprendemos el problema volumétrico en términos topológicos, las posibles relaciones entre la forma existente de y una nueva aportación formal responden a 3 posibilidades: **inclusión, intersección y exclusión.**

Entonces, ¿Cómo se vincula formalmente la nueva infraestructura cultural al Museo de la Memoria?

La relación por inclusión e intersección suponen algún grado de contacto entre los elementos, en el primer caso de forma total en cuanto el elemento primero abarca a la nueva forma; en el segundo caso, la relación por intersección se da cuando el nuevo elemento modifica la forma del primero.

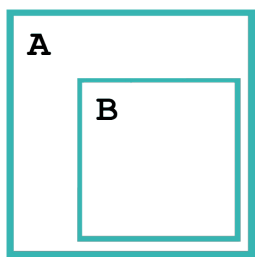
Por lo tanto, con la intención de mantener la individualidad de los proyectos, pero a la vez generar un diseño que tenga una lectura como conjunto, se ha optado por la relación por **exclusión.**

En este tipo de relación se supone la inexistencia de puntos en común entre los dos elementos, por

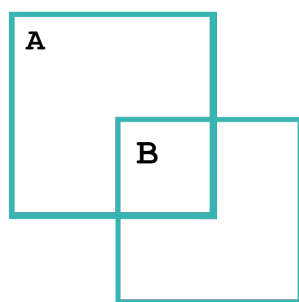
lo que es necesario para constituir una forma arquitectónica integrada a un elemento nexo.³²

Entonces, contemplando la importancia que debe tener el espacio público en el proyecto, el conector entre los dos volúmenes se generará a través del vacío, por extensión de la Plaza de la Memoria. De esta manera las dos unidades formales que se excluyen, se agrupan y constituyen una unidad de rango superior a través del espacio público conector, de manera que se mantienen las características geométricas de ambas, compatibilizándose al trabajar un tercer elemento común a modo de **sutura.**

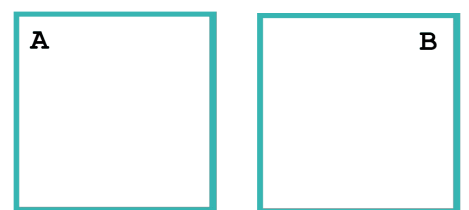
(32) Francisco de Gracia, Construir en lo construido, 2001. pág. 187.



Relación por inclusión



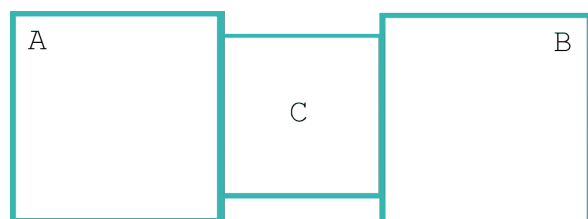
Relación por intersección



Relación por exclusión



Relación mediante conector específico



Museo de la Memoria

Espacio Público

Proyecto

4.3 Tres premisas

Que determinan la vocación del proyecto

Condición dinámica-asociativa.

El proyecto se plantea como una arquitectura para la mediación entre usuarios y redes de producción artística popular, con el objetivo de establecer redes asociativas y generar grupos de trabajo que faciliten el traspaso de conocimiento material e inmaterial de la artesanía. Este proceso de gestión es la propuesta frente a el espacio museal inmóvil y obsoleto.

Uso de los espacios colectivos

La plaza de la Memoria se genera como un espacio generoso, de compromiso con la diversidad ciudadana y los espacio democráticos. Con esta preexistencia el espacio del proyecto queda marcado, planteando la continuación del espacio colectivo, activándolo y más importante, poniéndolo en manos de redes de difusión del capital artístico popular, a través de exposiciones temporales, transformándolos en dinamizadores de la entrega de conocimiento del patrimonio local.

Vínculo con el Patrimonio artístico popular.

Comprendiendo la importancia histórica y patrimonial de la producción artística popular, y su trascendencia en la construcción y mantención de las memorias e imaginarios colectivos que determinan la identidad de los habitantes, se propone poner en valor de este patrimonio a partir de la asociación del programa expositivo (variante material y fija) con el programa de difusión (variante inmaterial y dinámica) determinando a través de estas relaciones las condiciones espaciales del proyecto.



05 Propuesta de Diseño

5.1 Propuesta

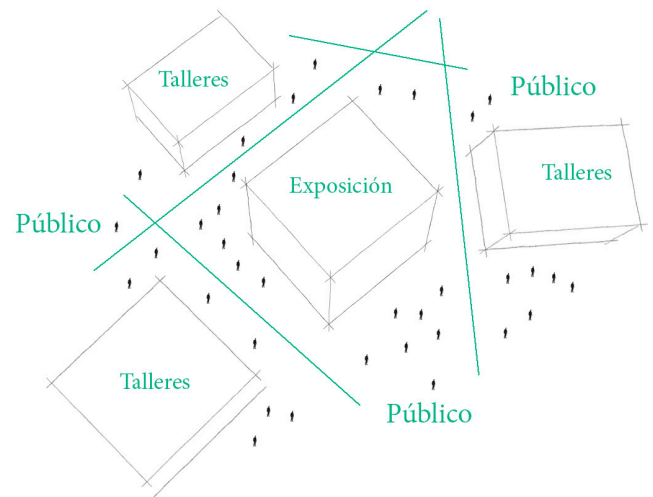
La propuesta para la creación del **Espacio de Producción y Difusión de las Artes Plásticas Populares**, tiene como objetivo desarrollar a través del diseño arquitectónico una nueva interpretación de los espacios de resguardo y exposición artística propios del país con base en la factura artesanal.

El proyecto consiste en 3 volúmenes principales separados, los cuales son el soporte programático de un cuarto volumen que se eleva 6 metros de suelo.

Los 3 volúmenes dispuestos en el nivel -6.00 mt. Contienen los talleres destinados a la difusión y traspaso del patrimonio intangible mientras el volumen suspendido albergará las exposiciones temporales y permanentes de las piezas de arte popular tradicional pertenecientes a la colección del MAPA.

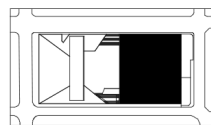
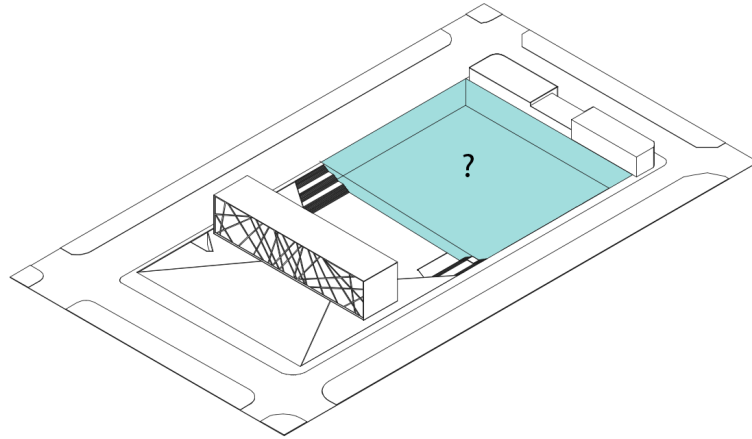
por otra parte la producción artística de los talleres dará origen a exposiciones temporales que conformarán espacios articuladores entre los talleres y los programas adyacentes.

Estos volúmenes están unidos a través de un foyer público que se organiza por un principio simple pero eficaz: cada uno de los elementos descritos anteriormente se debe conectar en la interacción entre las personas con el fin de mejorar la creación y preservación de un espacio social basado en el intercambio de experiencias humanas y culturales. Desde este punto de vista, el proyecto intenta cerrar la brecha entre el creador, la cultura, el objeto y la imagen como dispositivo icónico de representatividad.

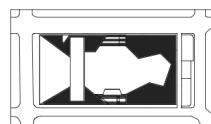
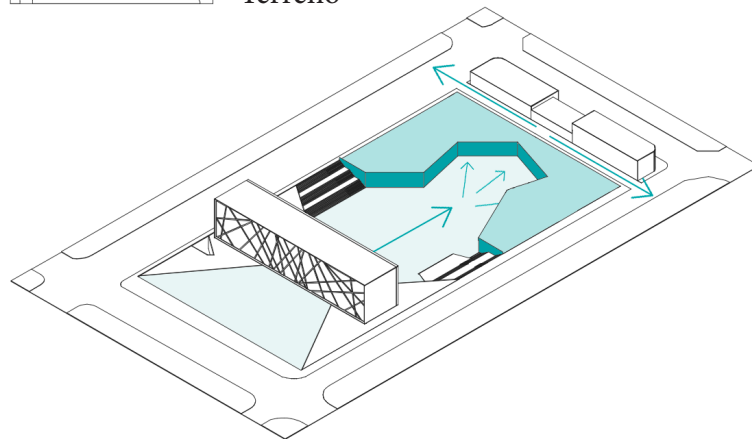


Esquema propuesta Conceptual. Elaboración Propia

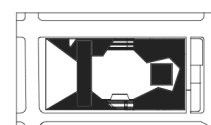
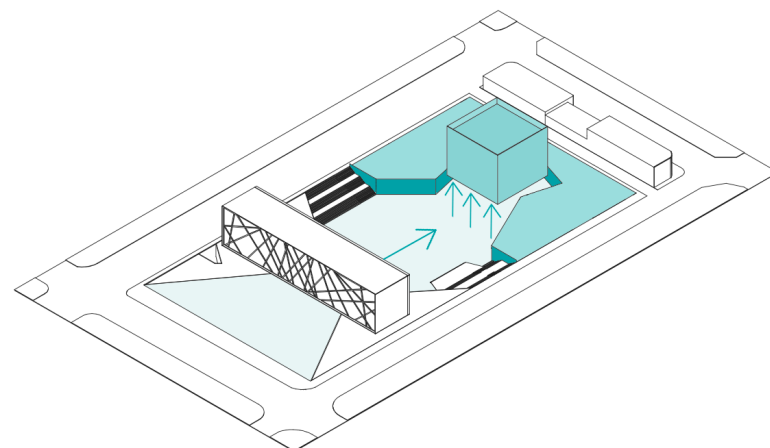
5.2 Partido General



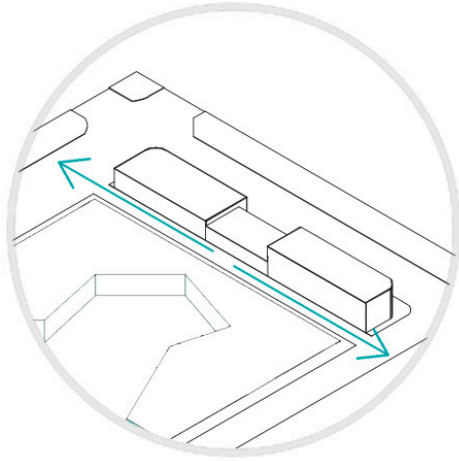
Terreno



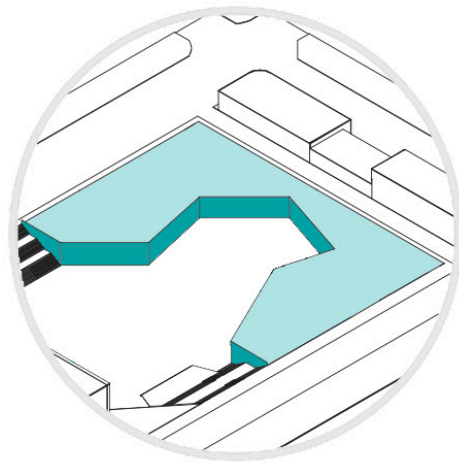
Zócalo Programático que completa la manzana
continuidad Plaza de la Memoria



Hito: Volumen Suspendingo espacio de exposición
relación volumétrica Museo de la Memoria.

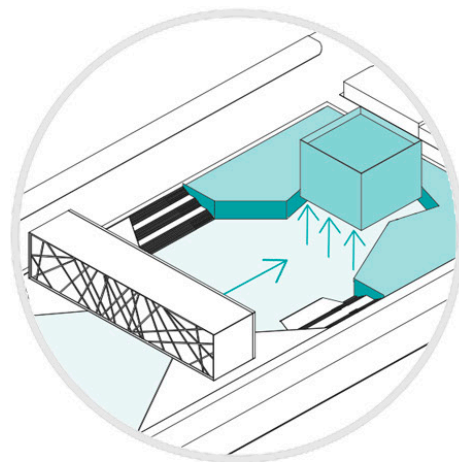


Apertura de calle de servicio para distanciarse de las viviendas existentes respetando los distanciamientos dados por la ordenanza Local.



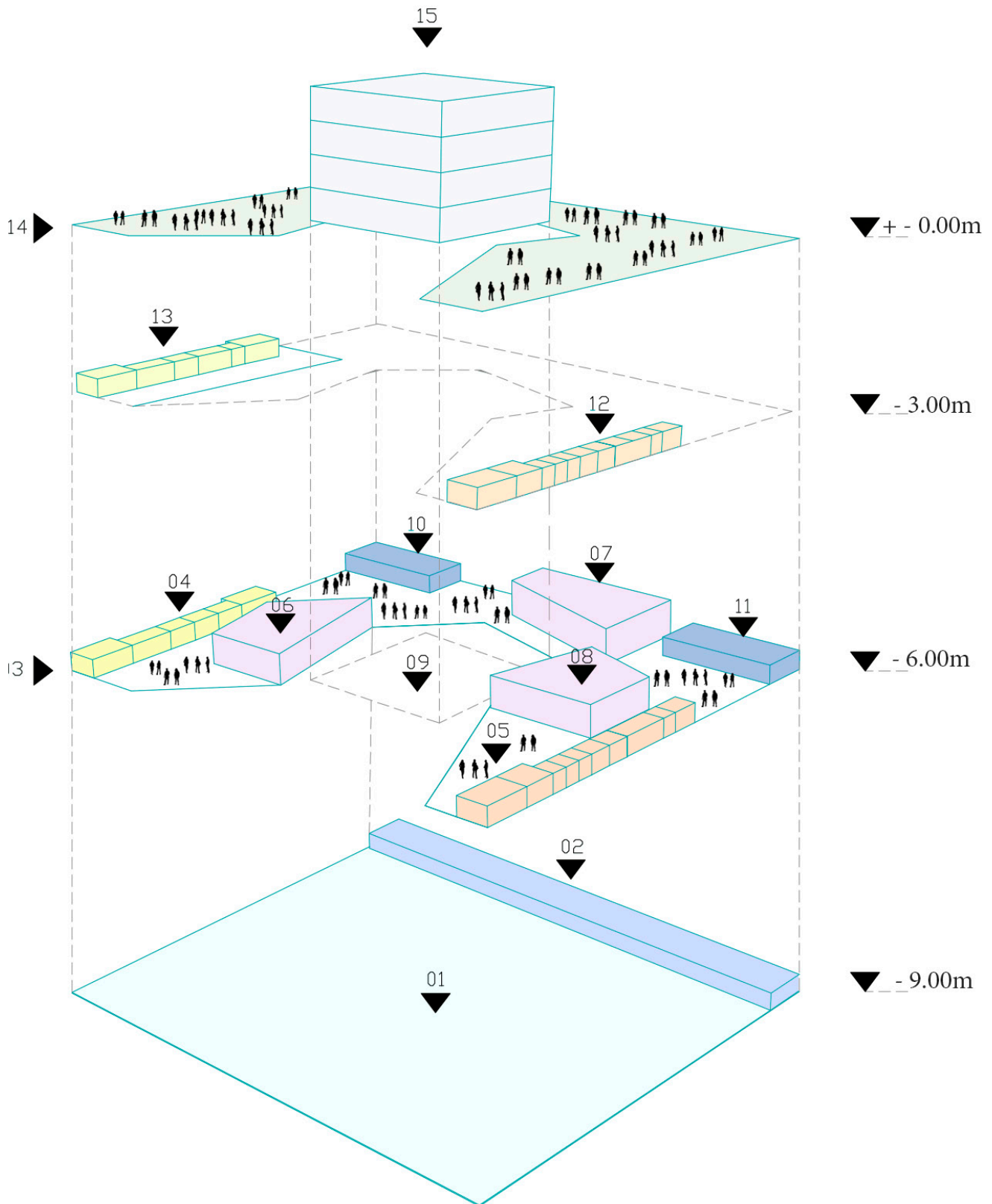
Contemplando el acondicionamiento físico-ambiental del proyecto, se toma la decisión de no generar la plaza a nivel de calle como un piso/cubierta hermético, si no que genere espacios a modo de patios que permitan el ingreso de luz y la renovación de aire.

por otra parte se toma el concepto de grieta con el fin de generar un elemento tectónico en donde el cubo emerge desde el interior haciendo la analogía a la tierra vista como territorio y materia prima de las actividades ligadas al Arte Popular.



Búsqueda de correspondencias métricas, geométricas y de proporción que generen una homologación formal mediante el recurso de parentesco tipológico.

5.3 Programa



Esquema Programa. Elaboración Propia

01- Estacionamientos

02- Depósito de Piezas

03- Planta Libre -6.00 m.

- Biblioteca
- espacio de trabajo individual
- espacio de manualidades para niños
- Exposiciones temporales de talleres.
- Cafetería
- Tienda

04- Area Administrativa

- Of. Dirección General
- Sala de Reuniones
- Cabinas de Trabajo administrativo.

05- Area Museal

- Lab de restauración de Piezas
- Registro de Piezas
- Of. Museólogo
- Sala de Reuniones
- Secretaría museal

06- 07- 08 Talleres

09- Acceso Cubo de Exposiciones

10- Acceso Depósitos de Piezas

11- Depósito Documental y fotográfico

12- Area Museal 2º Nivel

- Laboratorio de Conservación
- Of. jefe de Colecciones
- Of. Historiador
- Cofee Corner / Kitchenette

13- Area Capacitación

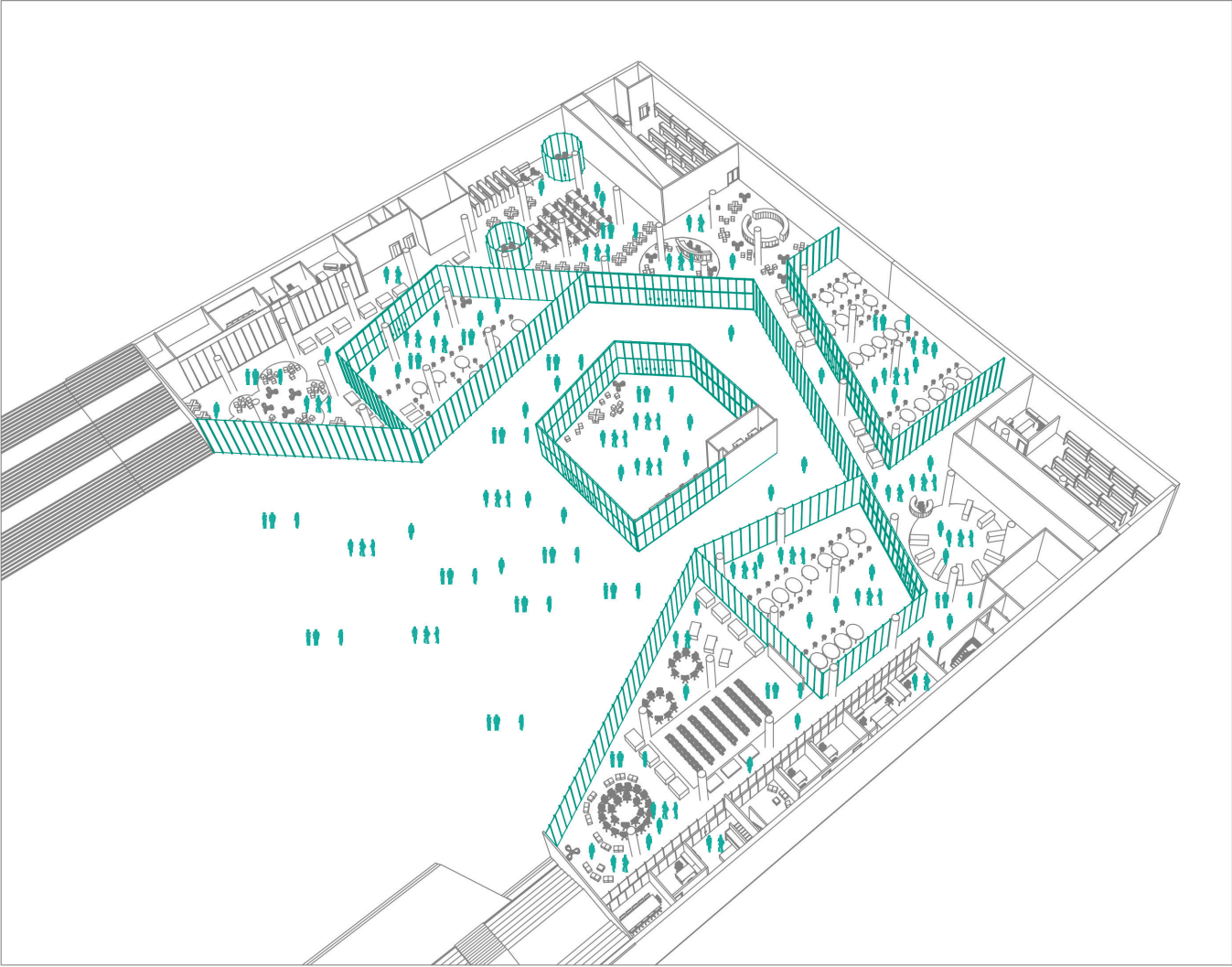
- Dirección de docencia y capacitación
- Sala de Docentes
- Cofee Corner / Kitchenette

14- Plaza Pública Nivel Calle

15- Exposiciones

- Espacio destinado a albergar piezas de artesanía tradicional, Colección MAPA.

Esquema de distribución de Programa



Esquema distribución de Programa. Elaboración Propia

**Colección MAPA
Artesanía Tradicional**



Taller Gredas y Lozas

**Talleres
Artesanía Popular
Contemporánea**

**Taller Fibra Vegetal
y Textilera**

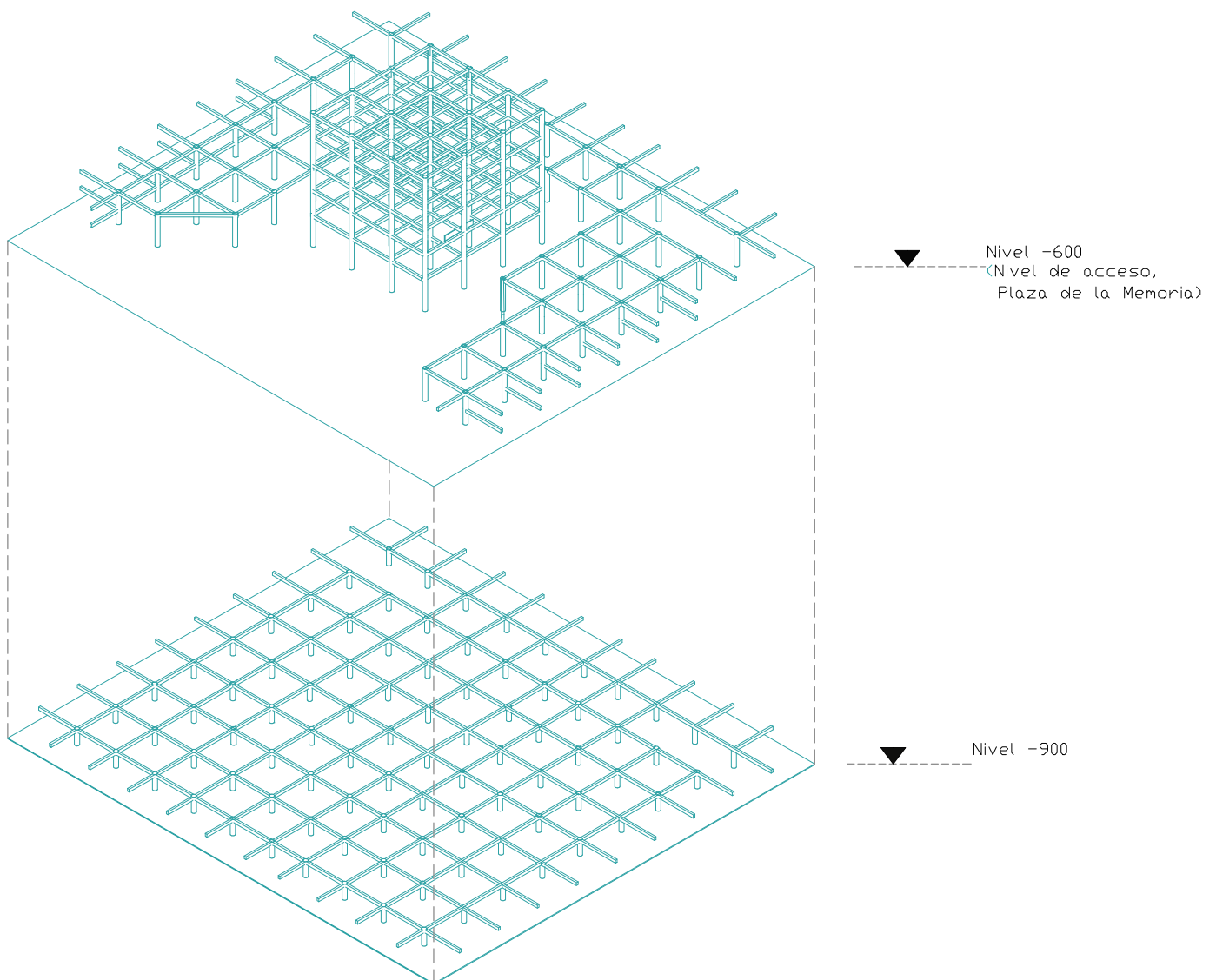


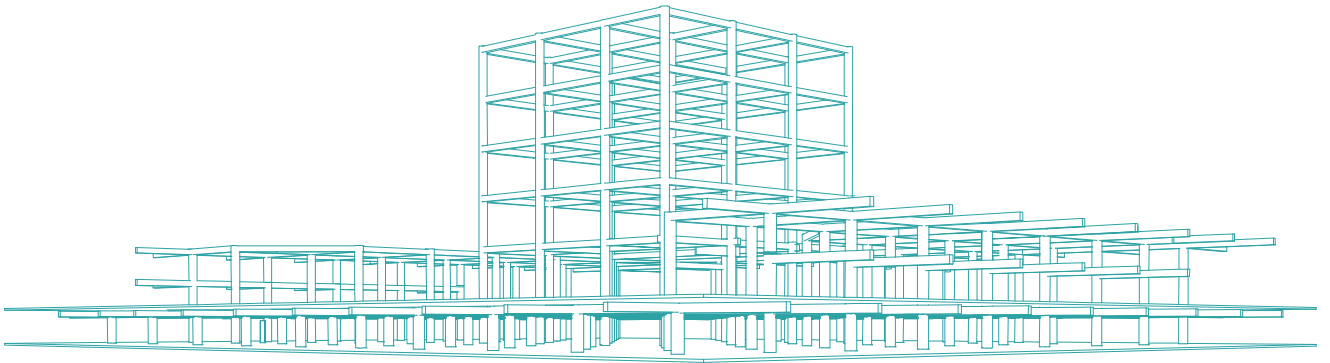
Taller de Tallado y Pintura

5.4 Criterio Estructural

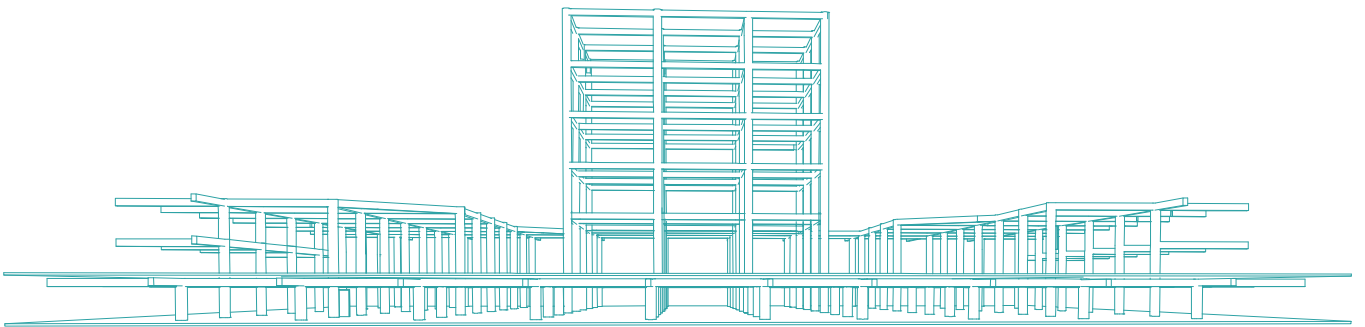
Como se ha expuesto con anterioridad, el proyecto busca conformarse como un espacio dinámico que favorezca las relaciones en torno a las representaciones culturales populares. Por esta razón al momento de plantear un sistema estructural, se piensa este, tanto como un elemento resistente y soportante de la construcción como también como un organizador espacial.

Por esta razón se plantea trabajar con el sistema estructural de **MARCO RÍGIDO** de H.A con el fin de generar plantas libres que permitan constituir espacios porosos de traspaso dinámico entre programas.



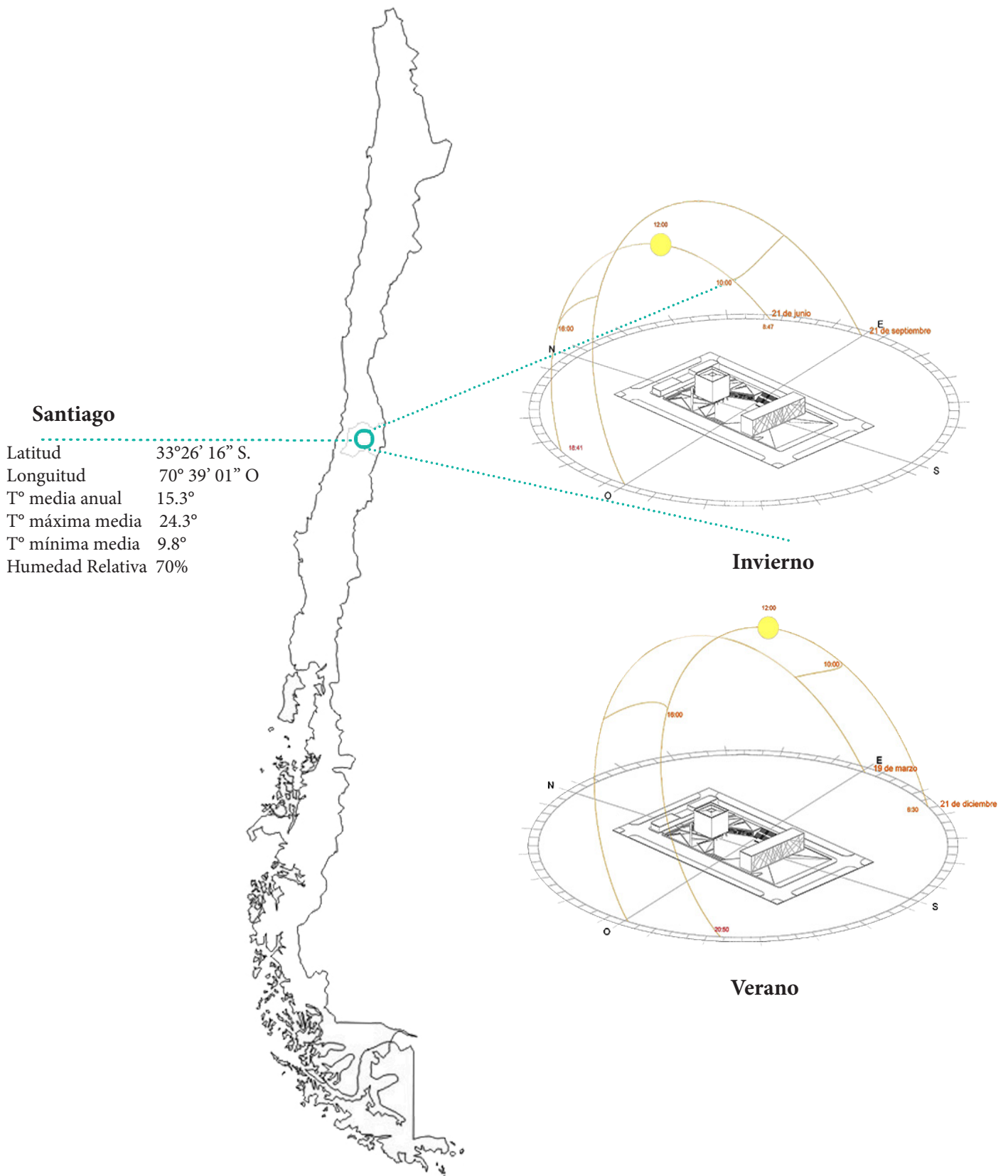


Vista 01



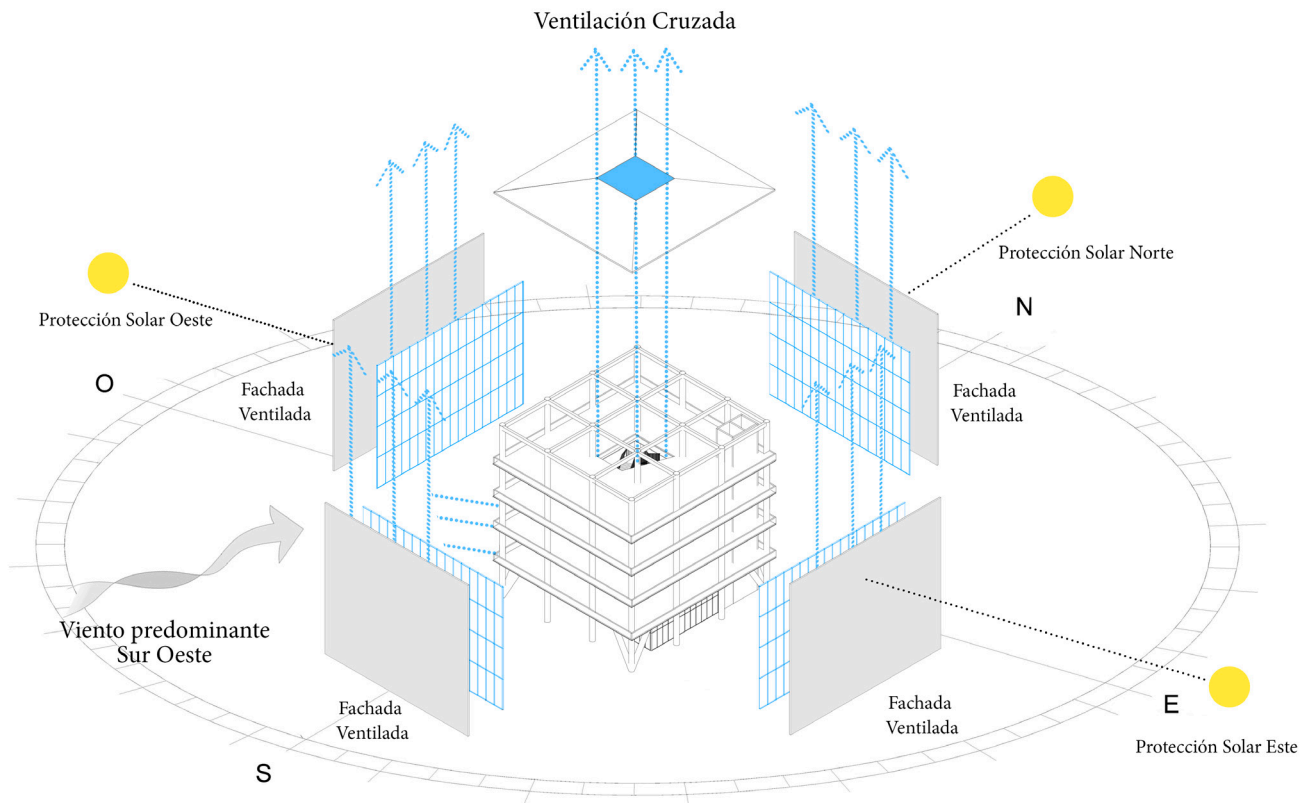
Vista 02

5.5 Consideraciones Medio Ambientales

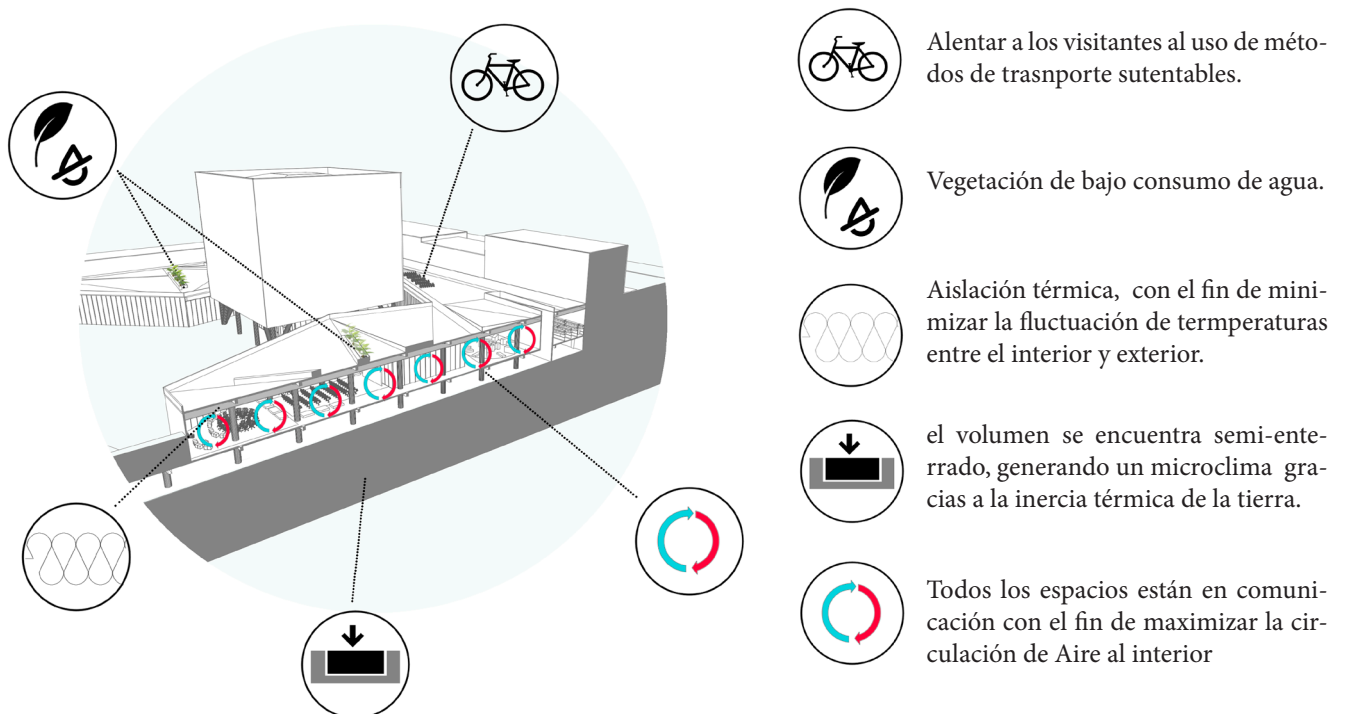


Climáticamente, el proyecto para el **Espacio de Producción y Difusión de las Artes Plásticas Populares**, se entiende como dos edificios independientes, puesto que el espacio expositivo dispuesto en el cubo y el programa administrativo y de difusión presentes en el zócalo tienen requerimientos ambientales específicos debido a los usos programáticos, claramente diferenciados.

Estrategia Sala de Exposiciones



Estrategia Espacio Administrativo y de Difusión



5.6 Gestión

El proyecto se plantea desde el ámbito público siendo dependiente del consejo nacional de la Cultura y las Artes y la Dibam. Por otra parte la estrategia de financiamiento será mixta pero con base en la utilización de fondos públicos, este sector debe intervenir en primera instancia en habilitar las nuevas zonas de vialidad y áreas verdes a través de fondos provenientes del Ministerio de Vivienda y Urbanismo (MINVU), Ministerio de Obras Públicas (MOP), además de la utilización del Fondo Nacional de Desarrollo Regional (FNDR), y de la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO). En cuanto al financiamiento destinado al área cultural propiamente tal, se buscará financiamiento a través del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, el Fondo Concursable para el Patrimonio Cultural del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) y el Fondo de Financiamiento de Centros de Investigación en Áreas Prioritarias (FONDAP) del Ministerio de Educación.

Además es posible acceder a programas de apoyo internacional como: el Programa de Desarrollo Cultural, destinado a apoyar pequeños proyectos culturales con impacto social en los países de América Latina y el Caribe, del Banco Interamericano de Desarrollo; el Fondo Internacional para la Diversidad Cultural (FIDC) y el Fondo Internacional para la Promoción de la Cultura (FIPC), ambos de la UNESCO.

En cuanto a los aportes privados, estos se contemplarán según la Ley de Donaciones Culturales (art.8 de la ley 18.985) que estimula la colaboración pública-privada para el desarrollo cultural.

En términos de mantenimiento, algunos de los programas propuestos generan ingresos que ayuda a financiar tanto los gastos del edificio como también el mantenimiento, estos son: la Cafetería, el pago por espectáculos, el pago por el Servicio de Formación, el arriendo de las Salas multiuso y del auditorio.

Instituciones Públicas Encargadas



Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
(CNCA)



Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
(Dibam)

Fondos

Nacionales..... Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y
las Artes (Fondart) (CNCA)

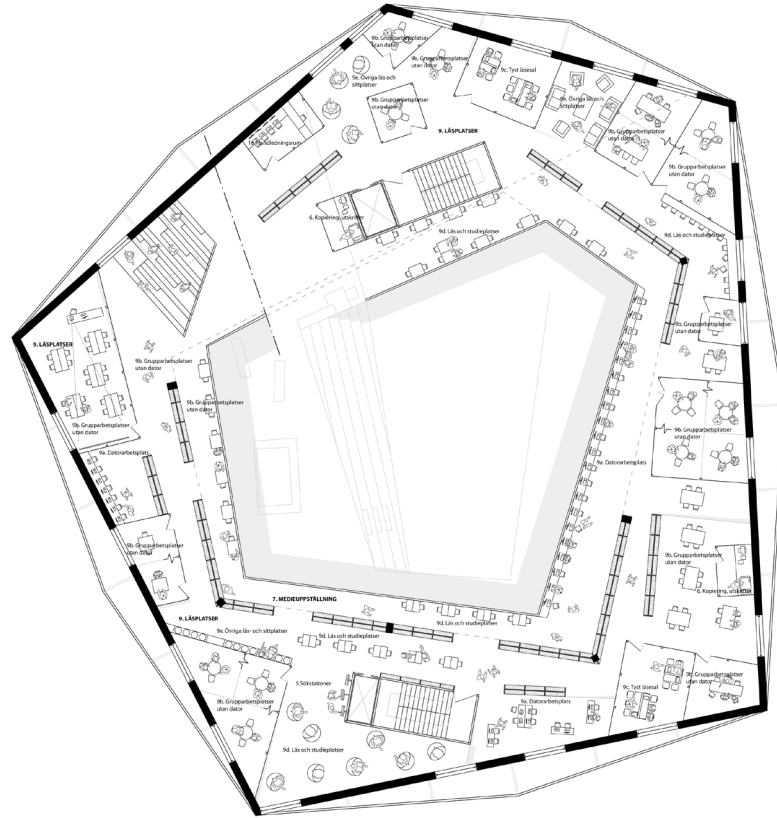
Fondo de Financiamiento de Centros de In-
vestigación en Áreas Prioritarias
(Fondap) (Ministerio de Educación)

Internacionales..... Programa de Desarrollo Cultural
(Banco Interamericano de Desarrollo)

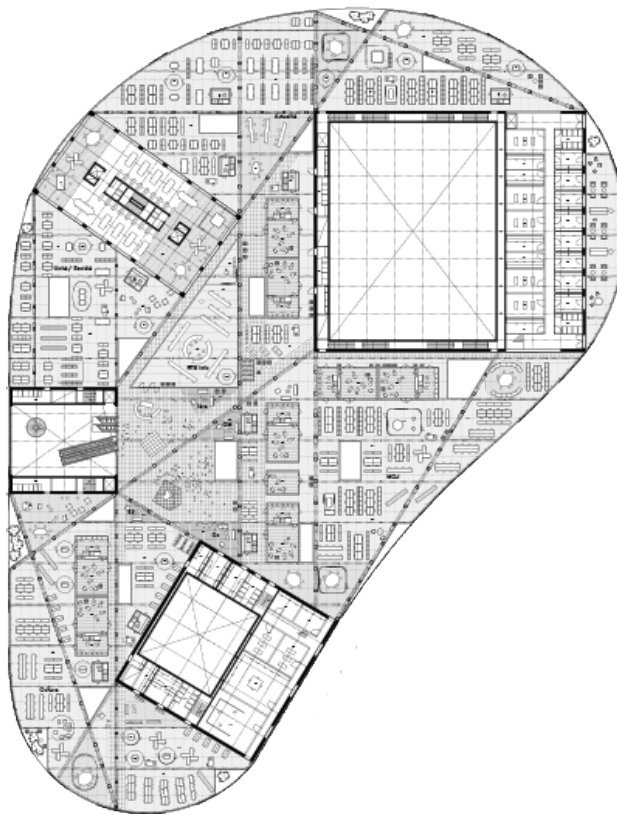
Fondo Internacional para la Diversidad
Cultural (FIDC) (UNESCO)

Fondo Internacional para la Promoción de
la Cultura (FIPC) (UNESCO)

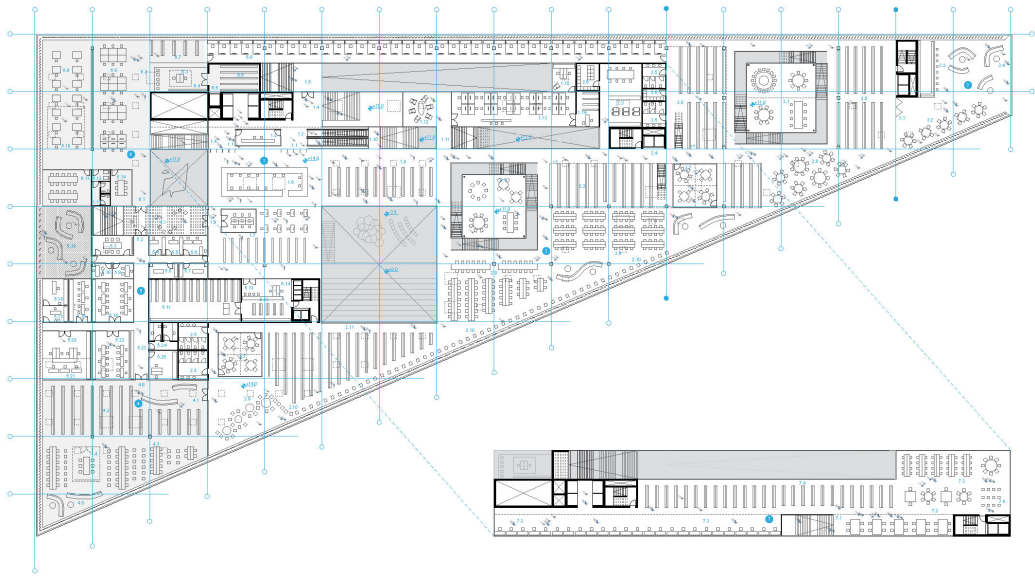
5.7 Referentes



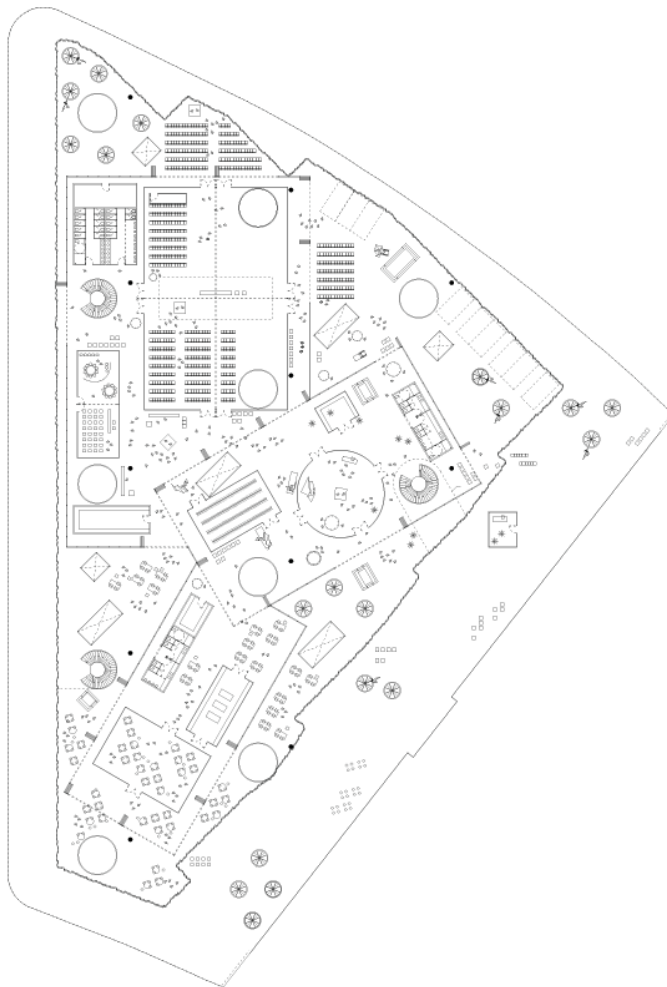
(fig. 01)- Biblioteka de Dalarna. ADEPT Arquitectos.



(fig. 02)- RTS Champ Continu', Lausanne. Kersten Geers y David Van SEveren Arquitectos.



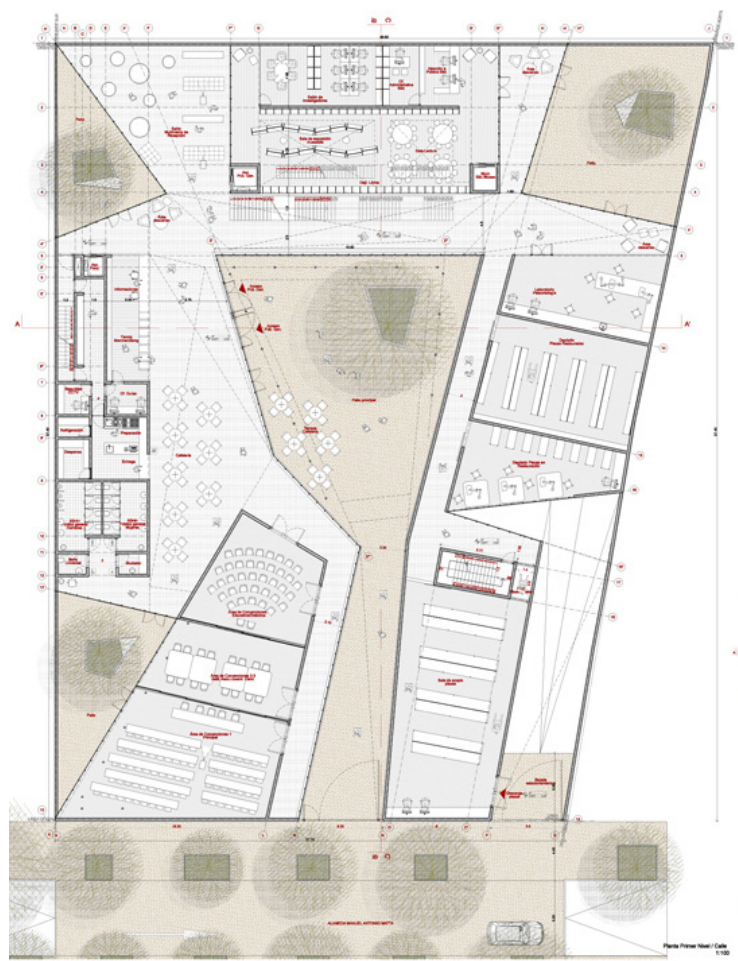
(fig 03)- Propuesta para la Biblioteca Nacional de Israel. ODA arquitectos.



(fig 04)- Haus der Zukunft, Berlín. Brandlhuber + Emde, schneider Arquitectos.



(fig. 05)- Centro Cultural y Biblioteca en Karlshamm, Suecia
Schmidt Hammer Lassen Arquitectos.



(fig. 06)- Museo Regional de Atacama. Propuesta Ganadora.
Max Nuñez Arquitectos.

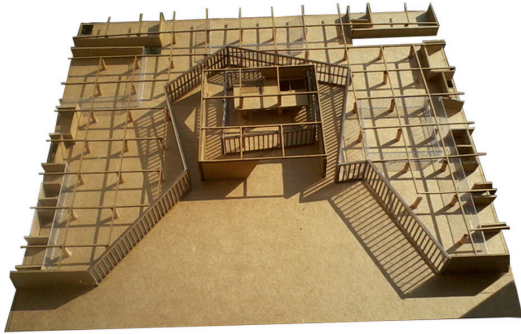


(fig. 07) - Gran Biblioteca de Québec
Patkau Arquitectos + Croft Pelletier y Menkes Shoener Degenais Arquitectos Asociados

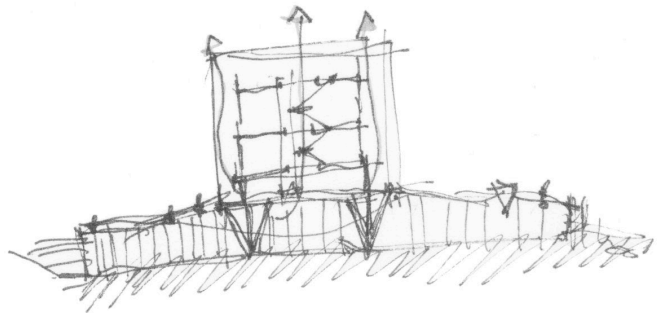


(fig. 08) - Museo Nacional del Perú. Primer Lugar en concurso de ideas. Alexia León Angell

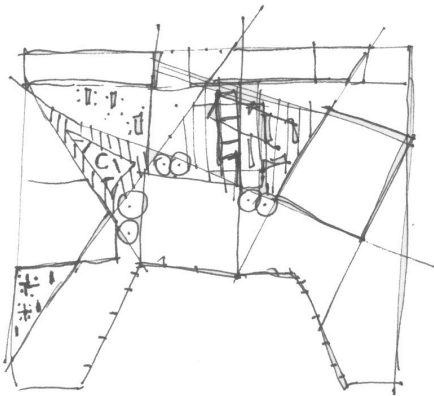
5.8 croquis y maquetas de estudio



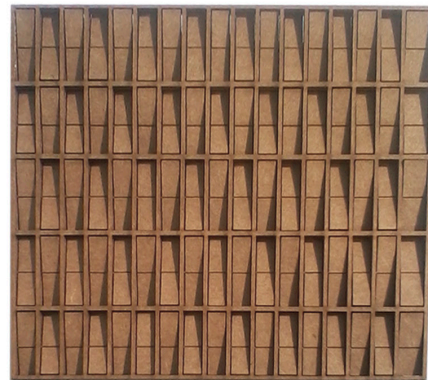
Maqueta de estudio nivel -6.00m



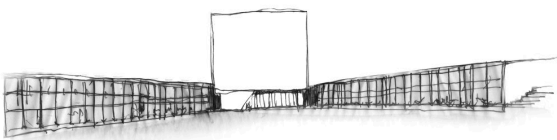
Croquis esquemático de proyecto.



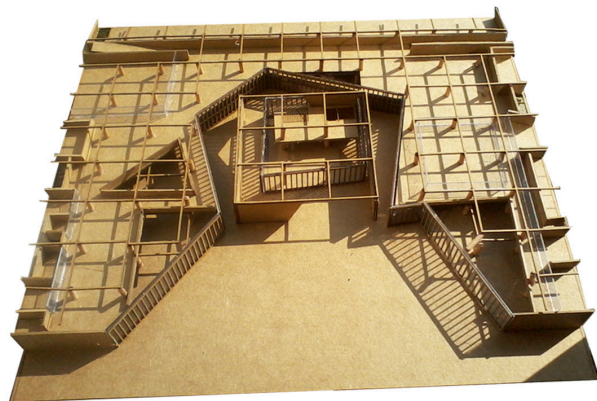
Primeras ideas de organización en planta



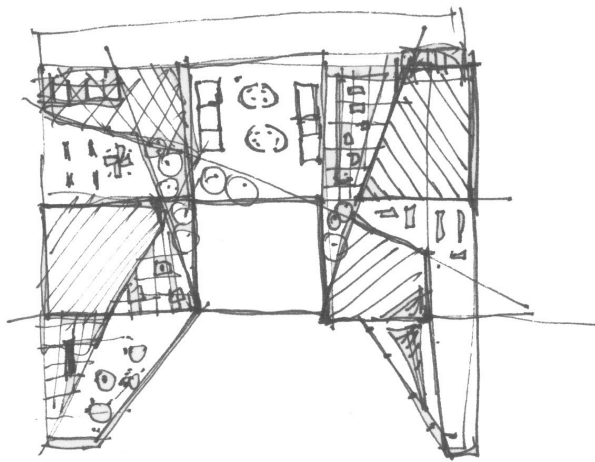
Primeras ideas de diseño de fachada



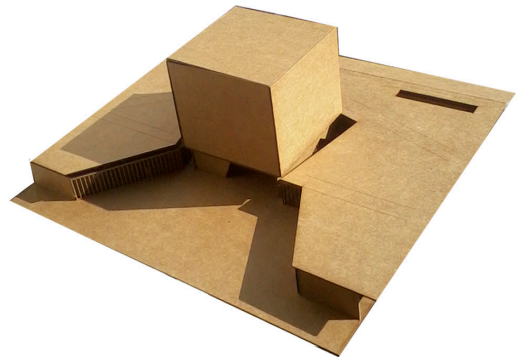
Croquis: Primeras aproximaciones formales



Maqueta de estudio nivel -3.00m, posteriormente modificado.



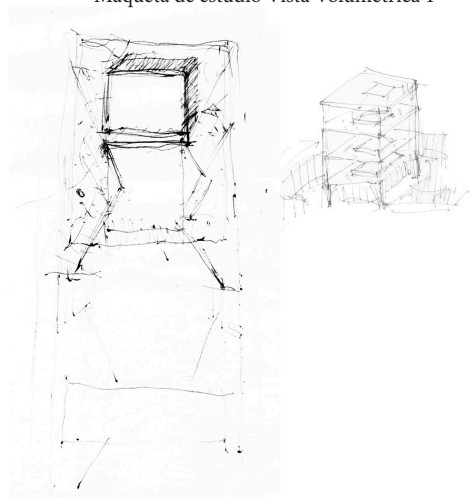
Primeras ideas de organización en planta



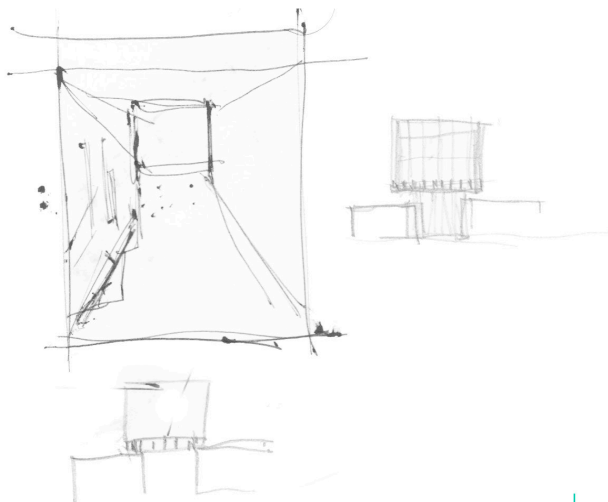
Maqueta de estudio Vista Volumétrica 1



Maqueta de estudio Vista Volumétrica 2



Dibujos, Primeras aproximaciones



Dibujos, Primeras aproximaciones



Primeras ideas de diseño de fachada

6.0 Bibliografía

- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2008). Chile artesanal, Patrimonio Hecho a Mano. Santiago: ediciones del Consejo Nacional de la cultura y las artes.
- Bauman, Z. (2002). Modernidad Líquida. Buenos Aires: Fondo de cultura económica .
- Biblioteca Nacional de Chile. (s.f.). Memoria Chilena. Recuperado el 31 de 8 de 2014, de Tomás Lago, Museo de Arte Popular Americano: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97992.html>.
- Castellóna, L., & Araos, C. (1999). Grados de Identidad Cultural: Una reflexión desde la Prensa Escrita. *Comunicação & sociedade*(31-32), 117.
- Castillo, E. (2008). Artesanos, Artistas, Artífices. La escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile (1928-1968). Santiago: Ocho Libros.
- Cirlot, L. (1995). Primeras vanguardias artísticas. Barcelona .
- Cúneo, E. (2004). “Huellas del pasado, miradas del presente: la construcción social del patrimonio arqueológico del Neuquén”. Recuperado el 5 de octubre de 2014, de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-373X2004000100007&lng=es&nrm=iso
- Dibam. (2005). Memoria, Cultura y Creación. Santiago.
- Figuerola, M., Fehr , L., & Dias, C. (2012). FIGUEROA, FEHR, DIAS. ARQ(81), 28. ARQ Ediciones.
- Gracia, F. d. (2001). Construir en lo Construido. Hondarrabia: Nerea.
- kirschenmann, J. (1985). Vivienda y Espacio Público. Barcelona : Gustavo Gili.
- Laseca, R. (2015). El Meseo Imparable . Santiago: Metales Pesados.
- Marsal, D. (2012). Hecho en Chile, reflexiones en torno al patrimonio cultural. Santiago: Ediciones del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Museo de Arte Popular. (1944). Catálogo de la sección Mexicana. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile.
- Torres, S. M. (2006). Literatura e identidad cultural. *Estudios filológicos*(41), 131-143.
- Universidad de Chile. (2007). Boletín Académico.
- Universidad de Chile. (2012). Museo de Arte Popular Americano. Recuperado el 31 de 8 de 2014, de http://www.mapa.uchile.cl/exposiciones/archivos/2012/objetos_chilenos.php.
- Vico, M. (2008). Transformación social, arte popular e identidad. En E. Castillo, Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile (1928-1968). Santiago: Ocho Libros.
- Vila, W. (1996). Una Capitanía de Pintores. Santiago.

6.1 Fuente imágenes

(Fig. 01) ADEPT Arquitectos. Biblioteca de Dalarna. Recuperado el 14 de mayo de 2015, de <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-367597/biblioteca-y-mEDIATECA-dalarna-adept>

(Fig. 02) Kersten Geers y David Van SEveren Arquitectos. RTS Champ Continu', Lausanne. Recuperado el 14 de mayo de 2015, de <http://www.officekgdvs.com/>

(Fig. 03) ODA arquitectos. Propuesta para la Biblioteca Nacional de Israel. Recuperado el 14 de mayo de 2015 de <http://www.archdaily.com/264646/national-library-of-israel-oda/>

(Fig. 04) brandlhuber + Emde, Schneider Arquitectos. Haus der Zukunft, Berlín. Recuperado el 14 de mayo de 2015 de <http://afasiaarq.blogspot.com/2015/05/brandlhuber-emde-schneider.html>

(Fig. 05) Schmidt Hammer Lassen Arquitectos. Centro Cultural y Biblioteca en Karlshamn, Suecia. Recuperado el 14 de mayo de 2015 de <http://www.arquinauta.com/schmidt-hammer-lassen-architects-disena-un-nuevo-centro-cultural-y-biblioteca-en-karlshamn/2013/01/>

(Fig.06) Max Nuñez Arquitectos. Museo Regional de Atacama. Propuesta Ganadora. Recuperado el 14 de mayo de 2015 de <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-241041/primer-lugar-concurso-museo-regional-de-atacama-max-nunez-arquitectos>

(Fig.07) Patkau Arquitectos + Croft Pelletier y Menkes Shooner Degenais Arquitectos Asociados. Gran Biblioteca de Québec. Recuperado el 14 de mayo de 2015 de <http://www.archdaily.com/102511/grand-library-of-quebec-patkau-architects-with-croft-pelletier-and-menkes-shooner-dagenais-architectes-associes/>

(Fig.08) Alexia León Angell. Museo Nacional del Perú. Primer Lugar en concurso de ideas. Recuperado el 14 de mayo de 2015 de <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/626140/primer-lugar-en-concurso-de-ideas-para-el-museo-nacional-del-peru>