

TESIS DE TÍTULO / ARQUITECTURA  
UNIVERSIDAD DE CHILE

**LA OBRA ARQUITECTÓNICA DESTINADA A LA  
EXPOSICIÓN  
DE ARTE CONTEMPORÁNEO:  
LA DIMENSIÓN SOCIAL EN EL ANÁLISIS  
ARQUITECTÓNICO**

ALUMNA: NELLY ANTONIA LEIVA MARDONES  
PROFESORA GUÍA: LAURA GALLARDO  
ENERO 2019  
SANTIAGO, CHILE



**FONDECYT**  
Fondo Nacional de Desarrollo  
Científico y Tecnológico

N° DE PROYECTO: 11170140





Esta tesis se desarrolla enmarcada dentro del proyecto de investigación Fondecyt N° 11170140 “El lugar del arte contemporáneo en Santiago de Chile: Análisis de obras emblemáticas de arquitectura pública y su vinculación con los habitantes desde la dimensión histórica, arquitectónica, urbana y socio-cultural”, a cargo de la Dra. Arquitecta Laura Gallardo Frías.



A mis padres, por su apoyo incondicional y fe ciega.



## INDICE RESUMIDO

<b>1 RESUMEN/ABSTRACT</b>	<b>11</b>
<b>2 INTRODUCCIÓN</b>	<b>15</b>
2.1 Preámbulo	17
2.2 Motivaciones	18
<b>3 FORMULACIÓN DE LA PROPUESTA</b>	<b>19</b>
3.1 Problema de investigación	21
3.2 Relevancia	23
3.3 Preguntas de investigación	24
3.4 Hipótesis	24
3.5 Objetivos	24
<b>4 MARCO METODOLÓGICO</b>	<b>25</b>
4.1 Enfoque de la investigación	27
4.2 Fases de la investigación	27
<b>5 MARCO TEÓRICO</b>	<b>31</b>
5.1 Estado del arte	33
5.2 Dimensiones de análisis	57
5.3 Referentes	61
<b>6 CASOS DE ESTUDIO</b>	<b>75</b>
6.1 Justificación de casos	77
6.2 Presentación de casos	
6.3 Análisis de la dimensión arquitectónica	98
6.4 Análisis de la dimensión social	149
<b>7 SINTESIS Y CONCLUSIONES</b>	<b>163</b>
7.1 Relaciones espaciales en obras arquitectónicas destinadas a la exposición de arte contemporáneo	165
7.2 Conclusiones	181
<b>8 BILIOGRAFÍA</b>	<b>187</b>
8.1 Bibliografía citada	189
8.2 Bibliografía consultada	192
<b>9 ANEXOS</b>	<b>197</b>
9.1 Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad	199
9.2 Formato de entrevistas realizadas	205
9.3 Resultados de entrevistas realizadas en MAC	210
9.4 Resultados de entrevistas realizadas en CCLM	214

## INDICE DESPLEGADO

<b>1 RESUMEN/ABSTRACT</b>	<b>11</b>
<b>2 INTRODUCCIÓN</b>	<b>15</b>
2.1 Preámbulo	17
2.2 Motivaciones	18
<b>3 FORMULACIÓN DE LA PROPUESTA</b>	<b>19</b>
3.1 Problema de investigación	21
3.2 Relevancia	23
3.3 Preguntas de investigación	24
3.4 Hipótesis	24
3.5 Objetivos	24
Objetivo general	24
Objetivos específicos	24
<b>4 MARCO METODOLÓGICO</b>	<b>25</b>
4.1 Enfoque de la investigación	27
4.2 Fases de la investigación	27
<b>5 MARCO TEÓRICO</b>	<b>31</b>
<b>5.1 Estado el arte</b>	
El arte contemporáneo	33
-El arte contemporáneo y su relación con el museo	33
La obra arquitectónica destinada a la exposición	37
-Notas sobre el origen de los museos	37
-Antes del primer museo	38
-El nacimiento del museo como tipología arquitectónica	40
-La revolución de los museos	42
-El museo entendido hoy	47
El visitante	51
-Características del visitante estudiado	51
-La participación del visitante	54
<b>5.2 Dimensiones de análisis</b>	<b>57</b>
Dimensión arquitectónica	58
Dimensión social	60
<b>5.3 Referentes</b>	<b>61</b>
Referentes internacionales	62
Referentes latinoamericanos	66
Referentes nacionales	70
<b>6 CASOS DE ESTUDIO</b>	<b>75</b>
<b>6.1 Justificación de casos</b>	<b>77</b>
Filtros utilizados	79
Breves apuntes sobre las similitudes urbanas de los casos	81
Breves apuntes sobre las diferencias arquitectónicas de los casos	84
<b>6.2 Presentación de casos</b>	<b>86</b>
MAC	86
-Reseña histórica	86
-Contexto urbano	89
CCLM	93

-Reseña histórica	93
-Contexto urbano	95
<b>6.3 Análisis de la dimensión arquitectónica</b>	<b>98</b>
MAC	99
-Recintos	99
Superficie y usos	99
Dimensiones y proporciones	102
Iluminación natural y artificial de los recintos	104
Texturas y colores	106
-Circulaciones	108
Superficie y usos	108
Elementos de circulación	110
Dimensiones y proporciones	113
Iluminación natural y artificial de las circulaciones	114
Señalética	116
-Estructura	118
Elementos estructurales	118
Tratamiento estructural	121
-Cerramientos	122
Cerramiento de salas	122
Puntos de conexión con el exterior	122
CCLM	124
-Recintos	124
Superficie y usos	124
Dimensiones y proporciones	127
Iluminación natural y artificial de los recintos	130
Texturas y colores	134
-Circulaciones	136
Superficie y usos	136
Elementos de circulación	137
Dimensiones y proporciones	140
Iluminación natural y artificial de los recintos	140
Señalética	140
-Estructura	143
Elementos estructurales	143
Tratamiento estructural	145
-Cerramientos	147
Cerramiento de salas	147
Puntos de conexión con el exterior	147
<b>6.4 Análisis de la dimensión social</b>	<b>149</b>
MAC	150
-Visitante objetivo	150
-Visitante observado	150
-Visitantes del MAC	154
CCLM	156
-Visitante objetivo	156
-Visitante observado	156
-Visitante del CCLM	161
<b>7 SÍNTESIS Y CONCLUSIONES</b>	<b>163</b>
<b>7.1 Relaciones espaciales de la obra arquitectónica destinada a la exposición de arte contemporáneo</b>	<b>166</b>
Relación programática	166
Relación lumínica	171

Relación de proporciones	173
Relación visual	178
<b>7.2 Conclusiones</b>	<b>181</b>
Relaciones espaciales de la obra arquitectónica destinada a la exposición de arte contemporáneo	181
La condición actual de las obras arquitectónicas destinadas a la exposición de arte contemporáneo	182
Diagnóstico sobre los casos de estudio	183
La dimensión social como herramienta para la arquitectura	185
<b>8 BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>187</b>
8.1 Bibliografía citada	189
8.2 Bibliografía consultada	192
<b>9 ANEXOS</b>	<b>197</b>
9.1 Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad	199
9.2 Formato de entrevistas realizadas	205
9.3 Entrevistas realizadas en MAC	210
9.4 Entrevistas realizadas en CCLM	214

RESUMEN / ABSTRACT

**1**



## RESUMEN

La presente tesis comprende el análisis arquitectónico de obras destinadas a la exposición de arte contemporáneo a partir de la observación de la dimensión arquitectónica y social, incorporando al visitante como factor de análisis esencial para la comprensión de esta clase de obra.

La investigación se basa en un marco teórico estructurado en 3 secciones. En primer lugar está el estado del arte, que recopila y reflexiona sobre la bibliografía relacionada a 3 variables fundamentales para este estudio: el arte contemporáneo, la obra arquitectónica y el visitante. Luego se exponen las dimensiones de análisis que estructuran la posterior investigación de casos de estudio, y finalmente se realiza una revisión de referentes, con el objetivo de introducir al lector en el análisis de obras arquitectónicas destinadas a la exposición.

Los casos de estudio analizados corresponden a dos edificios emblemáticos de Santiago Centro dedicados a exhibir arte contemporáneo: El Museo de Arte Contemporáneo Quinta Normal (MAC Quinta Normal) y el Centro Cultural La Moneda (CCLM), ambos escogidos tras superar una serie de filtros que apuntaban a reducir el universo de casos posibles de analizar en la ciudad de Santiago a solamente 2.

Tal y como se menciona, el MAC Quinta Normal y el CCLM son estudiados arquitectónicamente incorporando datos de la dimensión social, para así comprender las relaciones generadas entre la obra arquitectónica y el visitante.

A modo de cierre, se realiza una síntesis basada en el análisis previamente realizado, concluyendo la existencia de 4 clases de relaciones espaciales fundamentales que influyen en la manera en que el visitante se relaciona con el centro cultural o museo de arte contemporáneo: la relación programática, la relación lumínica, la relación de proporciones y la relación visual.

Palabras clave: *Arte contemporáneo, museo, centro cultural, visitante.*

## **ABSTRACT**

This thesis includes the architectural analysis of works meant for the exhibition of contemporary art, through the observation of the architectural and social dimension and incorporating the visitor as an essential factor of analysis for understanding this kind of work .

The research is based on a theoretical framework structured in 3 sections. First of all is the state of art, which compiles and reflects about bibliography related to 3 fundamental variables for this study: contemporary art, architectural work and the visitor. Then, the analysis dimensions that structure the subsequent research of case studies are exposed, and finally a review of referents is made, pursuing to introduce the reader into the analysis of architectural works meant for exhibitions.

The analyzed case studies are two emblematic buildings in Santiago Centro that are dedicated to the exhibition of contemporary art: The Quinta Normal Museum of Contemporary Art (MAC Quinta Normal) and the Cultural Center of La Moneda (CCLM), both chosen after overcoming several filters supposed to reduce the big amount of cases that could be found and analyzed in the city of Santiago.

As mentioned, the MAC Quinta Normal and the CCLM are studied architecturally incorporating data of the social dimension, in order to understand the relationships between the architectural work and the visitor.

Finally, a synthesis based on the previous analysis is made, concluding the existence of 4 kinds of fundamental spatial relationships that influence the way the visitor relates with the cultural center and the museum of contemporary art: the programmatic relation, the light relation, the relation of proportions and the visual relation.

Keywords: *Contemporary art, museum, cultural center, visitor.*

# INTRODUCCIÓN

**2**



## INTRODUCCIÓN

La UNESCO reconoce en los museos y colecciones, entre otros muchos valores, su amplia contribución en cuanto a la difusión cultural y educacional de la humanidad, considerando la solidaridad intelectual como una de las misiones fundamentales que comparten con su Organización. También destaca su importancia como lugares custodios del patrimonio humano, y considerando que *“cada Estado Miembro tiene la responsabilidad de proteger el patrimonio cultural y natural, material e inmaterial, mueble e inmueble, en el territorio bajo su jurisdicción en todas las circunstancias”*, (UNESCO, 2015, pág. 3), los museos, y por extensión, los centros culturales y centros de arte adquieren una relevancia notable, convirtiéndose en una prioridad de investigación.

Las cualidades de esta clase de obras arquitectónicas que se destinan a la exposición, poseen cualidades que van mucho más allá de las expuestas por la UNESCO, y que se caracterizan tanto por capacidad de entrega a las personas y a la ciudad, pues si en algo ha evolucionado ampliamente el museo y sus similares, es en posicionarse como puntos urbanos estratégicos, que reflejan una ciudad en activa y en crecimiento.

Dado todos los valores asociados a las obras arquitectónicas destinadas la exposición, existen muchas líneas de investigación asociadas al tema, incluso si se aborda únicamente desde la arquitectura; sin embargo esta tesis se enfoca en comprender la que se cree es la esencia misma de esta clase de obra, la relación entre esta y las personas que la visitan y se nutren de ella.

Esta esencia se refleja en las cualidades destacadas por la UNESCO, al reconocer al museo como una herramienta contra la desigualdad social a través de su solidaridad intelectual, como un nexo entre las personas y su patrimonio (UNESCO, 2015).

La presente investigación se expone como una manera de comprender mejor este nexo, y de paso, plantear la importancia de destacar la capacidad de la arquitectura de integrar diversas miradas para su ejercicio, en este caso particular, desde la dimensión social.

## MOTIVACIONES

Las artes, en todas sus formas siempre han suscitado un enorme interés en mí, por la manera que poseen de retratar la sociedad, con sus defectos y virtudes.

Al estudiar arquitectura, una de las artes a mi juicio más integradas al diario vivir del ser humano, he podido darme cuenta de cómo el espacio no es nunca un factor posible de ignorar cuando se habla de arte.

Ya con anterioridad, en mi seminario, intenté sumergirme lo más posible en una de las formas de arte más complejas y dinámicas: el teatro, intentando comprender su relación con el espectador y de qué manera el espacio permite este vínculo y el entendimiento de un mensaje específico.

Siguiendo la misma línea, la motivación principal que impulsa esta tesis es el deseo de comprender de qué manera la obra de arte se relaciona con las personas a través de las posibilidades que otorga la arquitectura.

Los espacios destinados a la exposición de arte, como museos y centros de arte, llaman particularmente la atención en una época en que estos no solo sirven como contenedor de obras artísticas, sino como activadores de los espacios de la ciudad, y por tanto de la vida misma de las personas.

# FORMULACIÓN DE LA PROPUESTA

**3**



## PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Las obras arquitectónicas destinadas a la conservación y difusión cultural se posicionan en las urbes como focos de crecimiento social y económico, que apuntan a desarrollar una imagen de ciudad activa y que nacen de necesidades culturales y de esparcimiento.

Aquellas obras destinadas a la exposición de arte contemporáneo específicamente, como los museos de arte contemporáneo, desarrollan este papel como motores urbanos de manera especialmente fuerte al involucrar activamente y de manera cada vez más protagónica a sus visitantes, estableciéndose como verdaderos puntos de encuentro dentro de la trama urbana (Layuno Rosas, 2003).

La importancia de esta clase de obra arquitectónica, como motor urbano, social y económico dentro de las ciudades no ha hecho más que intensificarse, poniendo especial énfasis en su capacidad de democratizar la cultura al permitir que ésta se encuentre al alcance de cualquier persona, no importando su edad, clase socio-económica o nivel de escolaridad. Sin embargo, y a pesar del valor cultural que poseen, los museos de arte contemporáneo, centros culturales y centros de arte se encuentran hoy en fuerte cuestionamiento en cuanto se considera muchas veces limitantes del propio arte, ajenos y poco cercanos al visitante y sus necesidades.

*“No me gustan demasiado los museos”* diría Valéry al escribir en 1923 su artículo *El problema de los museos*. *“Hay muchos admirables, con nada deleitable. Las ideas de clasificación, conservación y utilidad pública, que son justas y claras, tienen poca relación con los deleite.”* (Valéry, 2017).

Con éstas palabras Valéry describiría una corriente de oposición al museo que tomó fuerza sobre todo a inicios del siglo XX, apoyada por otras voces, como la de Marcel Duchamp, quien cuestiona al museo moderno y propone la disolución total de los edificios museales (Montaner, 2003).

Hoy, este cuestionamiento se ve acrecentado por las nuevas tecnologías, las cuales permiten que el arte y la cultura se encuentren al alcance de cualquier persona, sin que estas tengan necesariamente que ir a un museo.

Estudiar este tipo de obra se hace relevante desde la arquitectura como una manera de defender su existencia, respondiendo al cuestionamiento sobre cuál es la necesidad de construir este tipo de equipamiento, el cual representa un bien cultural fundamental en toda ciudad.

Sin embargo, el entendimiento a cabalidad de este tipo de obra se hace complejo por sus tan singulares dinámicas que reflejan de alguna manera su esencia basada en la visibilidad

del arte contemporáneo, el cual en sí es un concepto mutable, donde difícilmente se pueden encontrar verdades absolutas y donde lo que se puede o no considerar una obra de arte se encuentra separado por una franja muy fina.

Para el arte contemporáneo, lo único real e incuestionablemente significativo es generar una reacción en el que lo está contemplando ; y para la obra arquitectónica destinada a exponerlo lo es por tanto, el visitante mismo que contempla y reacciona al arte que en ellas se presenta.

Al comprender que es el visitante, el factor esencial de esta clase de obra, se hace evidente que el análisis de la dimensión arquitectónica necesita complementarse con miradas que involucren este factor de manera mucho más protagónica.

Esta tesis gira en torno a la reflexión de cómo la obra arquitectónica destinada a la exposición de arte contemporáneo puede ser comprendida a través de un análisis conjunto de su dimensión arquitectónica y su dimensión social, y de paso instaurar la reflexión sobre si este tipo de enfoque puede y debe ser extendido a otro tipo de obras arquitectónicas, o para el ejercicio de la arquitectura en sí misma.

## RELEVANCIA DE LA INVESTIGACIÓN

La relevancia de esta investigación comprende 4 áreas fundamentales:

### ***Relevancia teórica***

En primer lugar, la información recopilada y generada en esta tesis significa la recopilación de material bibliográfico importante para las disciplinas con las cuales se trabaja: arte contemporáneo, institución museal y la arquitectura misma.

### ***Relevancia arquitectónica***

No menos importante es el valor que posee este estudio para la disciplina de la arquitectura, tanto para el ejercicio de análisis de obras ya construidas como para el proceso de proyección y construcción de las mismas.

Como se expone más adelante en el marco teórico, el tipo de obra arquitectónica estudiada ha pasado por una evolución importante desde su génesis, no solo a nivel morfológico, sino también con respecto al objetivo mismo con el cual se construye. Esta evolución se encuentra en su auge, incorporando nuevas formas de participación ciudadana y tecnologías, entre otros muchos elementos.

Es por esto, que al igual que sus objetivos y formas de relacionarse con las personas han cambiado dentro de los muros de las obras arquitectónicas destinadas a la exposición de artes contemporáneas, también debe cambiar la forma de proyectar y construir dichas obras, y es en ese proceso en el cual las reflexiones plasmadas aquí toman valor.

### ***Relevancia social***

A pesar de que ésta tesis se construye desde la disciplina de la arquitectura igualmente considera una dimensión social importante.

El entendimiento de la obra arquitectónica y su evolución comprende por añadidura la comprensión también del sujeto que se mueve en ella, es decir el visitante y los distintos grupos sociológicos a los cuales pertenece.

### ***Relevancia metodológica***

El documento final, estructurado en pos de analizar un tipo de obra específica, resulta en cierta forma la exposición de un modo de análisis que puede aplicarse en otros casos similares o tomarse como base para desarrollar otras formas de analizar una obra arquitectónica.

## **PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

¿Puede comprenderse la relación entre obra arquitectónica destinada a la exposición de arte contemporáneo y sus visitantes a través del análisis arquitectónico exclusivamente?

## **HIPÓTESIS**

El análisis de la dimensión arquitectónica por sí solo es insuficiente para comprender la relación de la obra arquitectónica destinada a la exposición de arte contemporáneo con sus visitantes siendo indispensable la incorporación conjunta de la dimensión social en el análisis arquitectónico; haciendo posible de esta manera determinar tipos de relaciones espaciales entre obra arquitectónica y visitante.

## **OBJETIVOS**

Con el objetivo de comprender la relación establecida entre obra arquitectónica destinada a la exposición de arte contemporáneo y sus visitantes se establece el siguiente objetivo general:

### **OBJETIVO GENERAL**

Analizar en conjunto la dimensión arquitectónica y la dimensión social en obras arquitectónicas destinadas a la exposición de arte contemporáneo

### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

**OE1.** Identificar puntos de análisis de la dimensión arquitectónica y social que son claves para el funcionamiento de obras arquitectónicas destinadas a la exposición de arte contemporáneo.

**OE2.** Analizar los puntos de análisis identificados en 2 casos de obras arquitectónicas públicas de Santiago de Chile destinadas a la exposición de arte contemporáneo.

**OE3.** Definir tipos de relaciones establecidas entre visitante y obra arquitectónica en obras arquitectónicas destinadas a la exposición de arte contemporáneo.

MARCO  
METODOLÓGICO

**4**



## ENFOQUE DE LA INVESTIGACIÓN

Esta investigación posee un enfoque cualitativo, pues intenta explorar un fenómeno específico basado en la observación, presentándose un proceso “circular” en el cual la literatura existente, en conjunto con las ideas que se vayan generando, tienen las facultades de producir cambios en todas las partes de la investigación. (Hernández Sampieri & et al., 2014).

Posee un alcance descriptivo, estableciéndose objetivos que apuntan a describir un fenómeno contextualizado (Hernández Sampieri & et al., 2014), en este caso, describir como la obra arquitectónica destinada a la exposición de arte contemporáneo se relaciona con su visitante a través del análisis de su dimensión arquitectónica y su dimensión social.

Para establecer una posición cercana, propia de las investigaciones cualitativas, se utilizan entre otras, técnicas tales como la observación no estructurada tanto del espacio de las obras arquitectónicas estudiadas, como de los visitantes que se mueven en ellas, utilizando fotografías, videos, croquis, etc. También Entrevistas semi-estructuradas que fijen el foco en caracterizar al visitante tipo de los casos y sus percepciones sobre estos.

Cabe decir también, que ésta posición de cercanía se tiene siempre presente como una condicionante más de la investigación, asumiendo que las percepciones, ideas e interpretaciones de la investigadora, así como su formación en arquitectura influyen en cierta medida en los resultados obtenidos, a pesar de mantenerse como un observador externo que no pretenda involucrarse activamente en las dinámicas analizadas.

## FASES DE LA INVESTIGACIÓN

Esta investigación se desarrolla en torno a cinco fases de investigación, las cuales a su vez conforman los tres ejes centrales de la investigación: marco teórico, estudio de casos y conclusiones (figura 1).



**ESQUEMA 1** Partes de la investigación

Fuente: Elaboración propia

### ***FASE I: Documentación***

Esta fase consta del análisis y posterior síntesis de la bibliografía pertinente al estudio para establecer los límites en los cuales se moverá la investigación. Se trata de introducir el tema, acotando conceptos clave y estableciendo los pilares fundamentales que dan origen al fenómeno estudiado, es decir la relación establecida entre visitante y obras arquitectónicas destinadas a la exposición de arte contemporáneo.

Por lo tanto, esta fase, que compone la primera parte del marco teórico, se desarrolla en torno a exponer el estado del arte de los conceptos de arte, obra de arquitectura destinada a la exposición y visitante.

Por último, en esta fase se sientan las bases de cómo se estudian posteriormente los casos a través del análisis de la dimensión arquitectónica y social.

Técnicas de producción de datos asociadas:

- Realización del estudio del estado del arte a través de la revisión de bibliografía sobre artes, obras de arquitectura destinada a la exposición y sus visitantes.

### ***FASE II: Visita a obras de arquitectura destinadas a la exposición de arte contemporáneo***

En conjunto con la fase I, comienza una fase de visitas de observación no estructurada a distintas obras de arquitectura destinadas a la exposición de arte contemporáneo, con el fin de generar ideas base sobre el funcionamiento general de la obra arquitectónica destinada a la exposición de arte contemporáneo.

Técnicas de producción de datos asociadas:

- Registros audiovisuales, escritos y croquis sobre los fenómenos observados en las obras de arquitectura visitadas.

### ***FASE III: Revisión de referentes***

El marco teórico en el cual se basa el análisis de casos se cierra con la fase III, en la cual se analizan distintos referentes de obras de arquitectura destinada a la exposición de arte contemporáneo. Esto con el fin de revisar los puntos clave de análisis de la dimensión arquitectónica a los cuales se llega luego de la revisión del estado del arte, y de esta manera introducir de qué manera se abordará esta dimensión en los casos.

Técnicas de producción de datos asociadas:

- Análisis planimétrico de los referentes estudiados, considerando su contexto urbano, cercano y configuraciones interiores en todas sus dimensiones, para lo cual se recopilarán de ser posible, plantas, cortes, elevaciones, axonometrías, y esquemas de

diseño.

- Análisis de registros audiovisuales disponibles, como fotografías, videos, visitas 3D, croquis, etc.
- Revisión de bibliografía sobre el referente estudiado.

#### ***FASE IV: Casos de estudio***

En esta fase se explican, primeramente, los criterios de selección de casos de estudio basados en lo expuesto en el marco teórico.

Se presentan y justifican los 2 casos de estudio, y se analizan en cuanto a las dimensiones arquitectónica y social, explicadas en el marco teórico.

Técnicas de producción de datos asociadas:

- Análisis planimétrico de los casos estudiados, considerando su contexto urbano, cercano y configuraciones interiores en todas sus dimensiones, plantas, cortes, elevaciones e isométricas.
- Realización de collage de la obra arquitectónica y su entorno, que den cuenta de texturas, temperaturas y colores.
- Encuestas semi-estructuradas a los visitantes que den cuenta de sus características, además de sus impresiones individuales de los casos (La base de estas se preseta en los anexos).
- Mapeo de flujos, concentraciones, usos y movimiento.
- Planimetrías analíticas que den cuenta la luz (natural y artificial), proporciones, conexiones visuales, etc.

#### ***FASE V: Síntesis y conclusiones***

Esta fase corresponde primero a la sistematización de los resultados obtenidos del análisis de casos de estudio, y en segundo lugar a exponer las reflexiones finales sobre la relación entre obra arquitectónica destinada a la exposición de arte contemporáneo y su visitante, además de otras observaciones surgidas durante el proceso investigativo.

Técnicas de producción de datos asociadas:

- Realización de planimetrías que den cuenta de las relaciones concluidas como fundamentales en esta clase de obra arquitectónica.
- Revisión de bibliografía, resultados obtenidos y reflexión a partir de estos.

Estas fases se resumen en el siguiente cuadro resumen, donde también se describen objetivos y se especifican materiales a analizar.

FASES	Descripción	Objetivos	Técnicas de producción de datos	OBJETIVOS
FASE I DOCUMENTACIÓN	Recopilación y análisis de bibliografía sobre arte y arquitectura de exposición	Examinar y sintetizar información existente sobre el tema	Revisión bibliografía sobre teoría del arte y arquitectura destinada a la exposición	OE1     OE2     OE3
	Construcción de marco teórico a partir del estado del arte	Establecer criterios de análisis generales		
FASE II OBSERVACIÓN DE OBRAS	Visitas a distintas obras de arquitectura pública destinadas a la exposición de arte contemporáneo en Santiago de Chile	Observar y analizar distintas obras de arquitectura pública destinadas a la exposición de arte contemporáneo para introducirse activamente en el tema de estudio	Revisión bibliografía, imágenes y planimetrías. Realización de croquis, fotos y videos.	
FASE III REVISIÓN DE REFERENTES	Análisis de referentes emblemáticos de obras de arquitectura destinadas a la exposición de artes contemporáneas	Revisar distintas obras de arquitectura destinadas a la exposición de artes contemporáneas aplicando criterios de análisis	Revisión bibliografía, imágenes y planimetrías sobre referentes de obras de arquitectura destinadas a la exposición de artes contemporáneas	
		Establecer criterios de selección de casos de estudio		
FASE IV CASOS DE ESTUDIO	Selección y justificación de casos de estudio	Seleccionar casos de estudio que respondan a los criterios de selección	Revisión bibliografía, imágenes y planimetrías sobre casos de estudio. Realización videos, mapeos y planimetrías intervenidas de los casos de estudio. Entrevistas semi estructuradas a usuarios de los casos estudiados. Cruce de información planimétrica con datos obtenidos de entrevistas	
	Análisis de la dimensión arquitectónica de los casos de estudio	Analizar los dos casos de estudio en base a puntos importantes de su dimensión arquitectónica y su dimensión social		
	Análisis de la dimensión social de casos de estudio			
	Análisis conjunto de la dimensión arquitectónica y social de los casos de estudio	Cruzar datos de ambos análisis para determinar relaciones establecidas entre la obra y el visitante		
FASE V SÍNTESIS Y CONCLUSIONES	Síntesis de resultados obtenidos del análisis de casos de estudio	Sistematizar información obtenida de análisis de casos	Revisión de bibliografía e información obtenida	
	Reflexiones sobre la aplicación de la dimensión social como herramienta complementaria al análisis arquitectónico	Contestar a la pregunta de investigación y sintetizar las reflexiones surgidas a lo largo de la tesis		
<b>OBJETIVO GENERAL</b>				

MARCO TEÓRICO

**5**



## ESTADO DEL ARTE

### EL ARTE CONTEMPORÁNEO

#### *El arte contemporáneo y su relación con el museo*

Arte contemporáneo es definido sencillamente por Azúa (2002) como aquel que coincide en el tiempo de su realización. Lo que se debe esclarecer, para hacer más precisa la definición, es qué es lo que caracteriza una época en la cual se cuestiona todo, siendo precisamente esa la respuesta: el cuestionar, el oponerse a las verdades y relatos preconcebidos es lo que caracteriza la bien llamada postmodernidad (Lyotard, 1987).

La postmodernidad no es sino la incredulidad ante cualquier relato, social, literario, de justicia o incluso científico que no posea certeza unánime, la cual dicho sea de paso, es imposible de lograr. Esta mirada postmoderna afecta todo ámbito presente en la sociedad, y por lo tanto afecta también al arte y lo que se entiende por él (Lyotard, 1987).

Concordando con su contexto postmoderno, el arte contemporáneo se presenta como un rechazo no solo a todas las expresiones artísticas previas, incluidas las bellas artes, sino a todas las ideas que se encuentran detrás de estas expresiones. Pero no solo eso; como todo arte, el arte contemporáneo también busca una respuesta de quien lo contempla.

Es curioso el efecto que poseen los museos en la percepción que tienen sus visitantes con respecto a las obras de arte, rodeando a los objetos expuestos con una especie de aura sagrada que extrapola sus cualidades culturales, estéticas e intelectuales; sobre todo en el caso del arte contemporáneo en el cual, tal y como entiende Arthur Danto en su libro *Después del fin del arte*, todo es posible:

*“Una señal de que el arte terminó es la de que ya no existe una estructura objetiva para definir un estilo, o, si se prefiere, que debe haber una estructura histórica objetiva en la cual todo es posible. Si todo es posible, nada ha sido prefijado históricamente: por decir así, una cosa es tan buena como otra”* (Danto, 2001, pág. 66).

La idea de que entre el arte contemporáneo, todo es posible porque no hay nada que superar, es la idea postmoderna que sustenta el surgimiento de obras que en otro tiempo difícilmente se considerarían arte basadas en su inteligibilidad. Ésta idea implica, entre otras consecuencias, que no exista una manera de mirar el arte, tampoco de entenderlo, menos aún de producirlo.

Las obras de arte contemporáneo lo son más que nada por la intención del artista. Ésta intención se sobrepone en importancia a las técnicas utilizadas en dicha obra.

Andy Warhol, con sus cajas de *Brillo Bax* (Imagen 1), ilustra bien esta condición, en la cual

un objeto aparentemente sin valor se transforma en una obra de arte. La esencia del arte, luego del surgimiento del arte contemporáneo, es un cuestionamiento complejo, el cual no puede ser comprendido si no es desde una mirada filosófica (Danto, 2001).



**IMAGEN 1** Muestra de Andy Warhol en Centro Cultural Palacio la Moneda

Fuente: <http://artishockrevista.com/2017/08/24/andy-warhol-macarena-murua/>

Ahora bien, no es solo la intención del artista la cual tiene el poder de convertir un objeto común en una obra de arte. Antes se mencionó la facultad que poseen los museos para establecer entre sus muros una “atmósfera artística”, en la cual los visitantes se predisponen desde el primer momento a sumergirse en una experiencia cultural.

Jean-Louis Déotte reconoció esta cualidad del museo, identificándolo como un “aparato estético”, el cual se denomina como un medio por el cual el arte puede hacerse presente en una época distinta. Este aparato estético, si bien permite que las obras de arte sean apreciadas por todo tipo de público no importando su clase social, también anula la posibilidad de un juicio estético efectivo, o cualquier reflexión sobre si puede o no considerarse arte al implantarse en un contexto que condiciona las expectativas:

*“Todo objeto que entra en un museo pierde su destino cultural o utilitario. Ya no es considerado sino bajo el ángulo estético. El alambre de púas de un campo de concentración podrá servir como material de arte, lo mismo que la grasa de cerdo a Beuys... Puede, por tanto, ser un envilecimiento de lo que hizo la gloria de una nación, pero también una elevación de lo que estaba en lo más bajo de la escala. El museo arruina las jerarquías sociales por una suerte de indiferencia estética” (Déotte, 2016).*

Este efecto, en conjunto con la posibilidad de que en el arte contemporáneo todo sea posible, provoca situaciones curiosas en cuanto al entendimiento que el visitante tiene sobre el arte: En el año 2016, en el Museo de arte de San Francisco, un joven dejó sus lentes en el piso de una de las salas de exposición, provocando que muchas personas pensarán que era una obra de arte (Diario Correo, 2016). Situaciones como la narrada ilustran la relación que las obras de arte contemporáneo han establecido con sus lugares de exposición, muy distinto al que el arte poseía anteriormente.

Si se retrocede a antes del surgimiento de los primeros museos, las obras de arte se

encontraban fuertemente ligadas con los lugares en los cuales se exponían, más que nada como decoración. Desde los vitrales y gárgolas de piedra que adornaban las catedrales góticas de la edad media, hasta los retratos familiares que llenaban los muros de los palacios monárquicos, las obras de arte poseían su significado en relación a su contexto: el arte como símbolo, como objeto reafirmante del edificio.

En el contexto descrito, la obra de arte responde ante la obra arquitectónica, y surge desde los ideales que ésta última desea transmitir: el poder, representado a través del conjunto de imágenes de rostros célebres en el caso de los retratos de la monarquía. La espiritualidad emanada de las catedrales expresada en sus vitrales, o por otro lado, el respeto infundido por las mismas identificado a través de las gárgolas<sup>1</sup>.

A partir de esto se puede teorizar sobre la relación entre arte y espacio. Surge la siguiente idea: el arte producido anterior al surgimiento de los museos se identifica según su contexto, es decir adquiere su significado del lugar en el cual se encuentra expuesto posicionándose como un símbolo, mientras que el arte surgido en la época de los museos surge como fragmento de una realidad artística mayor y profundamente compleja. La obra de arte no está sujeta ya a lo que quiere decir un edificio concreto, sino por el contrario, el edificio museal se presenta para el arte como un lienzo en blanco, donde a partir de distintas piezas interconectadas se puede establecer un relato:

*“El museo es un campo dispuesto para una re-ordenación constante, y está apareciendo una forma de arte que utiliza los museos como depósito de materiales para un collage de objetos ordenados con el propósito de sugerir o defender una tesis”* (Danto, 2001, pág. 28).

Esta idea de collage coincide con las ideas que impulsaron a Aby Warburg a crear su *Atlas Mnemosyne*. Warburg propuso un método de investigación que relacionaba imágenes de distintos momentos de la historia utilizando la interrelación de éstas de acuerdo a aspectos sociales, económicos y culturales, formando montajes visuales compuestos de momentos y espacios geográficos totalmente distintos entre sí (Urueña, 2015).

El ejercicio de ordenación no lineal de la historia efectuado por Warburg posee gran relación con el trabajo de Walter Benjamin el cual, en su inacabada obra *Libro de los Pasajes*, propone un montaje de fragmentos históricos, a partir de la recopilación de citas y pasajes. (Urueña, 2015).

Ambas obras parten de la base que la historia en toda su complejidad no puede ser

---

<sup>1</sup> Existen muchas teorías sobre la intención del uso de las gárgolas en las catedrales. Estas estatuas surgieron mucho antes de la edad media y ya en Egipto, Grecia y Roma eran utilizadas de manera frecuente en la arquitectura.

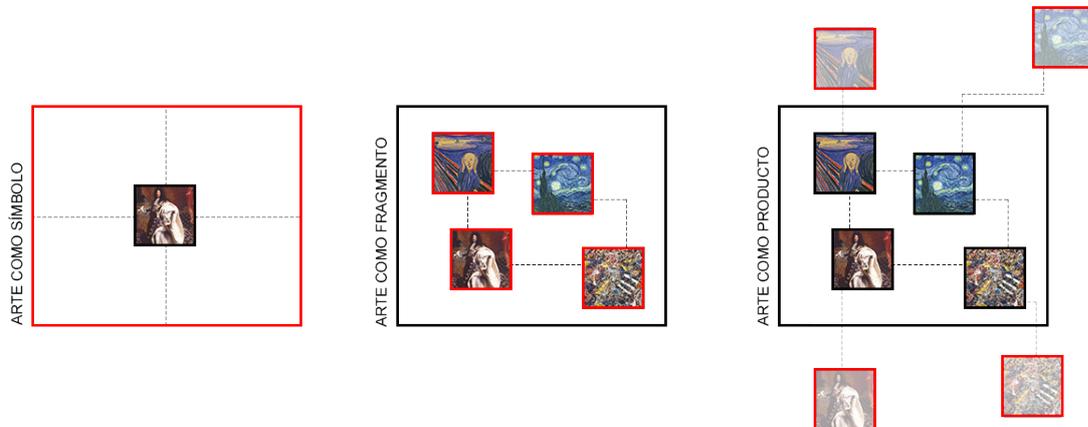
Entre las teorías que intentan explicar éstas figuras, destacan las que proponen la creencia de que espantaban a malos espíritus, o que por el contrario representaban a todos aquellas almas pecadoras condenadas a permanecer eternamente congeladas en el tiempo. Hay quienes dicen que eran un mero recurso estético, el cual en su fealdad, lograba el realce de la belleza arquitectónica que suponían las catedrales góticas

comprendida sino por la suma de piezas no siempre relacionadas de manera obvia. Lo mismo sucede con las colecciones de una determinada sala de museo, en la cual cada obra es solo una parte de la composición completa.

En la actualidad, el continuo avance tecnológico, junto con el hecho de que el museo se percibe cada vez más como un medio de consumo, han dotado a estos fragmentos de un significado que ya anticipaba Warhol en su obra: la visión del arte como producto.

Benjamin expone que las herramientas de reproductividad técnica, han posibilitado que el arte trascienda los muros del museo y que salgan al encuentro de su destinatario. Benjamin, lejos de criticar implacablemente este fenómeno, reflexiona en cuanto a las implicancias de este en el arte como imagen social, y afirma que, aun cuando parte del “aura” de la obra se pierde con su reproductividad, este proceso le confiere por otra parte “actualidad”, ya que permite que las obras se mantengan al alcance de todos. Hoy en día el Internet domina y a través de él es posible acceder a casi cualquier contenido cultural, lo cual cuestiona cual es el verdadero papel del museo como medio cultural.

Bajo esta premisa, en donde el arte se percibe como un producto de consumo, surge una nueva relación entre arte y espacio, que se suma a las dos anteriormente mencionadas y que se muestran esquematizadas en el esquema 2:



**ESQUEMA 2** La obra de arte en relación a sus espacios de exposición  
Fuente: Elaboración propia

Primero, el arte como símbolo establece una relación en la cual el espacio es el protagonista y la obra reafirma el mensaje entregado por este. Por el contrario, al identificar al arte como fragmento, es la obra la cual le da sentido al espacio del museo, y la cual requiere de otras obras para apoyar su relato. Por último, el arte visto como producto de consumo y gracias a la difusión inmediata que permite la tecnología establece el espacio del museo como el centro desde el cual esta difusión cultural se posibilita.

## LA OBRA ARQUITECTÓNICA DESTINADA A LA EXPOSICIÓN

### ***Notas sobre el origen de los museos***

Si bien muchos teóricos, al hablar de la historia de los museos sitúan su origen en el siglo XVIII, lo cierto es que el museo posee conceptualmente su origen mucho antes.

Museo, del latín *Museum*, “casa de las musas”, hace referencia al templo donde se adoraba a estas deidades que personificaban y custodiaban las artes y las ciencias (Andres & et al., 2018).

Al reflexionar en cuanto al origen etimológico de la palabra museo, se puede dar cuenta de que la esencia misma de éste tiene que ver con resguardar el conocimiento y la memoria. Esta necesidad de memoria, de guardar un registro de la vida y la realidad, no se cumple meramente con conservar, pues de ser así, museo se convertiría en nada más que una simple bóveda, en donde solo se preservan objetos y no vivencias.

Georges Henri Rivièrè, museólogo y primer director del ICOM, plantea que museo nace de la “idea humana de crear cultura”, y sitúa los primeros atisbos de esta idea mucho antes de que la palabra museo se utilizara: “*Dillon Rypley ha podido estudiar en una tribu de Nueva Guinea, que aún vive en la edad de piedra, sus variadas manifestaciones. En estos inicios de la humanidad también se encuentran colecciones, fruto del instinto animal por la posesión y de la idea humana de crear cultura*” (Rivièrè, 1993, pág. 31).

Museo surge entonces, del querer transmitir la cultura, e independiente de los diversos objetivos que ha tenido esta institución en constante evolución (y que luego se revisan), siempre ha existido la intención de relacionar a la humanidad con su propia esencia a través de la exposición de su historia.

Si se considera entonces, que el exponer es la esencia misma del museo, al buscar en la historia el origen de esta necesidad, no se puede dejar de retroceder, como hace Rivièrè, a mucho antes y mencionar las pinturas rupestres, no solo como primer intento de transmitir, sino también como primera expresión artística de la cual se tiene registro material.

Son imprecisas las razones por las cuales estas pinturas y grabados se realizaron. Las teorías abarcan el uso de éstas muestras como símbolos ritualistas, como una forma de plasmar la cotidianidad, como recurso pedagógico o mero pasatiempo (Rupestreweb, 2017). Cualquiera sea su significancia, estas expresiones fueron plasmadas para ser vistas y asimiladas, ya sea por sus mismos creadores prehistóricos, por sus dioses, o por su descendencia próxima y lejana. A través de ellas se transmiten ideas de una realidad cotidiana, que, aun cuando no se puedan comprender, significan un invaluable conservación de memoria.

La idea de “crear cultura” y exponerla, ya sea consciente o inconscientemente, estuvo presente desde tiempos remotos en el actuar de la humanidad. Con el correr de la historia, esta acción va tomando cada vez más fuerza, y objetos reunidos de gran valor, ya sea por su rareza o antigüedad, se conserva y exhiben en espacios sagrados, reales y cívicos, con la única finalidad de ser contemplados. La pinacoteca griega es ejemplo de esto, siendo la primera colección de pinturas de la cual se tiene información (Rivière, 1993).

También en el nuevo mundo, aún antes de que fuese descubierto, se valoraba la muestra de colecciones como símbolo de poder. Hernán Cortés describió en sus cartas al rey, cómo a un lado del palacio de Moctezuma en Tenochtitlan, se extendía un área de considerable extensión en la cual se exhibían aves y animales de regiones lejanas, además de un jardín botánico (Del Campo, 1991).

En todos estos casos, a pesar de tratarse de épocas muy anteriores a la que se le atribuye el origen formal de museo, la esencia de la cual se habla antes se manifiesta, al reunir especies, resguardarlas y exponerlas en un determinado lugar, y de esta manera satisfacer una necesidad de cultura que ya en el siglo XVIII se manifiesta con toda fuerza.

### ***Antes del primer museo***

*“La ilustración es la salida del hombre de su auto culpable minoría de edad. La minoría de edad significa la incapacidad de servirse de su propio entendimiento, sin la guía de otro. Uno mismo es culpable de esta minoría de edad cuando la causa de ella no reside en la carencia de entendimiento, sino en la falta de decisión y valor para servirse por sí mismo de él sin la guía de otro. ¡Sapere aude! ¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento! He aquí el lema de la ilustración.”*  
(Kant 1784, pág.24)

Los orígenes del museo, se encuentran en el siglo XVIII también llamado siglo de las luces, reflejando la esencia que impulsa a través de un espíritu enciclopedista, la creación de estas obras arquitectónicas como necesidad cultural (Álvarez & Benjumea, 2011)

El siglo XVIII, se caracterizó por el surgimiento de la ilustración, movimiento filosófico que impulsa el descubrimiento de la verdad mediante la observación y la experiencia basadas en la razón. La ideas de progreso, y su aplicación a la vida terrenal, en vez de a la vida celestial, caracterizan este siglo como el inicio de la época en la cual, el ser humano y no Dios, se vuelve el centro de la sociedad.

El museo se desarrolla bajo estas ideas, que ven en la creación de espacios culturales de

exposición, una oportunidad de resguardar objetos que reflejen toda la complejidad del ser humano y de paso, que permitan impulsar la idea del conocimiento como nuevo dogma. No en vano el museo es en un principio visto como “*templo de las artes*” (Álvarez & Benjumea, 2011, pág. 29), idea que incluso se refleja en sus características arquitectónicas, por su monumentalidad, ordenación y “aura” (Layuno Rosas, 2003).

Si bien el museo nace como respuesta a las necesidades que surgen desde la ilustración, es posibilitado por el coleccionismo, segundo pilar fundamental de la creación de los museos (Hernández, 1992).

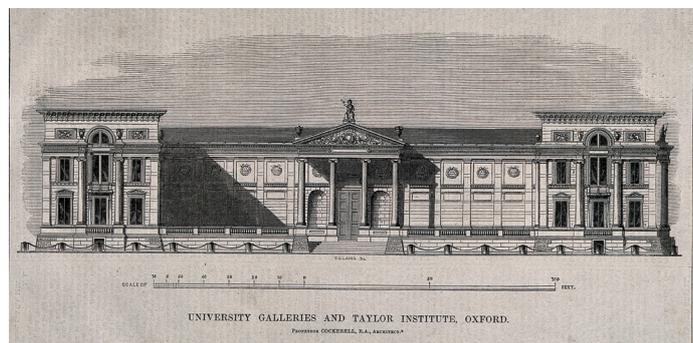
El coleccionismo ha existido desde tiempos remotos, y es difícil establecer un punto claro de origen; sin embargo, sí es posible reconocer su auge en la edad media, bajo dos tipos de coleccionistas: la iglesia católica, la cual se vuelve centro de la vida intelectual de la época, y las monarquías absolutas de Europa, donde colecciones estatales y privadas, conformaron la materia prima de las primeras exposiciones abiertas al público (Rivière, 1993).

El caso más antiguo del que se tiene registro en cuanto a la creación de un museo a partir de diversas colecciones privadas es el Ashmolean Museum (Imagen 2), de 1638, previo a que la ilustración tome forma en todo su esplendor luego de la revolución francesa entre 1789 y 1799. La fundación de éste, refleja el espíritu con el cual la sociedad del siglo XVIII se movía aún antes de los acontecimientos que marcaron su época. El Ashmolean Museum (Imagen 2), y también la conversión del Palacio del Louvre en Museo en 1793, exaltan las necesidades culturales de una sociedad que ve como nunca antes la educación como una herramienta de progreso (Hernández, 1992), y no solo para unos pocos, sino para la población en general, pues un logro que se manifiesta en estos dos referentes es el de desprivatizar estas colecciones, permitiendo su libre visita por parte del público.

## IMAGEN 2 Ashmolean Museum

Fuente:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0a/Ashmolean\\_Museum\\_and\\_Taylorian\\_Institute%2C\\_Oxford%3B\\_panoramic\\_Wellcome\\_V0014258.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0a/Ashmolean_Museum_and_Taylorian_Institute%2C_Oxford%3B_panoramic_Wellcome_V0014258.jpg)



Sin embargo, aun cuando estas colecciones eran públicas, sus mecánicas de funcionamiento no se enfocaban en educar, sino más que nada en conservar, dejando su función pedagógica como un resultado añadido. Las colecciones no eran sino un conjunto de obras sin una propuesta de lectura, las cuales se podían de manera sumamente restringida. Pese a

esto, los museos eran por sí mismos, considerados símbolos culturales para la ciudad (Hernández, 1992).

Si bien en ésta época se abrieron gran cantidad de museos, todos fueron fundados en edificios acondicionados para este fin, por lo cual la obra arquitectónica destinada a la exposición aún no existía. El Ashmolean Museum por ejemplo, no se desarrolló como una tipología por sí misma sino que como una sección añadida a las instalaciones de la universidad de Oxford, y para fundar el Museo del Louvre se adecuó el Palacio real del Louvre. (Rivière, 1993).

Estas medidas hablan sobre una sociedad que comienza a ver en los museos un recurso de crecimiento, no solo en el ámbito social, sino también urbano. El museo del Louvre no solo entrega esparcimiento cultural al público, sino que crea un foco de movimiento urbano importante.

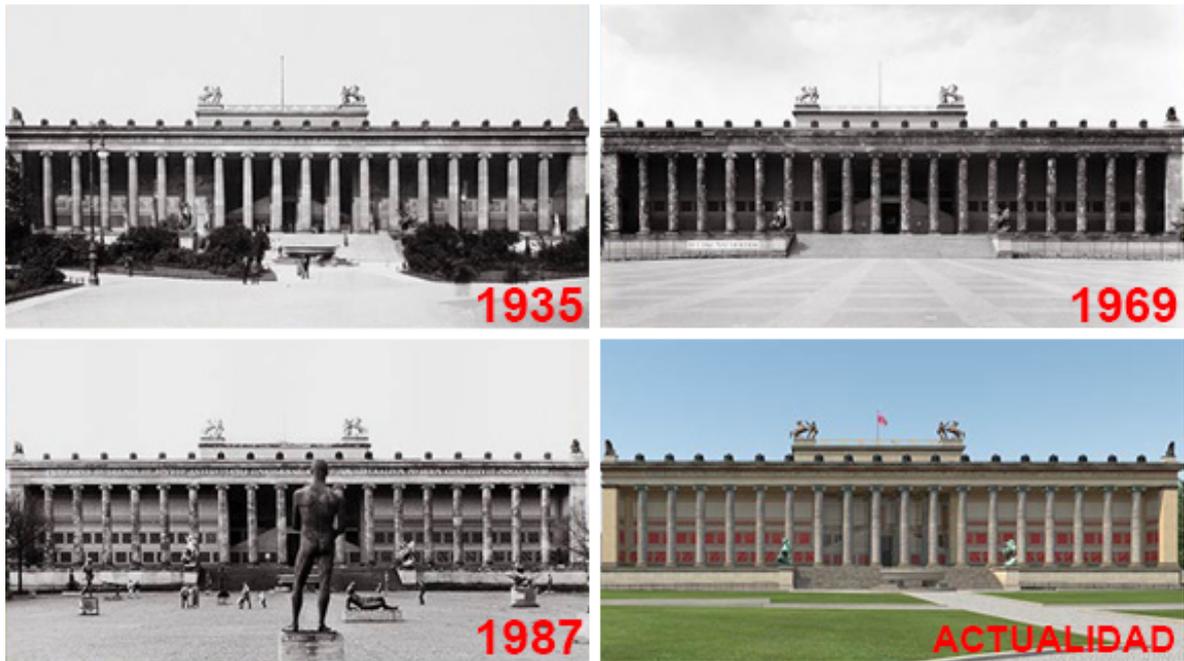
La conversión de palacios en museos es un acto muy simbólico, luego de la revolución francesa. El convertir edificios símbolo de las monarquías absolutas en espacios abiertos a la sociedad y la cultura, reflejan bien los valores que perseguía la ilustración. A pesar de estas ideas, los primeros museos aún poseen un carácter más conservacionista, donde la guarda y custodia de las colecciones sobrepasa sus fines pedagógicos: ...*“desde una óptica actual, este tipo de museos resultan anticuados por su gran concentración de obras y por la ausencia de medios didácticos en la exposición”* (Hernández, 1992, pág. 86)

### ***El nacimiento del museo como tipología arquitectónica***

El siglo XVIII inició el fenómeno del museo como institución, y el siglo XIX destacará por continuar con mayor fuerza este proceso de musealización y estatalización de las colecciones, extendiéndose también a América (Rivière, 1993).

Estos procesos, que destacan con cada vez más fuerza las necesidades culturales que los museos pueden cubrir, tienen uno de sus puntos álgidos en la construcción del Altes Museum 1830 (Imagen 3) ubicado en Berlín, primer edificio proyectado para funcionar como museo, a diferencia de los anteriores. El desarrollo de esta tipología arquitectónica es un paso importante al reconocer al museo más que mero contenedor de obras, transformando el carácter conservacionista que lo había caracterizado, a un sentido más pedagógico y de esparcimiento.

La arquitectura del Altes Museum recoge en cierta medida las características espaciales de palacio y templo: *“Su solemne disposición, preparaba ya desde el primer momento al visitante en aquel ambiente, de templo, lo que hoy en día sería censurable”* (Rivière, 1993, pág. 72). Rivière menciona esta aura *“hoy en día censurable”*, refiriéndose a que los



**IMAGEN 3** Transformación espacio exterior Altes Museum

Fuente:

<https://www.museumsinselberlin.de/en/buildings/altes-museum>

objetivos que hoy persigue la institución museal, no se condicen con esta imagen, pues tiende a generar una relación lejana entre obra y público.

Sea o no su espacialidad coherente con las formas de generar espacio público de hoy en día, lo cierto es que el Altes Museum realiza esfuerzos espaciales integradores, como la incorporación de su pórtico a través del cual se manifiesta en el exterior, aunque de manera velada, lo que sucede en su interior. En segundo lugar, la instauración de un gran vacío frente a su fachada principal, que ha funcionado en distintos periodos como plaza, explanada de esculturas, y plaza dura, habla de la necesidad de generar espacios públicos que exalten su función como activador urbano.

Esta idea se refuerza con la posterior construcción del Neues Museum en 1859 justo atrás del Altes Museum, comenzando el conjunto actualmente conocido como Isla de Museos en Berlín, compuesto además por la Altes Nationalgalerie (1876), el Bode Museum (1904) y el PergamonMuseum (1930) (Staatliche Museen zu Berlin, 2015).

Por su parte, en Estados Unidos, siguiendo con el fenómeno museal nacido en Europa, proliferaron una serie de grandes museos, entre los cuales destacan el Metropolitan Museum de Nueva York (1869) y el American Museum of natural history (1871). Si bien el desarrollo museal de EEUU aún está muy por debajo de Europa, el siglo XX y sus conflictos bélicos acabarán por acortar esa distancia.

El siglo XIX se caracterizó por presentar un proceso de evolución sin precedentes de la institución museal, solo en parte interrumpido, o más bien sometido a renovación crítica,

con el surgimiento a final de siglo de diversas vanguardias como el postimpresionismo, el cubismo y el expresionismo. El cuestionamiento del museo recaerá sobre todo en las formas que este tiene de entregar de manera democrática el acceso a la cultura, considerándose de alguna manera elitista y demasiado alejado de objetivos sociales.

## ***La revolución de los museos***

### ***La creación del ICOM***

El primer acontecimiento del siglo XX que denota la importancia de los museos en la sociedad, es la fundación del Comité internacional de Museos (ICOM) en 1946. La creación del ICOM formaliza las necesidades culturales que existían tras el desarrollo de distintas clases de museo, y también fomenta la renovación de las estructuras que hasta el momento regían su funcionamiento.

La museología, la ciencia del museo definida como *“una ciencia aplicada, la ciencia del Museo, su papel en la sociedad, los sistemas específicos de búsqueda, conservación, educación y organización”* (Hernández, 1992, pág. 6), recibe un gran impulso cuando, dentro del ICOM, se funda el comité de museología (ICOFOM) en 1977. Este comité apunta a instaurar los planteamientos base de la museología como ciencia, la cual hasta el momento había consistido en la compilación de una serie de conocimientos prácticos dirigidos a renovación de antiguos edificios, equipamiento técnico y creaciones arquitectónicas museales. Todos estos conocimientos, si bien eran útiles, no apuntaban a renovar las viejas estructuras que relegaban la función del museo a un objetivo meramente conservacionista (Hernández, 1992).

El ICOM entrega una primera definición sobre museo, en la cual *“Reconoce a la cualidad de museo toda institución permanente que conserva y presenta colecciones de objetos de carácter cultural o científico con fines de estudio, de educación y deleite”* (Álvarez & Benjumea, 2011, pág. 29). En 1947 precisa su propia definición al catalogar museo como *“Institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, educación y deleite, testimonios materiales del hombre y su entorno”* (ICOM desde Álvarez & Benjumea 2011, pág. 29)). Estas definiciones ilustran el carácter de servicio que la institución museal adquiere en el siglo XX, donde la conservación y comunicación del patrimonio cultural es primordial (Álvarez & Benjumea, 2011).

### ***La recuperación del patrimonio luego de la guerra***

No es coincidencia que el ICOM haya sido creado inmediatamente después de terminada la segunda guerra mundial. Si bien los conflictos bélicos que caracterizaron la primera

mitad del siglo XX nublaron el desarrollo progresivo que había tenido el museo hasta el momento, también incentivaron a su término, la necesidad de identidad de una población que además de haber disminuido gran parte de su población, había perdido también mucho de su patrimonio. Esta necesidad se traduce en que se origine un fenómeno de regionalización en la institución museística como búsqueda y exaltación de lo local (Álvarez & Benjumea, 2011).

Esta exaltación se refleja en países fascistas como un recurso casi teatral de respaldar su superioridad racial. En Italia, por ejemplo, se abre el museo de la civilización romana en 1952, enardeciendo y destacando las raíces imperiales de su pueblo, y en Alemania surgen una serie de museos que se basan en el *Blut und Boden*<sup>1</sup>. (Rivière, 1993).

La implementación del capitalismo como sistema económico dominante repercutirá también en la institución museal. Por un lado, EEUU logra aumentar su número de museos y así equipararse en parte a Europa, donde el foco luego de la guerra era la reconstrucción de viviendas, escuelas e infraestructuras, quedando el desarrollo cultural temporalmente aletargado.

También es particularmente interesante lo que ocurre con los museos de arte. El arte moderno va tomando fuerza como reflejo de una realidad renovada, y por lo tanto va adquiriendo más protagonismo y espacio, separado del arte clásico que hasta hace poco dominaba (Rivière, 1993).



**IMAGEN 4** Sede MoMA de 1939

Fuente: <https://moovemag.com/2015/07/moma-el-templo-por-excelencia-del-arte-moderno/>

El surgimiento de museos dedicados netamente al arte moderno, como el Museum of Modern Art (MoMA) en 1929 (Imagen 4), supuso también un paso importante a la aceptación de corrientes como el cubismo, el surrealismo y el arte abstracto. Ésta aceptación tuvo su efecto también en la dirección opuesta, y permitió que las vanguardias artísticas perdieran al menos en parte su aversión a los museos, los cuales se consideraron por algunos vanguardistas de la época como “cementeros” del arte (Montaner, 2003). El mismo MoMA en 1939 construyó su nueva sede bajo un estilo de arquitectura moderna, persiguiendo la

<sup>1</sup> El *Blut und Boden*, traducido como “sangre y suelo”, es una doctrina que exalta, como dice su nombre, la ascendencia y la tierra, refiriéndose tanto a locación como a la actividad económica de la agricultura.

renovación total de las bases de museo.

Por otro lado, en Alemania en tiempos del nazismo, ocurre el efecto contrario, y muchos museos de arte rechazan y venden sus obras de vanguardia por considerarlas fruto de ideología bolchevique.

### ***El surgimiento de nuevas ideas para la arquitectura de los museos***

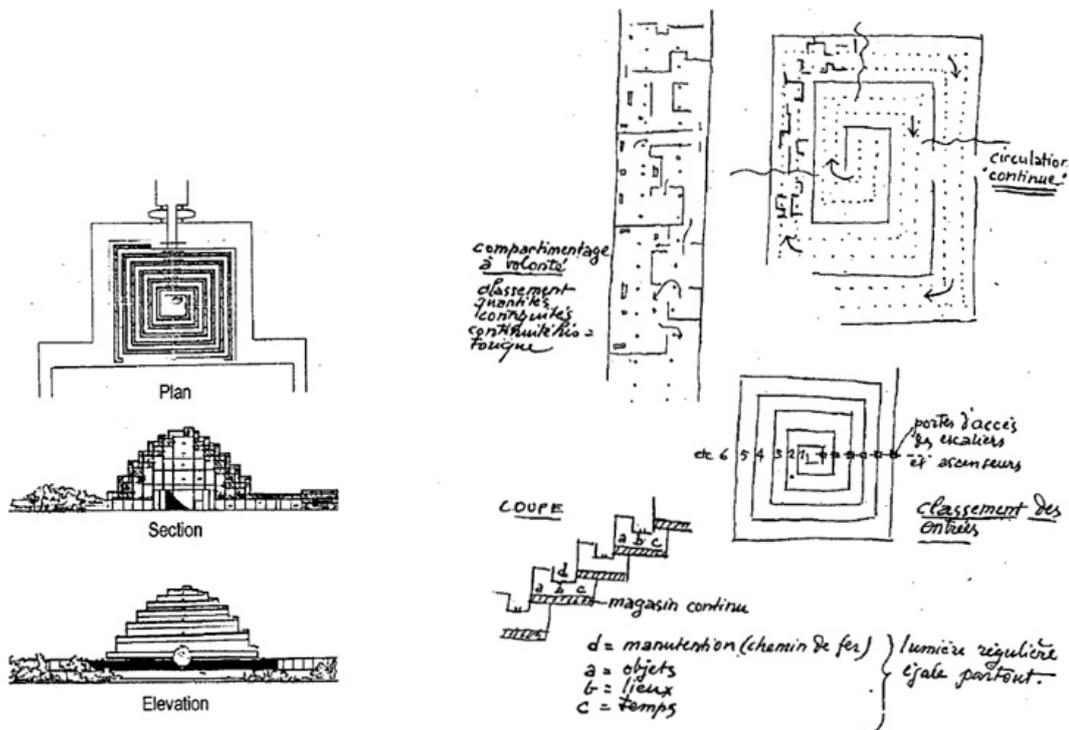
En esta época de cambios acelerados, en la cual las vanguardias comienzan a desestimar las formas clásicas de arte y la imagen del museo cambia de ser un símbolo de poder a desempeñarse como servicio cultural, las transformaciones formales que los museos sufren se enmarcan bajo nuevas ideas conceptuales. Josep Maria Montaner identifica estas ideas y sitúa su surgimiento entre las décadas 30 y 40.

Los planteamientos detectados por Montaner son 4:

- El primero surge en 1939 cuando Le Corbusier desarrolla su idea de museo de crecimiento rectilíneo ilimitado (Imagen 5). Bajo su mirada funcionalista, el museo debía permitir su ampliación continua y transformación interna. En 1959 Le Corbusier lleva sus ideas abstractas a la realidad proyectando el Museo de arte occidental de Tokio.
- En segunda instancia, y también bajo una mirada funcionalista, Mies van der Rohe proyecta en 1942 el Museo para una pequeña población, en el cual propone una planta libre, pensada para la transformación continua. Al igual que Le Corbusier, el arquitecto funcionalista ve concretarse sus ideas en 1968 construyendo la Neue Nationalgalerie en Berlín (Montaner, 2003).
- Bajo una mirada distinta a la planteada por los referentes funcionalistas, Frank Lloyd Wright construye en 1959 el museo Guggenheim de New York, el cual sigue una forma contrastante a su entorno urbano de rascacielos: *“Wright inauguraba la vía del museo como entorno artístico, como gran escultura inspirada en formas orgánicas, como contenedor extraordinario en relación con el contexto urbano, síntesis de las formas telúricas de la naturaleza y mecánicas del museo de la máquina”* (Montaner, 2003, pág. 12).
- Finalmente, Marcel Duchamp será el artífice de la cuarta idea en la cual el museo moderno se cuestiona, proponiendo la disolución total de los edificios museales.

Las 4 ideas mencionadas, si bien se contraponen en varios de sus planteamientos, grafican bien la esencia que impulsa a la institución museal moderna como un ente sujeto a permanente cuestionamiento. Desde su origen propiamente tal, nunca el museo había sido tan analizado y criticado arquitectónica y conceptualmente como en el siglo XX.

Este cuestionamiento sobre el propósito y utilidad de museo no se verá sino ampliamente



**IMAGEN 5** Museo rectilíneo de crecimiento ilimitado

Fuente: <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2010/04/le-corbusier-museo-de-arte-en-tokio.html>

amplificado al llegar a las décadas de los 60 y 70, en las cuales el valor social de todo aspecto de la vida cotidiana se pone de manifiesto, y donde el arte y la cultura no solo deben existir, sino democratizarse y compartirse.

Museo comienza a ser símbolo de burguesía y, por tanto, rechazado en esta sociedad postmoderna que a mitad del siglo XX cobra fuerza y que aún hoy prevalece. Uno de los ejemplos más importantes de esta oposición a la imagen de museo, es el surgimiento de los *neighbourhood museums*<sup>1</sup>, enfocados a exaltar la identidad barrial y sus implicancias sociales (Álvarez & Benjumea, 2011).

El siglo XX presenció la revolución del significado icónico del museo; significado que desde siempre estuvo en vías de renovación, pero cuya transformación se percibía siempre poco radical. El museo pasa de ser un ente conservacionista, y hermético en sus inicios, a buscar una relación más pedagógica e integradora en el siglo XIX, la cual no consigue del todo sino hasta el ajetreado siglo XX en el cual la captación y difusión se vuelven los pilares principales de la institución (Álvarez & Benjumea, 2011).

Para generar esta difusión, los museos comienzan a utilizar en sus edificios, distintas estrategias de diseño que apuntan a una involucración del público que va más allá de considerarlo un espectador. El usuario se vuelve parte activa, sobre todo en los museos de

<sup>1</sup> Ejemplo de estos museos de barrio es el Anacostia Community Museum fundado en 1967, localizado en Washington D.C. hacia el lado sureste de la ciudad.

arte contemporáneo, donde la reacción e interacción del público es parte fundamental de la obra de arte.

### ***El nacimiento los centros culturales y centros de arte contemporáneo***

Esta búsqueda por la participación activa de la ciudadanía se ve reflejada en el surgimiento de una nueva tipología de obra arquitectónica destinada a la exposición: el centro cultural, y específicamente el centro cultural de arte contemporáneo.

El centro de arte contemporáneo pone de manifiesto que el foco museal ha cambiado, y que el público es tan o más importante que el arte expuesto. Ésta nueva tipología ha tomado fuerza bajo la primicia de dar lugar a la creación por parte del público. De alguna manera, las relaciones que se generan aquí, entre habitante y obra se vuelven mucho más recíprocas que las que posibilitan los museos con un programa mucho más rígido.

*“Notas comunes de estos centros de arte contemporáneo son su poder para atraer público y generar en él expectativas culturales, de ocio y/o consumo. Esto explicaría en buena medida el incesante trasiego de población -local o foránea- en los lúcidos centros de arte, mientras que numerosos museos tradicionales yacen dormidos en sus particulares letargos. Los edificios sin colección, las colosales arquitecturas con ínfulas de nuevos templos de la cultura bullen de gente, actividad y opinión. En consecuencia, tal vez pueda parecer irónico que la ausencia de objetos -el origen y leit motiv de los museos-, haya desembocado en el contenedor como obra de arte autónoma, autorreferencial y liberada del yugo de la colección”* (Álvarez & Benjumea, 2011, pág. 34).

El centro Pompidou es un referente ícono de estas ideas, que no solo ofrece una conexión única con el habitante a través de la generación de su plaza de acceso en pendiente, generando un desahogo dentro de la trama urbana y transformándose en un punto de encuentro, sino también refleja su contexto histórico a través de su imagen formal. Piano y Rogers, sus arquitectos proyectistas, supieron plasmar bien la imagen industrial de los años 70, a través de una monumental estructura que dejaba apreciar las posibilidades tecnológicas de la época (Montaner, 2003).

La proliferación de centros de arte contemporáneo no ha hecho más que aumentar desde las últimas tres décadas del siglo XX, presentando variadas formas arquitectónicas, entre los que destaca el Centro gallego de arte contemporáneo de Santiago de Compostela (Álvaro Siza, 1993) y el Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía inaugurado en 1992 a partir de los vestigios del antiguo hospital general de Madrid.

La principal característica que diferencia a los museos de los centros culturales y centros de arte es el objetivo de preservación. Mientras que el museo posee una colección permanente que en conjunto con el propio edificio conforman un patrimonio artístico, los

centros culturales y centros de arte se enfocan más en resaltar la producción del arte, desde su concepción hasta su realización. Los centros de arte sobretodo, apuntan a apoyar a los artistas, ofreciendo un espacio de crecimiento donde el arte pueda ser expresado totalmente. En otras palabras, uno se enfoca en coleccionar, y los otros en producir (Alcalá, 2003).

Ésta distancia establecida en un principio se ha ido acortando, y hoy en día tanto museos y centros siguen enfocando su misión en la difusión, enfocando sus estrategias en ofrecer experiencias culturales en vez de meras muestras culturales. Ya no basta con poseer una colección interesante, sino que dicha muestra debe presentarse de manera didáctica, en un espacio que invite y que permita la mayor cantidad de formas de interacción.

### ***El museo entendido hoy***

Si el siglo XX fue testigo del explosivo surgimiento de una cantidad no despreciable de obras arquitectónicas destinadas a la exposición, desde el siglo XXI toca analizar este abanico de formas.

Álvarez y Benjumea hablan de la transformación progresiva del museo de un templo cultural a un supermercado cultural, donde el público ha pasado a ser un actor activo, e indispensable. El museo se ha transformado en un medio de consumo (Álvarez & Benjumea, 2011). Este foco consumista se ha visto potenciado también, por los nuevos ámbitos que se han añadido progresivamente al programa del museo, como cafeterías, librerías y restaurantes.

El museo del siglo XXI sigue los cuestionamientos establecidos en el siglo XX, a través de la permanente experimentación, de materiales, morfologías y configuraciones espaciales, siempre enfocado a generar una afluencia masiva. Es así como en el último tiempo, la diversidad ha caracterizado la institución museal, naciendo tanto museos que intentan fundirse con su entorno como el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira (2001), como otros que apuntan a convertirse en hitos urbanos como el Louvre Abu Dhabi (2017).

Esta diversidad constituye un importante tema de estudio. Montaner, realiza un interesante ejercicio de caracterización de las obras destinadas a la exposición surgidas en el siglo XX, como una manera de comprender su papel en el siglo XXI.

Se revisa a continuación la categorización realizada por Montaner ejemplificando con referentes del siglo XX.

### ***Clasificación de museos según Montaner***

Tomando como base los 4 pilares del museo moderno expuestos anteriormente, Montaner propone ocho “posiciones” que considera como predominantes entre las formas del museo contemporáneo:

Las primeras dos, contrapuestas entre sí, tienen que ver con la apertura que las obras establecen con su contexto, y también con cuál es su foco. Mientras que el **museo como organismo extraordinario** se relaciona con su contexto, estableciéndose como un hito en el paisaje urbano, el **museo como caja** se vuelca en sí mismo, conteniendo y aislando de su contexto las colecciones expuestas en su interior. Mientras que el primero se enfoca en su papel en la ciudad más que en la preservación de obras, el segundo establece como protagonista a sus colecciones culturales. Uno se basa en divulgar, y el segundo en conservar.

Tanto el Guggenheim de Bilbao (1997) (Imagen 6), como el Guggenheim de Nueva York (1959), son referentes emblemáticos de museos como organismo extraordinario. Entre los museos caja, se puede destacar, además del museo de arte Occidental de Le Corbusier (Imagen 7), el Museo de arte Moderno de Rio de Janeiro (1968), y el Museo de Arte de Sao Paulo (1968), ambos con un funcionamiento interior de planta libre.



**IMAGEN 6** Guggenheim de Bilbao

Fuente: <http://lavesaonline.com/2017/07/30/el-museo-guggenheim-bilbao-celebra-su-xx-aniversario/>



**IMAGEN 7** Museo Occidental de Le Corbusier

Fuente: <http://www.fiz.com/destination-guides/tokyo>

El **museo minimalista**, hace gala de su nombre pues busca formarse desde la esencia misma de museo. Son obras simples y hasta cierto punto son una evolución de los museos caja, pero con una relación mucho más directa entre sus formas arquitectónicas y sus necesidades museográficas. El museo Kirchner (1992), mostrando una sencilla y diáfana forma, es ejemplo de este posicionamiento (Imagen 8).

El **museo-museo** pone su énfasis en el edificio en sí, y no en su colección. Este modelo surge de reinterpretar los anteriores, exacerbando la esencia de la propia disciplina

arquitectónica en función de las colecciones que se exhibirán. Son museos que muchas veces se establecen a partir de remodelaciones de edificios existentes, o bien basan su arquitectura en la identidad de las obras que albergará, como el museo de Arte Romano de Mérida (1986) (Imagen 9), proyectado por Rafael Moneo.



**IMAGEN 8** Museo Kirchner

Fuente: <https://sobresuiza.com/2009/11/06/museo-kirchner-expresionismo-aleman-en-davos/>



**IMAGEN 9** Museo Kirchner

Fuente: [https://www.spain.info/es/quequieres/arte/museos/badajoz/museo\\_nacional\\_de\\_arte\\_romano\\_de\\_merida.htm](https://www.spain.info/es/quequieres/arte/museos/badajoz/museo_nacional_de_arte_romano_de_merida.htm)

En relación a su tratamiento para con las colecciones, versus cómo funciona desde su importancia urbana, surge el **museo que se anuda sobre sí mismo**, el cual en la palabras de Montaner es *“una posición que se basa en respetar los datos preexistentes: hacia el interior, colección y criterios museológicos, y hacia el exterior, espacio urbano, jardines y paisaje”* (Montaner, 2003, pág. 76). El Museo Felix Nussbaum (1998) (Imagen 10), y el Museo de arte Latinoamericano de Buenos Aires (2001), son obras con una propuesta exterior que se basa en ofrecer un espacio público apropiado, estableciéndose como hitos, pero con menos presencia que la que pudieran tener los museos como organismo extraordinario.

El **museo como collage de fragmentos** es una representación franca de la condición postmoderna, en la cual los edificios expresan su posición en la cultura. Edificios como el Museo de Arquitectura (1995) de Alessandro Mendini o la Staatsgalerie (1984) son dignas postales postmodernas (Imagen 11). Los museos que atienden a este modelo se forman a través de trozos, de la unión de distintos recintos con expresiones arquitectónicas distintas, que atienden directamente al programa que en cada uno de ellos se desarrollan. Considerando la diversidad que suele existir en cuanto al tipo de colecciones que en un museo se presentan, estos edificios poseen un respaldo teórico en el cual apoyar la desigualdad formal que los caracteriza.

Representando otra cara de la sociedad postmoderna surge el **anti-museo**, directamente desde los lineamientos planteados por Duchamp. El museo que quiere dejar de serlo. Estructuras industriales abandonadas, estaciones, hospitales y cárceles son la materia prima perfecta para establecer museos que se contrapongan a todas las ideas clásicas

sobre lo que debe ser un museo, como Le Magasin (1986) (Imagen 12), o el Centro de Artes Plásticas contemporáneas de Burdeos (1978), establecido en la antigua aduana neoclásica. En éstos, el foco no está en el edificio, ni si quiera en la colección, sino en el simbolismo que ambas partes en conjunto expresan. En este grupo caen también las muestras al aire libre de carácter temporal.



**IMAGEN 10** Museo Felix Nussbaum

Fuente: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/museo-felix-nussbaum/>



**IMAGEN 11** Museo de arquitectura Alesandro Medinni

Fuente: <http://www.marcelkerkhof.nl/portfolio-items/groninger-museum-architecture//>

La posición final se contrapone fuertemente con el primer modelo expuesto. El **museo que busca formas de desmaterialización** busca fundirse con el paisaje. Hacerse espacio si interrumpir, para lo cual utiliza diversos recursos arquitectónicos, como texturas y materialidades que no interrumpen de manera abrupta la continuidad visual, o la adaptación de formas a la topografía de su contexto. Un referente emblemático por su uso de materiales ligeros que permiten la continuidad entre interior y exterior, es la Fundación Beyeler (1997); y el Museo O en Lida (1999), por su adaptación formal a la topografía de su paisaje (Imagen 13).

Los ocho modelos expuestos, si bien diversos en su planteamiento poseen la característica común de enfrentar el diseño de su edificio desde dos objetivos principales: Desempeñar como conservador y divulgador cultural; y también cumplir con su papel como espacio público relevante (Montaner, 2003).

Son estas dos ideas principales las que se han establecido como base para este tipo de obra arquitectónica que no para de evolucionar, ni en su configuración espacial ni en su significado y relevancia dentro de la sociedad.



**IMAGEN 12** Le Magasin

Fuente: <https://danielburen.com/images/exhibit/538?&lang=deu>



**IMAGEN 13** Fundación Beyeler

Fuente: <http://arelarte.blogspot.com/2012/09/renzo-piano-el-constructor-humanista-i.html>

## EL VISITANTE

### ***Características del visitantes estudiado***

Rivière (1993) expone cómo los museos condicionan sus estrategias desde la comprensión de su “público real” en pos de prepararse para un “público potencial”.

En otras palabras, se estudia el conjunto de visitantes, sus actitudes y preferencias, para recibir de mejor manera a posibles nuevos visitantes. Este visitante real, es caracterizado por una serie de principios.

En primer lugar destaca las diferencias culturales de cada visitante, con lo cual se hace referencia a cosas tales como la escolaridad y el nivel de dominio que el visitante pueda poseer sobre un tema particular. Por un lado, el museo siempre ha sido un espacio útil para la investigación científica, y para el desarrollo artístico, por lo que el visitante especializado en estas áreas es siempre un sujeto presente y activo.

No obstante también se encuentra aquel visitante que no domina ninguna de estas áreas, y dentro de este grupo subyace otro aún menos especializado: aquel que posee una formación mínima o nula sobre cualquier materia posible de exponer en un museo o espacio similar. Rivière pone de ejemplo el caso de cómo los museos mejicanos han impulsado la formación de una población analfabeta a través del uso tan particular que éstos manejan para exponer información. Un lenguaje que nada tiene que ver con tecnicismos científicos, sino con muestras visuales y simples. (Rivière, 1993). De aquí se desprende una de las principales razones por la cual museos y centros deben considerar al visitante como su factor más relevante, sobre todo porque estudios indican que el producto cultural desprendido de estos espacios es consumido en menor medida por aquellos que poseen un nivel de escolaridad menor, y para los cuales podría resultar de mayor provecho el sentido pedagógico que la institución museal ha adquirido. (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes e Instituto Nacional de Estadísticas, 2015).

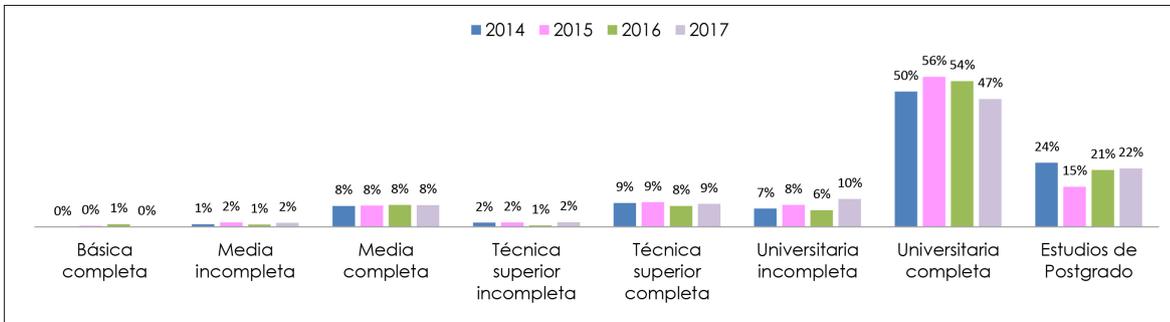
En su emblemático libro *El amor al arte* (2004) Bourdieu comenta sobre lo planteado: *“En proporción directa con el aumento del nivel de instrucción, la frecuentación de los museos es casi exclusivamente cosa de las clases cultas”*<sup>1</sup> (Bourdieu, 2004, pág. 40). Esto basado que las encuestas que realizó indicaban que el 55% de los visitantes poseían una escolaridad igual o superior a la universitaria.

Si bien el estudio de Bordieur se remonta ya a casi más de 50 años, la realidad actual coincide en parte con esta tendencia. El informe de caracterización de públicos que realiza cada año el Centro cultural Gabriela Mistral (GAM)<sup>2</sup>, reveló que la gran mayoría de sus

<sup>1</sup> El estudio realizado por Bordieur, si bien enfocado en el público francés, considera también gran cantidad de otros países Europeos, por lo que sus conclusiones pueden extrapolarse a todo el continente.

<sup>2</sup> Se utiliza este informe como referencia por ser un caso enfocado a público de obras arquitectónicas destinadas

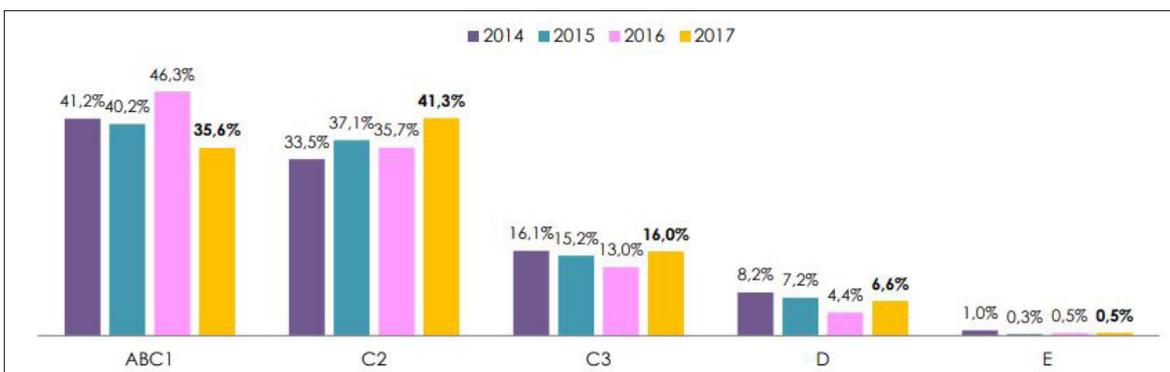
visitantes corresponden a personas con educación universitaria completa. Como se muestra en la figura 14, el mayor porcentaje de asistencia la componen profesionales universitarios con un 47% en 2017, seguidos por aquellos que poseen un post título con un 22%, que en conjunto resultan ser el 69% del universo de visitantes.



**IMAGEN 14 Nivel educativo de los públicos de GAM según año**

Fuente: Extraído de la encuesta de caracterización de públicos GAM

Considerando esto se puede inmediatamente relacionar escolaridad con nivel socio-económico. El mismo informe de GAM indica que su público pertenece por amplia mayoría a los dos estratos socio-económicos más altos, es decir a los grupos ABC1 y C2, como se muestra en el gráfico de la imagen 15. Si se asume que entre el 76,9% de visitantes pertenecientes a estos dos grupos se encuentra gran parte del porcentaje con mayor escolaridad, coincidiría esta tendencia a otra de las observaciones de Bourdieu, el cual supone que existe una relación entre nivel de instrucción y nivel socio-económico, lo cual sin embargo no puede comprobarse, pues en sus palabras “...a falta de poder calcular las tasas de frecuentación en función, a la vez de la renta y el nivel de instrucción (al no conocerse todavía la distribución de la renta de los franceses según su titulación), no era posible extraer una conclusión” (Bourdieu, 2004, pág. 46)



**IMAGEN 15 Nivel socioeconómico de los públicos de GAM según año**

Fuente: Extraído de la encuesta de caracterización de públicos GAM

La relación que si puede establecerse con el estudio de Bourdieu es entre el nivel de a la exposición de arte contemporáneo. Informes como la Encuesta Nacional de participación cultural realizada por el ministerio de la cultura, las artes y el patrimonio, si bien son estudios completos, se encuentran menos focalizados, englobando museos y centros culturales con bibliotecas en sus estadísticas.

escolaridad y la edad, donde se da cuenta (Imagen 16) que el grupo etario que más asiste a museos es el comprendido entre los 15 y 24 años. Nuevamente coincide al menos en parte esta tendencia con la época actual, pues según datos de GAM sus visitantes mayoritarios tiene entre 19 y 29 años.

*Cuadro 1*  
TASA DE FRECUENTACIÓN ANUAL SEGÚN LAS CATEGORÍAS\*  
(esperanza matemática de visita durante un año, en porcentajes)

	Sin titulación	Certificado de estudios primarios [C.E.P.]	1º ciclo de secundaria [B.E.P.C.]	Bachillerato [Bach.]	Licenciatura y superiores	Conjunto
agricultores	0,2	0,4	20,4			0,5
obremos	0,3	1,3	21,3			1
artesanos y comerciantes	1,9	2,8	30,7	59,4		4,9
empleados, directivos medios		2,8	19,9	73,6		9,8
directivos superiores		2,0	12,3	64,4	77,6	43,3
profesores, especialistas en arte			(68,1)	153,7	(163,8)	151,5
conjunto	1	2,3	24	70,1	80,1	6,2
sexo masculino	1	2,3	24,4	64,5	65,1	6,1
sexo femenino	1,1	2,3	23,2	87,9	122,8	6,3
de 15 a 24 años	7,5	5,8	60	286	258	21,3
de 25 a 44 años	1	1,1	14,7	40,6	70,5	5,7
de 45 a 64 años	0,7	1,5	15,3	42,5	69,8	3,8
de 65 años en adelante	0,4	1,6	5,3	24,6	33,2	1,6

**IMAGEN 16** Tasa de frecuentación anual según las categorías

Fuente: Extraído de Bordieur (1969)

Bordieur realiza también la observación de que a mayor escolaridad la edad media del visitante va aumentando, y relaciona este hecho a que aparentemente y bajo sus propias palabras *“el efecto de la acción escolar es tanto más duradero cuanto más elevado sea el nivel escolar alcanzado, y en consecuencia, cuanto más se haya ejercido esta acción, cuanto mayor fuera la competencia de que previamente disponen quienes la experimentaron, adquirida por el contacto precoz y directo con las obras, y cuanto más mantenga y prolongue su eficacia una atmósfera cultural favorable”* (Bourdieu, 2004, pág. 41)

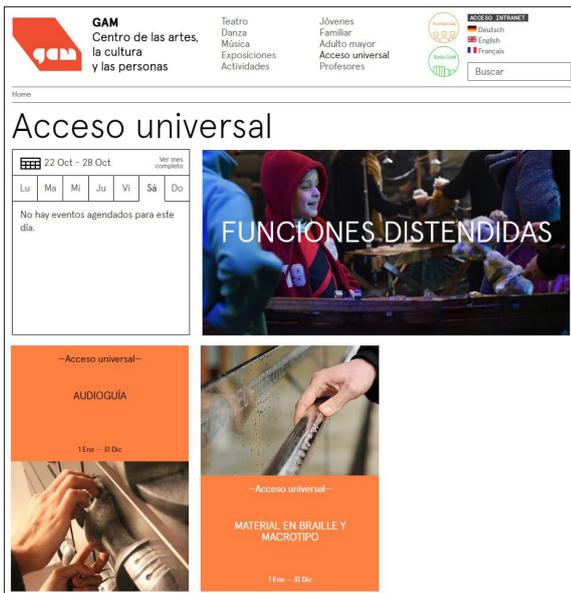
Rivière por otro lado relaciona cada grupo etario con la manera en que cree el museo debería relacionarse con ellos. Mientras que para los niños, el museo representa un espacio de iniciación en la cultura, para los adolescentes significa una guía vocacional; para los adultos, una guía informativa y para los adultos de la tercera edad, una guía actualizadora. Rivière postula que el museo debiera ser lo suficientemente flexible para responder a éstas necesidades culturales y educacionales que responden a desarrollar un pensamiento crítico sobre la sociedad (Rivière, 1993).

Otro tema a considerar, y que es también expuesto por Rivière, son las distintas capacidades

físicas y mentales del visitante. En este punto la dimensión arquitectónica es clave. En el último tiempo se le ha dado un énfasis mayor a la importancia de la accesibilidad universal en espacios públicos, y aunque muchos museos y centros culturales han implementado medidas para permitir el libre movimiento de cualquier persona con algún tipo de discapacidad, aún falta incorporar soluciones transversales en el proceso mismo de diseño, en vez de ser adaptaciones posteriores del edificio.

El GAM por ejemplo, ha implementado una serie de medidas (Imagen 17) para hacer de su programa lo más inclusivo posible. Sin embargo el diseño de sus accesos y circulaciones en general se queda corto al no ofrecer la posibilidad de tránsito no distinguido del resto para personas en situación de discapacidad. Por ejemplo, para pasar a la plaza trasera del edificio, un visitante con movilidad reducida solo puede hacerlo a través de los ascensores interiores, en vez de poder utilizar los accesos principales.

Considerando lo expuesto, se postula que de los principios fundamentales a comprender sobre el visitante como sujeto de estudio en esta investigación se destacan 3 como principales: Su condición cultural, su rango etario y sus capacidades cognitivas y de movilidad.



**IMAGEN 17** Medidas de acceso universal implementadas por GAM

Fuente: <http://www.gam.cl/acceso-universal/>

## ***La participación del visitante***

Los museos son hoy un lugar cultural que permite usos variados, que van más allá de simplemente conservar colecciones y disponerlas para su exposición. Con el fin principal de difundir la cultura, el museo ha ido acortando cada vez más la distancia que existe entre él y los centros culturales o centros de arte.

Entre las formas más clásicas de participación se encuentran las visitas a las colecciones, permanentes o temporales; libres y guiadas, pero también se generan otras instancias

como la realización de charlas, talleres, recorridos didácticos, etc. La identificación de estas formas de participación en el espacio físico permite relacionar directamente las características arquitectónicas de un edificio con la posibilidad de usos que en él se manifiestan.

*“Las nuevas funciones y transformaciones del propio concepto de museo como lugar de actividades culturales y didácticas, paralelas a la función conservativa-expositiva, han complicado su organización espacial agregando espacios colectivos para la reunión y proyección social que, a menudo adoptan caracteres urbanos, expansionando los límites de la arquitectura a través de calle, paseos, plazas, plataformas, pérgolas, pórticos...”*  
(Layuno Rosas, 2003)

Sin embargo, todas estas actividades mencionadas hacen referencia a un papel pasivo del visitante. En La museología, se destacan los roles activos que posee la población a la hora de aportar en las colecciones expuestas, Si bien se habla sobre ésta práctica como una situación propia sobretudo de los eco-museos<sup>1</sup>, la producción de contenido artístico por parte del visitante es una práctica cada vez más común.

El año 2016 por ejemplo, el MAC de Parque Forestal presenta la exposición Le Corbusier y el Sur de América, compuesta por croquis y planos de proyectos del arquitecto para suelo latinoamericano (Artishock, 2016). Una pared es destinada para que el visitante marque su silueta con tizas de distintos colores. La superposición de estas formas, imitando la pose del famoso modulator de Le Corbusier, creando una obra colorida en la cual se daba cuenta de la composición diversa de un público que en conjunto, hace crecer con cada visita esa obra artística de participación.

Un recurso similar se utiliza en otra exposición este mismo año, pero esta vez en el MAC de Quinta normal. La exposición *Los muros de Chile* (MAC, 2018), contaba con una sala entera donde el visitante podía reflexionar y dejar plasmadas esas mismas reflexiones en los muros, creando un gran mapa conceptual en el cual se relacionaban términos como libertad, justicia y crimen.

Este tipo de muestras no solo dependen de la participación individual de cada visitante, sino del progresivo crecimiento de la intervención a medida que más visitantes aportan en la composición completa. También se sustentan en la visibilidad, y quizás es esa la mayor diferencia entre este tipo de participación con otras formas que si bien impulsan la interacción con el visitante, no impulsan la creación artística por parte de este. Un ejemplo claro de esto es el Museo Interactivo Mirador (MIM), el cual si bien se destaca por promover como dice su nombre la interacción, no se enfoca en la creación de contenido por parte del público, al menos no en todas sus muestras.

---

<sup>1</sup> Centros museísticos que basan su esencia en resaltar la identidad de un territorio específico.

Tener en cuenta la evolución participativa del visitante es interesante sobre todo en la actualidad, en una época donde los medios virtuales se imponen de manera tan firme: *“Es posible que tal usuario no llegue a visitar nunca la sede estable de la institución, sin embargo puede ser un consumidor nada desdeñable de los servicios complementarios que aquella ofrece en su web”* (Zapatero en Álvarez et al, 2011).

El fenómeno que se describe, en el cual el público museal no posee la categorización de visitante, genera el cuestionamiento sobre cuál es el papel de la obra arquitectónica destinada a la exposición en la actualidad. ¿Cuál es el sentido de construir museos en una época en la cual toda la información cultural expuesta en ellos puede ser revisada incluso de manera mucho más detallada de manera digital?

Ante ésta pregunta, surgen otras que ponen de manifiesto la utilidad de una investigación que analice la obra arquitectónica en función de lo que genera en sus visitantes ¿Por qué las personas siguen buscando experiencias culturales en los museos?, ¿Es el espacio museal capaz de generar una real relación entre visitante y arte expuesto?

## DIMENSIONES DE ANÁLISIS

La relación entre obra arquitectónica destinada a la exposición de arte contemporáneo y su visitante es distinta a la instaurada en otras instancias de exposición, como por ejemplo en la muestra de un mural en la calle o cuadros en la recepción de una oficina.

Estos edificios poseen una atmósfera que condiciona en parte esta relación, y que determinan la sensibilidad con la cual se percibe una obra de arte. Respecto a esto, anteriormente, se menciona el concepto de “aparato estético”, acuñado por Jean-Louis Déotte, el cual se refiere a toda configuración del aparecer, creando nuevas posibles temporalidades y estructuras del espacio (Déotte J. L., 2012). Un aparato estético es aquel que permite la aparición de nuevas formas de percibir el arte, como lo fue la perspectiva al permitir no solo la conformación de una tercera dimensión en la pintura, sino la acentuación de la misma en la arquitectura.

El museo, reconocido como uno de los principales aparatos estéticos que condicionan la sensibilidad artística moderna *“llega a emancipar a las obras de arte de los juicios estéticos: éste suspende, y pone entre paréntesis la destinación cultural de las obras, es decir su capacidad cosmética de hacer-comunidad y de hacer-mundo. A partir de él las obras son y pueden ser por primera vez contempladas por ellas mismas, a condición, como bien lo señala Benjamin, que uno se mantenga a tres metros de ellas. De ahí podemos desprender la idea kantiana de un juicio estético necesariamente contemplativo y desinteresado...”* (Déotte J. L., 2012, pág. 10).

Claro está que esta idea de aparato que describe Déotte, como un espacio en el cual se produce una relación “contemplativa y desinteresada”, es cuestionable dependiendo del tipo de obra de arte expuesta. Hoy en día cada vez más se presentan obras de arte que requieren de la participación activa de su público como instalaciones, performance, murales colaborativos, etc.

Por ejemplo, este año (2018) entre los meses de abril y junio en el Museo de arte contemporáneo de Quinta normal en Santiago, se presentó la colección Los muros de Chile del artista suizo Louis von Adelsheim (MAC, 2018). Para la colección cada sala del museo se modificó en algún grado para generar ambientes distintos. Estas modificaciones fueron desde el simple manejo de la luz para crear atmósferas penumbrosas, hasta levantar tabiques pintados que simulaban los corredores y celdas de una cárcel.

El resultado fue una sucesión de experiencias sensoriales distintas en cada sala conectada por la temática común a la que hacía referencia la colección completa (Imagen 18).

Esta capacidad es una de las cualidades esenciales que confieren a este tipo de obra su

importancia como lugar en el cual cuestionarse la idea de arte, o como “aparato estético” capaz de condicionar una cierta sensibilidad artística en el visitante. Es el interior de la obra arquitectónica el cual se transforma y permite albergar una colección de obras artísticas en particular, respondiendo a sus necesidades.

Considerando esto, el análisis tanto de la dimensión arquitectónica como de la dimensión social se realizará en los casos de estudio, a partir de los puntos de cada una que se cree permiten la creación de estos espacios que como se menciona “condicionan una cierta sensibilidad artística” en el visitante.



**IMAGEN 18** Fotos de la colección “Los muros de Chile”, expuesta en MAC Quinta Normal

Fuente: <http://www.eldesconcierto.cl/2018/06/13/fotos-los-muros-de-chile-el-innovador-trabajo-filmico-que-retrata-la-vida-de-la-cultura-carcelaria/>

## LA DIMENSIÓN ARQUITECTÓNICA

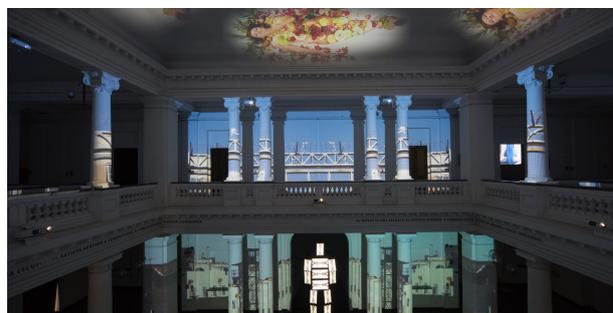
Según lo expuesto, se hace necesario reflexionar en cuanto a que aspectos permiten la relación entre obra arquitectónica y visitante, creando estas ya mencionadas “sensibilidades artísticas”.

Siguiendo con el ejemplo de la exposición de *Los muros de Chile*, es interesante dar cuenta de cómo los distintos ambientes preparados se van relacionando entre sí espacialmente a través de la organización total del edificio. Es cierto que existe un esfuerzo, a través de la proyección de imágenes en el hall central (Imagen 19) de intervenir el espacio en su totalidad para que al salir de cada sala la idea tras la colección permanezca presente. Sin embargo, cada ámbito desarrollado en las salas se mantiene como un escenario aparte, en el cual el visitante se sumerge aislado del resto del edificio.

Esto ya da cuenta de dos elementos que juegan un papel fundamental dentro de este tipo de obra al condicionar la manera en la cual los visitantes van comprendiendo las colecciones como un conjunto o como muestras individuales: los recintos y las circulaciones.

**IMAGEN 19** Fotografía de hall central MAC Quinta Normal con proyecciones que simulan un patio de cárcel. Exposición “Los muros de Chile”

Fuente: <http://www.eldesconcierto.cl/2018/06/13/fotos-los-muros-de-chile-el-innovador-trabajo-filmico-que-retrata-la-vida-de-la-cultura-carcelaria/>



A su vez, la conformación de estos espacios, así como sus dimensiones, materialidades, entre otros factores que más adelante se mencionan, están en parte condicionados por el edificio mismo y sus elementos; uno de estos elementos, la estructura se destaca por aplicar ciertas restricciones de diseño en la obra arquitectónica y restricciones a la hora de acomodar las colecciones dentro de las salas. Por ejemplo, la altura de las vigas determina a qué altura se puede colgar una obra en particular o el peso máximo que puede tener la misma.

Otro punto importante que permite la conexión o desconexión de los espacios de este tipo de obra son los cerramientos, tanto con el exterior del edificio como los cerramientos individuales de cada sala, ya que determinan en qué grado cada sala se relaciona visual y sonoramente con los demás recintos.

Se determina que los 4 puntos mencionados son clave para el análisis de la dimensión arquitectónica de los casos, y que cada uno de estos posee una serie de factores a revisar para formular un diagnóstico completo respecto a los espacios de uso público de los caso de estudio. Estos se mencionan a continuación y serán la estructura base del análisis de la dimensión arquitectónica de los casos de estudio.

#### ***Recintos:***

- Superficie y usos
- Dimensiones y proporciones
- Iluminación artificial y natural
- Texturas y colores

#### ***Circulaciones:***

- Superficie y usos
- Elementos de circulación
- Dimensiones y proporciones
- Iluminación artificial y natural

- Señalética

**Estructura:**

- Elementos estructurales
- Tratamiento de estructura

**Cerramientos:**

- Cerramiento de salas
- Puntos de conexión con el exterior

## LA DIMENSIÓN SOCIAL

Siguiendo la misma reflexión, y basándose en el mismo ejemplo de la exposición *Los Muros de Chile*, surge un aspecto principal que debe ser observado y analizado con respecto a la dimensión social de los casos: el movimiento de los visitantes.

Como se menciona en el ejemplo, el paso de un recinto a otro se vuelve fundamental para mantener la idea de totalidad, aun cuando en cada sala se presenten colecciones distintas. El recorrido de los visitantes es fundamental para comprender de qué manera el visitante va reconociendo los distintos espacios, y que tendencias se generan respecto a esto; y de paso, detectar las zonas de más afluencia, teorizando sobre las condiciones espaciales que podrían influir en ello.

Muchas observaciones pueden extraerse de la observación de este punto además de las mencionadas, como la relación de los visitantes con las proporciones de los espacios que recorren, o su relación con respecto a los accesos.

Otros aspectos importantes a analizar son por supuesto las nociones previas de cada visitante con respecto al caso de estudio, pues el hecho de conocer o no un lugar determinado también influye en cómo se da la relación con la obra arquitectónica; al igual que las condiciones en las cuales se realiza la visita, dígase en compañía o solo, de mañana o tarde, un día de semana o fin de semana.

Por supuesto, también se deben considerar las 3 características fundamentales que menciona Bourdieu (2004) como fundamentales de reconocer en el visitante: El rango etario, el nivel de escolaridad y las capacidades físicas de cada uno.

Estos aspectos son fundamentales para correlacionar tipos de visitante con la manera de relacionarse con la obra arquitectónica que cada uno tiene, por lo cual al analizar la dimensión arquitectónica, se sintetiza un visitante tipo según caso de estudio, que considere características generales de los visitantes que más asistan.

La información requerida para analizar la dimensión social de los casos será obtenida mediante encuestas y observaciones que den cuenta de los puntos señalados.

## REFERENTES

Se presentan 6 referentes, 2 Internacionales, 2 Latinoamericanos y 2 ubicados en Chile:

### **Internacionales:**

- Museum Guggenheim Bilbao, Bilbao
- Centre Georges Pompidou, París

### **Latinoamericanos:**

- Fundación Iberê Camargo, Porto Alegre
- Museo de arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires

### **Nacionales:**

- Museo de Arte Moderno de Chiloé, Castro
- Museo de arte contemporáneo de Valdivia, Valdivia

**FICHA DE ANÁLISIS DE REFERENTES OBRAS DE ARQUITECTURA DESTINADA A LA EXPOSICIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS**

**Nombre de obra:** Museum Guggenheim Bilbao  
**Arquitecto:** Frank Lloyd Wright  
**Año de construcción:** 1992-1997  
**Año de inauguración:** 1997  
**Ubicación:** Bilbao, España  
**Superficie:** 24 000 m<sup>2</sup>  
**Programa:** Salas de exposición, plaza, restaurante, café, auditorio, tienda, terrazas, estacionamientos.



Imagen 1: Exterior de edificio

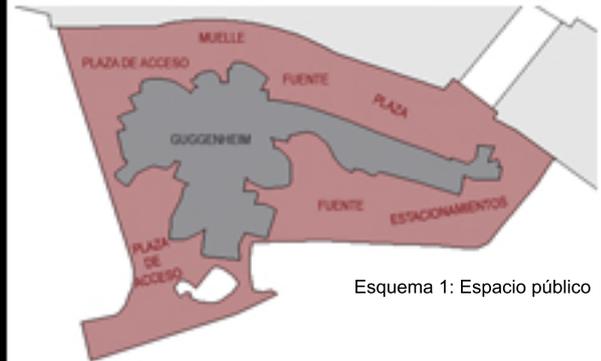
**Descripción y análisis:**

El Museo Guggenheim de Bilbao es uno de los ejemplos más claros de como los edificios culturales funcionan como motores urbanos capaces de renovar y nutrir la ciudad. Bilbao era antes de la construcción del museo una ciudad industrial con pocos atractivos turísticos o zonas de esparcimiento, carácter que cambio extraordinariamente con la inauguración de Guggenheim, posicionando la zona como uno de los destinos culturales más importantes de España. Tal fenómeno fue tan espectacular que inspiró el término "efecto Guggenheim", acuñado por Iñaki Esteban en el libro que se titula justamente así.



Plano de ubicación

Además de amplias y diversos tipos de salas de exposición, el museo cuenta con un variado programa con el cual apunta a posicionarse como un punto cultural, de esparcimiento y atractivo turístico. El edificio se rodea de espacios públicos (Esquema 1), con los cuales se relaciona de distintas formas con su contexto: con plazas en los accesos directos, donde también se exhiben obras; con paseos y estacionamientos.



Esquema 1: Espacio público

Tal como su aspecto sugiere, el tipo de circulaciones con las cuales se recorre el museo son múltiples y variadas, sin embargo la ubicación de estas circulaciones poseen una lógica de organización clara en torno al atrio central del edificio, vacío que recorre los tres niveles del edificio. Se utilizan pasarelas curvadas, ascensores de titanio y vidrio y torres de escaleras de los mismos materiales, como se muestra en la imagen 2. Las salas de exposición, por otro lado poseen la flexibilidad necesario para adaptarse al tipo de colección presentada.



Imagen2

La estructura del museo es quizás una de los aspectos más llamativos del edificio. Para ser fiel al diseño creado por computadora que se desarrolló en un principio, se optó por desarrollar una estructura base de acero para los volúmenes que utilizaban formas más curvas, y piedra caliza para los volúmenes de formas ortogonales. Ambos materiales dialogan perfectamente y crean composiciones distintas dependiendo de la orientación del conjunto, de manera que todas las fachadas son distintas y se abren en mayor o menor medida hacia afuera. La estructura se revela dentro de edificio sin ocultarse mezclándose con vidrio y marcando así los puntos elementos de circulación vertical.

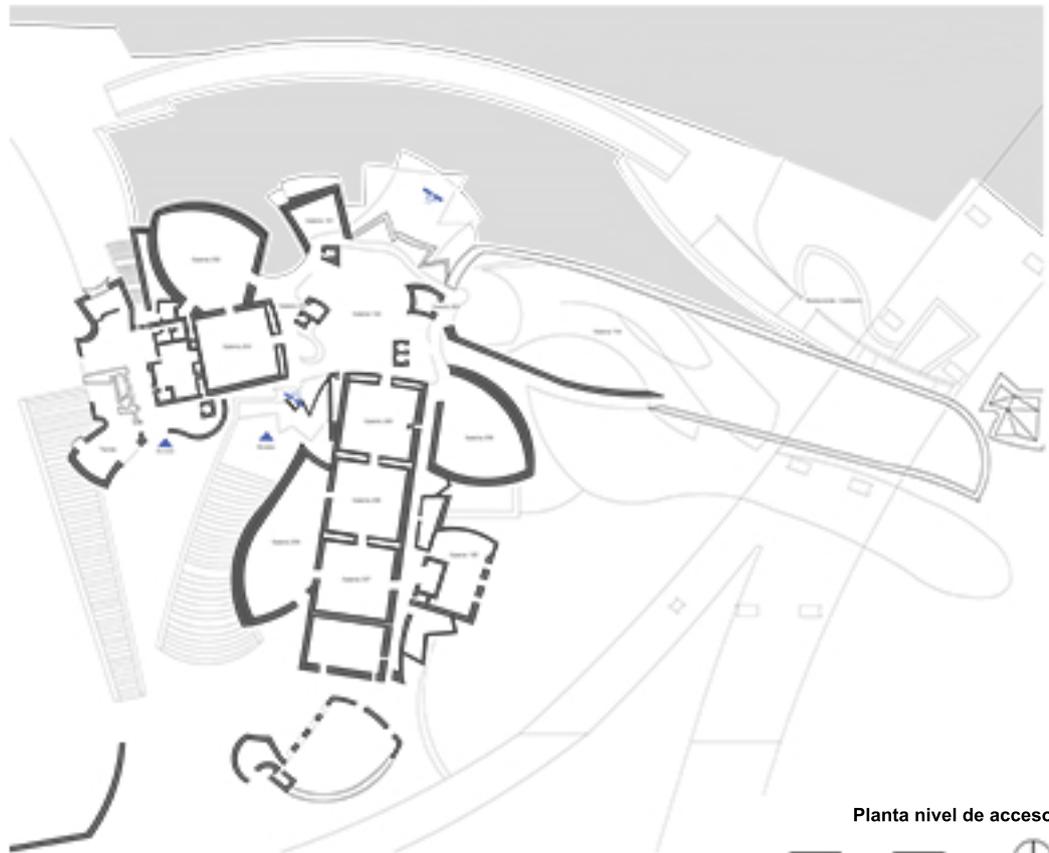
Siguiendo la misma lógica de la estructura, el material con el cual se realizó la cubierta del edificio se escogió por poseer la suficiente flexibilidad para ser modelado según las curvas y ángulos que los poseían. Se utilizaron finas planchas de titanio que generan texturas rugosas en las fachadas, además de amplios paños de vidrio que relacionan visualmente el exterior con el interior del edificio y permiten una iluminación natural importante de los espacios, revelando el juego de formas y materialidades que en ellos se forma



Imagen 3

Imágenes: <https://www.dosde.com/discover/museo-guggenheim-bilbao/>  
 Datos técnicos: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/764294/clasicos-de-arquitectura-museo-guggenheim-bilbao-frank-gehry>  
 Ubicación: Elaboración propia a partir de imagen de Goggle Earth  
 Imagen fachadas: [https://www.tripadvisor.co.uk/-Guggenheim\\_Museum\\_Bilbao-Bilbao\\_Province\\_of\\_Vizcaya\\_Basque\\_Country.html](https://www.tripadvisor.co.uk/-Guggenheim_Museum_Bilbao-Bilbao_Province_of_Vizcaya_Basque_Country.html)

FICHA DE ANÁLISIS DE REFERENTES OBRAS DE ARQUITECTURA DESTINADA A LA EXPOSICIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO  
PLANIMETRÍAS



Planta nivel de acceso



Corte AA'



Corte BB'



Fachada norte

Planimetría completa: Elaboración de Paola Gonzales a partir de información planimétrica extraída de Internet

**FICHA DE ANÁLISIS DE REFERENTES OBRAS DE ARQUITECTURA DESTINADA A LA EXPOSICIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS**

**Nombre de obra:** Centre Georges Pompidou  
**Arquitecto:** Renzo Piano y Richard Rogers  
**Año de construcción:** 1977  
**Año de inauguración:** 1977  
**Ubicación:** París, Francia  
**Superficie:** 90.000 m<sup>2</sup>  
**Programa:** Salas de exposición permanentes y temporales, sala de cine, sala de conferencias, sala de espectáculos, biblioteca, sala de lectura, centro de investigación y plaza pública.



Imagen 1: Exterior de edificio

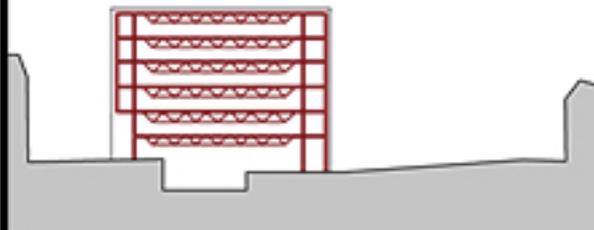
**Descripción y análisis:**

El centro Pompidou se cieme como un monumento en la ciudad que atrae cerca de 7 millones de visitantes al año. Su imagen industrial, la cual puede rápidamente ser desvelada en términos funcionales llama la atención entre las construcciones clásicas que dominan la ciudad, y aunque en su peculiar aspecto generó cierto rechazo en sus inicios, hoy es uno de los espacios públicos más populares (Centre Pompidou, 2018). Su estética responde a las ideas surgidas durante la década de los 60 en estilos arquitectónicos como el high-tech, que pretendían exacerbar el uso de nuevas tecnologías constructivas hasta convertirlas en lenguaje arquitectónico (Leupen, 1999).



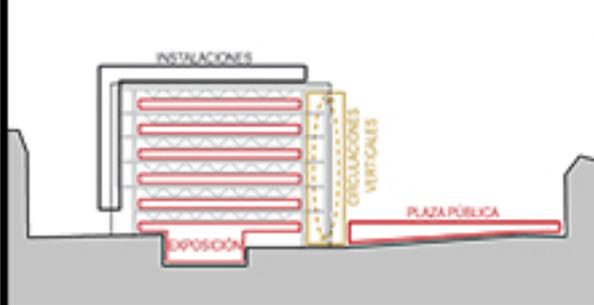
Plano de ubicación

El centro posee una clara distinción en su distribución, concentrando su programa en un único volumen de amplias y flexibles plantas. El acceso se efectúa a través de una gran plaza explanada en pendiente de uso público, la cual genera una conexión fluida con su emplazamiento y por lo tanto, un movimiento continuo que posiciona al centro como un punto de encuentro y esparcimiento. Todos sus espacios servidores se ubican en pos de entorpecer lo menos posible el paso de los visitantes por los espacios de exposición, reclusando las oficinas al extremo opuesto del acceso y expulsando circulaciones verticales e instalaciones fuera de la estructura (Ver Esquema 2).



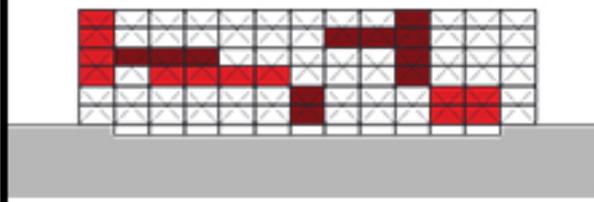
Esquema 1: Estructura

El edificio genera un paso continuo de espacio exterior a interior gracias a la plaza pública de acceso. Además, al ubicar las circulaciones verticales fuera del exoesqueleto, entre la plaza y el edificio, se establece un límite entre exterior e interior que se basa en un cambio de ritmo, en el cual el visitante pasa de un espacio de permanencia, con flujos más tranquilos, a una serie de espacios de tránsito y movimiento permanente (Ver imagen 1).



Esquema 2: Circulaciones y distribución programática

La necesidad de espacios flexibles y públicos sumados al deseo de seguir una estética basada en la expresión estructural, son las ideas que decantan en este edificio, el cual se basa en un exoesqueleto expuesto de acero con celosías que abarcan todo el ancho de los pisos permitiendo una superficie exenta de cualquier obstáculo (ver esquema 1). El sistema estructural de la obra no solo permiten flexibilidad, sino que también generan una imagen distinta y fácilmente reconocible en el contexto urbano en el cual se encuentra inserto.

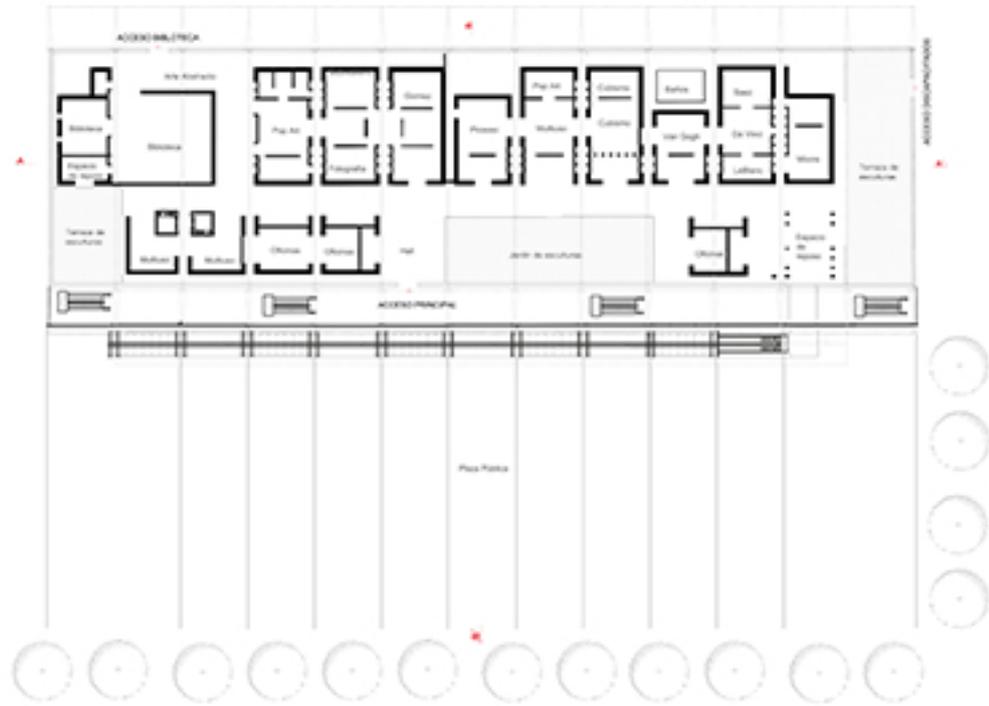


Esquema 3: Cerramientos temporales

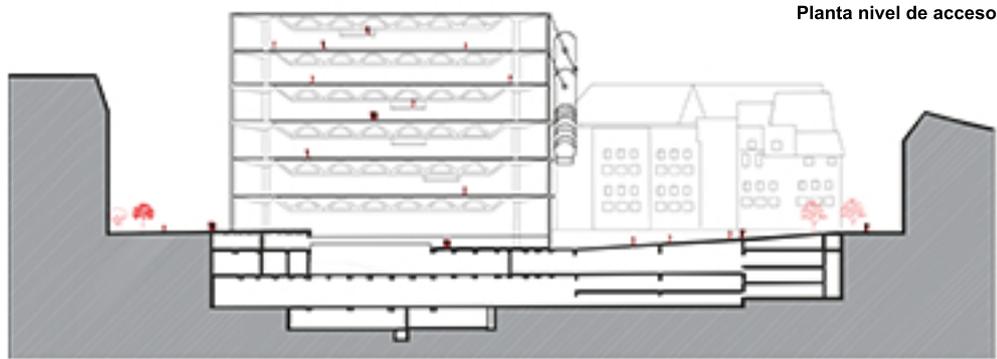
El sistema de cerramiento del caso posee relación directa con el sistema estructural, ya que este último es completamente visible tanto del interior como desde el exterior. La modulación de la estructura permite la posibilidad de cerramientos locales y temporales a través de la colocación de paneles, lo cual permite un cerramiento dinámico dependiendo de las necesidades de las colecciones expuestas (Ver esquema 3).

Datos técnicos: <https://www.centrepompidou.fr/es/EI-Centre-Pompidou/EI-Edificio>  
 Datos técnicos: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-54879/clasicos-de-arquitectura-centre-georges-pompidou>  
 Ubicación: Elaboración propia a partir de imagen de Google Earth  
 Esquemas: Elaboración propia

FICHA DE ANÁLISIS DE REFERENTES OBRAS DE ARQUITECTURA DESTINADA A LA EXPOSICIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO  
PLANIMETRÍAS



10 50 mt  
Planta nivel de acceso



10 50 mt  
Corte BB'



10 50 mt  
Fachada oriente

Planimetría completa: Elaboración de Alexis Lagos a partir de información planimétrica extraída de Internet

FICHA DE ANÁLISIS DE REFERENTES OBRAS DE ARQUITECTURA DESTINADA A LA EXPOSICIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO  
PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS

**Nombre de obra:** Fundación Iberê Camargo  
**Arquitecto:** Álvaro Siza  
**Año de construcción:** 2003  
**Año de inauguración:** 2006  
**Ubicación:** Porto Alegre, Brasil  
**Superficie:** 8.326 m<sup>2</sup>  
**Programa:** Salas de exposiciones, aulas, biblioteca, auditorio, salas para actividades educativas e interactivas, recepción, oficinas, café, tienda de arte, estacionamientos, miradores.



Imagen 1: Exterior de edificio

**Descripción y análisis:**

El edificio de la fundación Iberê Camargo alberga la colección de obras del pintor brasileño expresionista que le da su nombre. Se trata de una edificación de hormigón blanco que sigue la tradición brutalista brasileña, con perforaciones mínimas que generan los vanos, los cuales en su mayoría se dirigen hacia el río Guaíba. Se posiciona entre el río y una ladera, otorgando dos situaciones de asoleamiento completamente distintas, que se resuelven a través del uso de dos materialidades distintas: hacia el río hormigón blanco y hacia la ladera grandes paños vidriados.

Además del programa museal clásico, el edificio cuenta con café, tienda de arte y terrazas. El volumen principal alberga las salas de exposición y el auditorio, y el resto del programa se divide en 3 volúmenes aledaños de una escala mucho menor que al igual que el volumen principal se ubican siguiendo las formas de a ladera.

Las circulaciones son uno de los aspectos que la obra utiliza para destacar la idea de un espacio que interactúe activamente con su contexto natural, pero que al mismo tiempo mantenga su foco en las obras de arte expuestas y en la experiencia del visitante. La obra mantiene una circulación vertical fluida a través de grandes rampas que se funden con la fachada y salen de ella, creando un juego de curvas y rectas. Estas circulaciones poseen pequeñas aberturas que permiten observar en puntos específicos al río. Como se muestra en el esquema 1, se presentan dos tipos principales de circulación: la circulación a través de rampas, que mantiene la fluidez en el recorrido, y la circulación libre a través de las plantas destinadas a la exposición. Ambos tipos de circulación mantienen vistas permanentes del interior del edificio (ver esquema 2).

La obra se estructura principalmente en sus muros ubicados al sur-este y al sur-oeste, haciendo contrapeso a las grandes rampas flotantes que surgen de los lados contrarios (ver imagen 3). El uso del hormigón blanco responde a uno de los problemas principales de un museo en ciudades muy soleadas como Porto 7

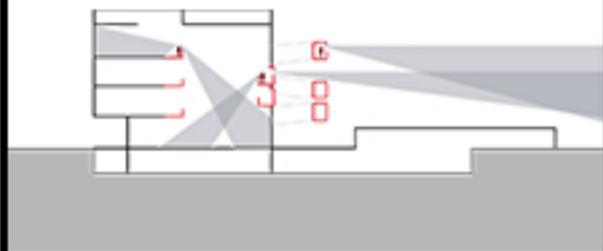
Como se menciona antes, las aperturas en el cerramiento del edificio son mínimas, esto debido a el interés de no convertir el museo en mirador, sino mantener el foco en el interior de este y sus colecciones. La conexión más importante con el exterior que el cerramiento permite es a través de una gran lucarna en el techo que permite el ingreso de luz natural, permitiendo un interior ampliamente iluminado.



Plano de ubicación



Esquema 1: Circulaciones y programa



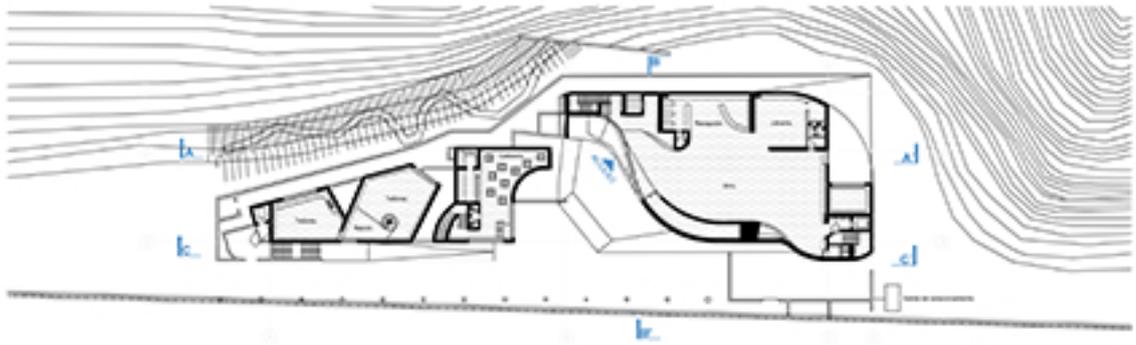
Esquema 2: Circulaciones y vistas



Imagen 2: Materialidades

Imágenes: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-8523/edificio-de-la-fundacion-ibere-camargo>  
 Datos técnicos: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-8523/edificio-de-la-fundacion-ibere-camargo>  
 Datos técnicos: [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-69962006000200014](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962006000200014)  
 Ubicación: Elaboración propia a partir de Google Earth  
 Esquemas: Elaboración propia

FICHA DE ANÁLISIS DE REFERENTES OBRAS DE ARQUITECTURA DESTINADA A LA EXPOSICIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO  
PLANIMETRÍAS

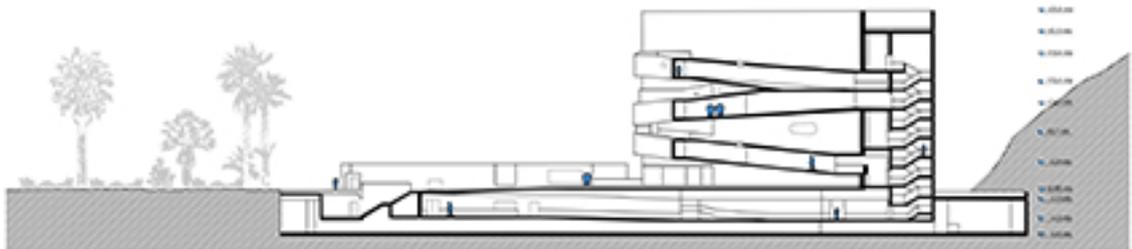


Planta nivel de acceso

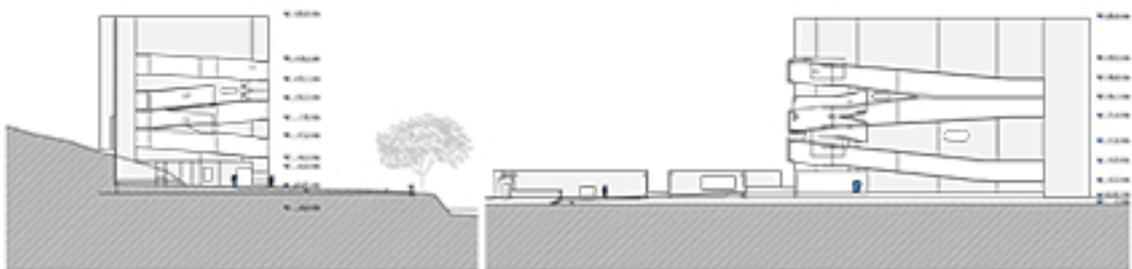


Corte AA'

Corte BB'



Corte CC'



Fachada nororiente

Fachada norponiente

Planimetría completa: Elaboración de Dominique Renis a partir de información planimétrica extraída de Internet

FICHA DE ANÁLISIS DE REFERENTES OBRAS DE ARQUITECTURA DESTINADA A LA EXPOSICIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO  
PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS

**Nombre de obra:** Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)

**Arquitecto:** Gastón Alemán, Martín Fourcade y Alfredo Tapia

**Año de construcción:** 1997 - 2001

**Año de inauguración:** 2001

**Ubicación:** Buenos Aires, Argentina

**Superficie:** 8,354 m<sup>2</sup>

**Programa:** Hall de acceso, tienda, salas de exposición, salas de artistas, auditorio,



Imagen 1: Exterior de edificio

**Descripción y análisis:**

El MALBA se proyectó bajo la idea principal de generar espacios públicos propicios y compenetrarse de la mejor manera con el contexto urbano en el cual se emplaza. También rechaza la idea de museo como edificio hermético y conservacionista, por lo cual sus espacios se piensan en pos de ser acogedores para el visitante.

El proyecto es el resultado de un certamen internacional promovido por la Unión Internacional de Arquitectos para albergar la colección de pinturas contemporáneas latinoamericanas del coleccionista Eduardo F. Costantini.

El museo cuenta con 3 niveles más un nivel subterráneo de estacionamientos. El nivel 1 cuenta con una plaza de acceso que se conecta directamente con el hall de acceso, alrededor del cual se organizan los espacios de carácter más público, como el bar, el auditorio, la biblioteca y locales comerciales, de manera que este nivel se posiciona como una extensión de la calle (Ver esquema 1). Los niveles superiores albergan las salas de exposición al rededor del vacío central del hall donde se concentran las circulaciones verticales.

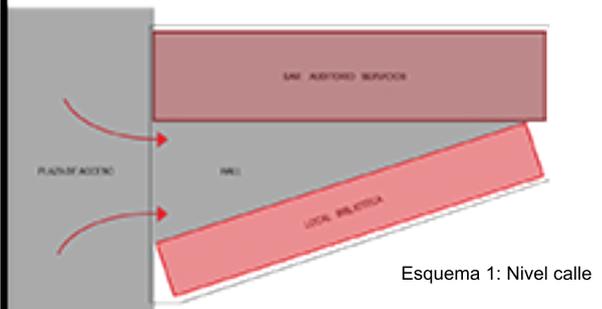
El hall central concentra las circulaciones verticales, conectando de esta manera todos los niveles a través un gran vacío que permite la iluminación natural de los distintos espacios. Además, se ubican en el volumen poniente otros dos núcleos de escaleras, como se muestra en el esquema 2.

La estructura principal del edificio es de hormigón armado. El recubrimiento de los volúmenes se forma de placas de piedra caliza, dejando entre ambos materiales espacio suficiente para el paso de las instalaciones del edificio, dejándolas ocultas. El uso de estos materiales provoca que el exterior del edificio posea una imagen pesada, mientras que el interior, de espacios flexibles e iluminados, se presenta liviano y fluido. Para los espacios comunes se hace uso de un tercer material: la madera, tal como se muestra en el esquema 3. La elección de este material tiene que ver con que se relaciona a lo cotidiano, siguiendo la idea de construir un espacio que haga sentir cómodo al visitante.

El MALBA, a diferencia de otros museos no es una edificación hermética. Al contrario posee una fuerte conexión visual con su contexto a través de una de las caras vidriadas del edificio, conexión que se presenta no solo desde los espacios más públicos, sino también desde las salas de exposición. Esta relación permite una iluminación natural constante. Esta condición de cerramiento sigue la idea de que el recinto sea un espacio abierto, accesible y cercano para el habitante.



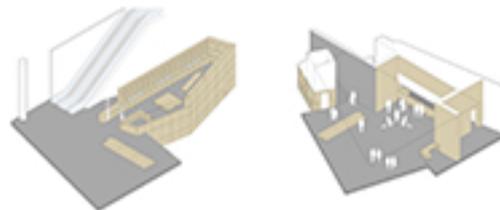
Plano de ubicación



Esquema 1: Nivel calle



Esquema 2: Circulaciones y distribución programática



Esquema 3: Combinación de materialidades

Imágenes: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/884054/estudio-herreros-redefine-las-areas-publicas-del-malba-en-relacion-con-la-ciudad>

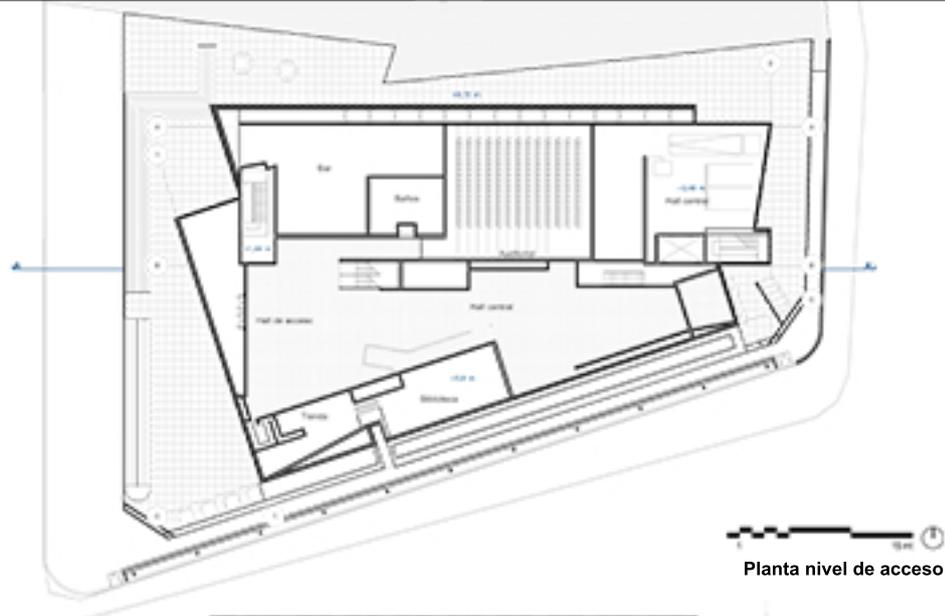
Datos técnicos: <http://aftarquitectos.com.ar/works/malba-museo-de-arte-latinoamericano-de-buenos-aires>

Ubicación: Elaboración propia a partir de Google Earth

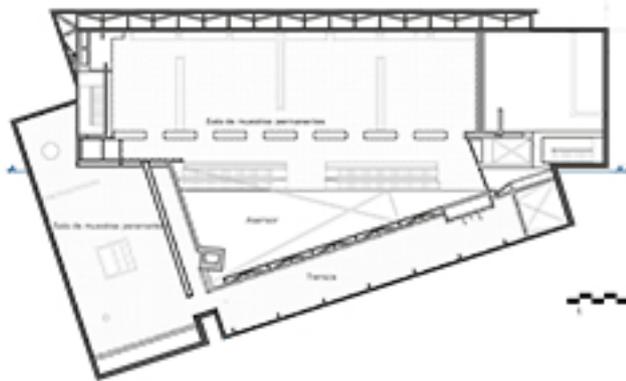
Esquema 1 y 2: Elaboración propia

Esquema 3: [www.plataformaarquitectura.cl/cl/884054/estudio-herreros-redefine-las-areas-publicas-del-malba-en-relacion-con-la-ciudad](http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/884054/estudio-herreros-redefine-las-areas-publicas-del-malba-en-relacion-con-la-ciudad)

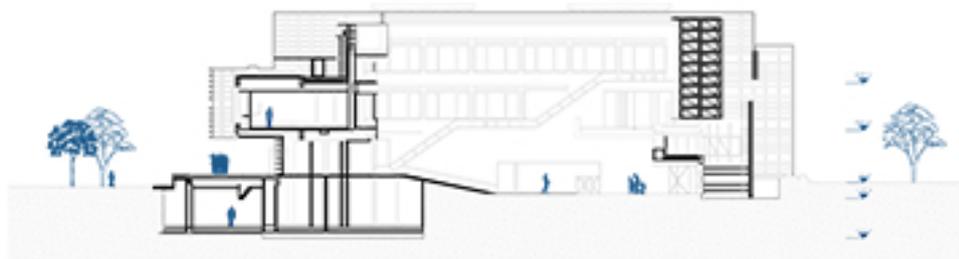
FICHA DE ANÁLISIS DE REFERENTES OBRAS DE ARQUITECTURA DESTINADA A LA EXPOSICIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO  
PLANIMETRÍAS



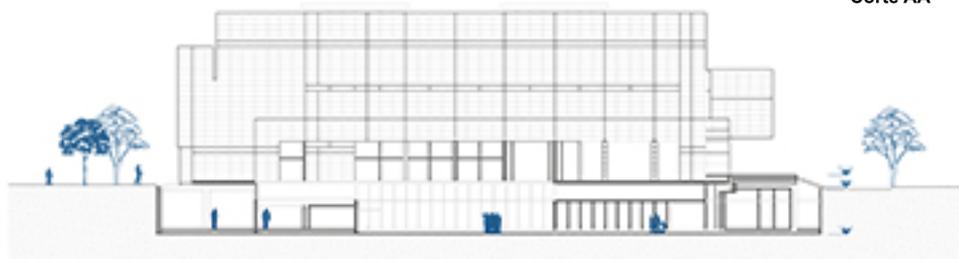
Planta nivel de acceso



Planta 2º nivel



Corte AA



Fachada norte

Planimetría completa: Elaboración de Lorena Ruiz a partir de información planimétrica extraída de Internet

**FICHA DE ANÁLISIS DE REFERENTES OBRAS DE ARQUITECTURA DESTINADA A LA EXPOSICIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS**

**Nombre de obra:** Museo de arte moderno Chiloé (MAM)

**Arquitecto:** Edward Rojas y Eduardo Feuerhake

**Año de construcción:** 1988

**Año de inauguración:** 1998

**Ubicación:** Castro, Chiloé

**Superficie:** 678.60 m<sup>2</sup>

**Programa:** Salas de exposición, salas de taller, biblioteca, explanada de esculturas, auditorio, salas taller para residencia, dormitorios residencia,



Imagen 1: Exterior de edificio

**Descripción y análisis:**

El museo de arte moderno de Chiloé, ubicado en el extremo noroeste de la ciudad de Castro, se posiciona como territorio independiente que busca la conservación y difusión del arte. Cuenta también con espacios habilitados para la realización de residencias artísticas y talleres de restauración. Funciona desde 1998 con financiamiento parcial por parte del Consejo nacional de la cultura y las artes, además de recibir aportes voluntarios de sus visitantes. El museo funciona en un antiguo galpón restaurado y adaptado para tal fin, siguiendo con las lógicas de construcción tradicionales de Chiloé.

La misión de difusión del museo se expresa en su programa, que además de espacios de exposición, cuenta con residencia y salas de taller. Este programa se distribuye en distintos cuerpos independientes distribuidos en el terreno que alberga las instalaciones, tal como se muestra en el esquema 1. Los dos cuerpos principales, que antaño funcionaron como galpones, se conectan a través de un pasillo expositivo, generando un paso continuo entre todas las salas de exposición. Los talleres, residencia y la casa de los cuidadores del museo se posicionan en 3 volúmenes distintos que no poseen una conexión directa entre sí. El espacio entre los volúmenes se utiliza como explanada para esculturas.

Las circulaciones exteriores, a través de las cuales se conectan los distintos volúmenes se presentan libres, sin una pauta específica de recorrido, mientras que las salas de exposición establecen un recorrido definido, el cual comienza en el extremo inferior del volumen posicionado más al sur, terminando en el volumen ubicado más al norte, el cual, tal y como se aprecia en la planta, se forma a partir de 3 salas conectadas que en conjunto forman un gran único espacio.

Tanto la morfología como la estructura del proyecto siguen las lógicas constructivas típicas de la zona, basadas en el uso de la madera. En el interior los volúmenes se estructuran en base a entramados de madera simple que descansan en los muros perimetrales. Sin embargo, para el volumen mayor, ubicado hacia el oeste, se utilizan pilares de madera para soportar la estructura de techo, tal como se muestra en el esquema 2. La estructura del techo se mantiene a la vista, permitiendo un interesante juego de luz y sombras con la lucarna longitudinal que se deja en el techo para permitir el paso velado de luz natural.

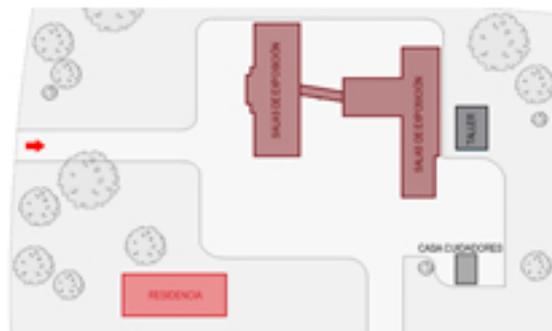
Los cerramientos del museo también siguen la lógica de las arquitectura de Chiloé. Al ser una zona de grandes y continuas precipitaciones, las edificaciones utilizan tejas de madera tanto en sus techos como en sus muros exteriores, permitiendo el deslizamiento fácil de las lluvias. En algunos puntos de la envolvente, eso sí, se utilizaron otros materiales como zinc y placas de policarbonato para las lucarnas.



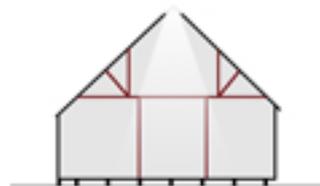
Plano de ubicación



Imagen 2



Esquema 1: Espacios



Esquema 2: estructura e iluminación

Imágenes: <http://www.registromuseoschile.cl/663/w3-article-50755.html>

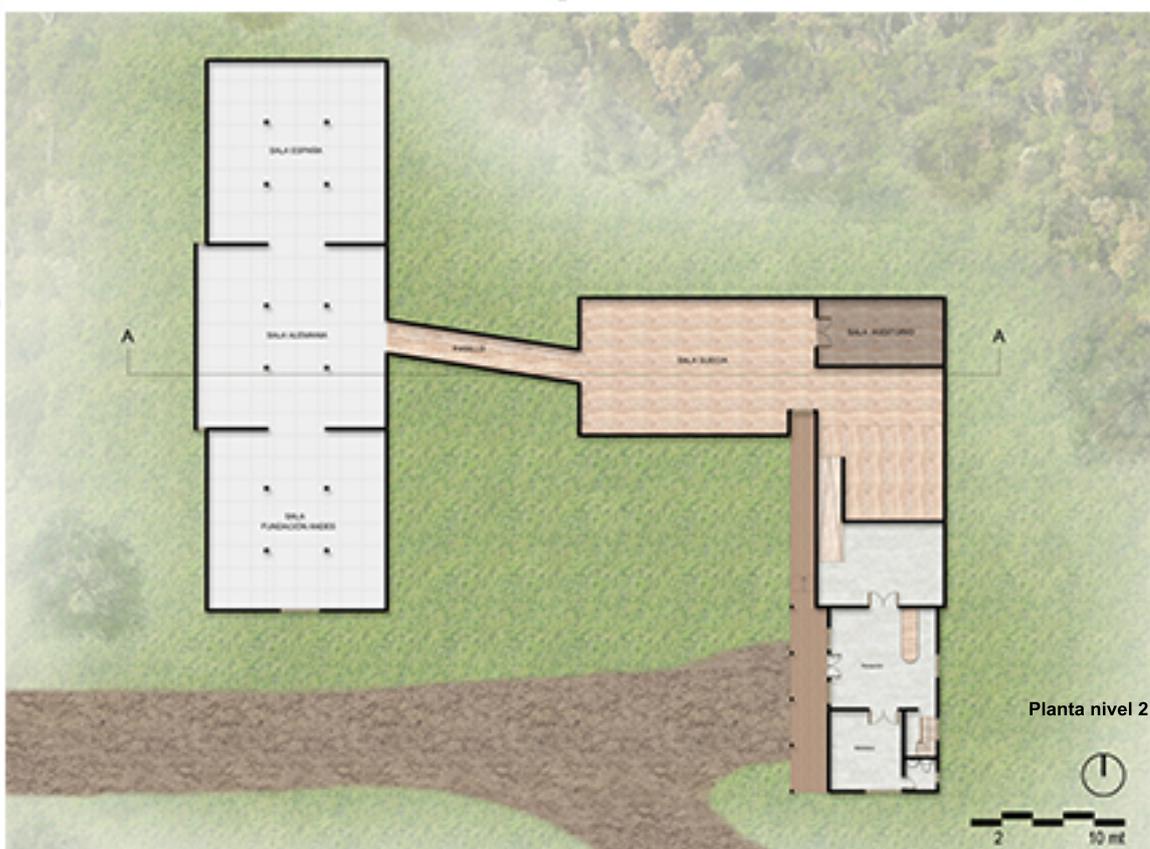
Datos técnicos: <http://www.edwardrojas.cl/proyecto/museo-arte-moderno-chiloe/>

Ubicación: Elaboración propia a partir de Google Earth

Esquema 1: <http://www.mamchiloe.cl/wp-content/uploads/2010/02/planimetria3.jpg>

Esquema 2: Elaboración propia

FICHA DE ANÁLISIS DE REFERENTES OBRAS DE ARQUITECTURA DESTINADA A LA EXPOSICIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO  
PLANIMETRÍAS



Planta nivel de acceso



Elevación principal



Corte AA'

FICHA DE ANÁLISIS DE REFERENTES OBRAS DE ARQUITECTURA DESTINADA A LA EXPOSICIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO  
PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS

**Nombre de obra:** Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia  
**Arquitecto:** Wren Strabucchi y Juan José Ugarte  
**Año de construcción:** 1994  
**Año de inauguración:** 1996  
**Ubicación:** Valdivia, Chile  
**Superficie:** Sin información  
**Programa:** Salas de exposición, sala audiovisual, recepción.



Imagen 1: Exterior de edificio

**Descripción y análisis:**

El museo se emplaza en las antiguas dependencias restauradas de la ex Cervecería Anwandter, la cual funcionó desde 1851 hasta 1960, cuando el terremoto de Valdivia azotó la ciudad destruyéndola casi por completo. La cervecería quedó casi completamente en ruinas y paso a manos de la Universidad Austral. Luego de más de 30 años de abandono, el recinto había sido reducido a ruinas, dejando únicamente en pie y en malas condiciones las bóvedas de cerveza (Imagen 2). A pesar del alto nivel de daño, el lugar poseía una importante carga simbólica, por lo cual al buscar un espacio para la creación de un museo de arte contemporáneo que reflejara la identidad local de la zona, se decidió invertir en recuperar las ruinas, ampliarlas y establecer aquí un foco cultural como museo de arte contemporáneo de Valdivia.



Plano de ubicación

El programa de museo se reduce actualmente a salas de exposición y salas de exposición audiovisual, además de recepción. Se reconocen dos zonas de exposición con condiciones distintas tanto de iluminación como de materialidad: en directa conexión visual con el exterior, dos salas hipóstilas reciben al visitante; en ellas la iluminación natural es abundante y directa, velada únicamente por el pequeño hall de doble altura en el cual se encuentra la escalera. Hacia el fondo del edificio se encuentran las ex bodegas, habilitadas también como salas de exposición, pero con una iluminación artificial.



Imagen 2

El sistema de circulaciones del museo se basa más que nada en un movimiento libre entre las salas de exposición, no existiendo pasillos. La amplitud de las salas más cercanas al acceso permiten la transformación del espacio expositivo, permitiendo la adaptación necesaria para albergar distintos tipos de colecciones.



Imagen 3

En el museo se reconocen 2 sistemas estructurales principales, ambos rescatados de la estructura original restaurada de la edificación: el sistema correspondiente a las ex bodegas de la cervecería, basado en muros y cielos abovedados de albañilería y el sistema correspondiente a las salas de exposición de la entrada, basado en vigas y pilares de descarga de acero. Ambos sistemas dejan al descubierto sus materialidades, revelando de esta manera la condición histórica del recinto. El edificio es en sí parte de la exposición al revelar una parte importante de la identidad local de la zona.

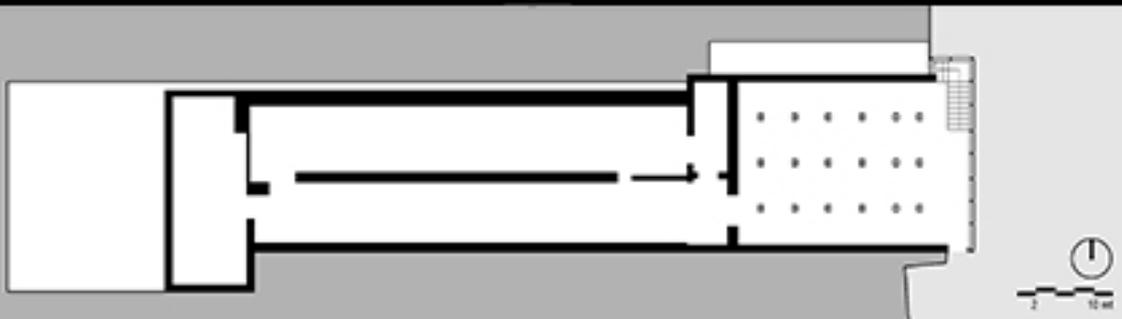
La edificación esta parcialmente enterrada, siendo el hall de acceso el único volumen sobresaliente de la ladera en la cual el museo se encuentra ubicado. Casi toda superficie de este volumen de acceso se encuentra vidriada, con excepción del techo, lo cual permite una conexión visual inmediata con la costanera, el río y la ciudad.



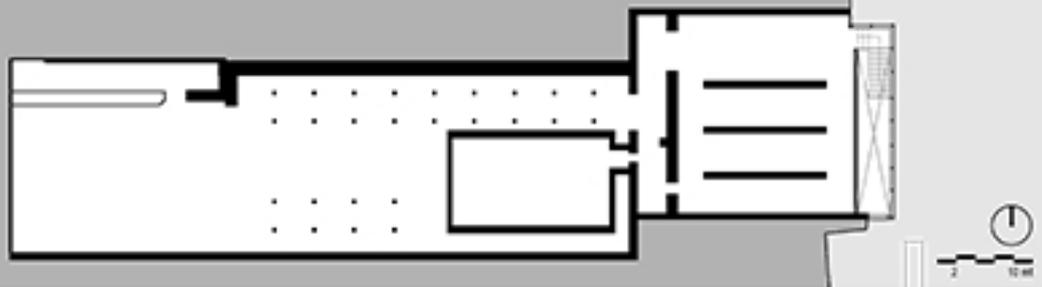
Imagen 4

Imágenes: <http://www.macvaldivia.cl/index.php/edificio-mac/etapa-cero>  
 Imágenes: <http://www.losrosaldia.cl/2017/04/01/autoridades-regionales-inspeccionan-fase-arqueologica>  
 Datos técnicos: <http://www.macvaldivia.cl/index.php/edificio-mac/etapa-cero>  
 Ubicación: Elaboración propia a partir de Google Earth

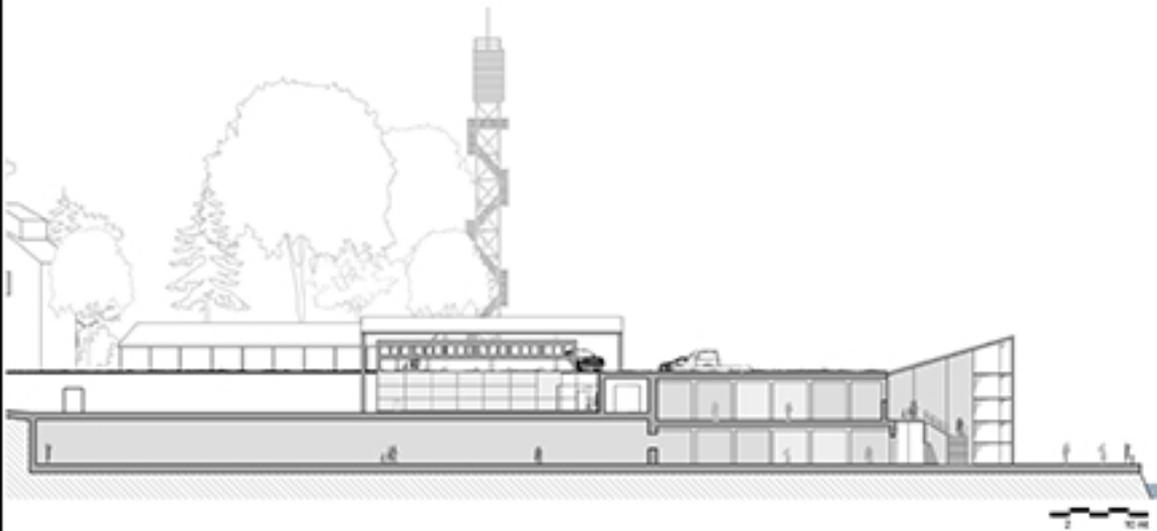
FICHA DE ANÁLISIS DE REFERENTES OBRAS DE ARQUITECTURA DESTINADA A LA EXPOSICIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO  
PLANIMETRÍAS



Planta nivel de acceso



Planta nivel 2



Corte longitudinal



Fachada principal

Planimetrías: <http://www.arkcisur.cl/contenido.php?len=es&sec=12&cont=97&ed=edicionactual>



CASOS DE ESTUDIO

**6**

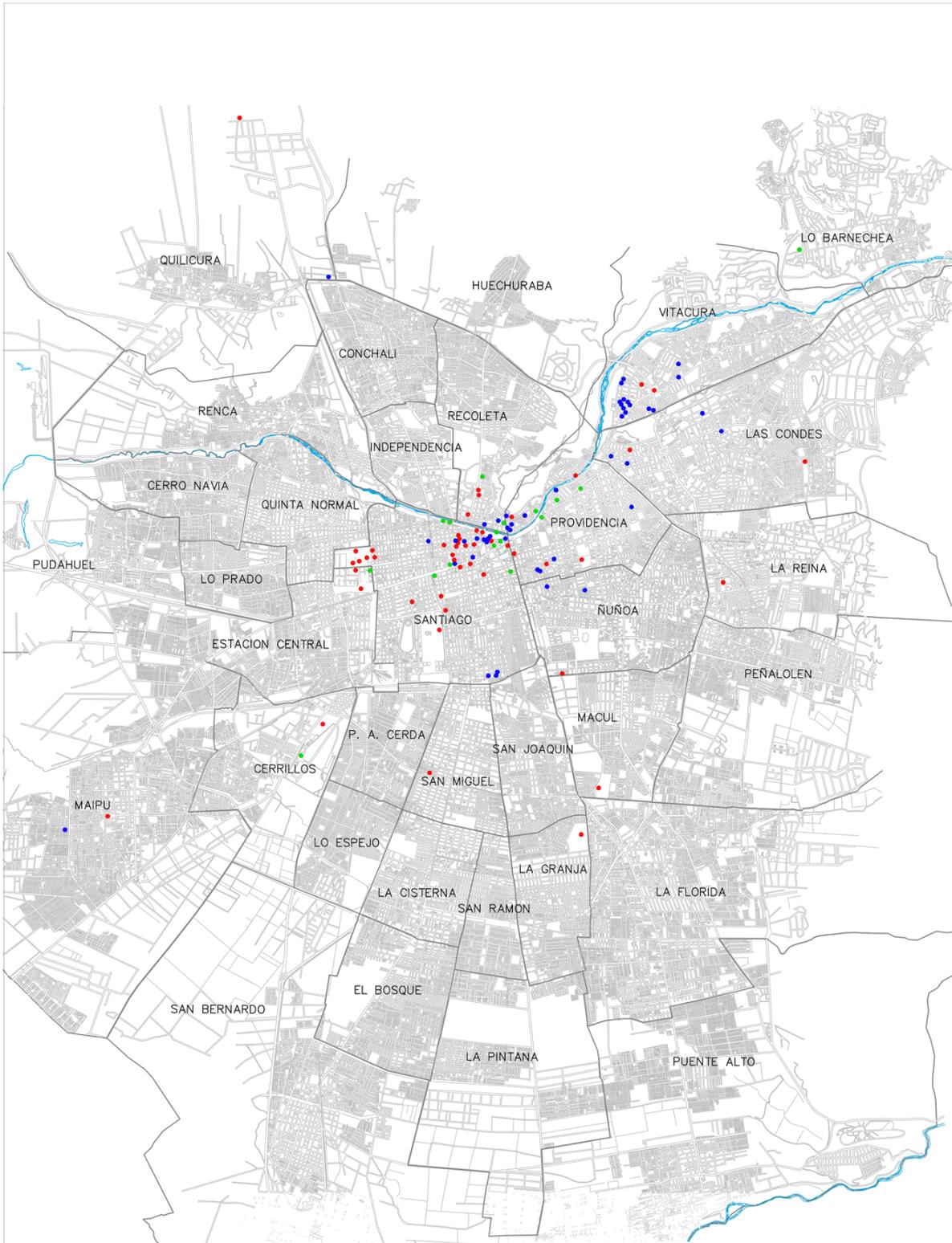


## JUSTIFICACIÓN DE CASOS DE ESTUDIO



**ESQUEMA 3** Selección de casos a partir de filtros

Fuente: Elaboración propia



- MUSEOS
- CENTROS CULTURALES
- GALERÍAS DE ARTE
- CENTROS DE ARTE

\*Este plano se realizó considerando el registro nacional de museos [www.registromuseos.cl](http://www.registromuseos.cl) y las páginas Santiago Capital [www.santiagocapital.cl/categorías/home/galerías de arte/](http://www.santiagocapital.cl/categorías/home/galerías-de-arte/) ; [www.santiagocapital.cl/categorías/home/centros culturales/](http://www.santiagocapital.cl/categorías/home/centros-culturales/), por lo cual algunas obras de esta clase pueden no aparecer en este plano, debido ya sea a que no pertenecen a la Dibam o sean instituciones independientes sin mucha información en la Web.

## FILTROS UTILIZADOS

Tal como se aprecia en la esquema 3, los casos estudiados en esta investigación se han seleccionado de acuerdo a 5 filtros.

### Filtro 1

El primer filtro corresponde a delimitar la zona geográfica en la cual se trabaja. Esta investigación se desarrolla en la ciudad de Santiago de Chile, capital económica y administrativa del país. En el plano URB\_001 se muestra el universo de obras arquitectónicas destinadas a la exposición existentes en Santiago, entre las que se cuentan: 53 galerías de arte, 59 museos, 20 centros culturales y 1 centro de arte .

Este tipo de obras arquitectónicas se concentran en su mayoría en el centro de la ciudad, sobre todo en la zona donde se unen las comunas de Santiago Centro, Providencia y Recoleta.

Por otro lado, las galerías de arte, representadas en azul tienden a ubicarse hacia la zona nororiente de la ciudad, especialmente en las comunas de Vitacura y Las Condes.

### Filtro 2

Dado que ésta investigación se centra en obras públicas, se descartan todas aquellas obras que poseen un financiamiento privado.

Además, las galerías en su totalidad, no se consideran para el estudio por enfocarse en la exposición para la venta de obras de arte. La razón para establecer éste punto como excluyente tiene relación con que se considera que en este tipo de obra, el foco de interés se encuentra puesto en la venta de obras de arte y no en el visitante, lo cual establecería otro planteamiento de investigación.

### Filtro 3

Hasta ahora dentro de los posibles casos a analizar se han considerado obras dedicadas a cualquier tipo de exposición. El filtro 3 surge para acotar los casos a aquellos dedicados al arte contemporáneo específicamente, de modo que se eliminan museos de historia, antropología, tecnología, etc., así como aquellos centros cuya línea de interés se decante por otra área. Un ejemplo de esto es el Centro Cultural y Museo Presidente Pedro Aguirre Cerda, si bien expone arte contemporáneo, no se dedica 100% a ello, sino que su foco está puesto en el patrimonio y el turismo, por lo cual queda fuera de las opciones elegibles.

Considerando entonces, solo museos y centros que se dediquen específicamente a la exposición de arte contemporáneo, la lista de casos posibles se reduce al Centro Cultural Gabriela Mistral, Centro Cultural Espacio Matta, Centro cultural La Moneda, Centro

Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos, MAC Quinta Normal, MAC Parque Forestal y el Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

#### **Filtro 4**

Todos los posibles casos expuestos hasta esta etapa podrían perfectamente someterse al análisis propuesto, sin embargo, se hace necesario reducir las posibilidades al mínimo.

De los 6 casos posibles, obtenidos a partir del filtro 3 (Ver esquema 3), se descartan el Centro Nacional de arte contemporáneo de Cerrillos y el Centro Espacio Matta, por encontrarse fuera de la comuna de Santiago, y por lo tanto no poseer una ubicación céntrica, condición establecida por el filtro 4. Así también se descarta el museo de la Solidaridad Salvador Allende, pues si bien sí se ubica dentro de la comuna de Santiago Centro, no se relaciona de manera directa a una arteria vehicular principal de la ciudad. La cercanía a estaciones de metro y la presencia de una trama urbana consolidada son requisitos que tampoco cumple el Centro de Cerrillos.

La lista de casos alberga entonces hasta este punto al Centro Cultural Gabriela Mistral, Centro cultural La Moneda, MAC Quinta Normal y MAC Parque Forestal.

#### **Filtro 5**

El último filtro, corresponde a determinar cuáles son los casos que poseen más características arquitectónicas distintas y que por tanto, se presentarían como casos más interesantes de contrastar.

Uno de los puntos base de este filtro es la accesibilidad universal, tema en el cual tanto el MAC de Parque Forestal como el de Quinta Normal destacan por ser deficientes en este aspecto. Sin embargo, si bien ninguno de los dos presenta un acondicionamiento efectivo para hacer posible la accesibilidad universal, el MAC de Parque Forestal cuenta al menos con un ascensor que hace posible (aunque de manera incómoda y poco inclusiva al ubicarse en una entrada lateral y prácticamente oculta del edificio) la visita de personas en situación de discapacidad. El MAC de Quinta Normal no posee ninguna posibilidad de esta clase, ni rampas, ni ascensores, haciendo imposible la visita de personas en situación de discapacidad. Ésta característica, al ser rasgo únicamente de este caso provoca que el MAC Quinta Normal sea elegido, entre otras características detalladas más adelante, como primer caso de estudio.

Se decide finalmente que el segundo caso de estudio sea el Centro Cultural de La Moneda, el cual si bien es arquitectónicamente muy distinto del MAC Quinta Normal (condición deseable para la investigación), posee una superficie similar, lo cual hace más fácil comparar ambos casos.

Las características urbanas y arquitectónicas en las cuales se apoya la selección de casos

de estudio se exponen en detalle a continuación.

## **BREVES APUNTES SOBRE LAS SIMILITUDES URBANAS DE LOS CASOS**

**Ubicación.** Ambos casos poseen una ubicación céntrica dentro de la ciudad, en la comuna de Santiago Centro, relacionados directamente con un espacio público importante: El parque Quinta Normal para el MAC, y la plaza de la ciudadanía para el CCLM.

**Conectividad.** En los dos casos se mantiene conexiones inmediatas con avenidas principales de Santiago y estaciones de metro, además de presentar gran presencia de paraderos de micro en sus cercanías. En el caso de MAC dicha conexión se da de manera directa con la calle Matucana, tal como se muestra en el plano URB\_002, mientras que el CCLM se conecta con Av. Libertador Bernardo O’higgins a través de las calles Teatinos y Morandé, lo cual se muestra en el plano URB\_003.

Las estaciones de metro asociadas a cada uno son Metro Quinta normal y metro La Moneda respectivamente.

**Trama urbana.** Con respecto a las edificaciones aledañas, en ambos casos se presentan cuadras con tramas consolidadas.

Ambos contextos, aunque diferentes, poseen identidades bien definidas. El sector del MAC posee gran cantidad de edificios culturales, como museos, bibliotecas y centros culturales, lo cual lo identifica como una zona culturalmente activa. El sector del CCLM si bien también posee edificios culturales, adquiere una identidad más bien cívica por la presencia de edificios gubernamentales como Palacio La Moneda y el Instituto Nacional de Chile.

**Movimiento.** El flujo vehicular y peatonal es abundante y constante en ambos casos, presentándose la mayor afluencia en la calle Matucana para el MAC y en la Alameda para el CCLM. Para el caso de CCLM, las calles Teatinos y Morandé son también ampliamente transitadas, ubicándose en ellas los accesos al centro.



**SIMBOLOGÍA**

- P PARADERO DE TRANSANTIAGO
- M ESTACIÓN DE METRO



N° PROYECTO: 11170140  
 "EL LUGAR DEL ARTE  
 CONTEMPORÁNEO EN  
 SANTIAGO DE CHILE"

**MAC QN**  
 MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO  
 QUINTA NORMAL / FACULTAD DE ARTES  
 UNIVERSIDAD DE CHILE

**URB\_002**  
 PLANTA CONTEXTO URBANO  
 FUENTE: ELABORACIÓN FONDECYT EN BASE A PLANOS ENTREGADOS  
 POR CRISTIAN UNDURRAGA

FECHA: OCTUBRE 2018



10 100mt



ESCALA 1:3000



**SIMBOLOGÍA**

- P PARADERO DE TRANSANTIAGO
- M ESTACIÓN DE METRO



**N° PROYECTO: 11170140**  
**“EL LUGAR DEL ARTE**  
**CONTEMPORÁNEO EN**  
**SANTIAGO DE CHILE”**

**CCPLM**  
 CENTRO CULTURAL PALACIO LA MONEDA  
 FUNDACIÓN CCPLM Y CONSEJO NACIONAL  
 DE LA CULTURA Y LAS ARTES

**URB\_003**  
**PLANTA CONTEXTO URBANO**  
 FUENTE: ELABORACIÓN FONDECYT EN BASE A PLANOS ENTREGADOS  
 POR CRISTIAN UNDRURRAGA

FECHA: OCTUBRE 2018



ESCALA 1:3500

## **BREVES APUNTES SOBRE SIMILITUDES ARQUITECTÓNICAS DE LOS CASOS**

**Tipología inicial.** El edificio que alberga el MAC fue construido originalmente para funcionar como Instituto de la Sociedad de Agricultura en 1920. Posteriormente albergó el edificio de Campus Antumapu de la Universidad de Chile, para recién en 2004 convertirse en museo.

**Tipología actual.** Los casos de estudio difieren primeramente en su tipología siendo uno museo (MAC) y otro un centro cultural (CCLM).

El CCLM en cambio fue construido en un principio para funcionar como lo que es actualmente, por lo tanto, los casos de estudio poseen dos condiciones de edificación original distintas.

**Programa.** Debido a sus tipologías, los casos de estudio poseen un programa distinto, en donde el CCLM cuenta con una mayor variedad de instancias.

**Relación con nivel de calle y accesos.** El MAC se levanta desde el nivel de calle a través de un zócalo, por lo cual el nivel 1 donde se encuentran los accesos se encuentra elevado conectándose a través de escalinatas. El acceso principal del edificio se encuentra al centro de la fachada principal, tal como se muestra en la elevación ARQ\_035.

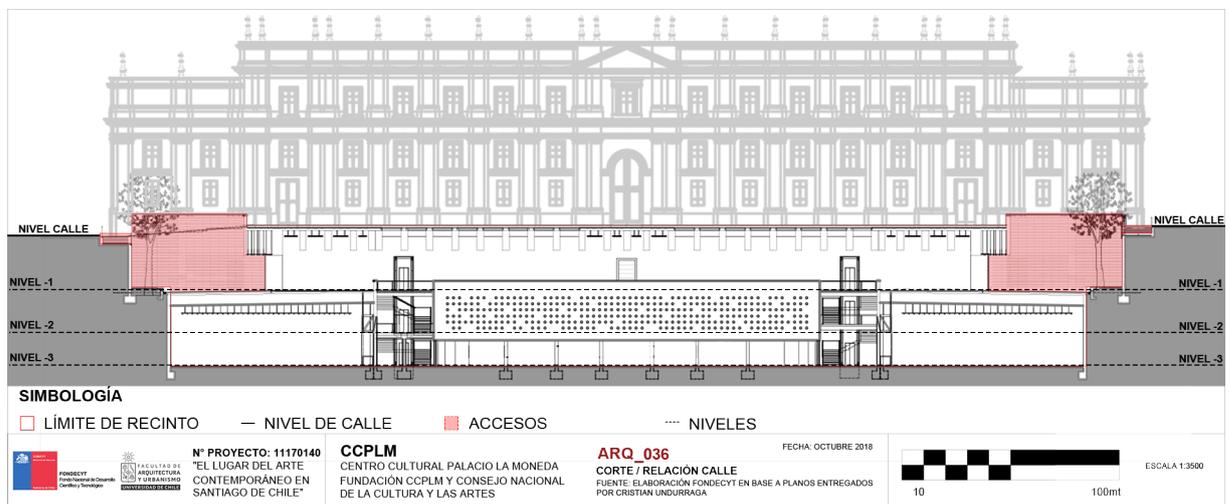
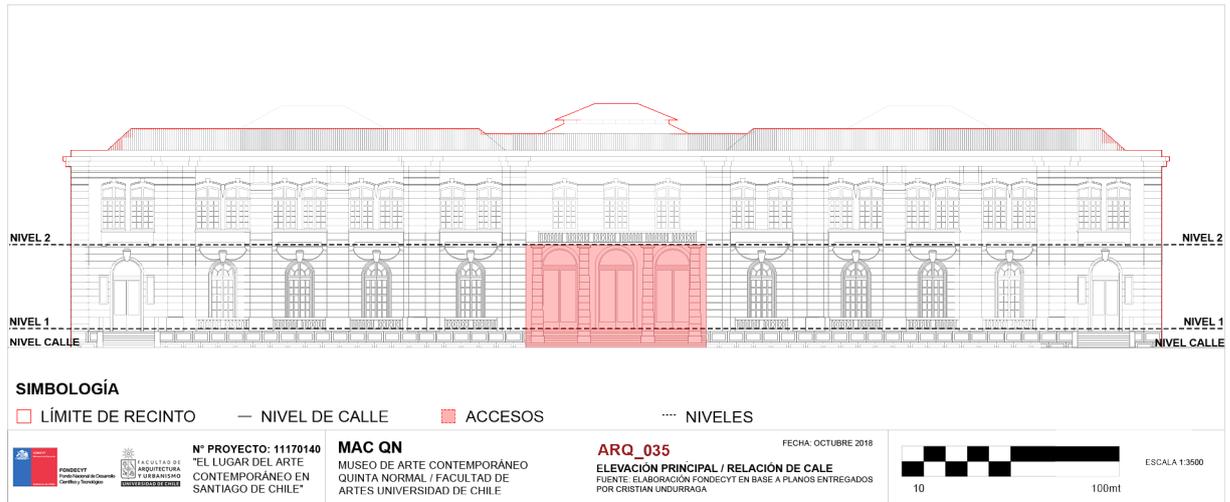
El CCLM por otra parte es una edificación subterránea a la cual se accede desde el nivel de calle al nivel -1 en dos puntos a través de rampas combinadas con escalinatas, tal y como se muestra en el corte ARQ\_036.

**Características estructurales.** El sistema estructural del MAC se basa en pilares y muros de albañilería, en conjunto con vigas de hormigón armado recubiertas.

El sistema estructural del CCLM funciona en base a grandes pilares y vigas de hormigón, las cuales soportan la cubierta del recinto permitiendo a la vez la iluminación del mismo a través de grandes lucarnas.

**Características de cerramiento.** En el caso de MAC, el cerramiento de la edificación se genera tapiando la mayoría de los vanos que el edificio posee debido a su origen como instituto de la Sociedad de Agricultura. Esto produce que el museo posea puntos muy específicos de conexión visual al exterior.

El CCLM por otro lado por su condición de edificación subterránea, establece su cerramiento principal en el techo, abriéndose al cielo a través de grandes lucarnas de iluminación. Los puntos de conexión exterior principales son sus dos accesos, los cuales también se encuentran bajo el nivel de calle, por lo cual su conexión con el contexto no es inmediata. Estos accesos son de vidrio, permitiendo la entrada de luz natural.



**Características de circulación.** La circulación interior del MAC surge como conexión entre las salas de exposición ubicadas en el perímetro del edificio y los vacíos interiores de exposición, por lo cual las circulaciones se encuentran en principio bien definidas. La conexión vertical entre los niveles se genera a través de escaleras, ubicadas entre los vacíos mencionados.

En el caso del CCLM si bien el programa también se posiciona a los perímetros, cada nivel relaciona sus recintos a través de su circulación de manera particular. El en nivel -1, la circulación se organiza en torno al gran vacío central que conecta todos los niveles, mientras que en el nivel -3 la circulación se genera en el gran hall central, siendo menos definida y lineal.

## PRESENTACIÓN DE CASOS

### MAC



**IMAGEN 20** Fachada principal MAC Quinta Normal

Fuente: Elaboración propia

**Nombre del caso:** (MAC) Museo de Arte Contemporáneo Quinta Normal

**Dependencia administrativa:** Universidad de Chile

**Ubicación:** Av. Matucana 464 Santiago

**Año de construcción:** 1918

**Usos, remodelaciones y arquitectos encargados:**

- **1920-1930** Instituto de la Sociedad de la Agricultura (Alberto Cruz Montt)
- **Fecha desconocida** Intervención Instituto de la Sociedad de la Agricultura (Oficina Cruzat – Kulczewski)
- **1930-1969** Campus Antumapu
- **2004-actualidad** Museo de arte contemporáneo

**Declaratoria:** Monumento histórico, categoría de inmueble de conservación histórica

**Superficie:** 5.400 m<sup>2</sup><sup>1</sup>

### ***Reseña histórica***

Conocido originalmente como Palacio Versailles, el edificio (Imagen 21) se construyó en 1918 en la Quinta Normal de Agricultura, para albergar al instituto de la Sociedad de la Agricultura inaugurado dos años después en 1920 (Memoria Chilena, 2018).

El parque, como su nombre indica nació en 1841 bajo el mandato del presidente Manuel

<sup>1</sup> Fuentes datos técnicos: <http://www.mac.uchile.cl/museo/edificios> <http://www.registromuseoschile.cl>

Bulnes con el fin de dotar al estado de un espacio de experimentación e investigación agrícola, además ofrecer áreas verdes y de esparcimiento al lado poniente de la ciudad, marcando de esta forma la dirección en la cual la urbe debía crecer (Memoria Chilena, 2018).



**IMAGEN 21** MAC Quinta Normal 1960

Fuente: Imagen sin autor citada en Pérez

Es notable la variedad de secciones que el parque desarrolló en sus inicios para cumplir su misión educativa. Éstas secciones se exponen en *Breve reseña sobre la Quinta Normal de Agricultura*, en la cual su autor René Le-Feuvre destaca que “*la Quinta Normal de agricultura es ante todo un establecimiento de enseñanza; su objetivo es la difusión de los conocimientos agrícolas, científicos y técnicos por los medios de que dispone*” (Le-Feuvre, 1901, pág. 4).

Para tal objetivo, la Quinta normal contó en principio con grandes plantaciones de especies nacionales y foráneas, museo de exposiciones agrícolas (Imagen 22), viñas (Imagen 23), espacios para la cría de animales, invernadero y una escuela práctica de agricultura (Imagen 24), en el edificio en el cual actualmente funciona el Museo Nacional de Historia natural (Le-Feuvre, 1901).



**IMAGEN 22** Museo de la exposición 1901

Fuente: Imagen de René Le-Feuvre



**IMAGEN 23** Viñas de Quinta normal

Fuente: Imagen de René Le-Feuvre



**IMAGEN 24** Escuela práctica de Agricultura en 1901

Fuente: Imagen de René Le-Feuvre

El parque pronto comenzó a involucrar más funciones, efectuándose en él eventos públicos y actividades deportivas. Además comenzaron a construirse una serie de nuevos museos como el Museo Ferroviario y el Museo de Ciencia y Tecnología, que si bien apoyaban la idea de espacio educativo, dejaban entrever cómo el parque poco a poco se transformaba en función de instaurarse más como un centro social y de esparcimiento (Memoria Chilena, 2018).

El edificio Versailles pasó luego en 1934 a estar bajo la dirección de la Universidad de Chile y funcionar como su facultad de agronomía hasta 1971, conservando de esta forma su conexión con el objetivo primigenio del parque en el cual se encuentra emplazado. Luego de que la facultad fuese trasladada a su ubicación actual en Campus Antumapu, y posterior a un periodo de abandono producto de un incendio con fecha desconocida, el edificio se prestó al Servicio de Salud Metropolitano Occidente, el cual instaló en sus dependencias un consultorio externo del Hospital San Juan de Dios en 1985. El cambio de uso sufrido por el edificio coincide con el traspaso de administración del Parque Quinta Normal de manos del Servicio Agrícola y Ganadero a la Municipalidad de Santiago, destacando su importancia como espacio público de esparcimiento y recreación, impulsando a su vez su riqueza paisajística (Consejo de Monumentos Nacionales, 2018).



**IMAGEN 25** MAC Quinta Normal 1960

Fuente: Imagen sin autor citada en Pérez

Su funcionamiento como facultad y posteriormente como consultorio afectaron fuertemente su conexión con el parque y el resto de edificios culturales que en él se encuentran inmersos, ya que al ser edificios que requerían de un funcionamiento independiente, se estableció como único acceso el de su fachada principal, hacia la calle Matucana, delimitando con una reja sus otras tres fachadas e impidiendo el paso directo desde y hacia el parque, condición que se mantiene hasta hoy y es potenciada por la presencia de grandes árboles que cubren visualmente al edificio (López, 2009).

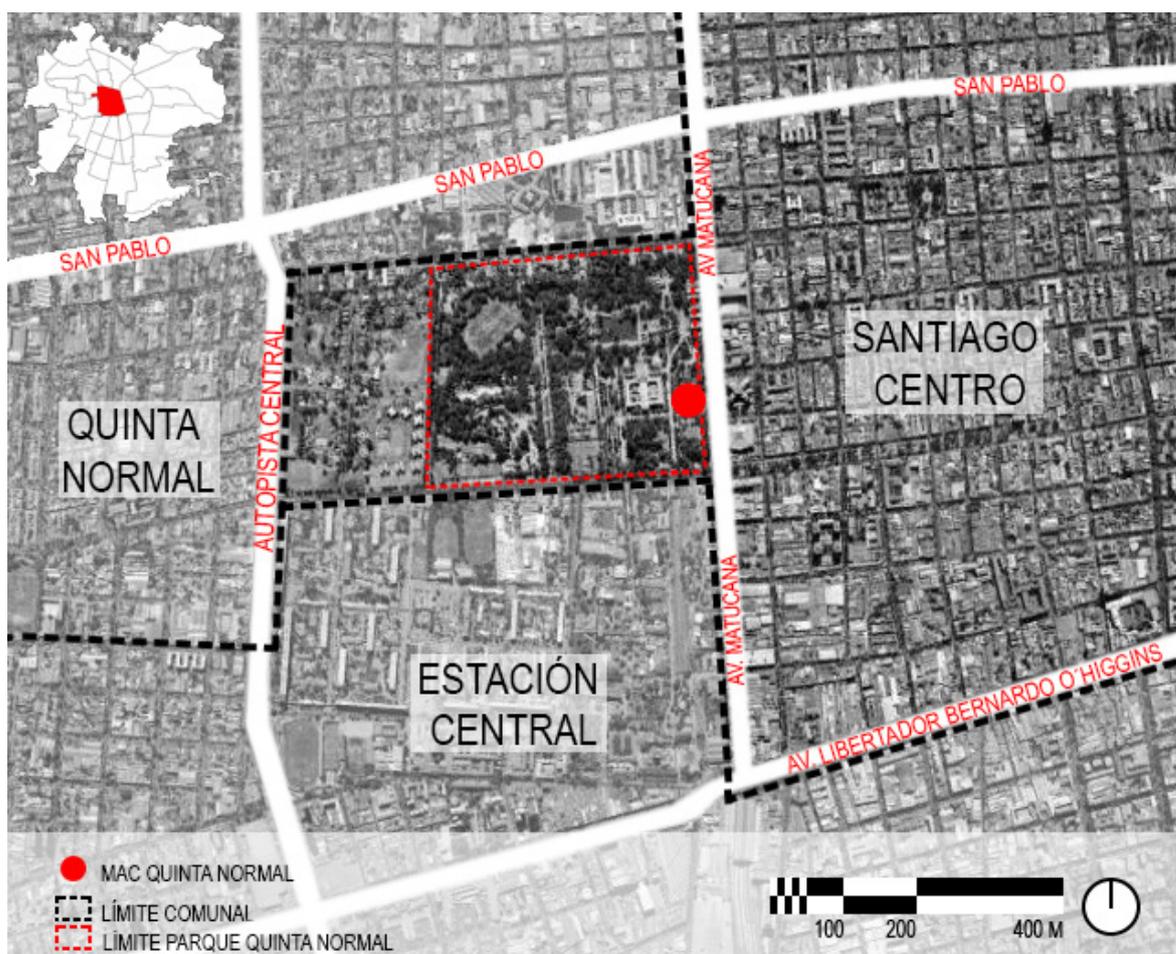
Entre 2004 y 2005 el edificio volvió a ser administrado por la Universidad de Chile, la cual lo intervino para comenzar a funcionar como el Museo de Arte Contemporáneo Quinta Normal, uso que mantiene hasta hoy.

El terremoto del 2010 provocó daños que fueron reparados en 2011 en una restauración impulsada por donaciones del gobierno alemán.

Entre sus cambios morfológicos más importantes puede mencionarse la desaparición de la mansarda superior que remataba el volumen producto del incendio que sufrió en la década de los 70 (López, 2009), además de ciertos cambios en su configuración interna entre los cuales puede destacarse las ventanas tapiadas de la gran mayoría de las salas utilizadas actualmente como espacios de exposición.

### **Contexto urbano**

El MAC Quinta Normal pertenece a la comuna de Santiago Centro y se ubica en el Parque Quinta Normal, el cual limita con las comunas de Estación central y Quinta Normal, tal como se muestra en la imagen 26.



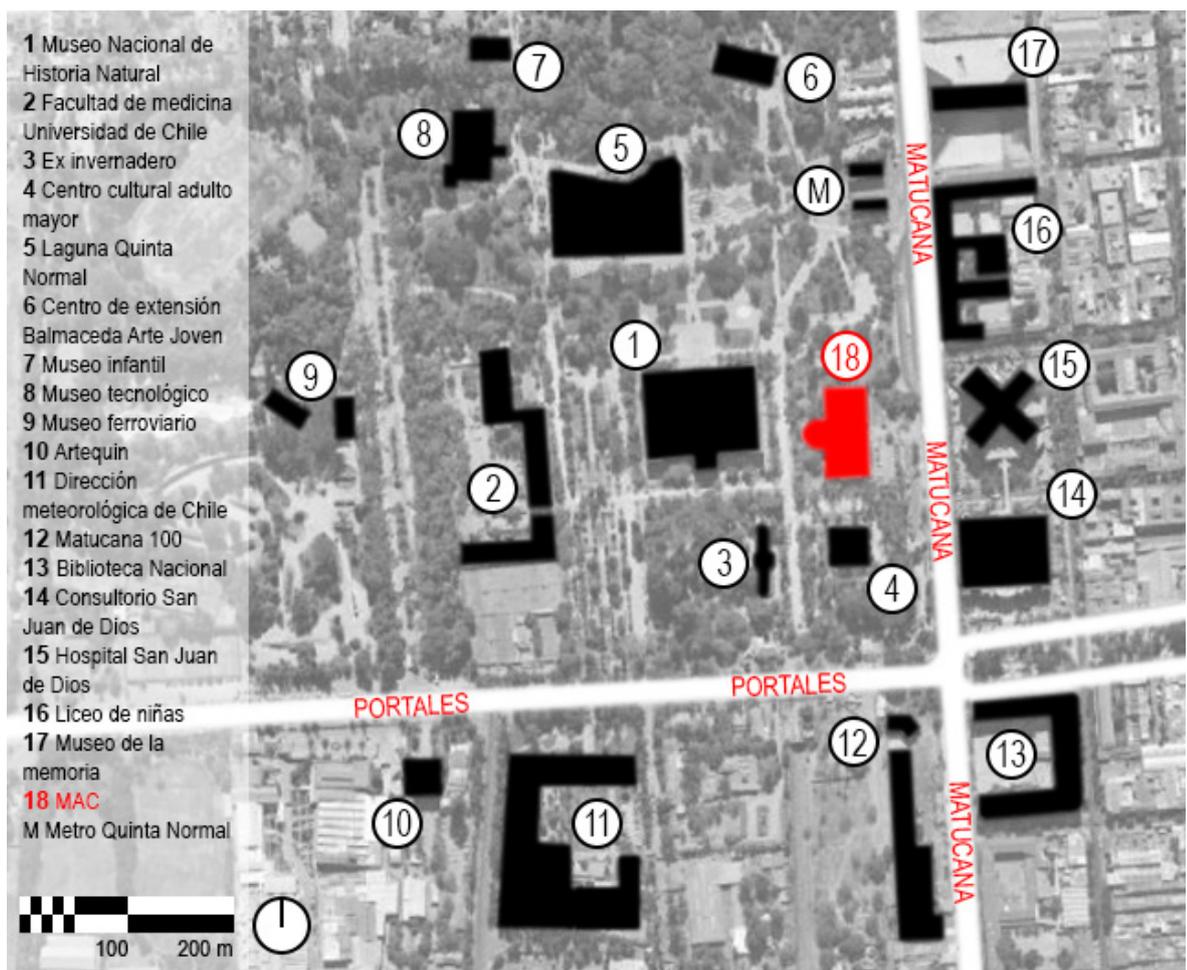
**IMAGEN 26** Contexto urbano de MAC Quinta Normal

Fuente: Elaboración propia a partir de imagen satelital de Google Earth

El caso de estudio se encuentra en un contexto central, con cercanía a arterias principales de la ciudad como Av. Libertador Bernardo O’iggins, San Pablo y más directamente con calle Matucana, la cual conecta las calles anteriormente mencionadas, por lo cual se destaca su privilegiada conexión con el resto de la ciudad. Esta condición se potencia por la presencia de gran cantidad de paraderos en calle Matucana, además de la estación de metro Quinta Normal.

También se destaca su proximidad al barrio Yungay, donde prevalece un uso residencial de suelo.

Como se muestra en la imagen 27, el museo se encuentra inmerso en un contexto caracterizado por la presencia de gran variedad de hitos culturales, además de equipamiento comunal como el hospital y consultorio San Juan de Dios. Entre los edificios que en conjunto con el MAC establecen una red cultural patrimonial importante en el sector destacan el Museo Nacional de Historia Natural, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y el Centro cultural Matucana 100.



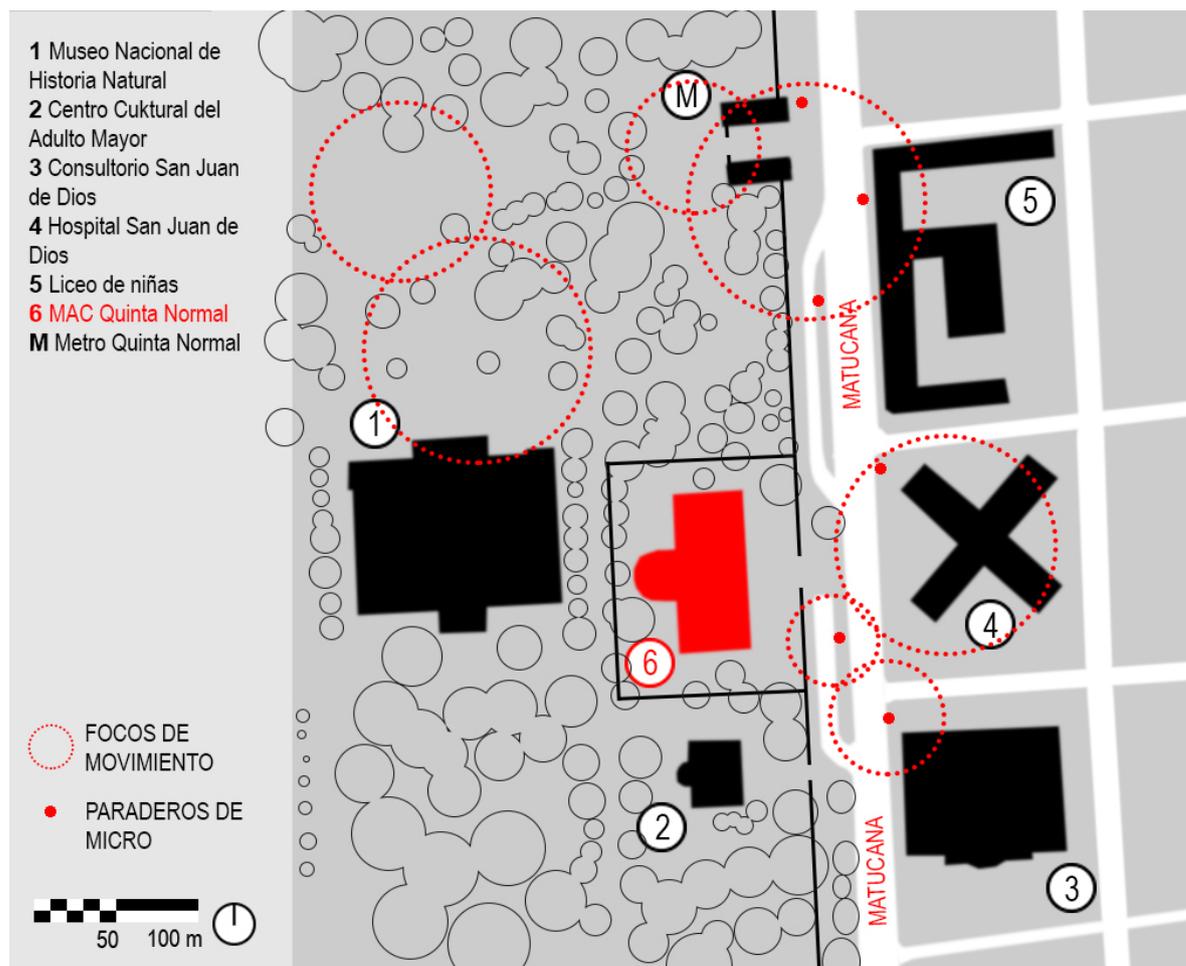
**IMAGEN 27** Hitos cercanos MAC Quinta Normal  
Fuente: Elaboración propia a partir de imagen satelital de Google Earth

La presencia de esta red de museos y un parque urbano tan importante como es Quinta Normal provoca que la zona sea de gran atractivo turístico. Esto sumado al uso residencial preponderante en barrio Yungay y la presencia de recintos educacionales generan que el sector sea demográficamente muy diverso, traduciéndose en movimiento constante en las calles principales, sobre todo en Matucana.

Este movimiento se focaliza principalmente en los puntos donde se encuentran paraderos de transantiago y en el metro Quinta Normal. Estos focos de movimiento se muestran en la imagen 28, en la cual se da cuenta que otros de los grandes puntos de movimiento del sector corresponden al hospital San Juan de Dios, y dentro del parque, la zona frontal del Museo Nacional de Historia Natural, por ser uno de los edificios con más concurrencia del sector.

En relación a la conexión del MAC con estos focos y con los edificios emblemáticos ubicados en sus cercanías mencionados anteriormente, existe varios factores que la determinan.

La imagen 29 muestra varias de estas situaciones. Se destaca primero la imposibilidad

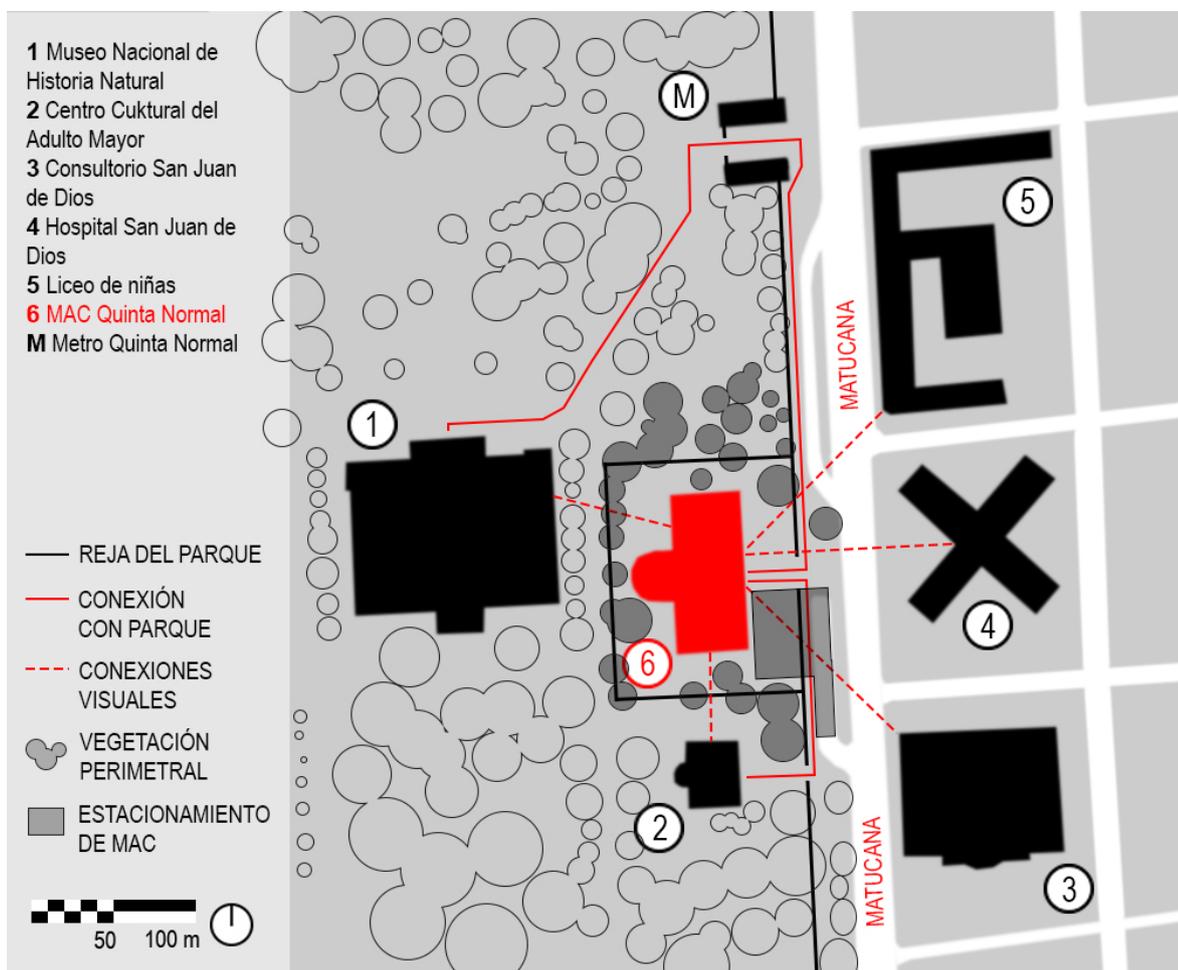


**IMAGEN 28** Focos de movimiento contexto cercano MAC Quinta Normal

Fuente: Elaboración propia

de ingreso directo desde el MAC hacia el parque, pudiéndose acceder a este solamente a través de las rutas señaladas. La conexión parque-MAC se reduce de esta manera a una vinculación visual, la cual además se interrumpe por la presencia de grandes árboles que se posicionan envolviendo perimetralmente el espacio del museo.

La conexión hacia la calle Matucana es mucho más directa, pero ésta también se ve en parte interrumpida por la presencia del estacionamiento del MAC, el cual se ubica tanto dentro del espacio del museo delimitado por la reja como fuera de él, posicionándose como espacio intermedio entre el edificio y la calle.



**IMAGEN 29** Conexiones MAC Quinta Normal

Fuente: Elaboración propia

## CCLM



**IMAGEN 30** Interior de Centro Cultural la Moneda

Fuente: Elaboración propia

**Nombre del caso:** CCLM Centro Cultural la Moneda

**Dependencia administrativa:** Fundación Centro Cultural Palacio la Moneda y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

**Ubicación:** Plaza de la Ciudadanía 26. Metro Moneda. Santiago, Chile.

**Año de construcción:** 2004-2006

**Usos, remodelaciones y arquitectos encargados:**

- **2006- Actualidad** Centro Cultural (Cristián Undurraga. Undurraga Devés Arquitectos)

**Declaratoria:** Si declaratoria

**Superficie:** 7.200 m<sup>2</sup><sup>1</sup>

### ***Reseña histórica***

El edificio que alberga el Centro Cultural Palacio la Moneda, a diferencia del caso MAC, se construyó con el fin específico de funcionar como tal, por lo tanto la obra no ha sufrido ningún tipo de modificación en pos de adecuarse a otras funciones.

Sin embargo, el lugar en el cual el centro se emplaza, bajo la plaza de la Ciudadanía y a un lado del Palacio La Moneda posee una fuerte carga histórica.

Anterior a ser la plaza de la Ciudadanía, la explanada que precede la fachada sur del Palacio de La Moneda se conoció como la Plaza de La Libertad (Imagen 31), construida en conjunto con la Plaza de la ciudadanía en la década de los 30. En ésta época los

<sup>1</sup> Fuentes datos técnicos: <http://www.ccplm.cl/sitio/> <http://www.registromuseoschile.cl>

alrededores del palacio, anteriormente La Casa de Moneda inaugurada en 1805, fueron sometidos a una remodelación y embellecimiento que consideró también la construcción de los edificios aledaños para albergar diversos fines gubernamentales (Consejo de Monumentos Nacionales, 2018).



**IMAGEN 31** Plaza de la Libertad 1930

Fuente: <http://www.flickrriver.com/photos/28047774@N04/sets/72157622993009995/>



**IMAGEN 32** Palacio de La Moneda y Plaza de la Ciudadanía 1973 y 2015 respectivamente

Fuente: <http://www.uchile.cl/noticias/115106/la-moneda-tras-el-119-un-bombardeo-al-patrimonio>

El Palacio de La Moneda se sometió a diversas modificaciones luego de la destrucción de la cual fue víctima en 1973 a raíz del golpe militar del 11 de Septiembre, donde el edificio fue bombardeado desde el aire durante 15 minutos (Imagen 32). Este acontecimiento fue el único episodio en el cual el edificio sufrió remodelaciones no planificadas en toda su historia. Anteriormente el edificio había sufrido remodelaciones en pos de cambiar su funcionamiento de fábrica a residencia presidencial, como la demolición de los talleres de acuñación de monedas en 1945 (Memoria Chilena, 2018).

La plaza de la ciudadanía como se le conoce hoy, comenzó a construirse en 2004 con motivo del bicentenario de la independencia, queriendo instaurarse como “...*el mayor espacio de encuentro entre los ciudadanos y el Estado democrático*” (<http://www.plataformaurbana.cl/archive/2006/10/23/plaza-de-la-ciudadania/>, 2006).

Sin embargo, dicho propósito se vio preso de una fuerte contradicción al permanecer por años la plaza relativamente inaccesible para el público, delimitada por cercos metálicos que impedían el libre tránsito. Ésta situación fue remediada este año (2018) al quitar estos cerramientos.

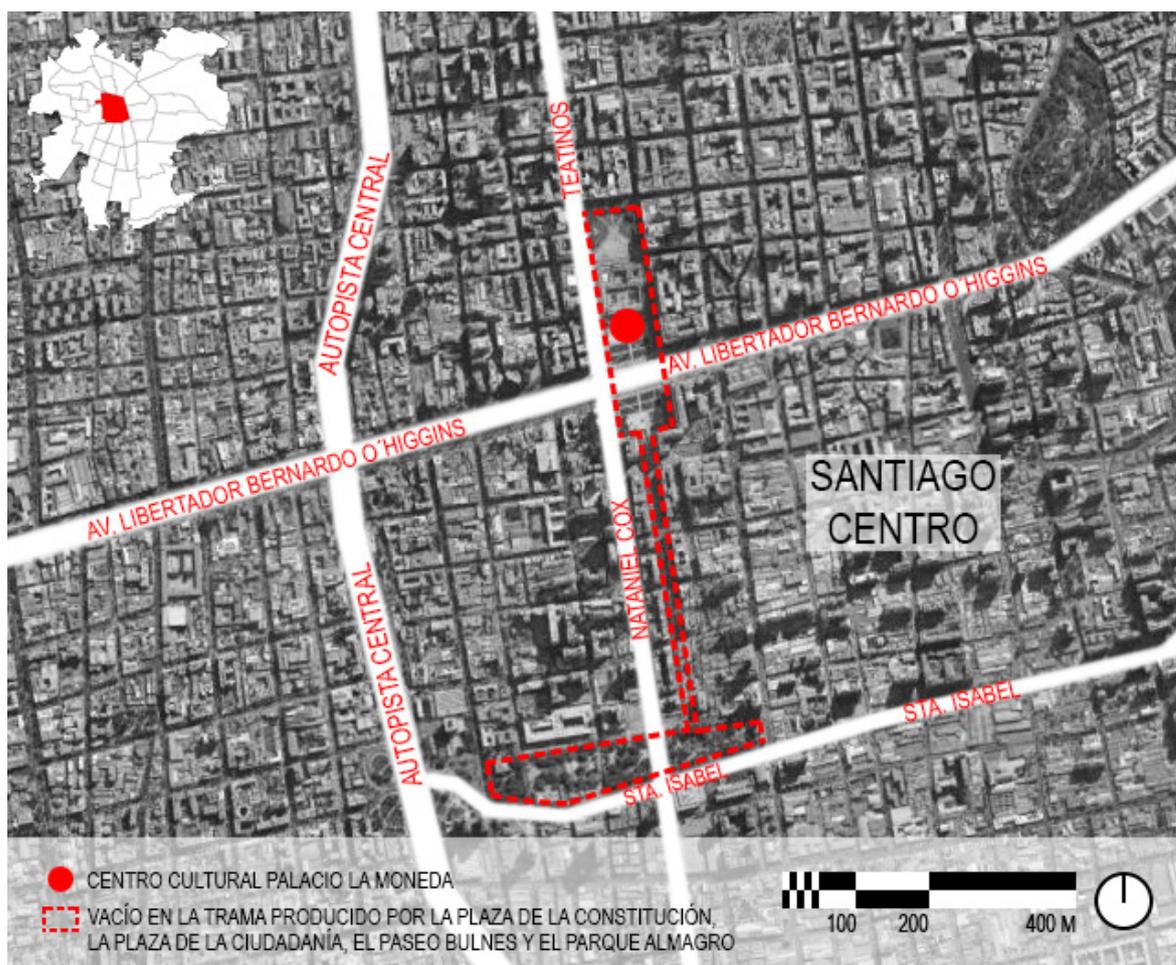
Junto con la Plaza de la Ciudadanía comenzó a construirse el centro cultural, inaugurándose finalmente en 2006.

## Características del contexto urbano

El centro cultural Palacio La Moneda se encuentra en pleno centro de Santiago Centro en relación directa a la Av. Libertador Bernardo O'Higgins, principal arteria vehicular de Santiago que conecta la urbe de oriente a poniente, destacándose así su buena conectividad.

Se encuentra inserto en una trama urbana morfológicamente muy densa, donde domina la presencia de edificaciones históricas. A pesar de ésta densidad, el caso se enmarca justamente en un gran vacío que se conforma por la presencia de la plaza de la ciudadanía y el paseo Bulnes, los cuales generan en conjunto una gran apertura visual.

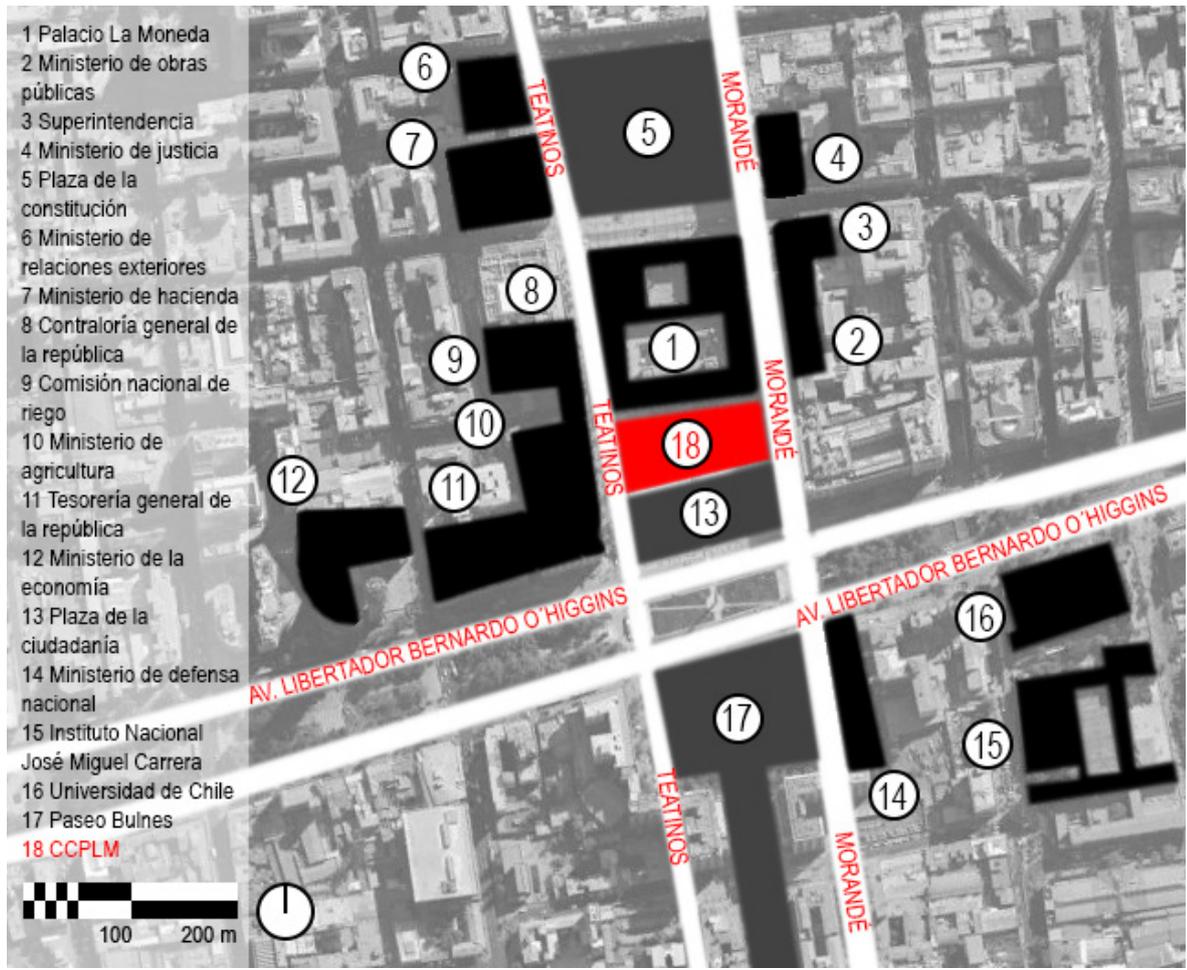
Éste vacío se continúa con la plaza de la constitución, ubicada frente a la fachada norte del Palacio de La Moneda. Si bien no hay una conexión visual entre ambas plazas, ambas explanadas apuntan a destacar el Palacio liberando el espacio de su alrededor, por lo cual se considera que morfológicamente, ambas situaciones conforman un mismo vacío, el cual se continúa en el paseo y finaliza en el Parque Almagro, como se muestra en la imagen 33.



**IMAGEN 33** Contexto urbano CCPLM

Fuente: Elaboración propia a partir de imagen satelital de Google Earth

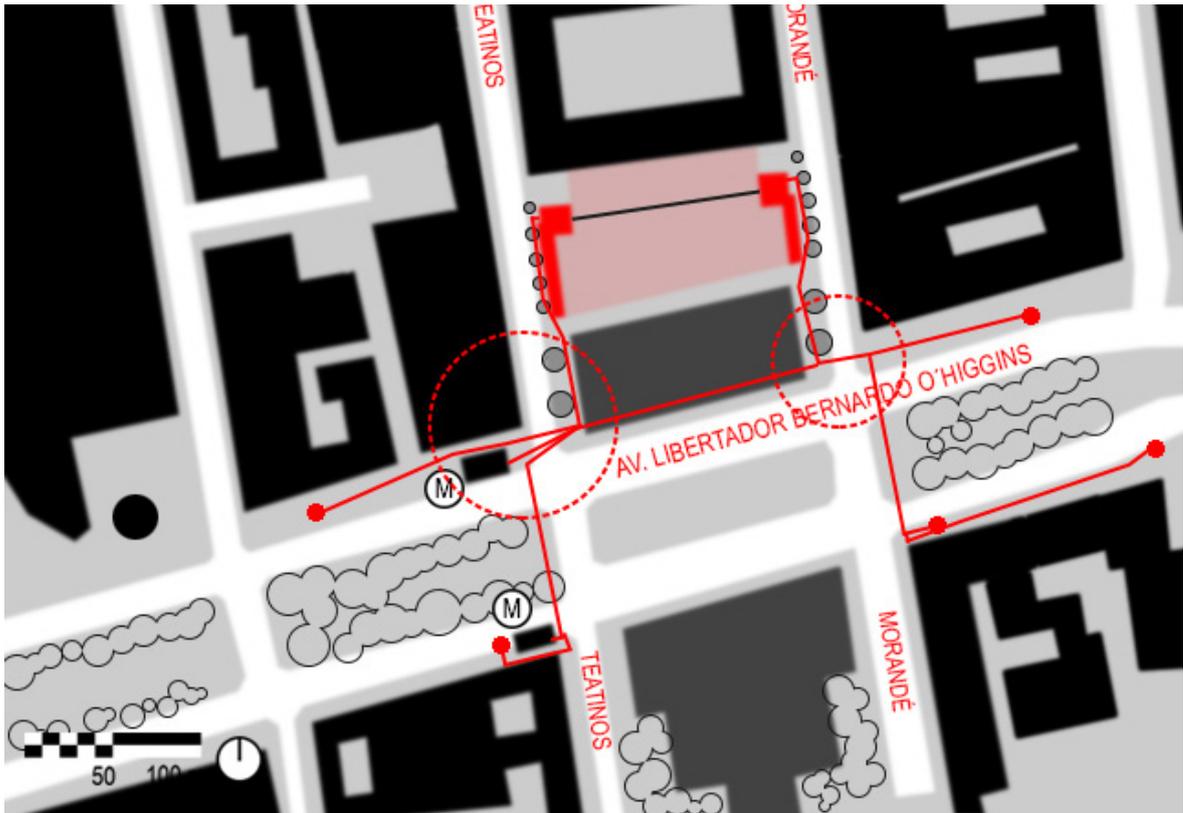
El sector es un punto neurálgico de importancia administrativa tanto para la ciudad como para el país, ya que alrededor del vacío mencionado anteriormente se ubican los principales edificios gubernamentales, entre los que destacan por supuesto el Palacio de La Moneda y los distintos ministerios que se muestran en la imagen 34. También posee cercanía con la casa central de la universidad de Chile y el instituto Nacional José Miguel Carrera Y el teatro Antonio Varas.



**IMAGEN 34** Contexto urbano CCPLM

Fuente: Elaboración propia a partir de imagen satelital de Google Earth

El resto del sector se compone de comercio y edificios de oficinas en su mayoría. En la av. Libertador Bernardo O’higgins se ubican una gran cantidad de paraderos de transantiago, además de ser la calle por la cual pasa subterráneamente gran parte de la línea 1 del metro de Santiago. La estación de metro La Moneda se ubica próxima al centro, como se muestra en la imagen 35. Estos puntos son los principales focos de movimiento relacionados al caso, especialmente las esquinas de Teatinos con Alameda y Morandé con Alameda, calles que coinciden con los accesos del centro.



**IMAGEN 35** Focos de movimiento sector CCPLM

Fuente: Elaboración propia

Existe un gran flujo vehicular y peatonal en el sector, el cual se concentra en las calles circundantes y en la plaza de la ciudadanía, la cual posee un carácter transitable.

Al ser el centro una edificación subterránea, las conexiones visuales con el entorno se hacen casi inexistentes, a excepción de las establecidas desde las plazas de acceso hacia las fachadas de calle Teatinos y Morandé, y desde estas calles hacia las rampas y escalinatas de acceso (Imágenes 36 y 37).



**IMAGEN 36** Conexión visuales con los accesos del centro por calle Teatinos

Fuente: Elaboración propia



**IMAGEN 37** Conexión visual desde acceso de calle Teatinos

Fuente: Elaboración propia

## **ANÁLISIS DE LA DIMENSIÓN ARQUITECTÓNICA**

### ***Acotaciones para la lectura:***

#### **Sobre el contenido:**

- El presente apartado tiene como objetivo exponer el análisis descriptivo realizado de los casos de estudio, revisando su dimensión arquitectónica como se detalla en el marco teórico.
- La información analítica se expone aquí para luego, en conjunto con la información de la dimensión social de cada caso, llegar a la síntesis sobre qué relaciones espaciales se establecen en dos casos tan distintos de obras arquitectónicas destinadas a la exposición de arte contemporáneo.

#### **Fuentes de datos expuestos:**

- Planimetría base del MAC; entregada por el MAC y el arreglada por la propia investigadora.
- Planimetría ase del CCLM: entregada por el arquitecto del centro Cristian Undurraga y arreglada por la propia investigadora.
- Planimetría de análisis; material elaborado por parte de la investigadora a partir de observaciones realizadas en múltiples visitas entre Mayo y Noviembre del año 2018.
- Datos de superficie y dimensiones; cálculos realizados por la investigadora en el software AutoCAD. En algunos casos, datos de superficie son extraídos de fuentes externas, las cuales se citan.
- Otros datos con respecto a usos, estructura, problemas, etc; algunos datos son obtenidos en entrevistas a la directora del MAC Carola Chacón; la directora del CCLM Beatriz Bustos y el arquitecto encargado de las renovaciones que se están realizando en el centro, Pablo Brugnoli.

#### **Sobre las planimetrías expuestas:**

- Todas las planimetrías utilizadas aquí exponen información únicamente de los espacios públicos.
- La superficie privada es graficada en todas las planimetrías con un achurado gris, lo cual indica que no se considera dentro del análisis.

#### **Sobre los términos empleados:**

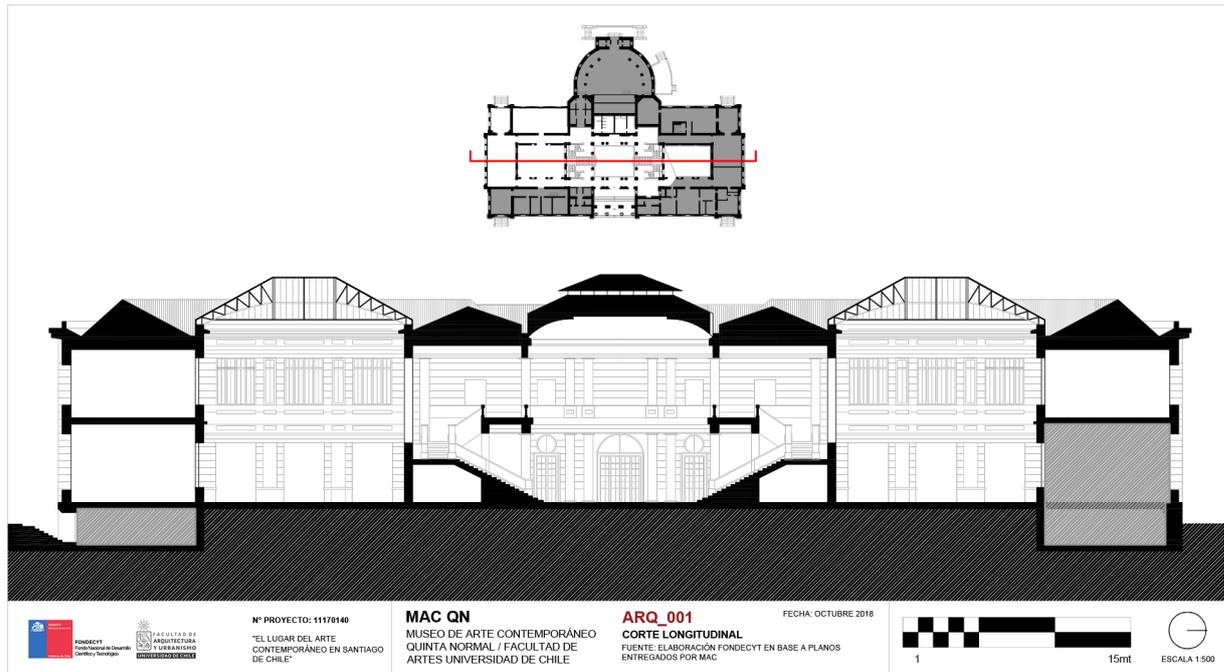
- Se considera recinto a toda superficie que posea un uso definido, aun cuando éste pueda variar.
- Se considera circulación a toda superficie de tránsito que permita el paso del visitante de un recinto a otro, aun cuando esta no sea su finalidad, por lo tanto las circulaciones pueden ser recintos y viceversa.

## MAC

### Recintos

#### Superficie y usos

El MAC Quinta Normal posee 5.400 m<sup>2</sup> (Prensa U. de Chile, 2016) repartidos en 2 niveles y 3 subterráneos como se muestra en el corte ARQ\_001.



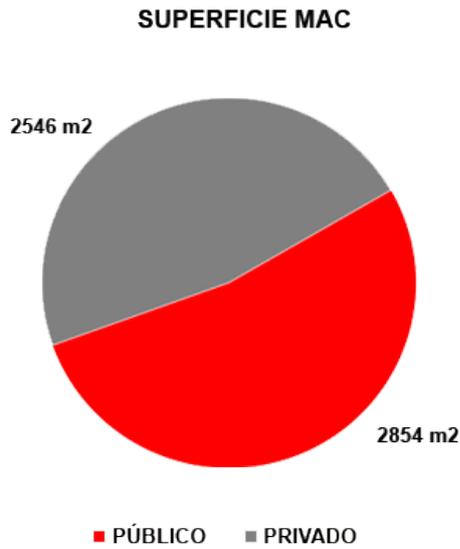
Uno de estos subterráneos es utilizado por la Escuela Taller de Artes y Oficios Fermín Vivaceta, la cual no es administrada por el museo; mientras que los otros dos se mantienen en desuso y normalmente cerrados.

Del total de la superficie, 2.854 m<sup>2</sup> se utiliza para recintos de carácter público, superando mínimamente el espacio utilizado por los recintos privados (Gráfico 1). Sin embargo, cabe decir que gran porcentaje de los recintos privados del edificio son en realidad áreas sin habilitar, utilizadas como bodegas improvisadas para restos de exposiciones anteriores. La razón de esto es que no se cuenta con el presupuesto suficiente para mantener estas zonas como parte del funcionamiento activo del museo<sup>1</sup>.

El espacio público se destina en su mayoría para recintos expositivos (Gráfico 2) y a parte se reconocen otras 4 clases de recintos: recintos de acceso, recintos interactivos, servicios higiénicos y recintos multiuso.

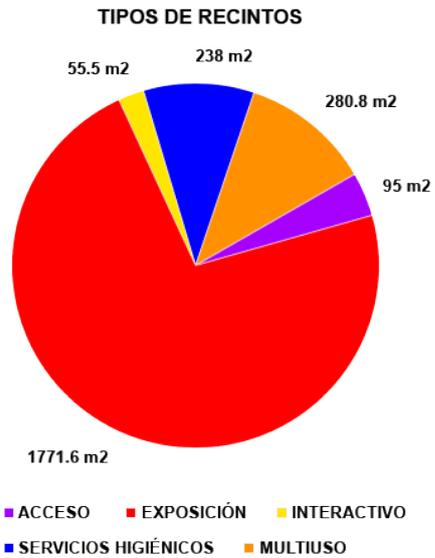
Dichos recintos se distribuyen como se muestra en los planos ARQ\_002 y ARQ\_003.

<sup>1</sup> Dato entregado por Carola Chacón



**GRÁFICO 1** Superficie pública / privada

Fuente: Elaboración propia en <https://www.generadordegraficos.com>



**GRÁFICO 2** Tipo de recintos

Fuente: Elaboración propia en <https://www.generadordegraficos.com>

Se reconocen 22 recintos de los cuales 16 se consideran de exposición, 1 de acceso, 1 interactivo, 2 de servicios higiénicos y 2 recintos multiuso, denotando de ésta manera que el museo presenta poca variedad de opciones, dedicándose casi por entero a la exposición.

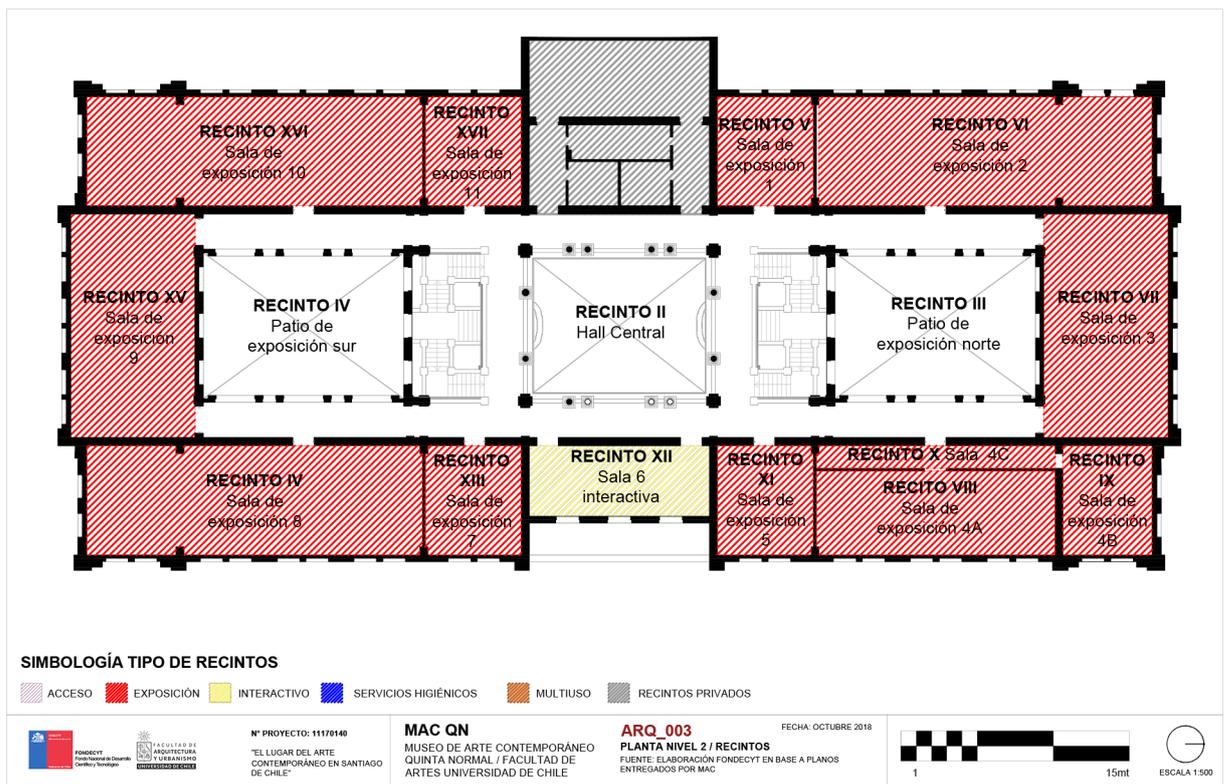
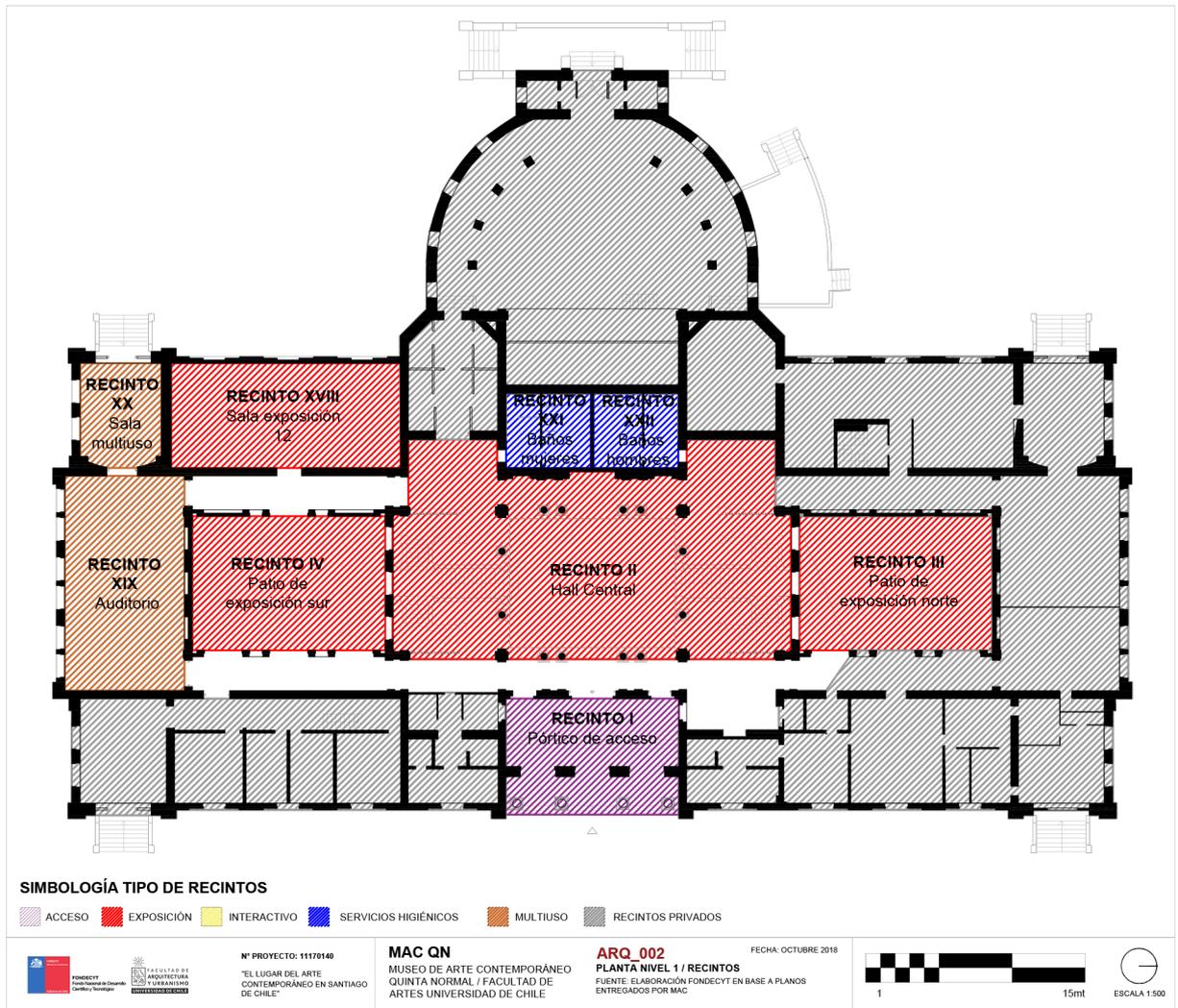
Como se puede apreciar en los planos ARQ\_002 y ARQ\_003, ambos pisos poseen lógicas de distribución distintas. En el primer piso la superficie expositiva se concentra hacia el centro de la planta, en el hall central y los patios, presentándose como única excepción la sala 12, mientras que en el nivel 2, esa distribución se revierte, posicionándose todos los recintos expositivos, hacia el perímetro del edificio.

De esta manera, el nivel 2 presenta una distribución mucho más ordenada, con recintos de un solo acceso a excepción de la sala interactiva y las salas 3 y 9 que son el remate de cada pasillo. Los otros recintos que poseen un funcionamiento distinto del resto son las salas 4A, 4B y 4C, las cuales poseen dimensiones distintas y un acceso compartido. La razón de esta distribución se debe al levantamiento de dos tabiques extra dentro de la sala para una exposición específica, los cuales nunca se retiraron, fragmentándola en 3 salas<sup>1</sup>. Una de estas salas (Imagen 38) presenta proporciones que le confieren una forma alargada, como un pasillo, pero se considera como una sala de exposición pues se utiliza específicamente para tal fin.

Cabe decir también que en caso de necesitarse, cualquier superficie pública del museo puede y es utilizada como espacio expositivo.

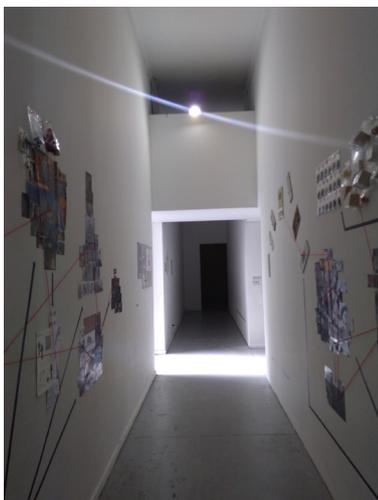
En el nivel 1, se reconocen dos recintos multiuso que usualmente se mantienen cerrados al público. Uno es el auditorio (Imagen 39), el cual no posee mobiliario fijo, pudiéndose utilizar

<sup>1</sup> Dato entregado por Carola Chacón



con otros fines, por lo que se considera un recinto multiuso y no para audiencia solamente. Los servicios higiénicos se encuentran en relación directa con el hall (Imagen 40), con accesos laterales impidiendo su visibilidad desde el acceso.

### ***Dimensiones y proporciones***



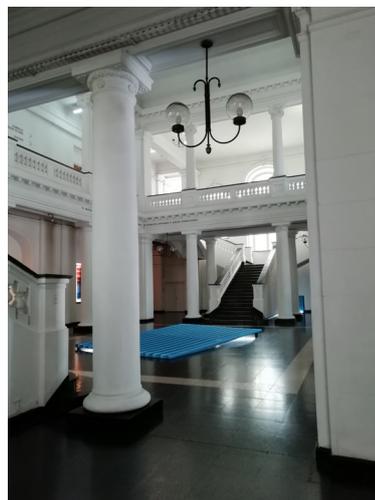
**IMAGEN 38 Sala 4C**

Fuente: Elaboración propia



**IMAGEN 39 Auditorio**

Fuente: Elaboración propia



**IMAGEN 40 Hall central**

Fuente: Elaboración propia

El museo tiene 14 salas de exposición, incluida la sala interactiva. Además de estas salas, los patios también se utilizan como superficies expositivas, pero de obras que son parte de la exposición permanente del MAC.

Las salas de exposición tienen dimensiones bastante similares y no poseen variaciones en su altura a excepción de la sala 12, de 5 m de altura<sup>1</sup>, lo cual se muestra en el esquema 4.

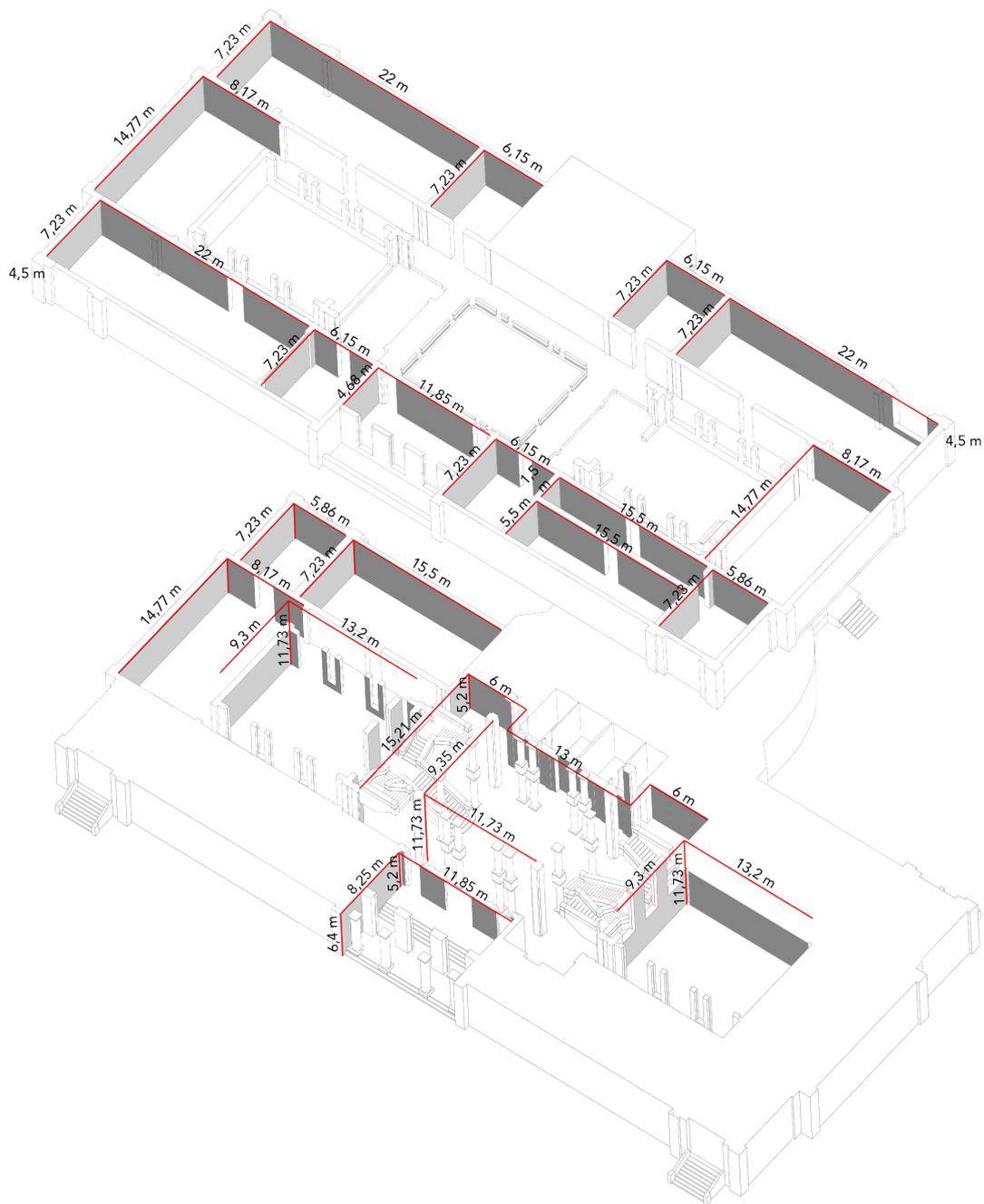
En el esquema isométrico de la página anterior se muestran las dimensiones de cada sala, y se puede dar cuenta que las salas se ubican perimetralmente, teniendo en su mayoría un fondo de 7,20 m.

Se reconocen 8 tipos de recinto expositivo según sus proporciones, los cuales se muestran en el esquema 5. En su mayoría, las salas poseen una relación de altura versus fondo de 1:1,5, siendo el largo lo que más varía.

La sala tipo H corresponde a los patios de exposición sur y norte y al hall, y si bien poseen dimensiones bastante superiores, mantienen una proporción de altura, fondo y largo similar a las que poseen las salas de tipo A.

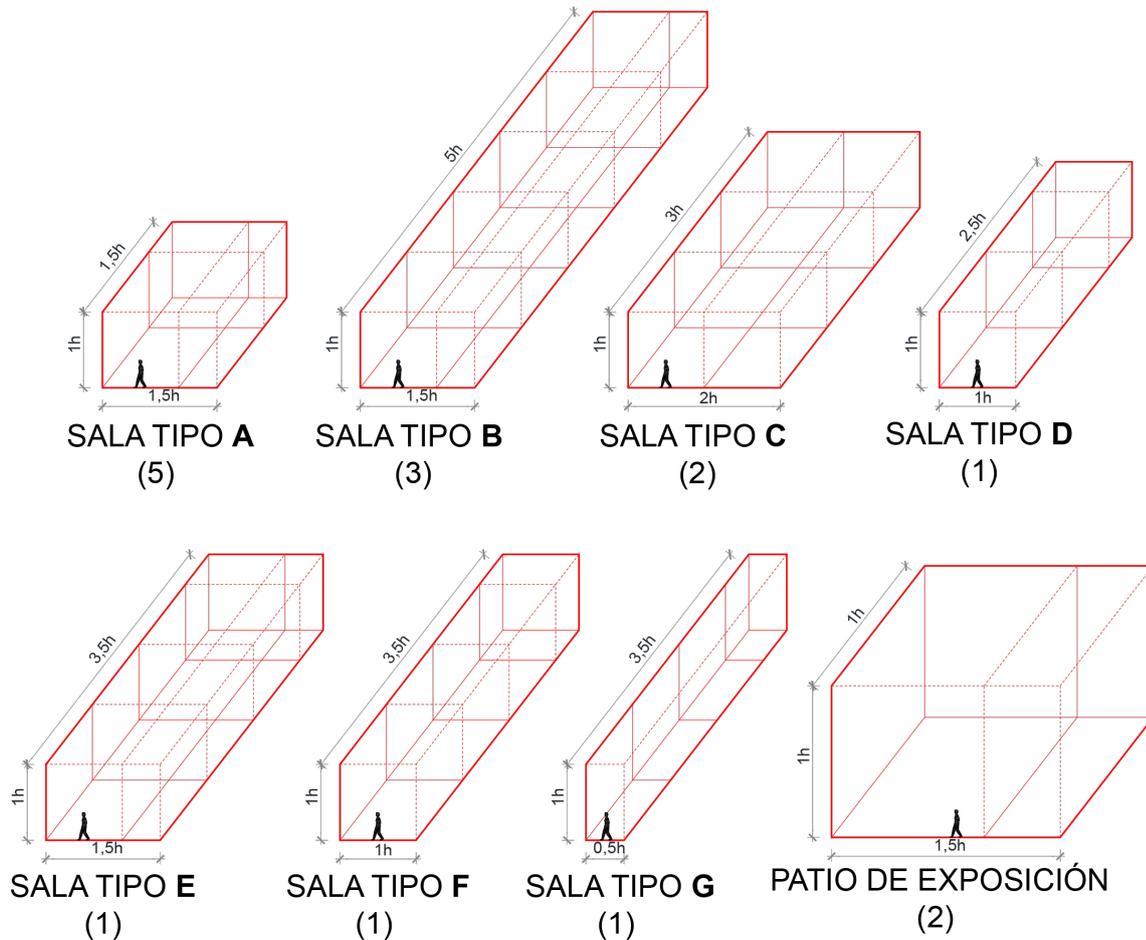
---

<sup>1</sup> Los recintos del nivel 2 poseen un cielo falso que cubre las vigas de techo, a diferencia de los recintos del nivel 1, razón por la cual en el segundo piso las salas cuentan con una altura menor.



**ESQUEMA 4** Dimensiones de recintos

Fuente: Elaboración propia



**ESQUEMA 5** Tipos de recinto expositivo según proporciones

Fuente: Elaboración propia

### ***Iluminación natural y artificial de los recintos***

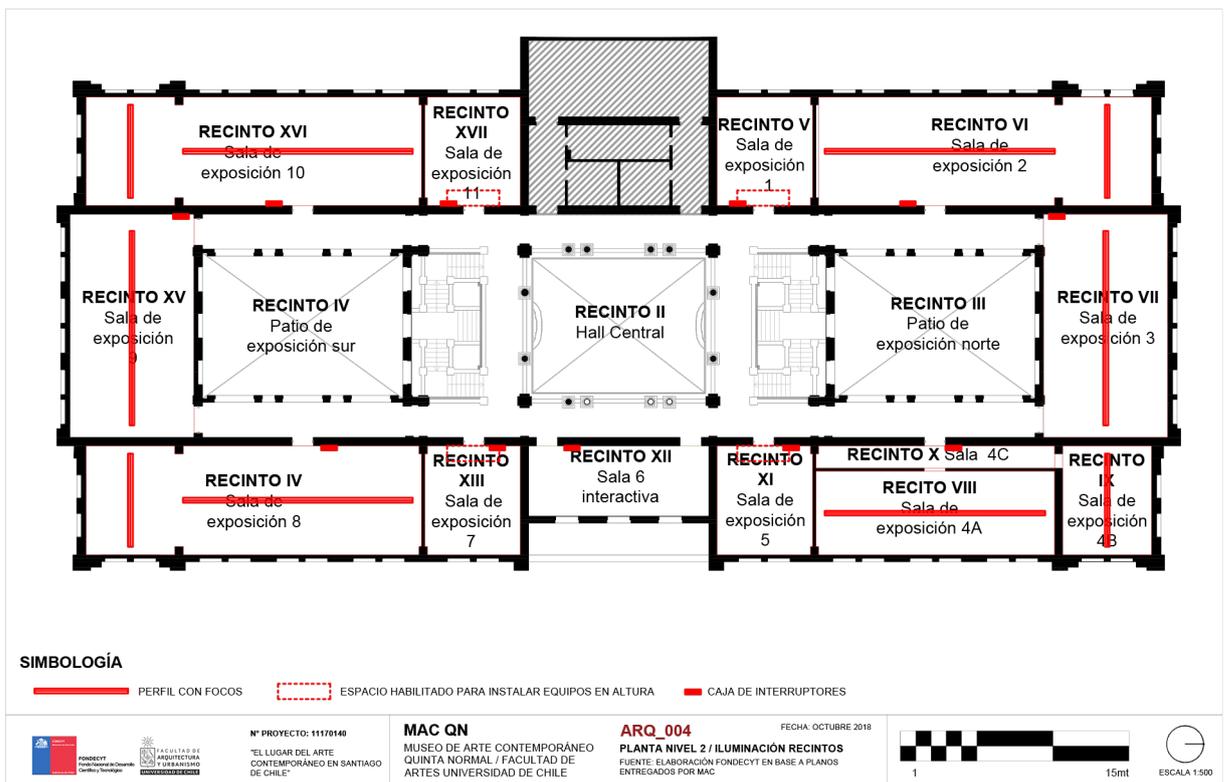
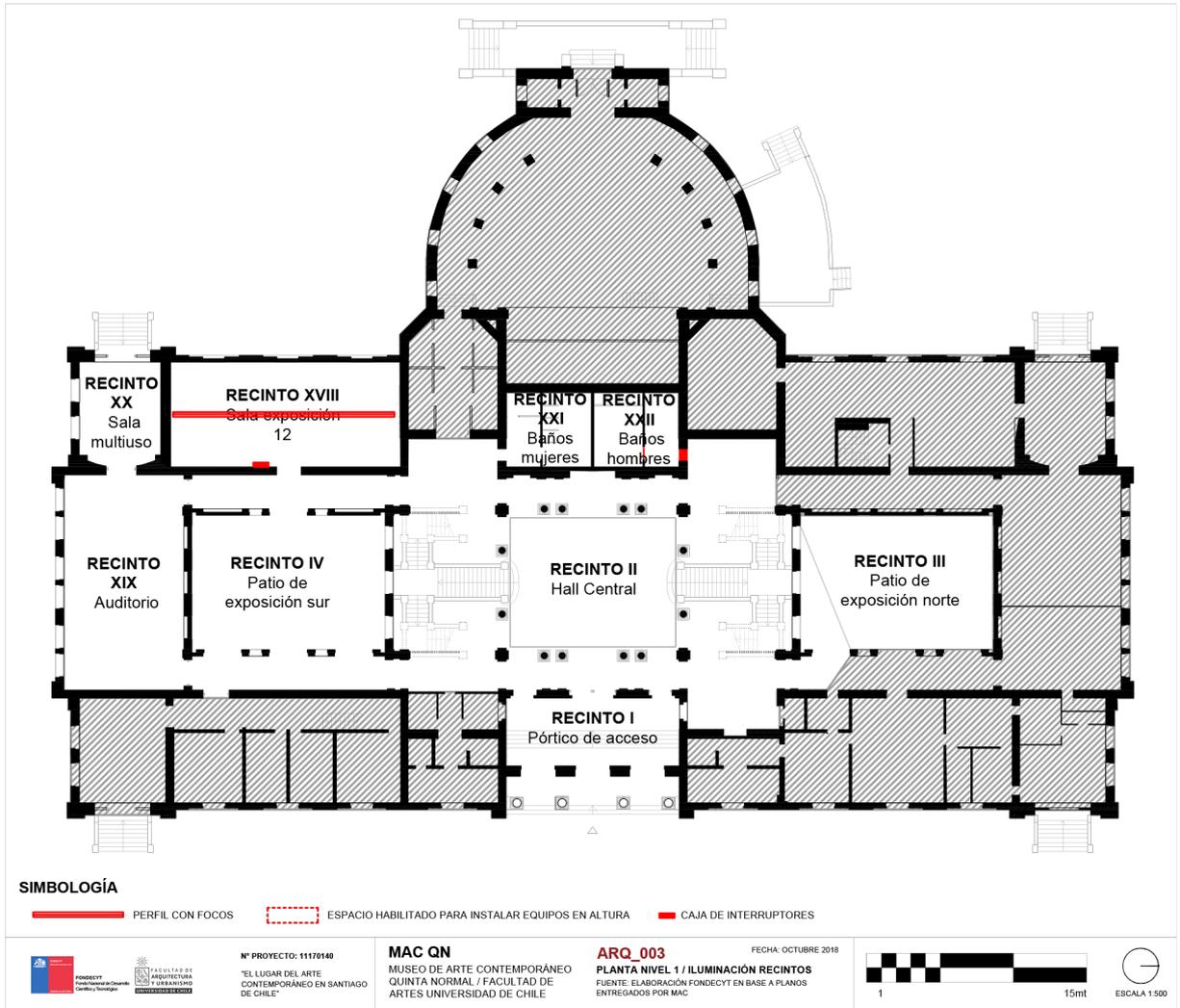
La mayoría de las salas de exposición cuentan con parrillas con focos removibles, con excepción de las salas centrales del nivel 2, las que tienen un espacio habilitado sobre sus accesos para la instalación de equipos, Como se muestra en los planos ARQ\_004 y ARQ\_005.

Estas salas se utilizan la mayoría de las veces para exposiciones que utilizan recursos audiovisuales, por lo que se maneja en ellas una iluminación más lúgubre.

Las salas 4A, 4B Y, comparten una única caja de interruptores, lo cual demuestra su anterior funcionamiento como una sola sala.

Además de las parrillas de iluminación, las salas cuentan con la posibilidad de instalación de otros equipos lumínicos según lo requiera la colección expuesta en el momento.

La sala 4C, por ejemplo, que no posee parrilla de iluminación, utiliza a menudo focos individuales.





**IMAGEN 41 Sala 8**

Fuente: Elaboración propia



**IMAGEN 42 Patio sur**

Fuente: Elaboración propia

Sobre iluminación natural, casi todas las salas la poseen gracias a la presencia de los 2 grandes patios con lucarnas vidriadas (Imagen 42), los cuales son los dos mayores focos lumínicos del edificio. La llegada de luz natural no es directa, sino que llega a las salas a través de los pasillos (Imagen 41).

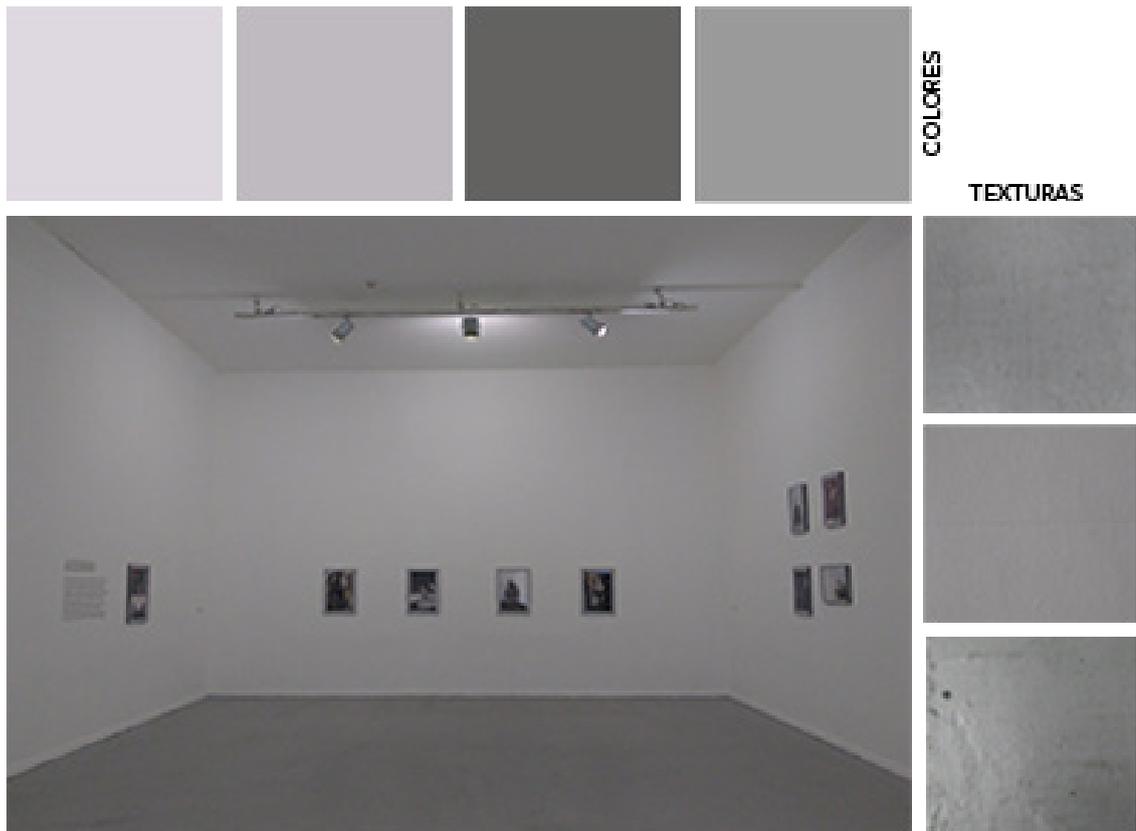
Existen solo dos salas que cuentan con iluminación natural directa a través de ventanas; éstas son las sala 2, con orientación poniente, y la sala 6, con orientación oriente.

### ***Texturas y colores***

Una característica común de este tipo de obras arquitectónicas es que sus salas son sometidas continuamente a cambios de color y texturas según lo requiera la colección expuesta en el momento. No obstante, es posible observar ciertos colores y texturas predominantes en aquellos recintos que suelen mantenerse sin cambios. Incluso las mismas salas de exposición, por el uso de determinados materiales tienden a manejar una gama de color predominante.

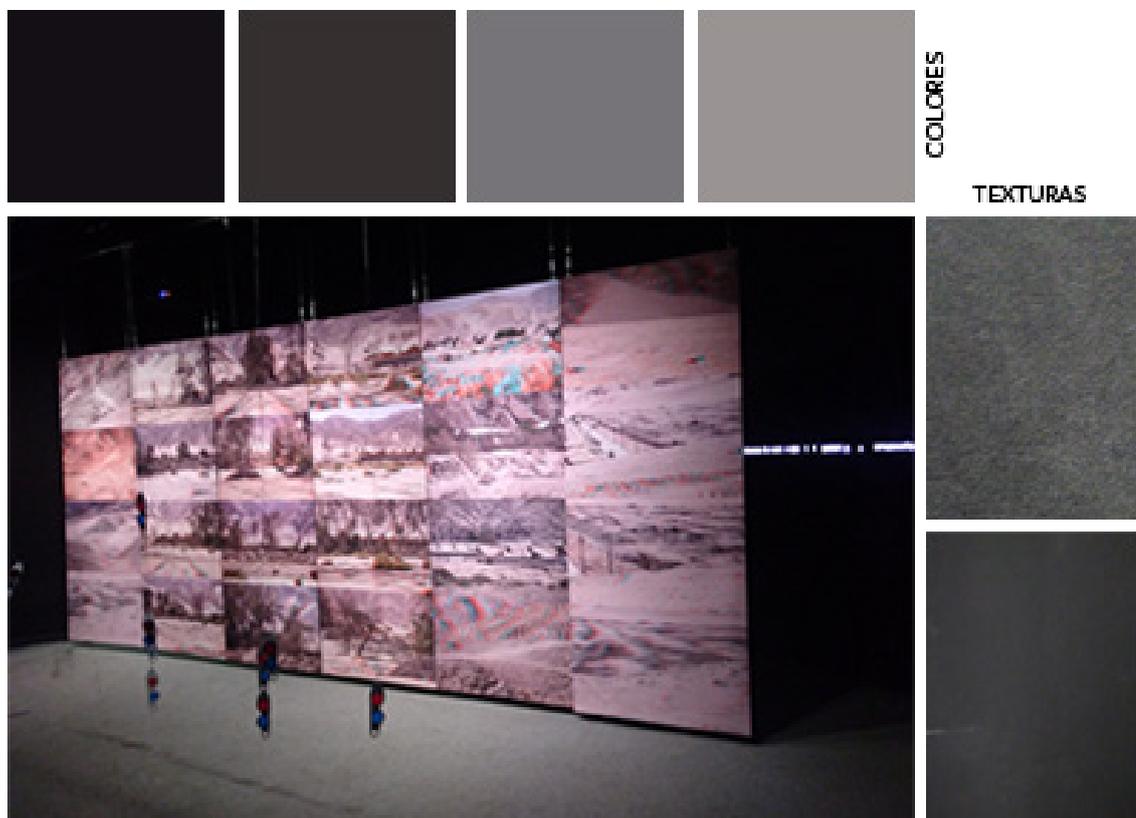
En el MAC, aunque las salas suelen variar el color de sus muros, siempre mantienen tanto suelo como piso sin intervenir<sup>1</sup> (de hecho, los suelos se encuentran en general tan deteriorados que en ocasiones distraen la atención de las obras expuestas), manejando una gama de colores muy sobria, donde destacan los grises y blancos en los cuales las obras pueden sobresalir (Imagen 43).

<sup>1</sup> Al menos en toda la temporada del año 2018



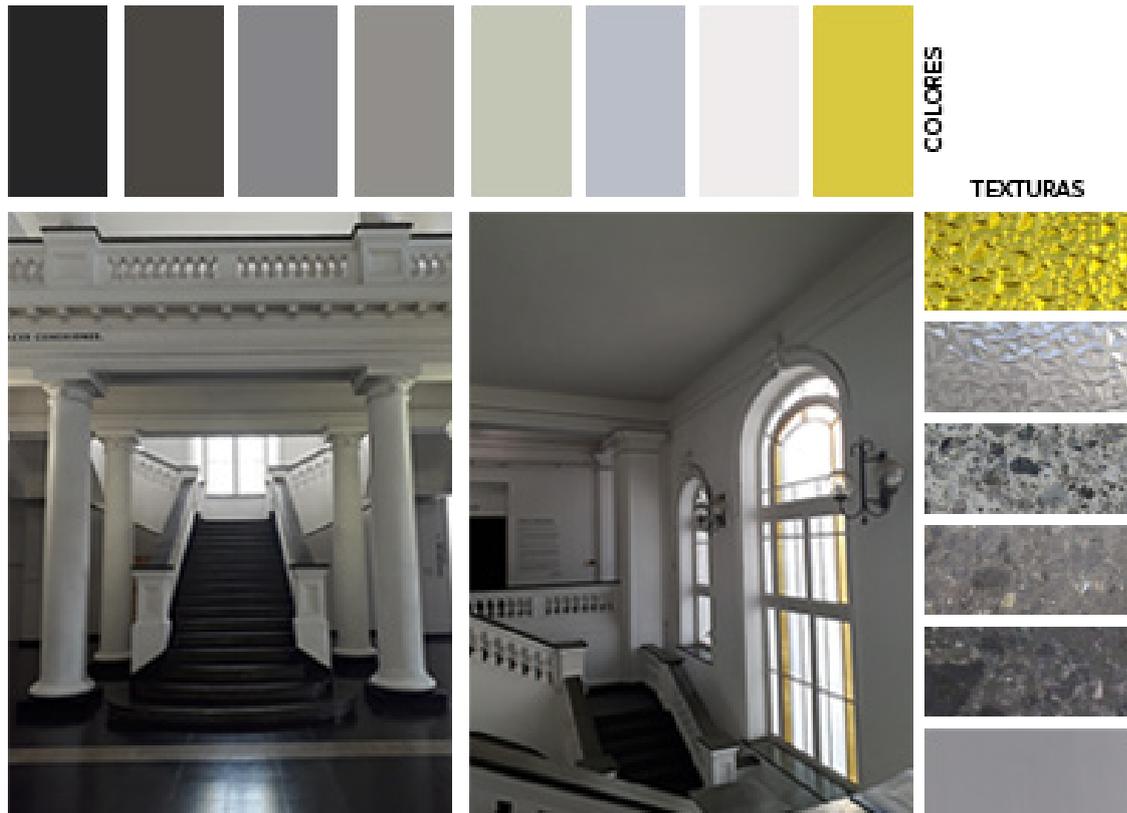
**IMAGEN 43** Colores y texturas de sala 8

Fuente: Elaboración propia



**IMAGEN 44** Colores y texturas de sala 5

Fuente: Elaboración propia



**IMAGEN 45** Colores y texturas del hall central

Fuente: Elaboración propia

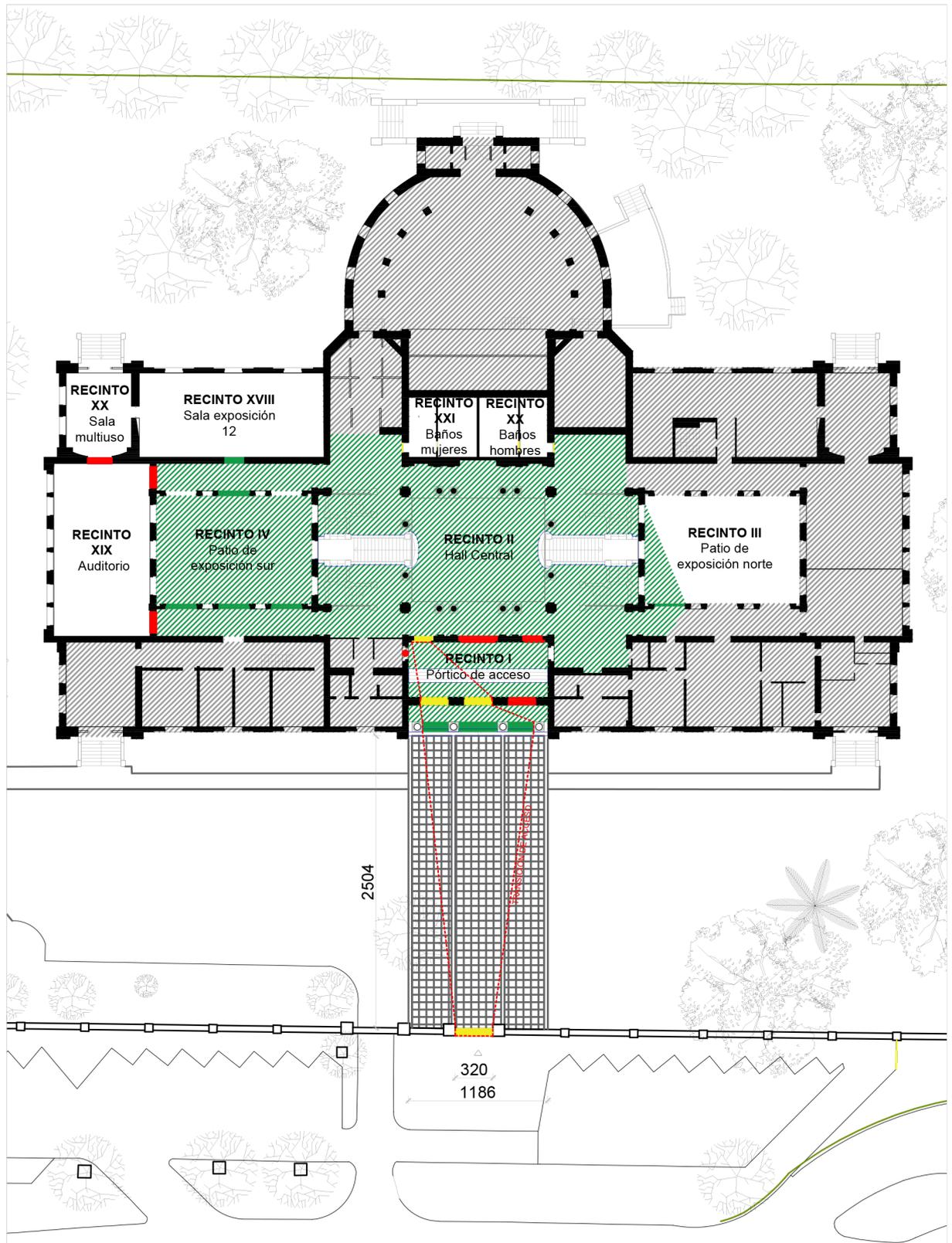
Un tipo de sala distintiva son las salas 1, 5, 7 y 11, normalmente utilizadas para exposiciones de tipo audiovisual, por lo cual se encuentran pintadas de negro y poseen alfombra. El uso de estos materiales genera que este tipo de sala maneje una gama de colores bastante oscura, en la cual los videos y la luz se puedan destacar (Imagen 44).

Entre los recintos que se mantienen sin mayores variaciones destaca el hall central, el cual alberga mayor cantidad de elementos y materiales, siendo así uno de los espacios con la gama más variada de colores y texturas, las cuales se mantienen aun así, con colores sobrios (Imagen 45).

## ***Circulaciones***

### ***Superficie y usos***

Aproximadamente 1160 m<sup>2</sup> de la superficie del MAC se consideran circulación, considerando dentro de ésta al hall central, el cual es espacio articulador desde el cual el visitante contempla el interior del edificio y elige la ruta que seguirá. El carácter de circulación que posee este recinto se ve potenciado por la presencia de dos grandes escaleras, las cuales parten desde el hall mismo y llevan al nivel 2. Cabe decir, que éstas escaleras son los



# MATUCANA

## SIMBOLOGÍA

- VANO
- PUERTA QUE SE MANTIENE ABIERTA
- PUERTA QUE SE MANTIENE CERRADA
- SUPERFICIE CIRCULACIÓN
- CIRCULACIÓN VERTICAL
- BOLETERÍA



N° PROYECTO: 11170140  
 "EL LUGAR DEL ARTE:  
 CONTEMPORÁNEO EN SANTIAGO  
 DE CHILE"

**MAC QN**  
 MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO  
 QUINTA NORMAL / FACULTAD DE  
 ARTES UNIVERSIDAD DE CHILE

**ARQ\_006**  
 PLANTA NIVEL 1 / CIRCULACIONES  
 FUENTE: ELABORACIÓN FONDECYT EN BASE A PLANOS  
 ENTREGADOS POR MAC

FECHA: OCTUBRE 2018

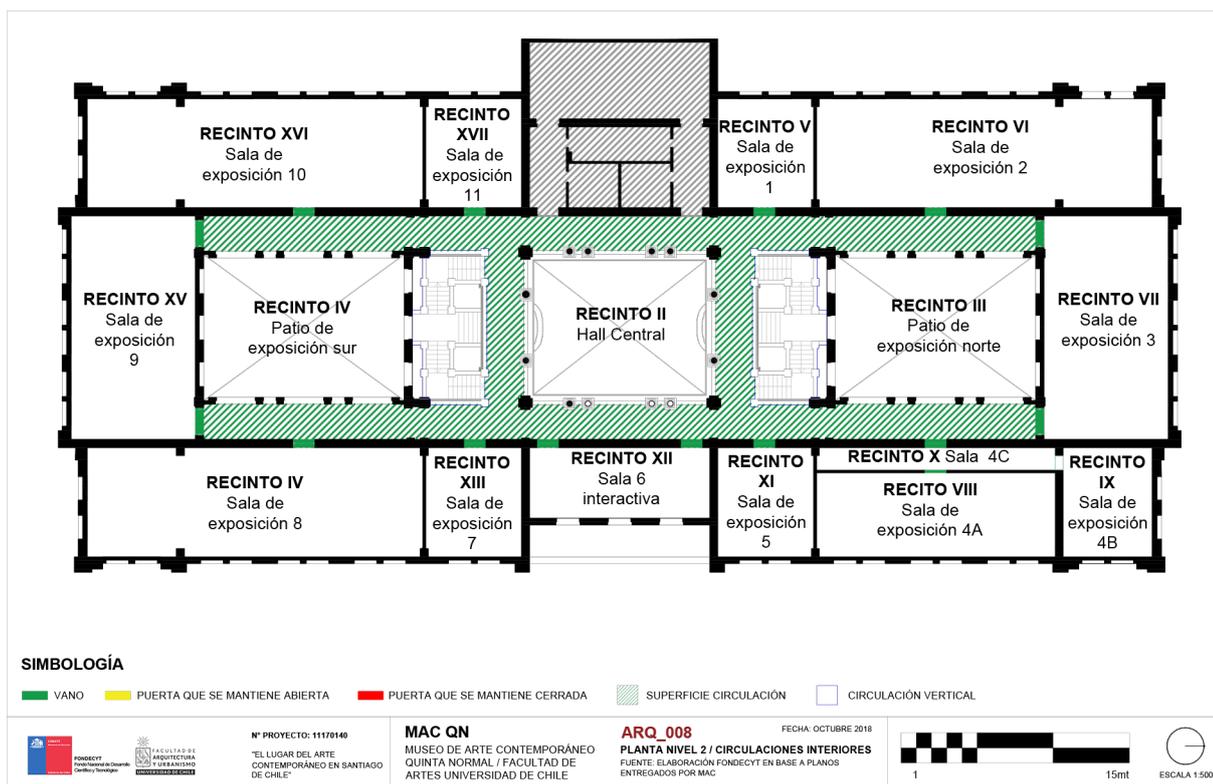


únicos elementos de circulación vertical con los cuales cuenta el edificio, potenciándose con esto el carácter jerárquico del hall central, siendo el único recinto desde el cual se puede acceder al nivel 2.

El patio sur es también considerado dentro de la superficie de circulación total, ya que posee accesos en sus caras oriente y poniente, permitiendo el traspaso de lado a lado de este recinto. El patio norte funciona de manera distinta al poseer solo un acceso, el cual además es restringido por una cuerda que impide el acceso a todo el recinto.

Como se muestra en el plano ARQ\_006, las situaciones anteriormente descritas generan una circulación muy libre, en la cual se pueden recorrer amplias superficies y realizar variados recorridos.

En el nivel 2, las circulaciones se reducen a pasillos que conectan los recintos de exposición ubicados en los perímetros del edificio con los 3 grandes vacíos. De esta manera, en el nivel dos, tanto los patios como el hall pasan de ser espacios de exposición-circulación a puntos de conexión visual como se muestra en el plano ARQ\_008.



### Elementos de circulación

Se reconocen como elementos de circulación a aquellos que permiten el paso de una instancia a otra, sea esta circulación, recinto, un nivel distinto o el exterior del edificio.

Entre los elementos que permiten la circulación vertical se encuentran las escaleras, de

las cuales el MAC posee como se menciona antes, solo 2. Además el museo, al tener su primer nivel sobre un zócalo, posee escalinatas de acceso, divididas en dos tramos. El primer tramo, en relación directa con el exterior, se encuentra dividido por pilares en tres secciones (Imagen 46), los cuales rematan en las puertas de acceso del edificio, de las cuales 2 permanecen abiertas de forma permanente en los horarios de funcionamiento del museo.



**IMAGEN 46 Acceso MAC**

Fuente: Elaboración propia

Luego, el segundo tramo de escaleras, se encuentra entre las puertas antes mencionadas y una segunda hilera de puertas, de las cuales solo una se mantiene abierta. En este espacio se encuentra también la recepción.

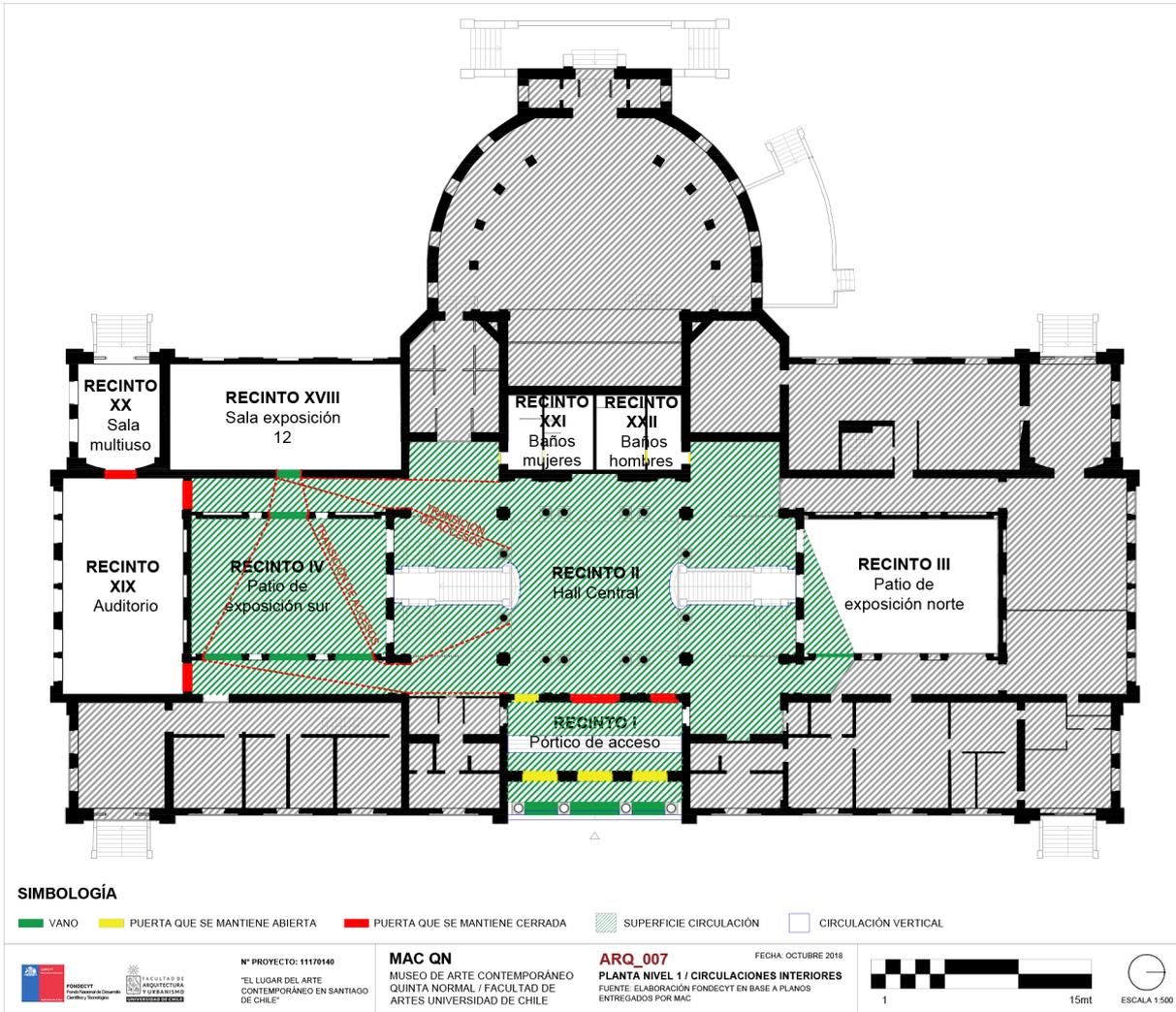
Todos estos elementos mencionados, considerando desde el primer tramo de escalinatas hasta las puertas del fondo se consideran parte del pórtico de acceso del edificio, que cabe decir, es el único acceso al museo propiamente tal.

Es interesante la manera en la cual estos elementos crean un acceso en transición, expuesto en el plano ARQ\_006. Haciendo uso no solo de cambios de nivel con las escalinatas, sino también de proporciones, el acceso parece ir reduciéndose como un embudo, pasando de un espacio de dimensiones amplias a un acceso muy puntual y acotado, desde el cual se ingresa a un recinto como el hall central, el cual presenta nuevamente una gran amplitud.

Este tipo de acceso, genera espacios que en la práctica no se utilizan. Tal y como se muestra en el plano ARQ\_008, gran parte del pórtico se encontraría entonces sin ser realmente transitable.

Con respecto a los elementos de circulación interiores, al igual que en el acceso, existen puertas que se mantienen regularmente cerradas, como las del auditorio, cortando la circulación libre. Las distintas dimensiones de los vanos generan que al igual que en el acceso, se produzca dentro del edificio distintas transiciones, en las cuales se conduce

al visitante de un espacio amplio a otro más reducido, al menos en el nivel 1, como se muestra en el plano ARQ\_007.



En el interior del MAC se encuentran dos tipos de acceso principales, los generados entre dos columnas como los del hall y los patios de exposición (Imagen 47), y los vanos entre los cuales solo algunos poseen puerta (Imagen 48).



**IMAGEN 47** Accesos patio sur

Fuente: Elaboración propia



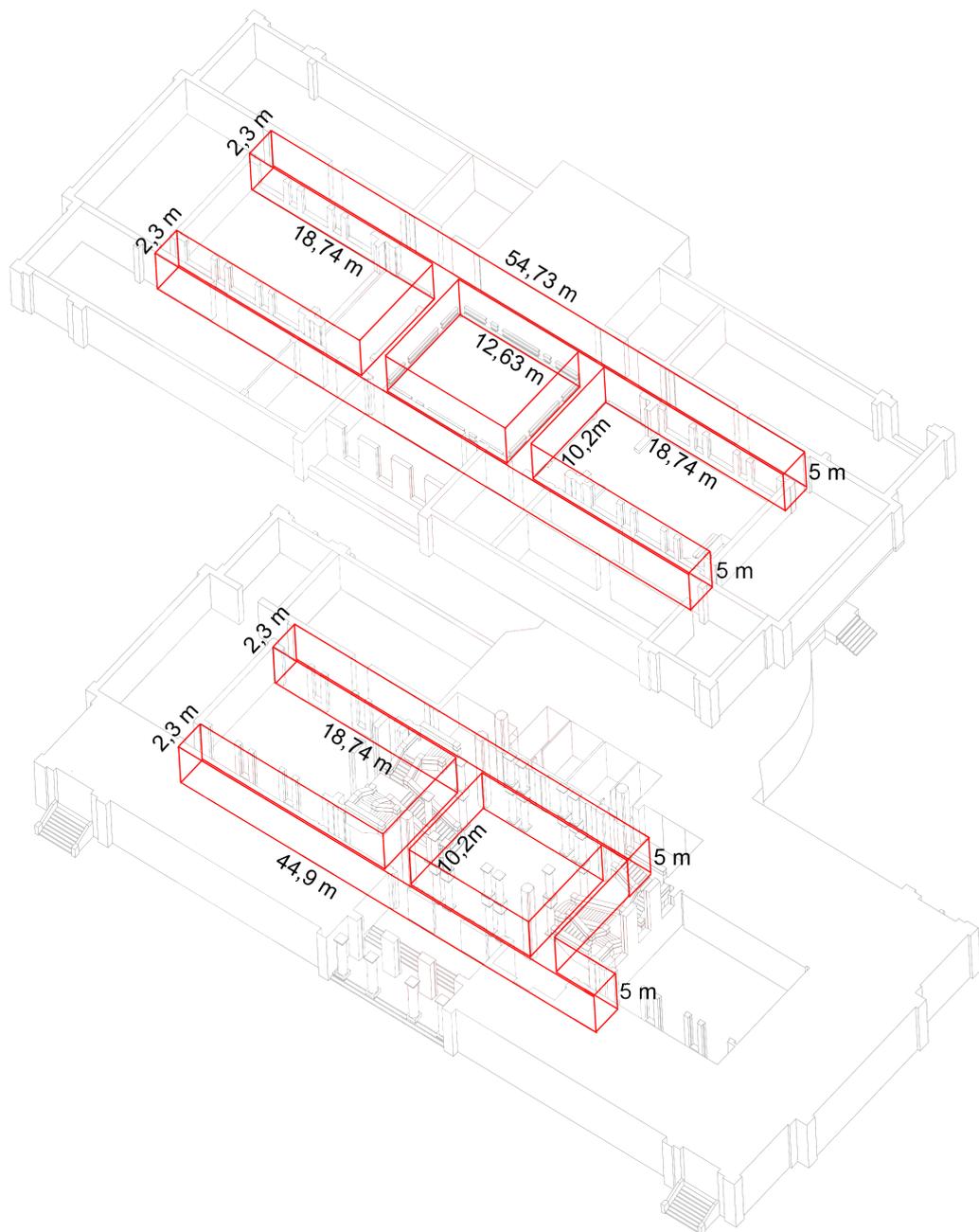
**IMAGEN 48** Acceso sala 12

Fuente: Elaboración propia

Los accesos entre pilares de los patios poseen una altura de 5 m y un ancho de 2,6 m, mientras que los vanos tienen una altura de 2,6 mts, y un ancho de 1,4 m.

Estas dimensiones cumplen las condiciones mínimas para que el museo pueda tener accesibilidad universal, al menos en cuanto a circulaciones que permiten el paso de un recinto a otro en el mismo nivel. La gran falencia del MAC respecto a este tema es no contar con elementos de circulación vertical que permitan el tránsito de un nivel a otro.

### ***Dimensiones y proporciones***

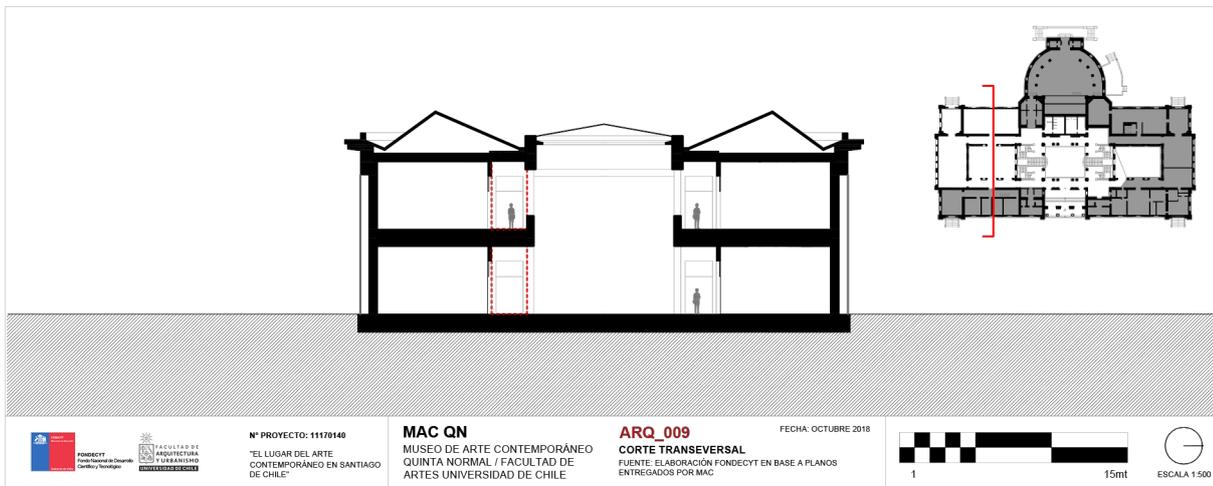


#### **ESQUEMA 6 Dimensiones pasillos**

Fuente: Elaboración propia

Como da cuenta el esquema 6, existe una gran concordancia entre la forma tomada por los pasillos del nivel 2 con los del nivel 1, con la única diferencia de que en el primer piso, las circulaciones se cortan antes hacia el lado norte, debido al uso de esta zona del edificio para recintos privados.

En el corte ARQ\_009 transversal se muestra la relación de los pasillos con el vacío central que forma el patio de exposición y con las salas de exposición. Los pasillos poseen una altura constante en todo el edificio. Llama la atención que las alturas entre pasillos y recintos no varíen prácticamente nada, siendo los vanos los encargados de reducir las proporciones en el acceso.



### ***Iluminación de las circulaciones***

Las circulaciones cuentan con 3 tipos de iluminación artificial fija: lámparas led para los pasillos (Imagen 49), lámparas colgantes para el hall (Imagen 50) y lámparas empotradas para las escaleras (Imagen 51).



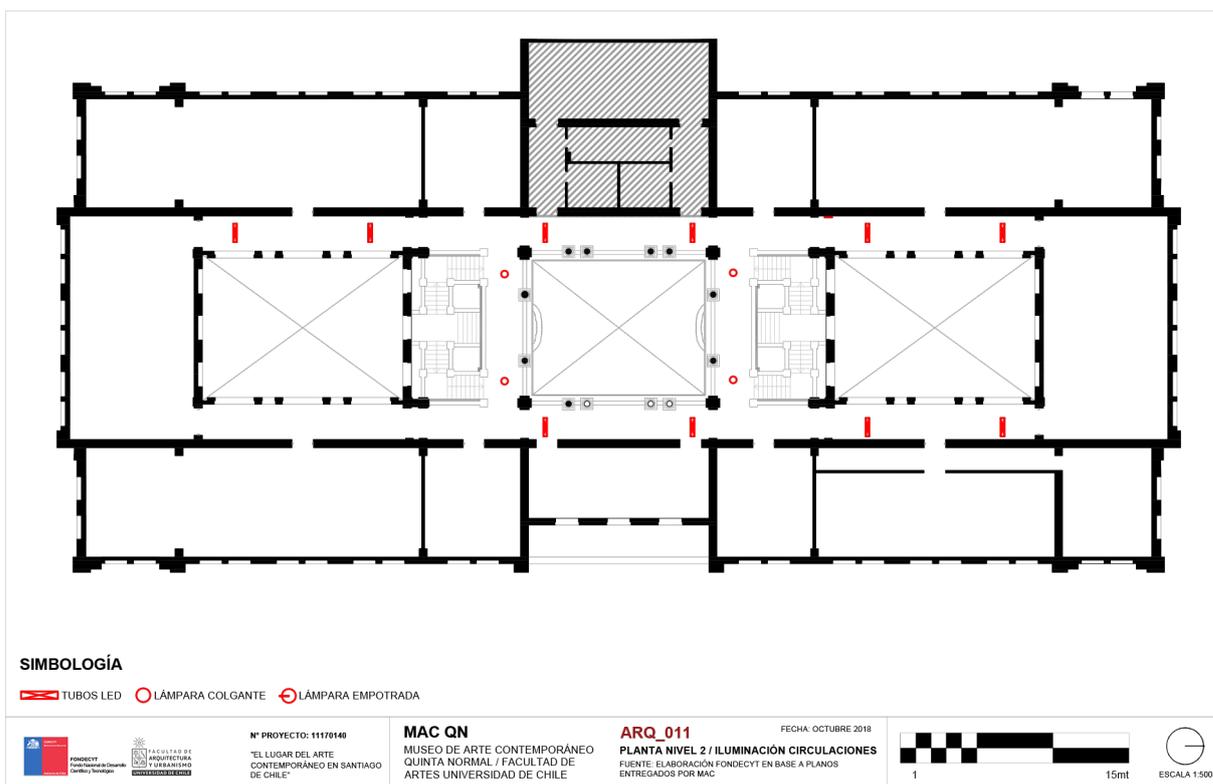
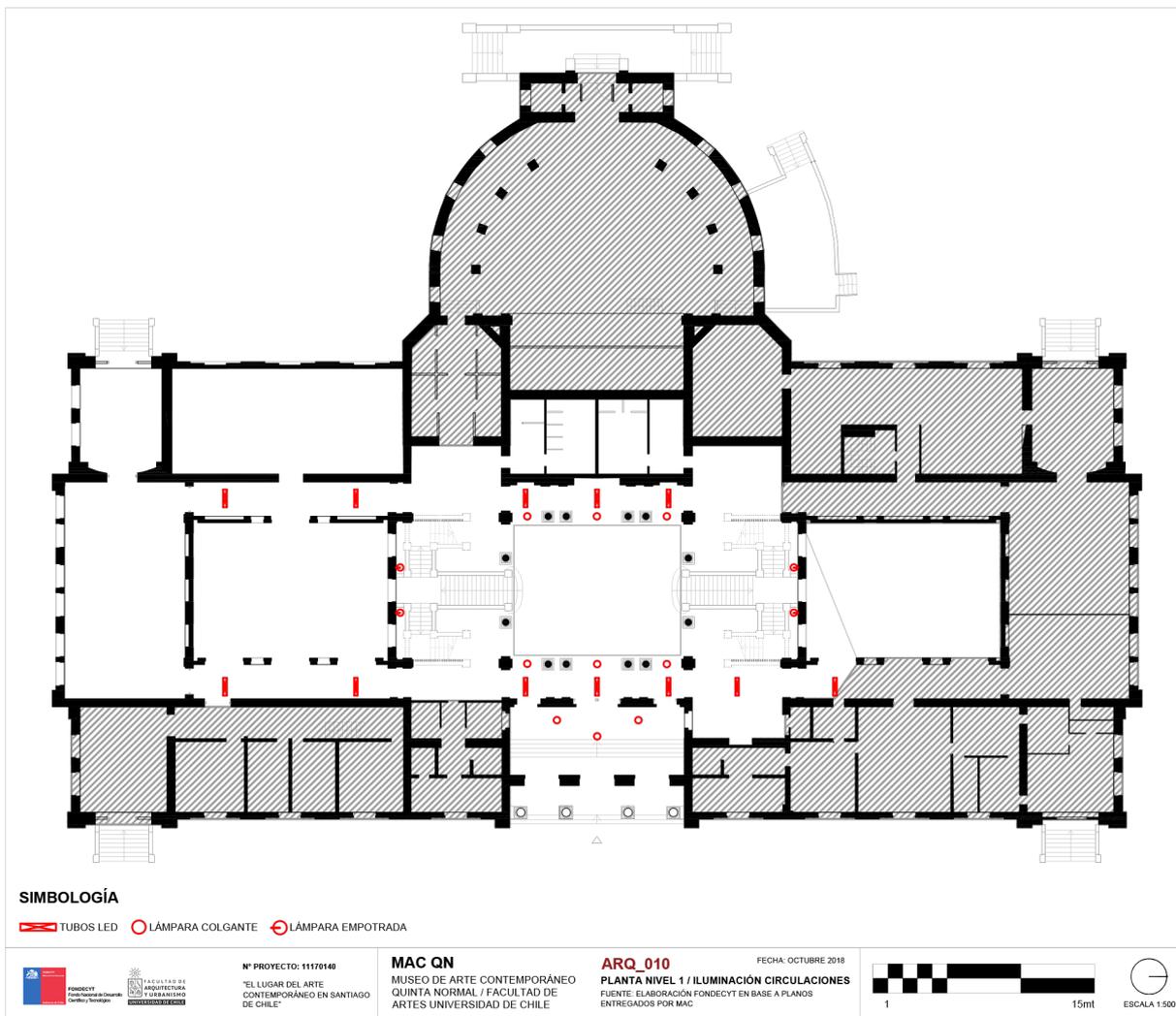
**IMAGEN 49 Lámparas pasillos**  
Fuente: Elaboración propia



**IMAGEN 50 Lámparas de hall**  
Fuente: Elaboración propia

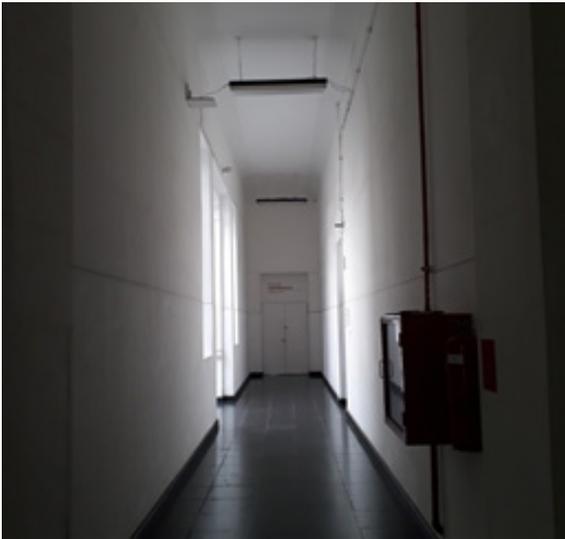


**IMAGEN 51 Lámparas escalera**  
Fuente: Elaboración propia



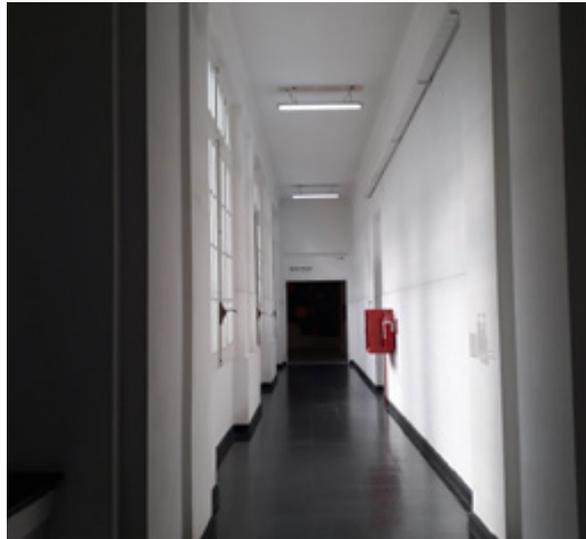
La distribución de cada una de estas lámparas se muestra en los planos ARQ\_010 y ARQ\_011. Se da cuenta de que la posición de las lámparas de tubos led para los pasillos no es igual en los dos niveles, presentándose una ausencia total de éstos en el pasillo sur-este. Esto puede deberse a la fuerte presencia de luz natural que en las tardes se intensifica en estos espacios.

La presencia de los patios de exposición genera una fuerte iluminación natural en todos los pasillos, sobre todo en los que se encuentran contiguos a éstos (Imagen 52), por lo que llama la atención que en muchas ocasiones el museo mantenga prendidas las luces de los pasillos (Imagen 53).



**IMAGEN 52** Pasillo entre sala 12 y patio sur

Fuente: Elaboración propia



**IMAGEN 53** Pasillo entre sala 4C y patio norte

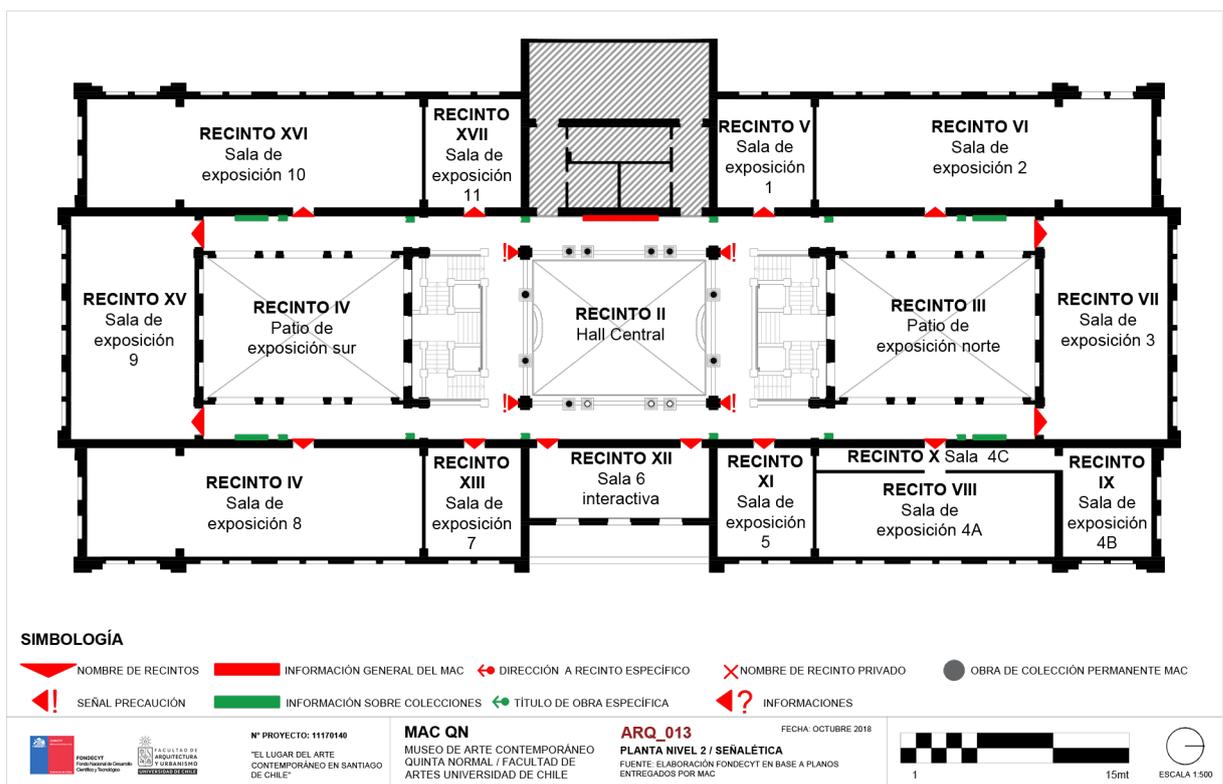
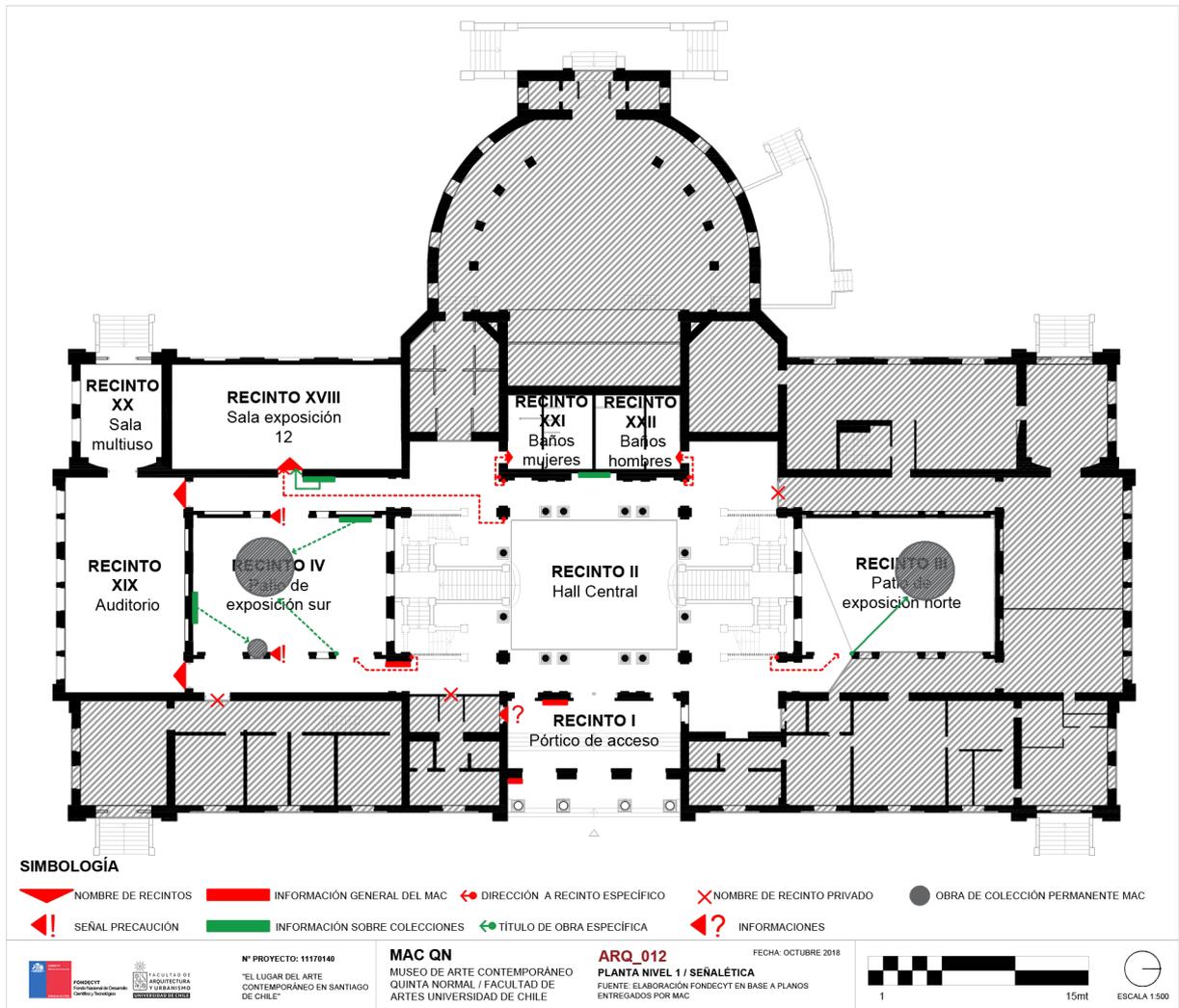
Fuente: Elaboración propia

## **Señalética**

La señalética del MAC funciona de manera distinta en cada nivel.

En el nivel 1, los carteles de indicaciones e informaciones generales se concentran en los pilares del hall central, manifestando así el carácter articulador de este espacio. El hall central es el punto de inicio de todas las circulaciones, y la señalética concentrada en él indica la posibilidad de recorridos que se pueden realizar.

Otra tendencia que se observa en este piso, es la de posicionar la mayoría de la señalética en el pasillo noreste. En este pasillo se encuentra la leyenda oficial del MAC y sus líneas de interés, el nombre de las obra del patio sur que son parte de la colección permanente del museo (*El Candelabro de Santiago de Batchelor* y *la obra Minimal #4* de Rivera), y señales de precaución. Desde éste pasillo también es desde donde es posible ver a la vez, las leyendas de las dos obras, no así desde el pasillo sureste, lo cual hace suponer que podría ser éste el pasillo por el cual el museo propone que el visitante comience su recorrido (Imagen 54 y 55).



La información expuesta se resume en los planos ARQ\_012 y ARQ\_013.

En el nivel 2, la señalética se ubica de manera mucho más ordenada y monótona, siendo el único punto donde se presenta información general del museo el centro del pasillo noroeste. La demás señalética del nivel corresponde a información específica de cada sala y las colecciones presentadas en ellas. (Imagen 56).



**IMAGEN 54** Pasillo Sureste

Fuente: Elaboración propia



**IMAGEN 55** Señalética de información sobre la obra Minimal #4 y la obra de fondo

Fuente: Elaboración propia



**IMAGEN 56** Señalética de información de cada sala

Fuente: Elaboración propia

## **Estructura**

### **Elementos estructurales**

Al ser el MAC un edificio antiguo, con numerosas intervenciones y cambios en su tipología, resulta complejo recabar información de tipo estructural, por lo que las ideas desarrolladas en este apartado son suposiciones del espacio observable del museo.

El MAC es un edificio de aproximadamente 70 metros de largo por 50 metros en su parte más ancha. El deterioro de algunos de sus muros ha permitido observar que el edificio es

de albañilería, y se deduce que las vigas y pilares utilizados tanto en el hall, patios interiores y perímetro del edificio son de hormigón armado<sup>1</sup>, al igual que el zócalo del edificio, el cual se forma a partir de grandes bloques como los mostrados en la imagen 57.



**IMAGEN 57** Zócalo del MAC

Fuente: Elaboración propia



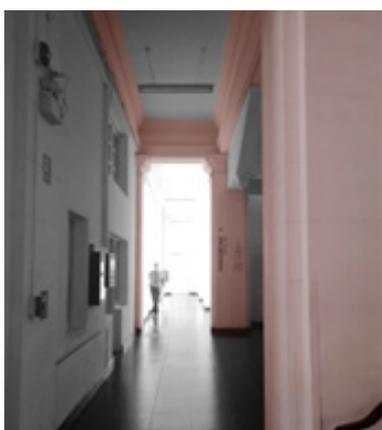
**IMAGEN 58** Pilares y columnas del hall central

Fuente: Elaboración propia

La extensión del edificio, como se mencionó, de poco más de 70 metros de largo hace pensar que el museo posee dos juntas de dilatación transversales ubicadas donde se marca en los planos ARQ\_014 y ARQ\_015.

Se marcan también los puntos de carga del edificio, que se forman como pilares y columnas independientes o bien insertas en los muros (Imagen 58).

También se marcan las vigas de techo, las cuales se encuentran visibles en el nivel 1, tanto en los espacios de circulación como en los mismos recintos (Imagen 59, 60 y 61).



**IMAGEN 59** Pasillo hacia patio sur

Fuente: Elaboración propia



**IMAGEN 60** Hall central

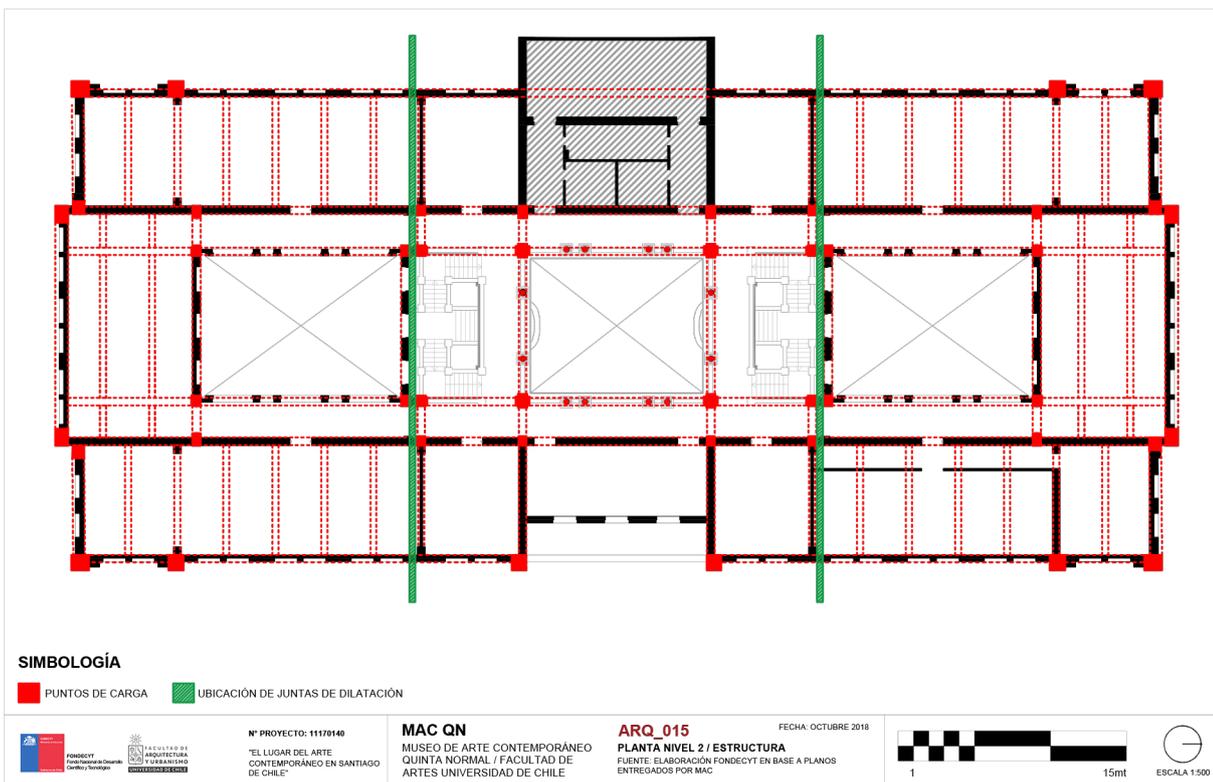
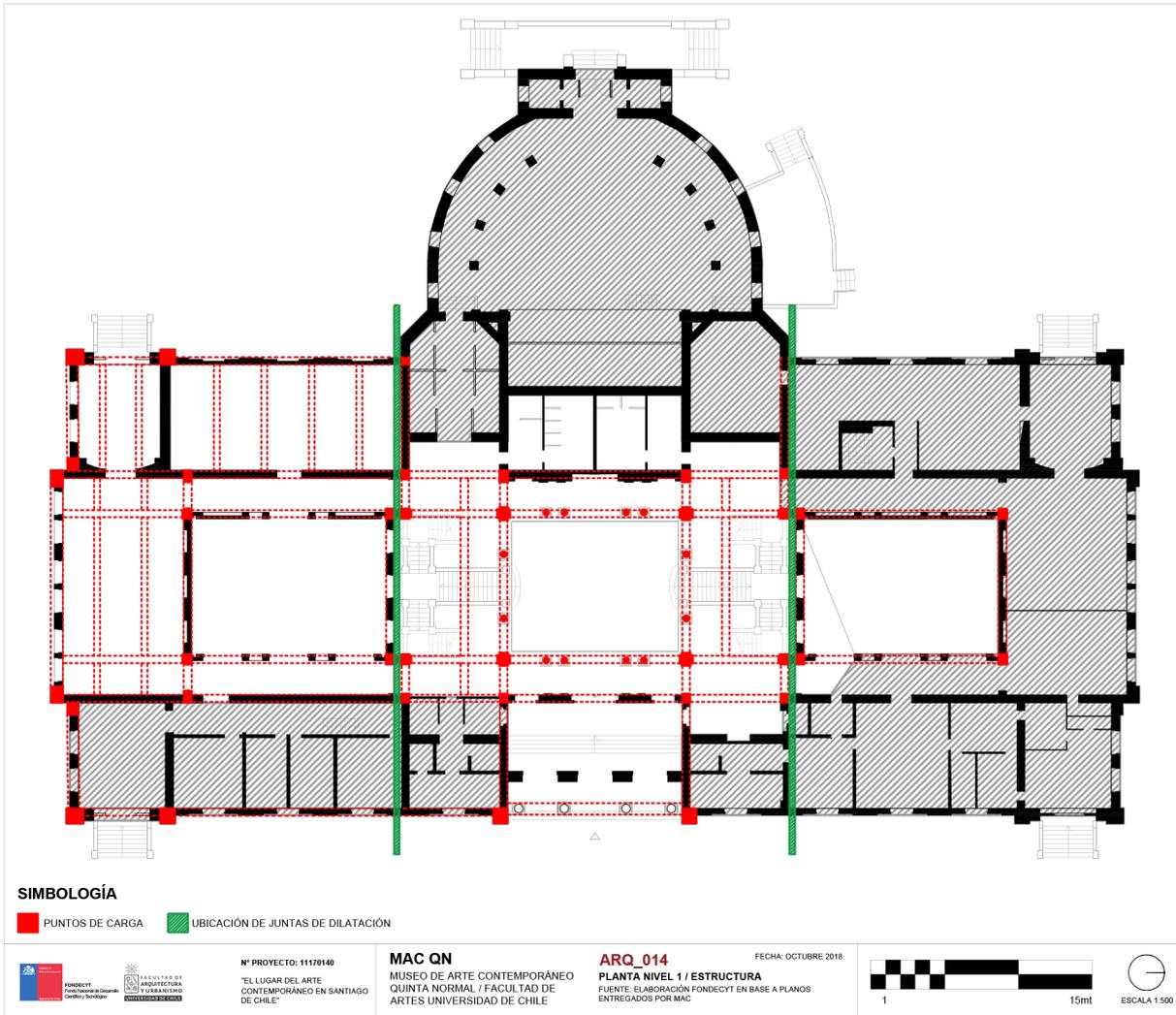
Fuente: Elaboración propia



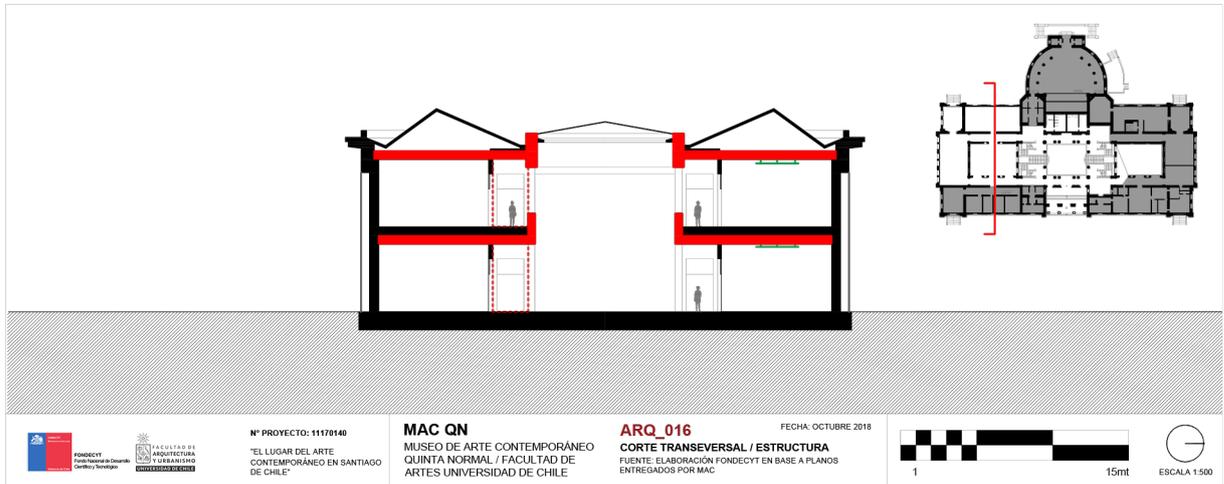
**IMAGEN 61** Sala 12

Fuente: Elaboración propia

<sup>1</sup> El uso del hormigón armado en construcción en Chile comenzó en el siglo XXI, construyéndose los primeros edificios en base a este material en el año 1909 (Perrine, 2009). El museo es del año 1920, por lo que la incorporación de este tipo de sistema constructivo es perfectamente posible.



Aunque en el nivel 2 las vigas se encuentran a la vista únicamente en los pasillos, la concordancia de ambos pisos con respecto a dimensiones y distribución de recintos hace pensar que el sistema de vigas que se muestra en el nivel 1 se replica en el 2, como se muestra en el corte ARQ\_016.



### ***Tratamiento de estructura***

Como se dijo antes, la mayor parte de las vigas se encuentran visibles, revestidas y decoradas siguiendo el estilo neoclásico que caracteriza al edificio. Los pilares, también de estilo neoclásico se revelan en la fachada del edificio, formando parte del ritmo del mismo (Imagen 62).



**IMAGEN 62** Parte de la fachada del MAC

Fuente: Elaboración propia

El único recinto en el cual las vigas poseen un tratamiento distinto es en la sala 12, donde el cielo se encuentra pintado de negro.

## **Cerramientos**

### **Cerramiento de salas**

Con una gran cantidad de ventanas, dos patios interiores y un hall que anteriormente tuvo una lucarna abierta al cielo, el recinto parece haber sido siempre un edificio con abundante luz natural. El control lumínico en los museos es importante, por lo cual casi todas las salas de exposición, tienen las ventanas tapiadas por dentro (ver plano ARQ\_017). En general el trabajo de tapias presenta fisuras en lugares puntuales y pequeños .

Con el fin de mantener el estilo del edificio, las ventanas solo se encuentran tapiadas desde el interior de las salas de exposición, conservándose su forma desde los patios interiores y desde el exterior del edificio (Imagen 63).

La sala 12, posee un tratamiento distinto con respecto a su cerramiento hacia el exterior, poseyendo un doble muro que no llega hasta el cielo (Imagen 64).



**IMAGEN 63**  
**Ventanas tapiadas de sala 3 vistas desde patio norte**

Fuente: Elaboración propia



**IMAGEN 64 Sala 12**

Fuente: Elaboración propia

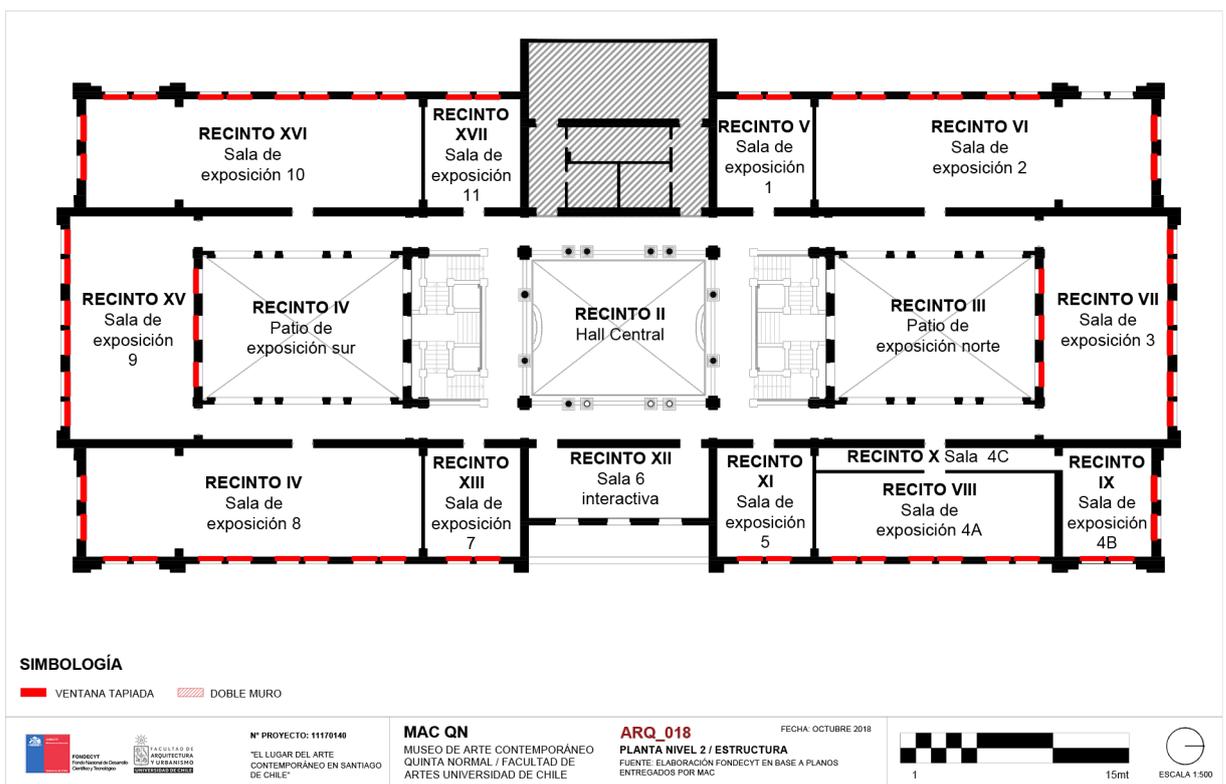
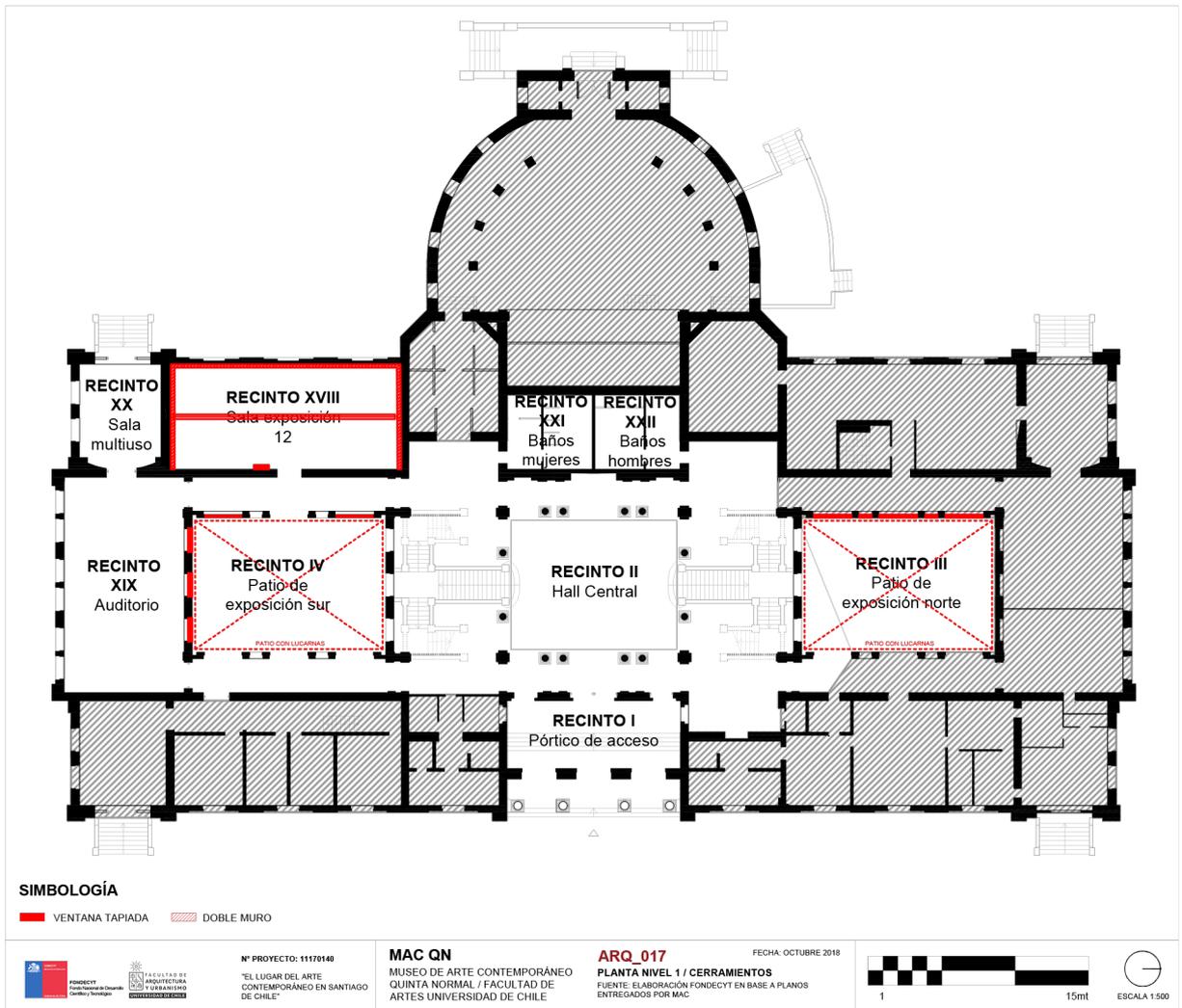
Los cerramientos de cada sala parecen tener relación directa únicamente con la moderación de la luz natural, no poseyendo aislación acústica.

### **Puntos de conexión con el exterior**

Las salas 2 y 6 son las únicas con conexión visual directa hacia el exterior, pudiéndose ver desde ellas, el parque Quinta Normal y la calle Matucana respectivamente. Ésta conexión genera que ambas salas posean una gran luminosidad.

Los otros puntos de conexión son los patios interiores, abiertos visualmente hacia el cielo.

El auditorio y la sala multiuso mantienen sus ventanas sin tapiar, al menos las que se posicionan hacia el exterior, por lo que también mantienen conexiones visuales con el parque Quinta Normal.

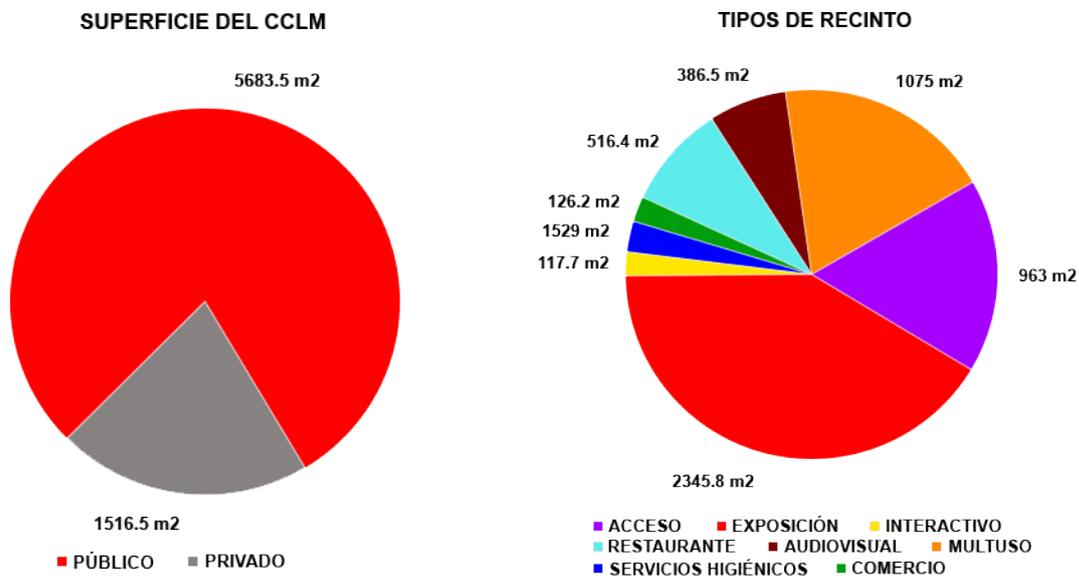


## CCLM

### Recintos

#### Superficie y usos

El Centro cultural La Moneda cuenta con 8.950 m<sup>2</sup> construidos (UndurragaDeves Arquitectos, 2005) de los cuales aproximadamente solo 1913.05 m<sup>2</sup> corresponden a superficie privada. El resto, 7036,95 m<sup>2</sup> son utilizados como espacio público, entre los que se cuentan circulaciones, servicios higiénicos y plazas de acceso (Gráfico 3).



**GRÁFICO 3** Superficie pública / privada

Fuente: Elaboración propia en <https://www.generadordegraficos.com>

**GRÁFICO 4** Tipo de recintos

Fuente: Elaboración propia en <https://www.generadordegraficos.com>

Una de las características más importantes del centro cultural es la gran variedad programática que posee, ofreciendo recintos dedicados al comercio, a servicios gastronómicos y exposiciones audiovisuales, entre otros. Específicamente se reconocen 8 tipos de recintos según su uso, los cuales se muestran en los planos ARQ\_19, ARQ\_20 y ARQ21.

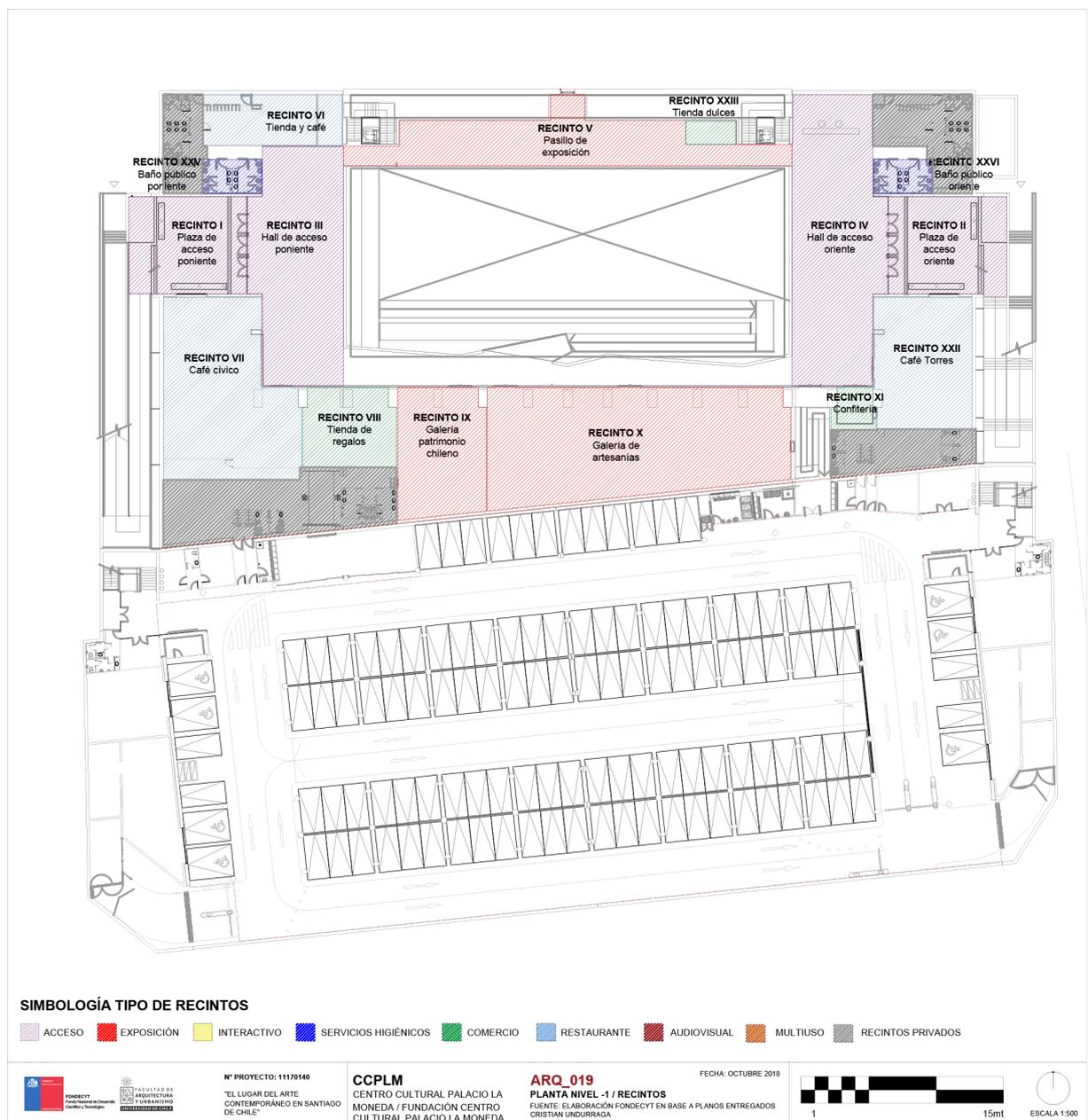
El único recinto catalogado como “multiuso”, el hall central, es utilizado para exposiciones, actividades educacionales e interactivas; realización de conciertos, ferias, etc. Es un recinto muy versátil, el cual no solo sirve como superficie utilizable, sino también como circulación y principal conector visual del edificio, ya que todos los demás recintos se ubican alrededor de éste.

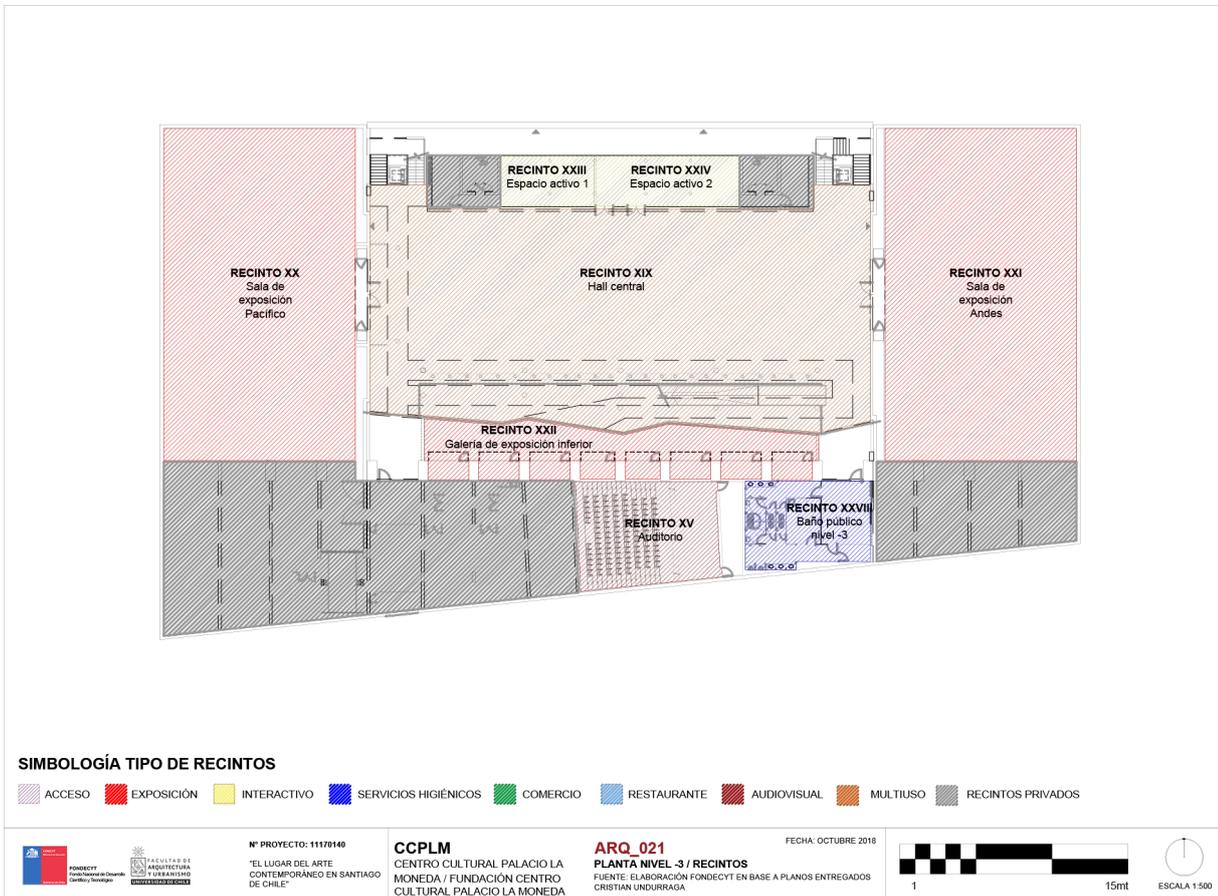
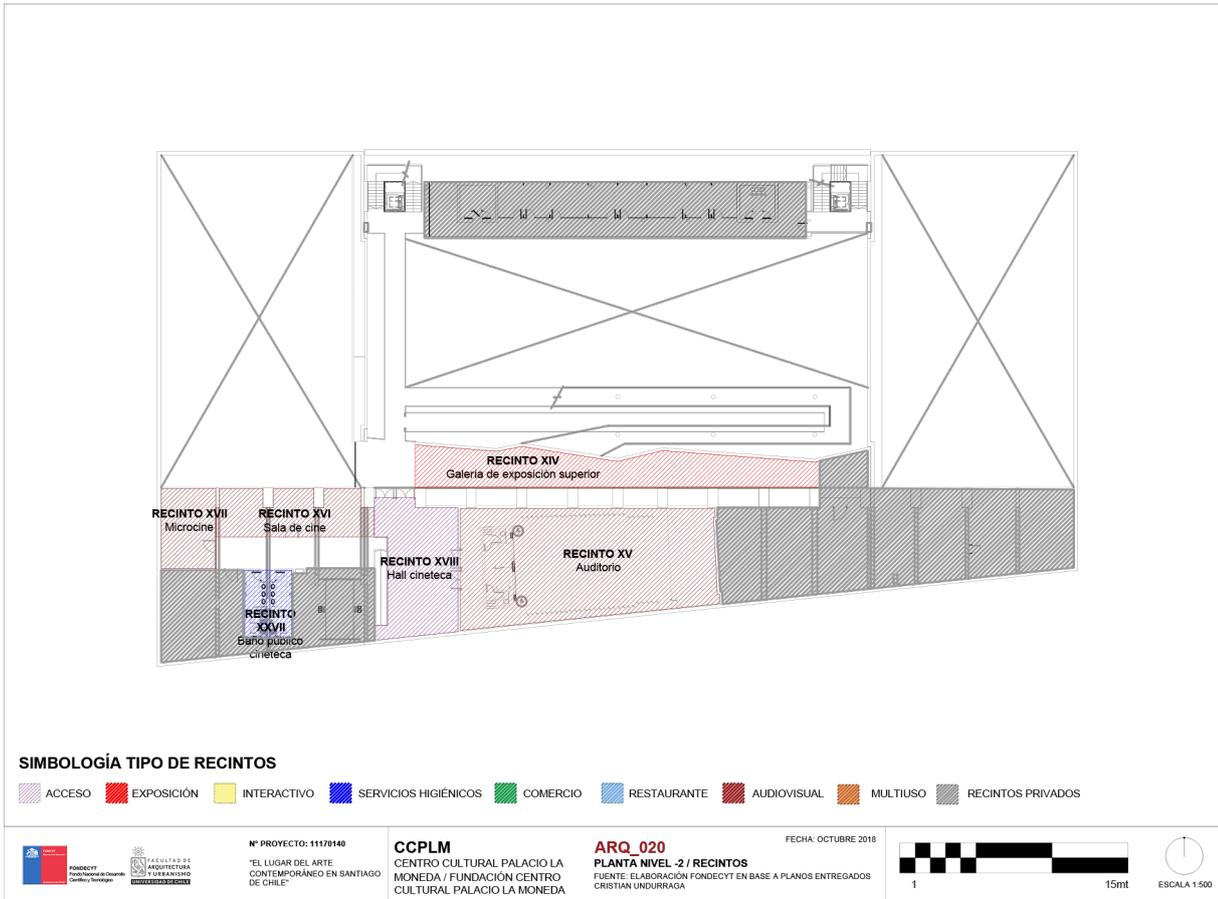
Cabe destacar que tal como se muestra en los planos ARQ\_19, ARQ\_20 y ARQ\_21, los

recintos de tipo privado se posicionan en su mayoría hacia el lado sur del edificio, entre el límite del centro y de los estacionamientos, facilitando el acceso directo de los funcionarios del centro y la colecciones que se presentan en él.

Los 8 tipos de recintos se muestran en el gráfico 4. Cabe decir sobre esta clasificación, que al igual que el hall central, otros recintos también poseen la posibilidad de utilizarse para diversos usos; las plazas y halls de acceso por ejemplo, son a menudo utilizados para exponer parte de las colecciones que se exponen en las salas de exposición ubicadas en el nivel -3.

Tal y como se muestra en el gráfico 2, el CCLM posee una superficie considerable para exposición, la cual aumenta a más de la mitad si se le suma solamente la superficie





correspondiente a espacios multiuso, es decir, el hall central.

En general, el centro cultural de la moneda funciona en torno a una única gran exposición, la cual se expone en las dos salas principales (salas Pacífico y Andes), y es acompañada por la exposición de algunos elementos particulares en otros recintos, como se mencionó antes en las plazas halls de acceso (Imagen 65 y 66), aunque no siempre sucede esta expansión de la colección fuera de los espacios de exposición. Además, las salas interactivas, acompañan también el tema expuesto con la implementación de distintas actividades educativas dirigidas a la familia en general.



**IMAGEN 65** Plaza oriente de acceso. Exposición *Voces del Mar de Chile*

Fuente: Elaboración propia



**IMAGEN 66** Hall de acceso poniente. Exposición *Voces del Mar de Chile*

Fuente: Elaboración propia

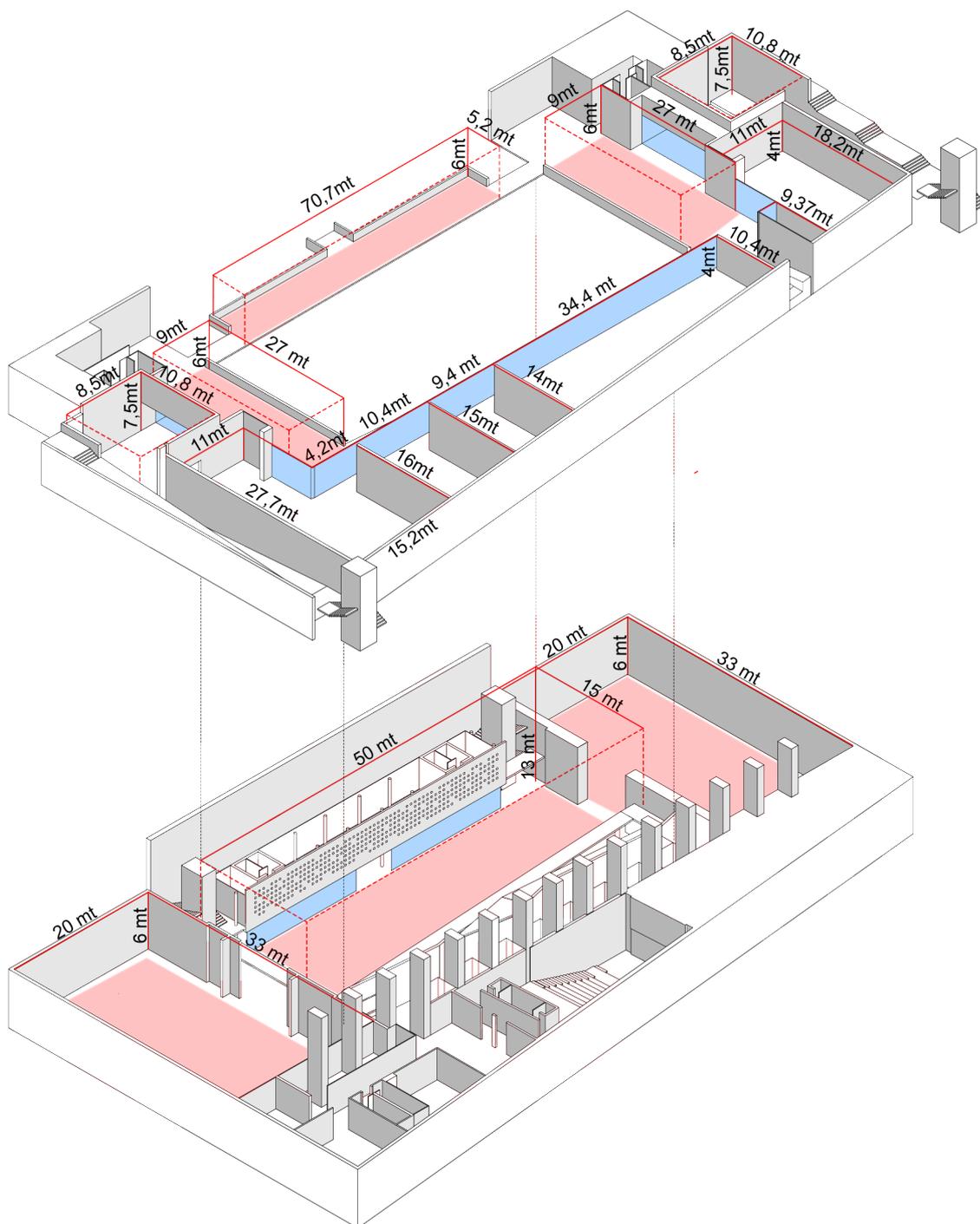
El caso de los recintos audiovisuales posee una condición particular al ser parte de la Cineteca Nacional, la cual posee una dirección independiente. Sin embargo, esta igualmente suele pasar películas relacionadas al tema expuesto.

La distribución del programa en cuanto a los distintos niveles es bien marcada, dejando los recintos de comercio, restaurante en el nivel -1, más cercano a la vía pública. La Cineteca Nacional se encuentra en el nivel -2, mientras que en el nivel -3 se ubican principalmente los recintos expositivos.

### ***Dimensiones y proporciones***

Así como el CCLM posee gran variedad programática, posee la misma variedad en cuanto a las dimensiones y proporciones de sus recintos, siendo el recinto con mayor superficie el hall central (Esquema 7).

El edificio posee cierta simetría (aunque no total) entre sus lados poniente y oriente, generando la duplicación de sus recintos y programa.



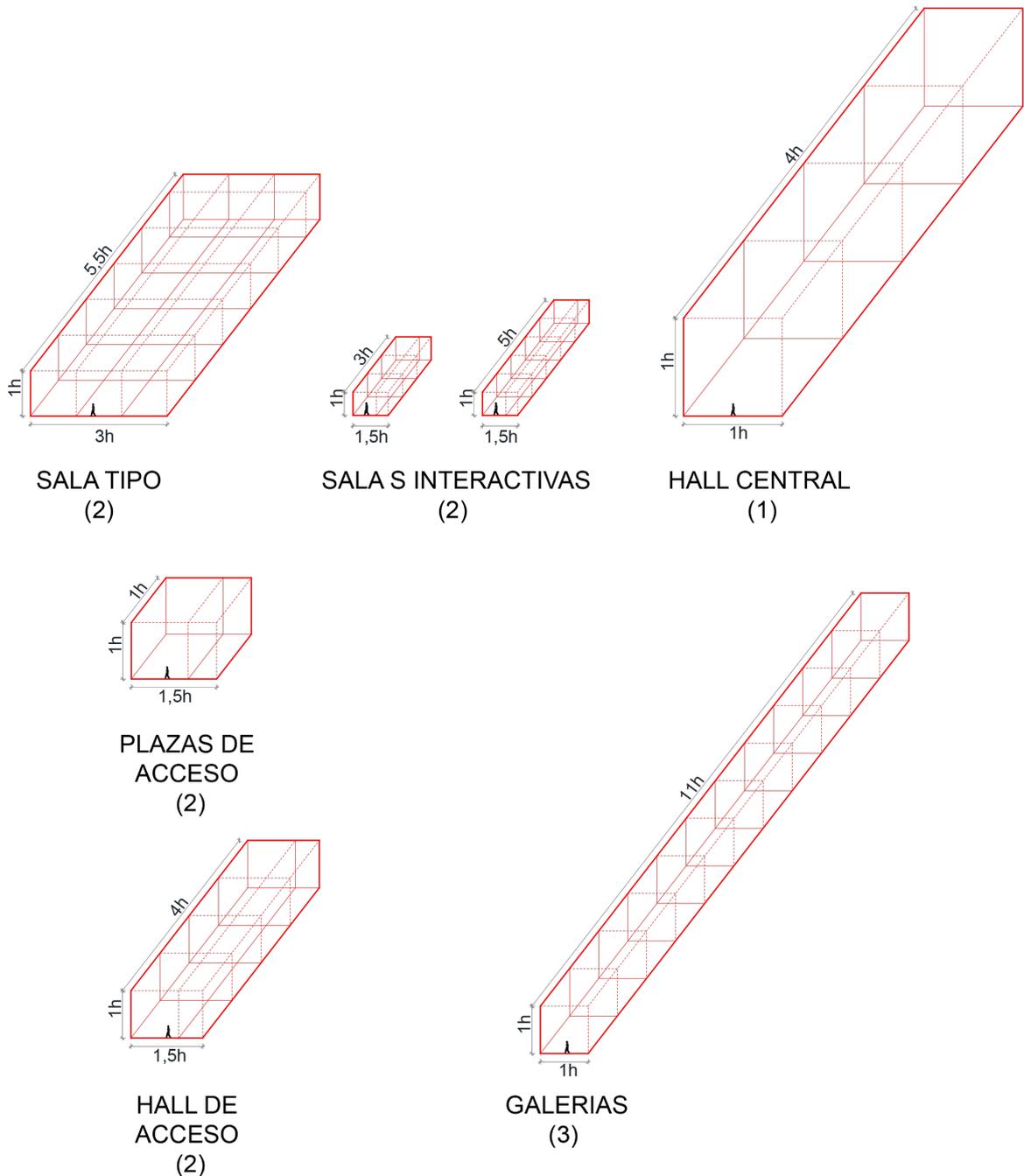
**ESQUEMA 7 Dimensiones de recintos**

Fuente: Elaboración propia

Como se puede apreciar, la variedad de dimensiones en cuanto a recintos de exposición no solo se manifiesta en su tamaño, sino también, en su forma y proporciones.

Al realizar este estudio de dimensiones, se establecen 7 tipos de recintos expositivos de acuerdo a sus proporciones, los cuales se resumen en el esquema 8. La sala tipo, correspondiente a las 2 salas principales del centro son de una amplitud considerable, en

la cual es posible levantar divisiones interiores temporales según lo requiera la colección, creando cada vez espacios que se perciben y recorren distinto, tal y como las imágenes 67y 68 ejemplifican mostrando la sala Andes acogiendo dos colecciones distintas.



#### ESQUEMA 8 Proporciones de recintos

Fuente: Elaboración propia

Caso completamente distinto son las proporciones de las galerías, las cuales tienden a la longitud, presentando una única forma de recorrer.

El hall central, si bien también en parte tiende a la longitud, posee una superficie lo bastante

amplia como para albergar la posibilidad de subdividir y modificar su espacio, al igual que las salas de exposición.

Los espacios de exposición más pequeños son las salas interactivas, donde se realizan actividades educativas principalmente dirigidas a niños, por lo cual las dimensiones acotadas de estos recintos son precisas para mantener un control óptimo sobre las actividades realizadas.



**IMAGEN 67** Sala Andes. Colección *Voces del Mar de Chile*

Fuente: Elaboración propia



**IMAGEN 68** Sala Andes. Colección *América Tierra de Jinetes*

Fuente: Elaboración propia

### ***Iluminación de los recintos***

En los planos ARQ\_22, ARQ\_23 y ARQ\_24 se muestra la gran variedad de tipos de iluminación artificial que posee el centro cultural<sup>1</sup>. En el plano ARQ\_22 se da cuenta de la gran cantidad de lámparas que se utilizan para iluminar el hall central, recinto que no solo se ilumina a sí mismo sino a todos los recintos de alrededor. En el pasillo galería superior se disponen también dos líneas de focos removibles, siendo éste un espacio fuertemente iluminado, al cual se le suma además, la luz natural que proporcionan las lucarnas ubicadas sobre el hall central (Imagen 69).

El resto del nivel se ilumina a partir de una gran cantidad de lámparas embutidas ubicadas entre las vigas de techo. Éste tipo de lámpara genera un sutil juego de luces sobre el hormigón de las vigas (Imagen 70), lo cual contrarresta con la fuerte iluminación natural proveniente de los accesos y de las lucarnas sobre el hall central (Imagen 71).

En el segundo nivel, el recinto más relevante para términos de esta investigación es la galería superior, la cual al igual que los recintos de los cuales ya se comentó, se ilumina combinando luz natural proveniente del hall central y lámparas artificiales ubicadas dentro

<sup>1</sup> Éstos planos se realizaron considerando el sistema de iluminación artificial general del recinto, por lo cual no se muestra información sobre la iluminación de los recintos comerciales y de restaurante, ya que cada cual utiliza una iluminación acorde a su imagen y no a la del centro. Lo mismo sucede con los recintos pertenecientes a la Cineteca Nacional.

de cada vitrina de exposición (Imagen 72 y 73).



**IMAGEN 69** Vista de Lucarnas, línea de focos removibles, lámpara colgante y lámpara embutida sobre pasillo galería

Fuente: Elaboración propia



**IMAGEN 70** Iluminación artificial y natural de hall de acceso Oriente

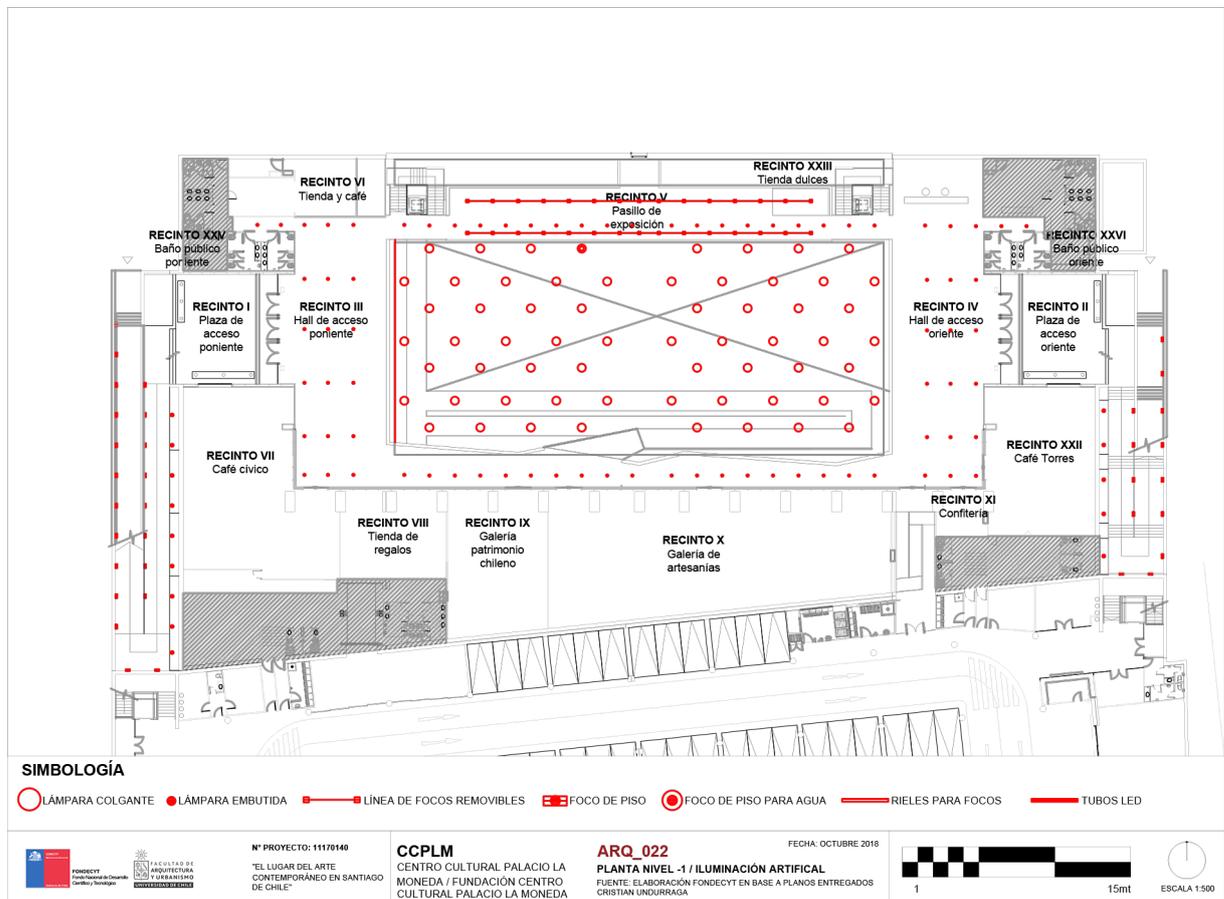
Fuente: Elaboración propia

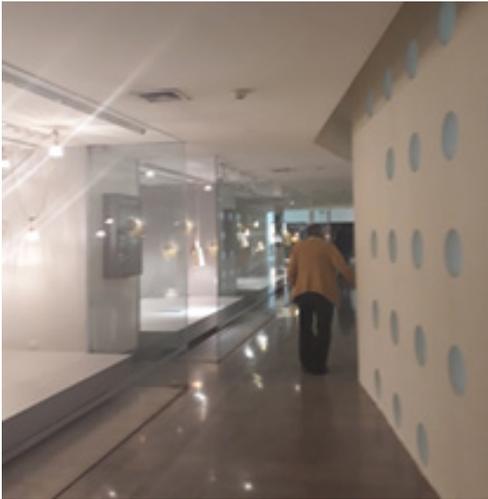


**IMAGEN 71** Iluminación artificial y natural de hall de acceso poniente

Fuente: Elaboración propia

En el nivel -3, donde se concentran los recintos de exposición, el tipo de iluminación artificial más utilizado son los rieles con focos removibles, por la facilidad que éstos entregan para modificar el diseño lumínico de cada recinto.





**IMAGEN 72** Galería superior

Fuente: Elaboración propia



**IMAGEN 73** Galería superior

Fuente: Elaboración propia

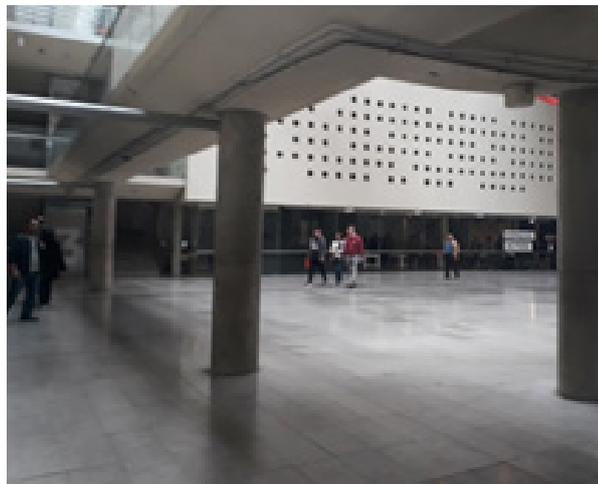
Aunque las lucarnas sobre el hall central iluminan de forma potente tanto éste recinto como los que se encuentran próximos, igualmente se cubre la necesidad de iluminación en todos los rincones del edificio que podrían en algún momento ser más lúgubres con la instalación de lámparas bajo la rampa, escaleras, pasarelas, etc.

La presencia permanente de iluminación natural es una característica fundamental de este edificio, siendo casi siempre la iluminación artificial más un complemento, al menos en los recintos próximos al hall central, es decir los hall de acceso, las salas interactivas y dos de las galerías de exposición. Las salas de exposición principales a menudo intentan controlar ésta luminosidad levantando tabiques temporales en los accesos (Imagen 74), sobretodo en la sala Andes, ya que sobre el acceso de la sala Pacífico se encuentra una pasarela (Imagen 75) que controla en parte la llegada de luz natural al recinto.



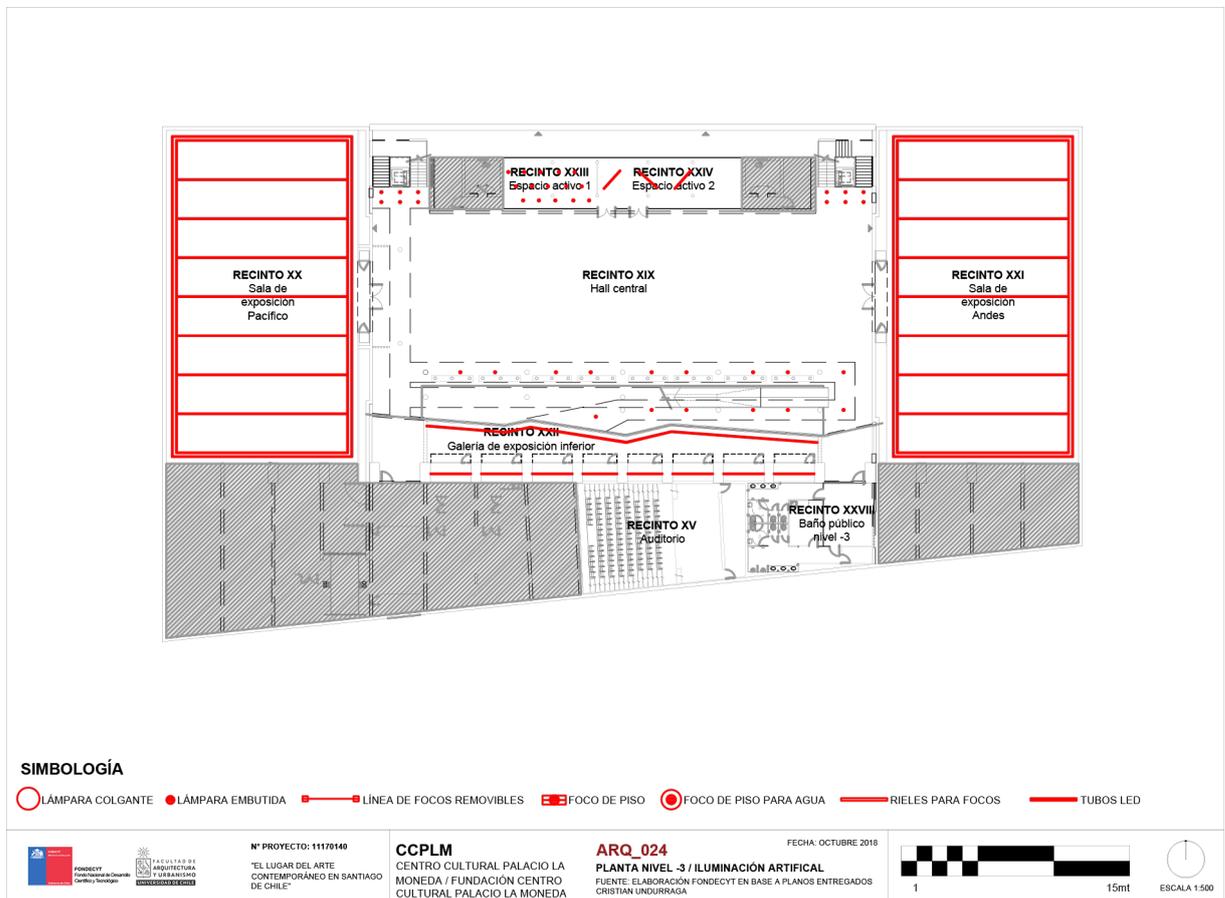
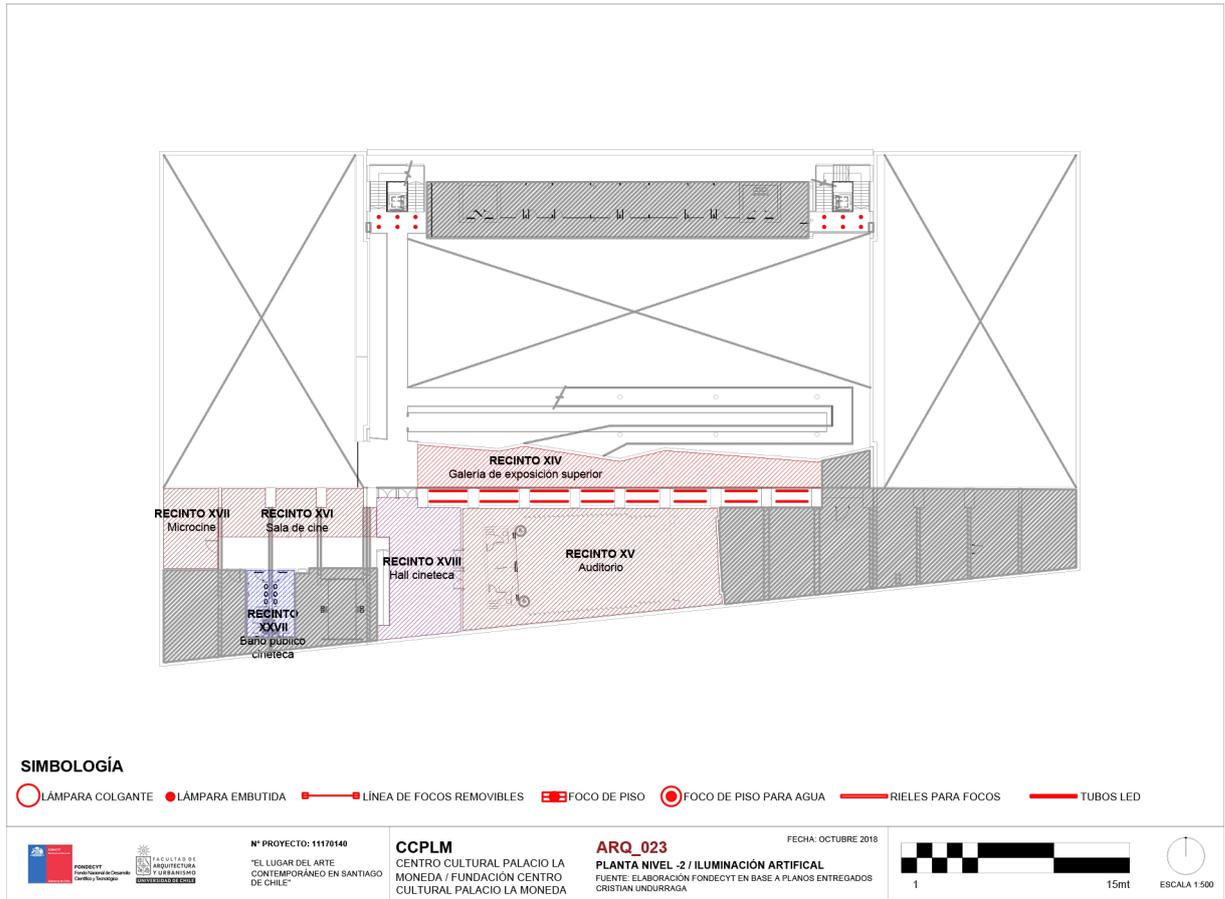
**IMAGEN 74** Acceso Sala Andes

Fuente: Elaboración propia



**IMAGEN 75** Pasarela sobre acceso sala Pacífico

Fuente: Elaboración propia



### **Texturas y colores**

Tal como se menciona anteriormente, las salas de exposición suelen transformarse en función a la colección que en ellas se expone. Sin embargo la gran mayoría de recintos, aunque a menudo también albergan parte de las colecciones expuestas, suelen mantenerse sin mayores modificaciones.

En general, el edificio maneja gran variedad de texturas que se condicen bien con el carácter dinámico del centro. Sin embargo esta gran gama de texturas no se presenta de manera tan evidente al manejar una paleta de colores limitada a los tonos grises.

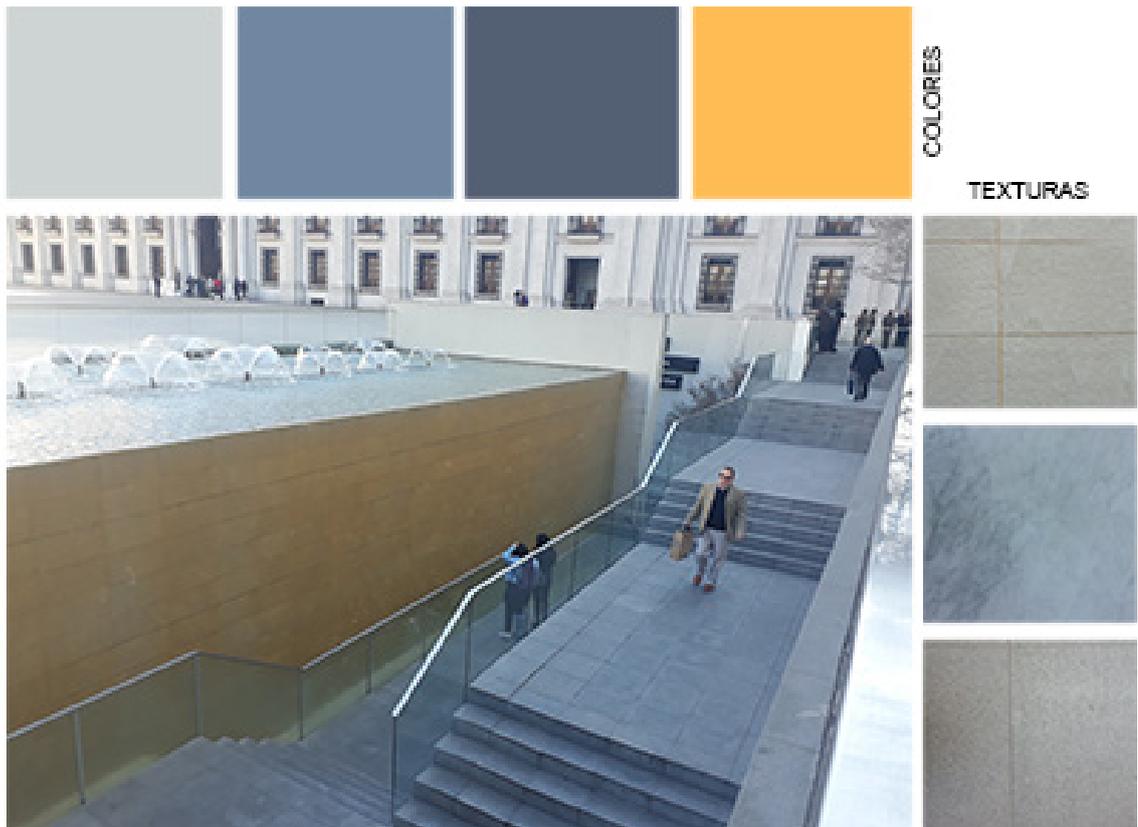
Ésta paleta de grises se ve sutilmente intervenida en algunos recintos a través de la utilización de un solo color, a menudo el verde de ciertas plantas decorativas. Ejemplo de esto son las plazas de acceso, como la mostrada en la imagen 76, en la cual se puede dar cuenta del uso de colores fríos, resaltando únicamente la textura y color de los arbustos bajo el árbol.



**IMAGEN 76** Colores y texturas de plaza de acceso oriente

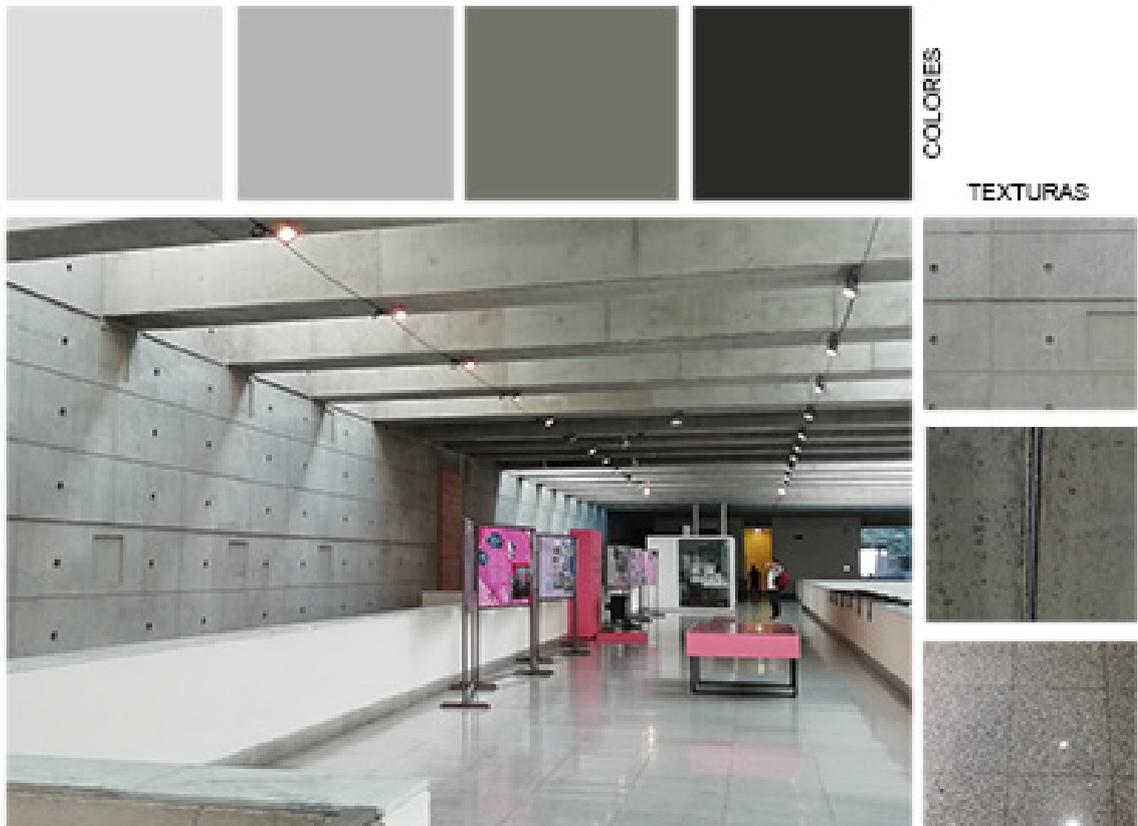
Fuente: Elaboración propia

Es importante destacar también como se utilizan el color y las texturas para marcar los accesos al centro. Como se muestra en la imagen 77, no solo el agua (que llama la atención tanto visual como sonoramente) es clave, sino también el uso del color amarillo detrás, que resalta entre los tonos grises de la calle.



**IMAGEN 77** Colores y texturas acceso oriente

Fuente: Elaboración propia



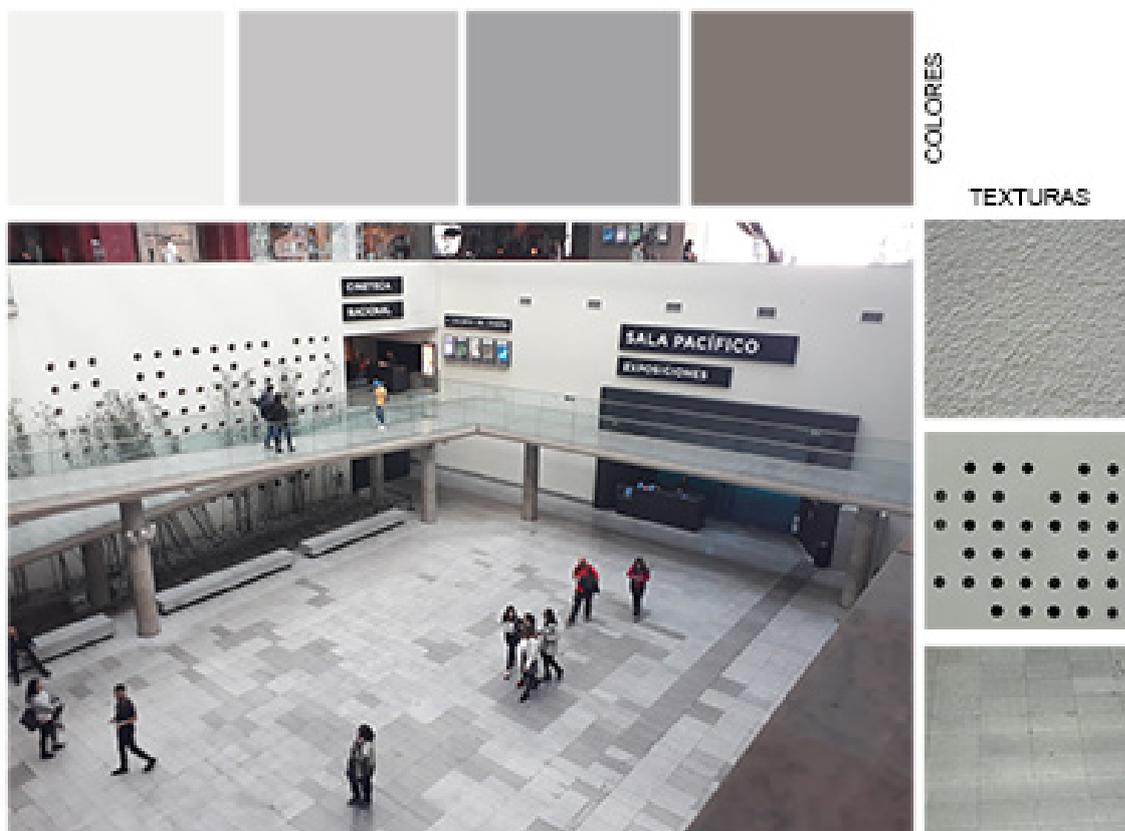
**IMAGEN 78** Colores y texturas de pasillo galería

Fuente: Elaboración propia

Ya dentro del centro la paleta de grises es la que sigue dominando, permitiendo así que los objetos expuestos resalten, como se ve en la imagen 78, en la cual el color rosa de los paneles de exposición se destaca fácilmente. También se destacan los recintos comerciales y de restaurante, aun cuando ninguno de éstos utiliza colores demasiado fuertes.

Por último el hall central que como ya se ha dejado entrever a lo largo de éste capítulo posee una jerarquía importante, sigue manteniendo la misma paleta de colores, pero destacando con mucho más énfasis el juego de texturas que dentro del edificio se presenta.

En este recinto se utiliza nuevamente el recurso de la vegetación, ésta vez acompañando el paso de los visitantes que bajan por la rampa del hall (Imagen 79).



**IMAGEN 79** Colores y texturas de hall central

Fuente: Elaboración propia

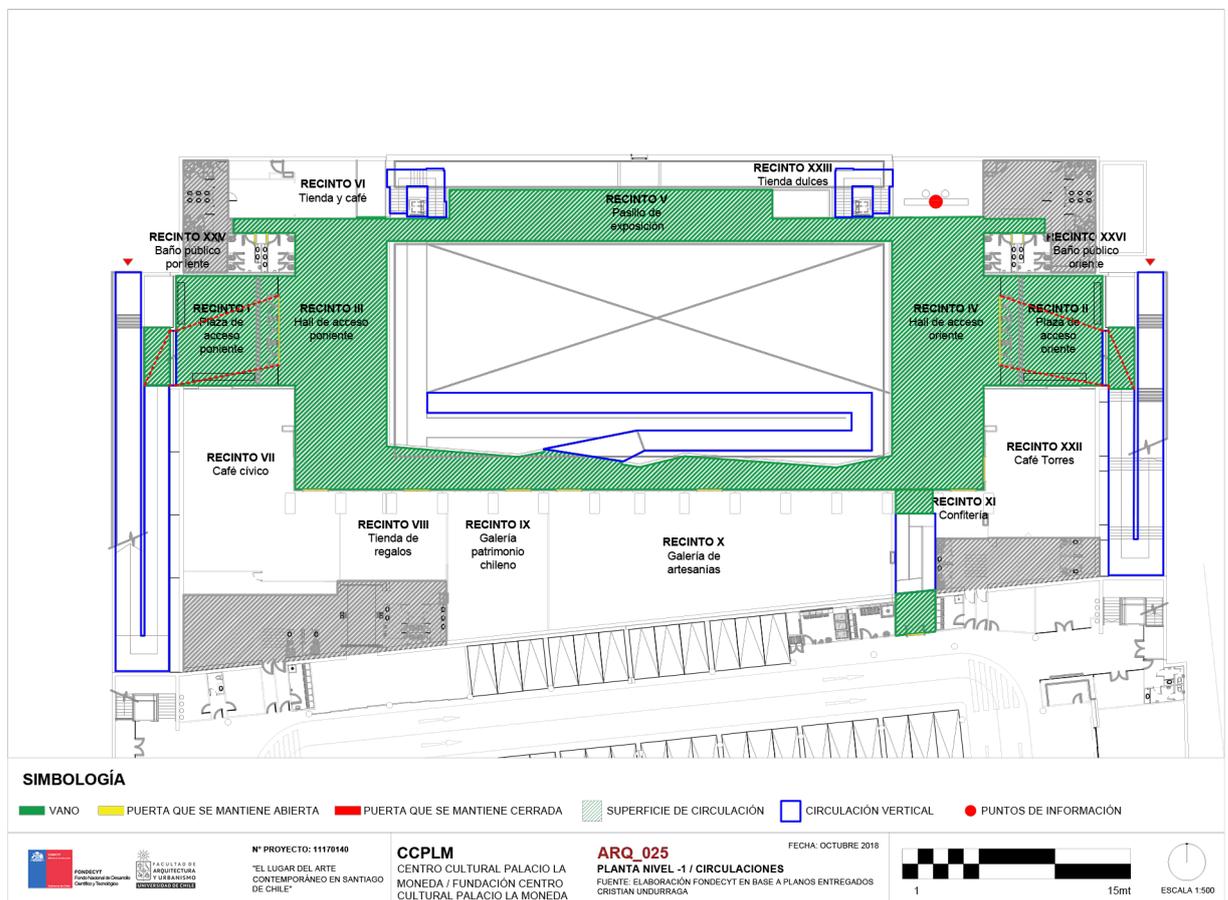
## ***Circulaciones***

### ***Superficie y usos***

De la superficie total del centro, se consideran 2383 m<sup>2</sup> como superficie de circulación, considerando dentro de este cálculo, y tal como se muestra en los planos ARQ\_25, ARQ\_26 y ARQ\_27, los recintos del hall central, los dos hall de acceso, las dos plazas de acceso, el pasillo galería, la galería inferior y el hall de la cineteca, con lo cual se da cuenta del

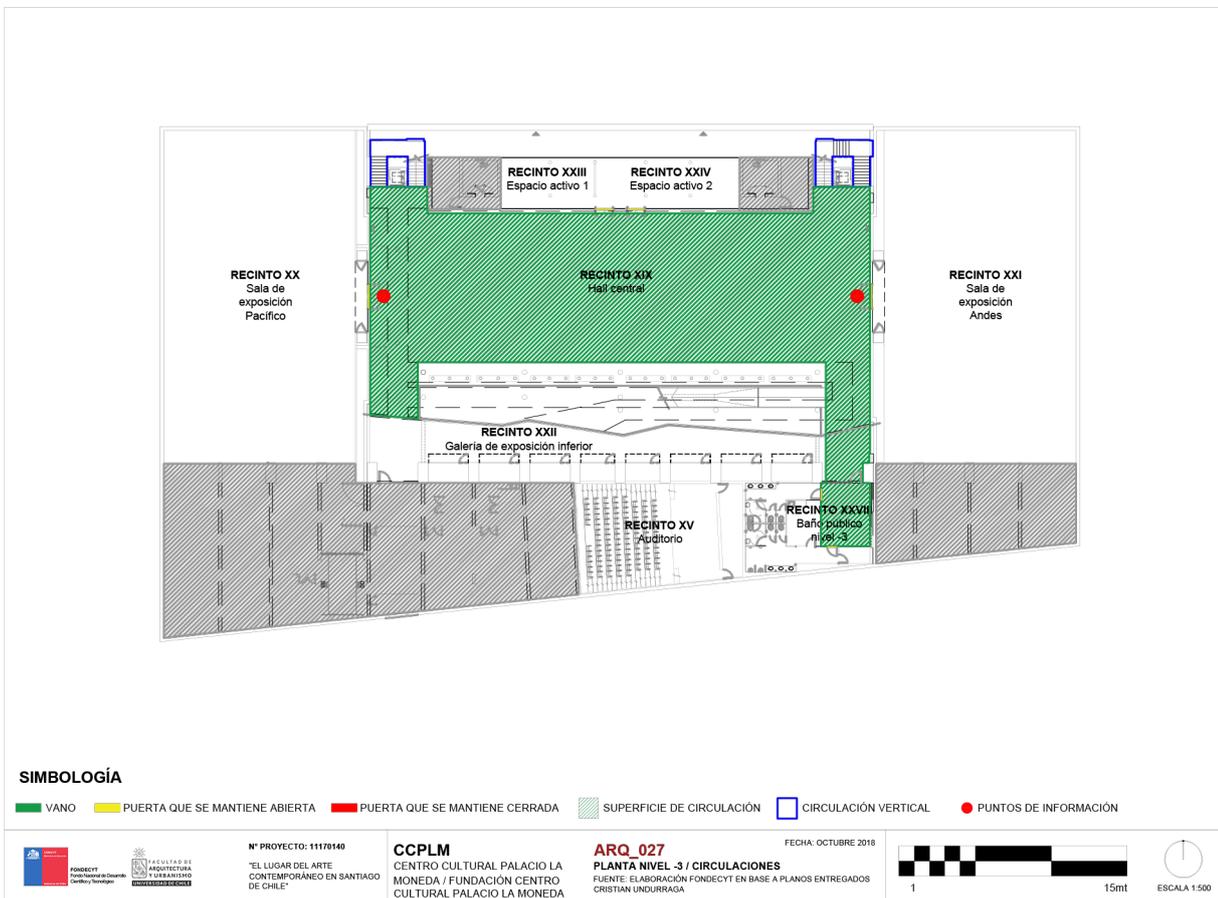
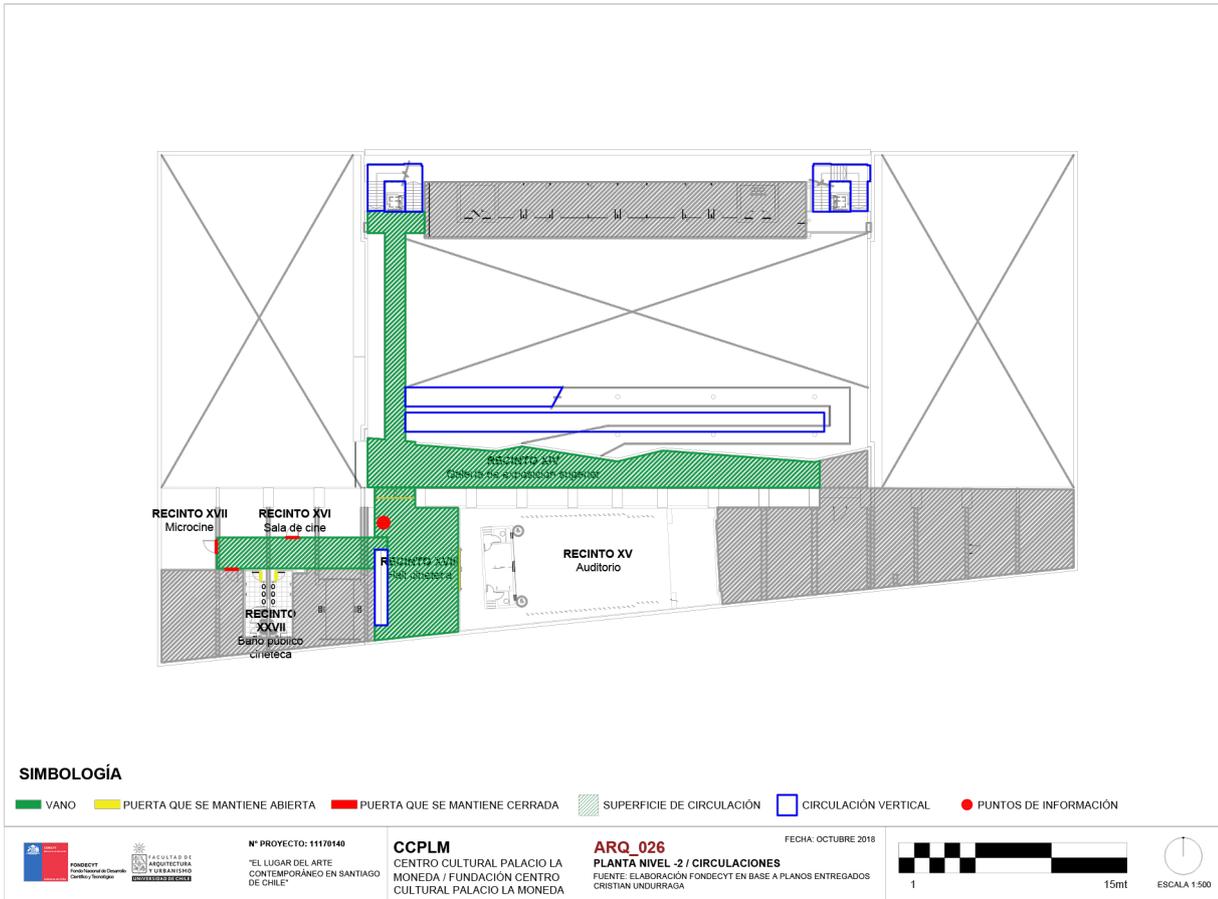
carácter dinámico del CCLM, el cual utiliza al máximo sus espacios, prescindiendo casi totalmente del uso de pasillos.

Las circulaciones de cada nivel reflejan las distintas formas de tránsito propuestas, las cuales tienen que ver con el tipo de programa presentado en cada nivel, el cual tiende a ordenarse según su tipo: el nivel -3 es de carácter casi completamente expositivo-interactivo y posee circulaciones más libres y menos delimitadas, el nivel -1 concentra programa más comercial, y cuenta con circulaciones tipo circuito, que favorecen un tránsito en el cual se pueda apreciar la variedad de alternativas comerciales ofrecidas. El nivel -2, al concentrar en un solo punto la Cineteca Nacional, utiliza una circulación mucho más directa, a través de una rampa que une el núcleo de escaleras poniente con el acceso a ésta y a la galería superior, la cual es parte de la circulación al unir el espacio público con el espacio privado de oficinas.



### ***Elementos de circulación***

El centro cultural posee escaleras, ascensores y rampas. A pesar de esto, el edificio no cuenta con accesibilidad universal efectiva, ya que ninguno de sus dos accesos principales puede ser utilizado libremente por personas con movilidad reducida, pues a pesar de que



el acceso poniente utiliza rampas, éstas se ven interrumpidas por escalones, tanto en su origen como en su término (Imagen 80). El acceso oriente por otro lado utiliza solo escalinatas. Ésta situación provoca que una persona con movilidad reducida tenga que obligatoriamente utilizar los ascensores apostados a los lados contrarios de los accesos, los cuales llegan a los estacionamientos, desde donde recién se puede acceder al CCLM.



**IMAGEN 80** Escalinatas en acceso poniente

Fuente: Elaboración propia



**IMAGEN 81** Rampa interior

Fuente: Elaboración propia

El tema de los accesos es quizás el único problema que impide que el centro posea accesibilidad universal, ya que al interior de este, todo parece estar diseñado para que el movimiento de los visitantes sea óptimo. El principal ejemplo de esto es la gran rampa ubicada en el hall central (Imagen 81), la cual genera una circulación fluida entre todos los niveles.

Como se mencionó, la circulación interna del CCLM funciona casi por completo torno al paso libre de un recinto a otro. Además, las puertas utilizadas son de vidrio, lo cual permite una conexión visual que incentiva el acceso de los visitantes a los distintos recintos.

Los accesos que más llaman la atención dentro del centro son los accesos de las salas principales de exposición (Imagen 82), por sus dimensiones y marco negro siendo fácil su identificación desde cualquier nivel.



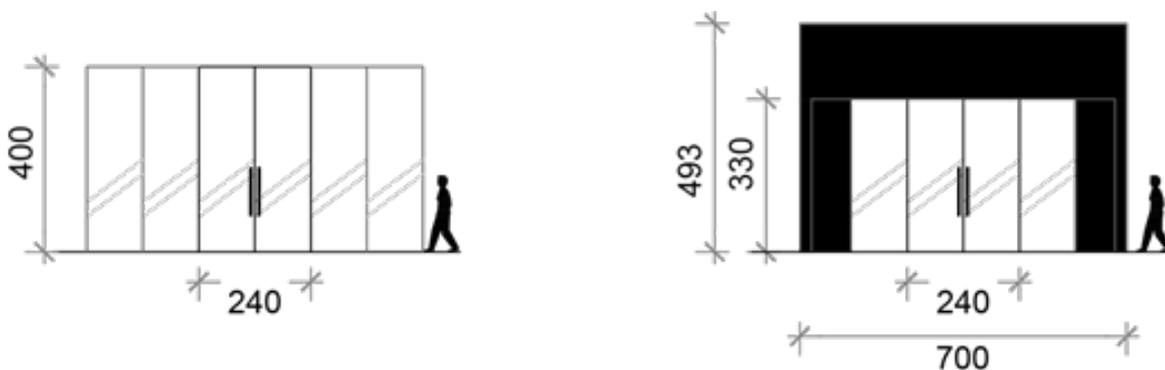
**IMAGEN 82** Acceso Sala Andes

Fuente: Elaboración propia

### **Dimensiones y proporciones**

Con respecto a las proporciones de las superficies de circulación, el hecho de no poseer ningún límite visual desde las circulaciones perimetrales hacia el hall central genera que perceptualmente las circulaciones parezcan mucho más amplias de lo que son, pues no se encuentran contenidas. La sensación es la de siempre estar en un espacio abierto, lo cual permite tener control visual permanente mientras se transita.

Las puertas utilizadas como acceso para los recintos del nivel -1, poseen la misma altura que las circulaciones que las conectan, es decir 4 mts., mientras que los accesos de las salas principales, aunque tienen una altura menos de 3,3 mts, parecieran ser de mayores dimensiones gracias al marco negro que se ubica su alrededor (Esquema 9).



**ESQUEMA 9** Dimensiones de puertas

Fuente: Elaboración propia

### **Iluminación de las circulaciones**

Como se ha comentado, gran parte de la superficie considerada recinto es también circulación, por lo cual las observaciones expuestas en el apartado “recintos”, sirven para este punto también.

### **Señalética**

En el CCLM existen dos tipos de señalización principales: los que indican información sobre el centro y sus actividades culturales y que por lo tanto poseen una imagen homogénea y muy característica; y por otro lado están todos los carteles de recintos comerciales que se encuentran dentro del centro. Estos últimos poseen imágenes gráficas muy distintas entre sí.

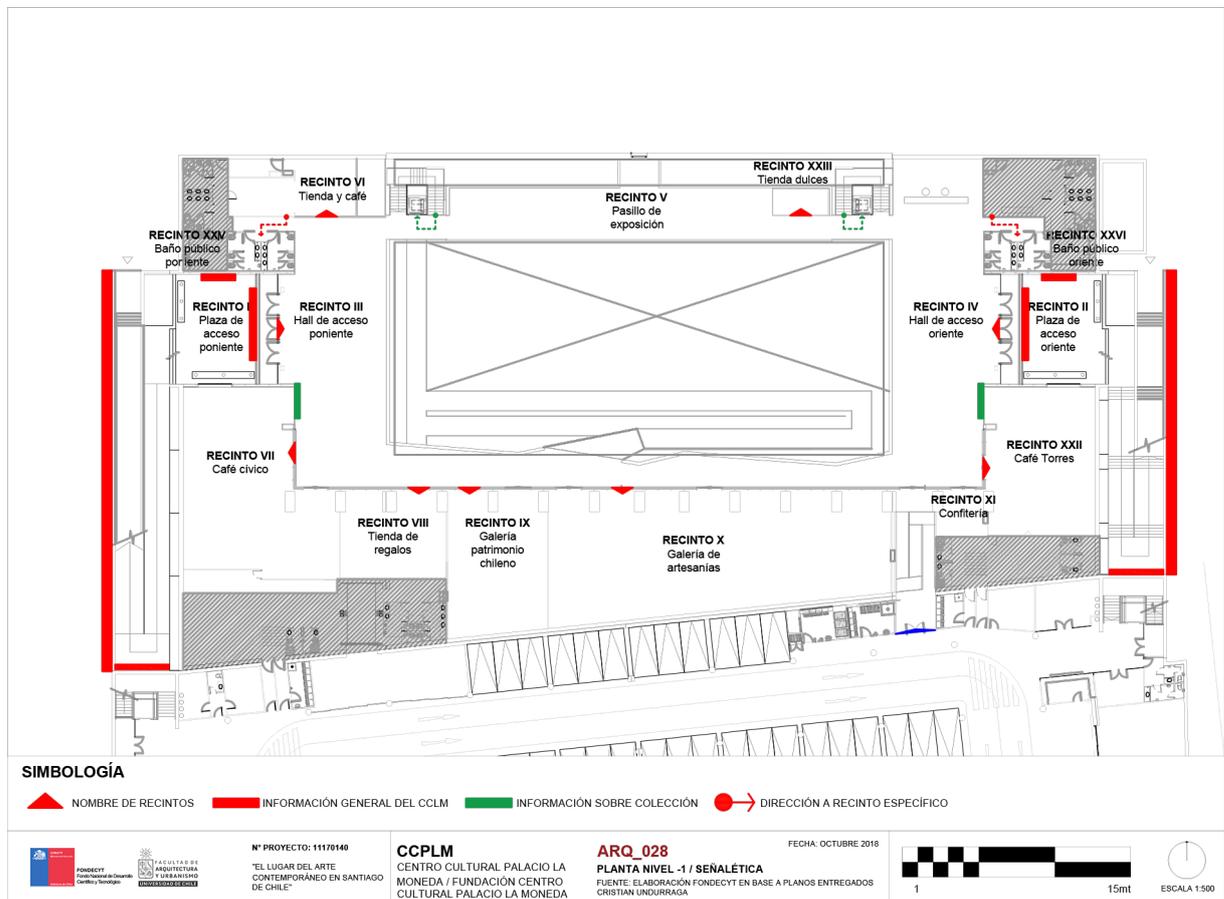
Como se muestra en los planos ARQ\_28, ARQ\_29 y ARQ\_30, existe una concentración importante de carteles en los accesos del edificio. No así en el interior de este, donde la señalética se reduce casi completamente a indicar los nombres de los recintos. Esto se

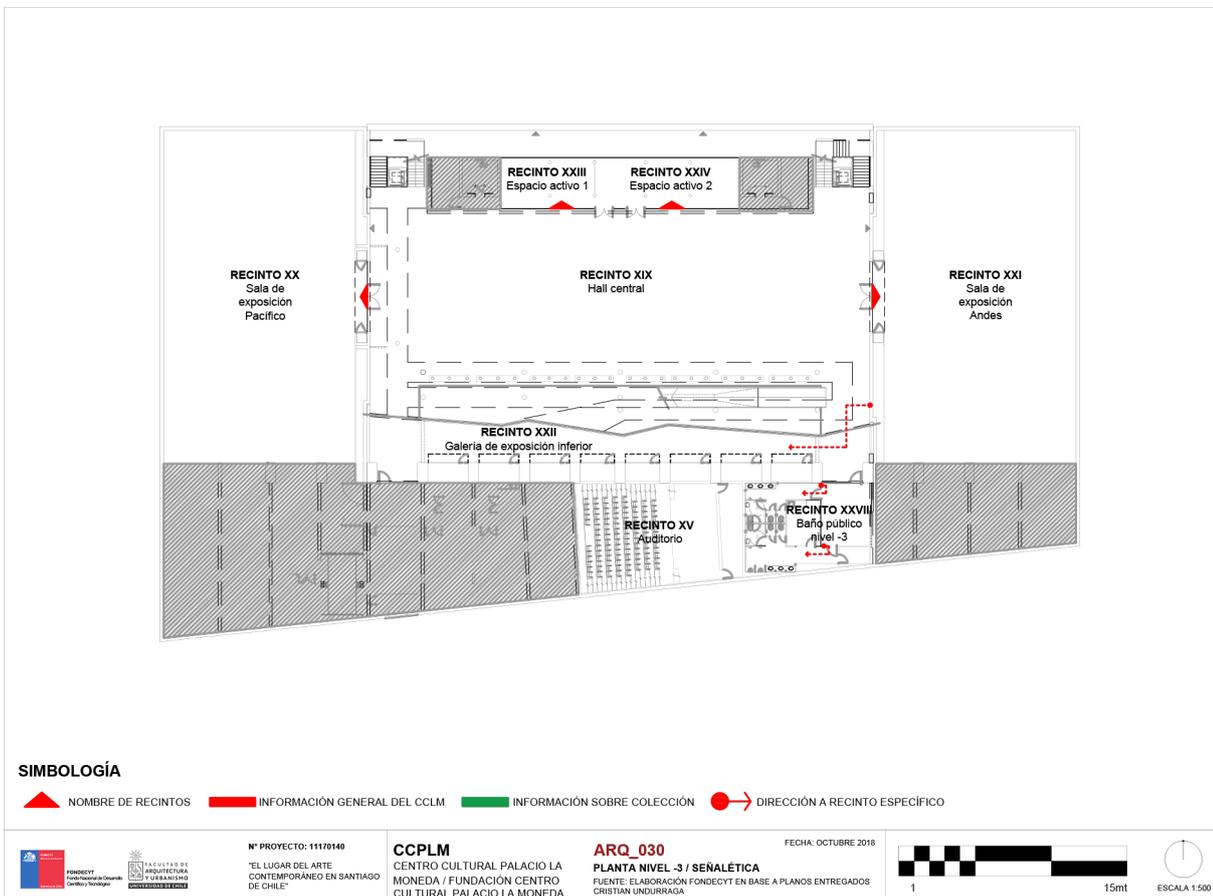
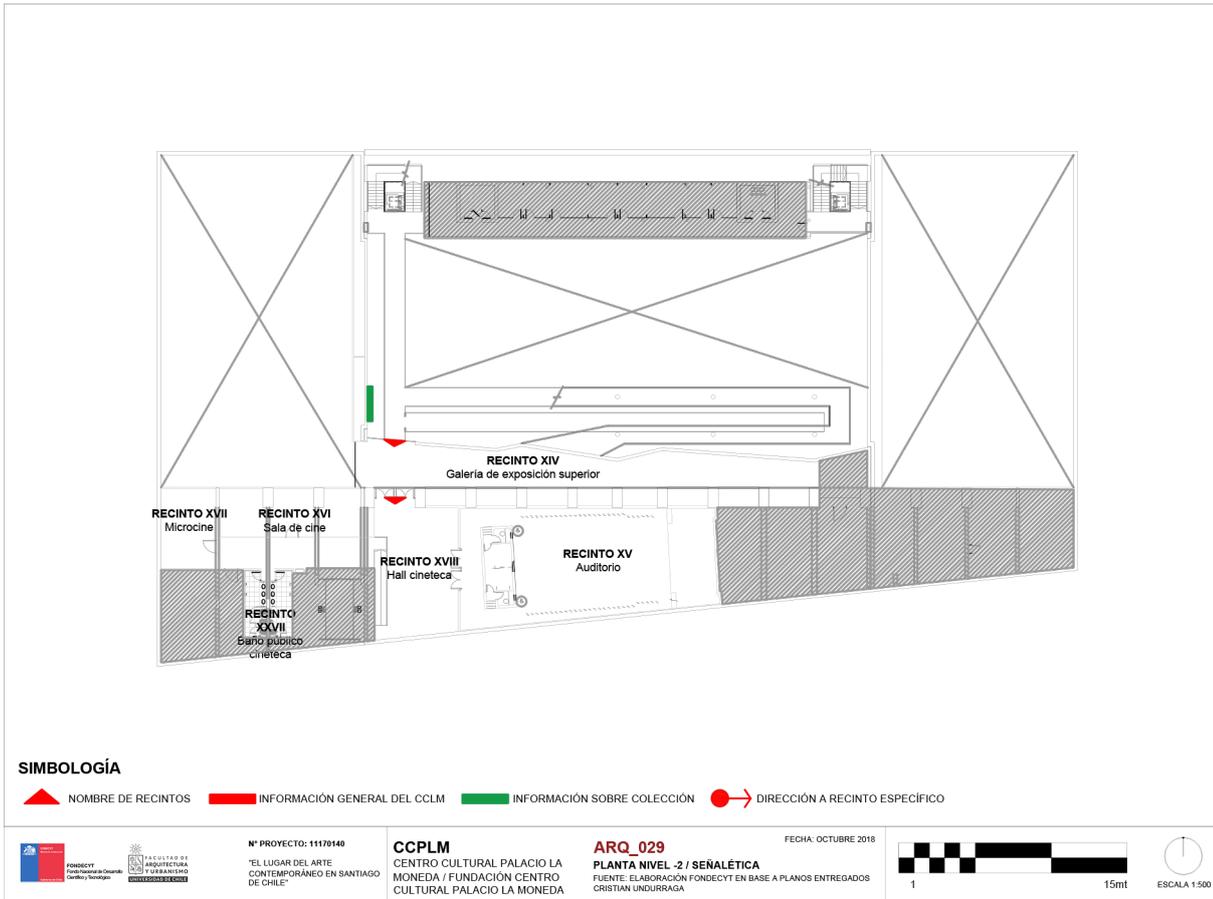
debe a que el centro, al ser subterráneo, es más difícil de localizar, por lo que la señalética apunta a resaltar los accesos. Ya dentro del edificio la conexión visual establecida, permite que los diversos recintos sean fácilmente distinguibles desde el nivel -1, sumado a las grandes dimensiones de los carteles. Es sencillo distinguir el nombre de los recintos a pesar de encontrarse el observador al otro lado del vacío central (Ver imagen 83).



**IMAGEN 83** Acceso Sala Andes desde hall poniente

Fuente: Elaboración propia



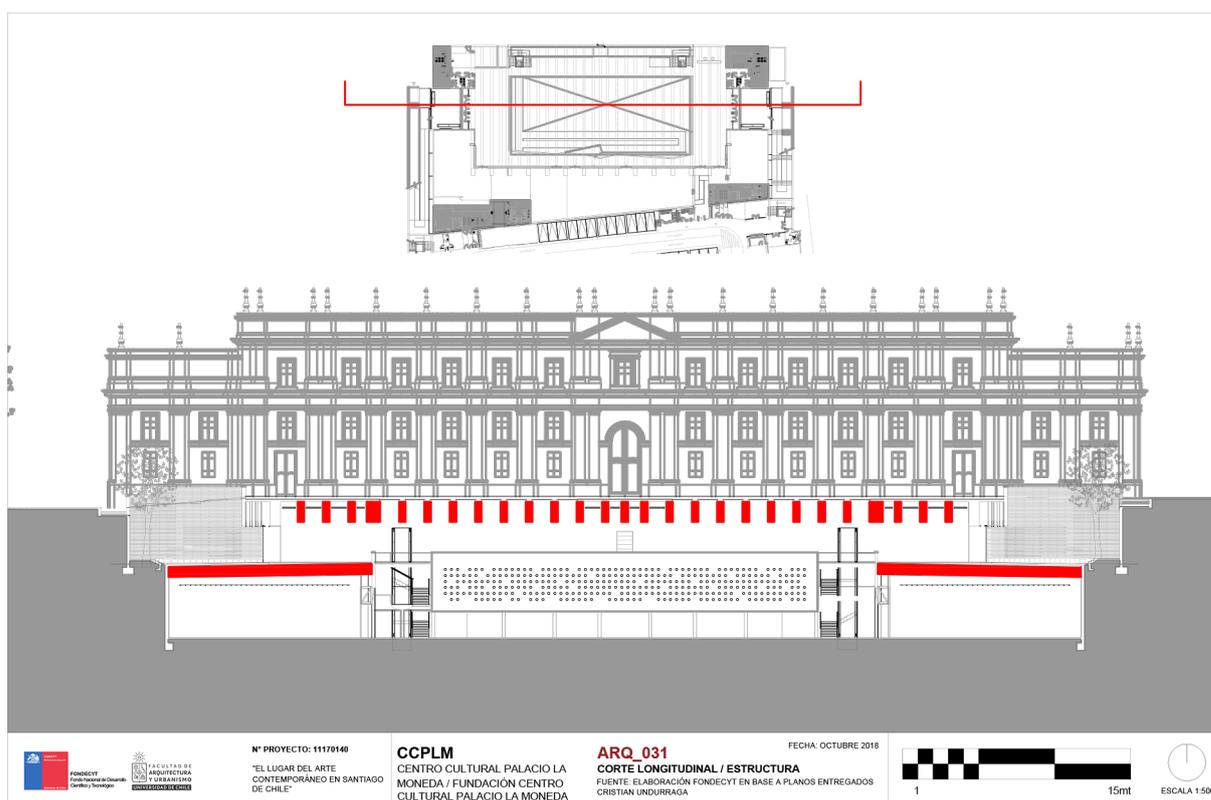


## Estructura

### Elementos estructurales

El sistema estructural en base a hormigón armado del CCLM es tremendamente importante para la imagen arquitectónica del edificio, tanto por sus materialidades predominantes, que se traducen en la paleta de colores grises que utiliza el interior del centro, como por los elementos estructurales en sí mismos, que permiten la existencia de los amplios espacios que caracterizan al centro.

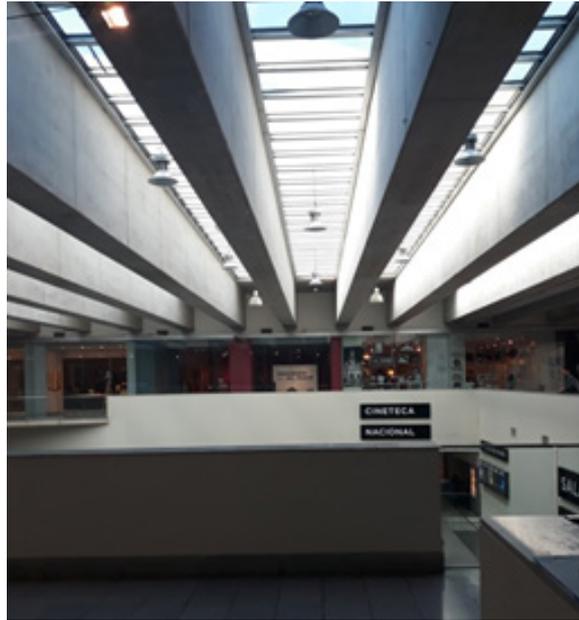
Los elementos más destacables son primero las grandes vigas de techo entre las cuales se ubican las lucarnas, que se destacan en el corte ARQ\_31. Estas vigas de 0,65 x 2 mts, salvan una distancia de aproximadamente 30 mts. Estas vigas se apoyan entre el muro norte del centro (Imagen 84), y la viga cadena del lado contrario sostenida por grandes pilares de 1 x 2 mts. de sección posicionados hacia el lado contrario, los cuales separan el espacio transitable de las tiendas, restaurantes, cineteca y recintos privados (Imagen 85).



El sistema estructural creado a partir de la unión de los elementos mencionados permite la formación del gran vacío central que caracteriza al centro cultural: el hall central (Ver esquema 10), dentro del cual existen dos cuerpos que hasta cierto punto son capaces de auto-soportarse a partir de pilares de sección circular: la rampa y el volumen norte que alberga en su nivel más bajo las salas interactivas.

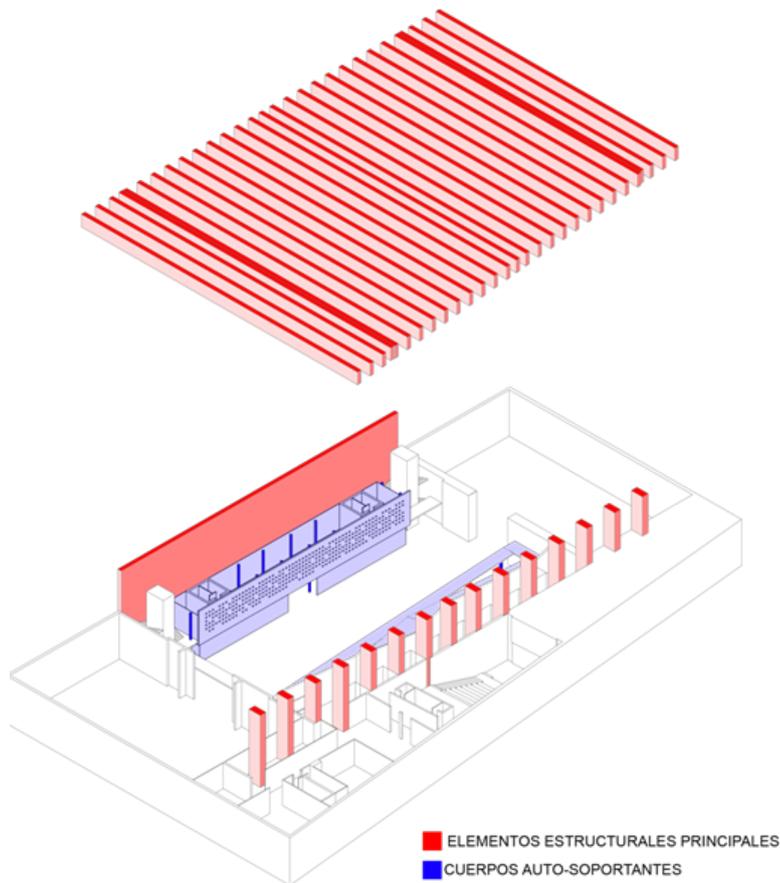


**IMAGEN 84 Muro estructural norte** Fuente: Elaboración propia



**IMAGEN 85 Vigas de techo apoyadas** Fuente: Elaboración propia

El resto de recintos utiliza también vigas de hormigón armado pero de dimensiones menores. Esta información se resume en los planos ARQ\_32, ARQ\_31 y ARQ\_32.



**ESQUEMA 10 Elementos del sistema estructural del CCLM** Fuente: Elaboración propia

## Tratamiento de estructura

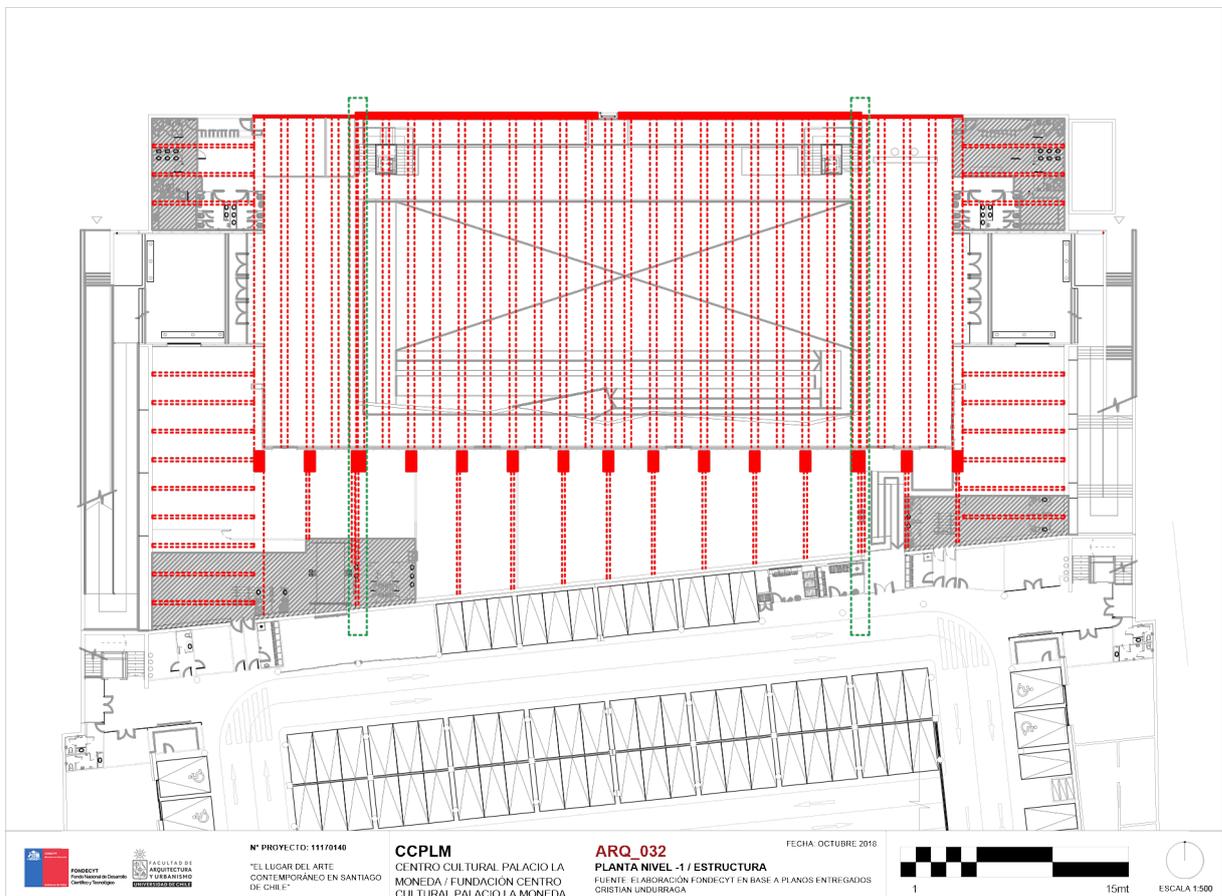
Como se mencionó, la imagen del CCLM es en gran medida condicionada por su sistema estructural y el hecho de no ocultarlo, dejando al descubierto parte del esqueleto del edificio como son las vigas y pilares de hormigón armado, los cuales además de dejarse a la vista, no poseen ninguna clase de revestimiento, ni siquiera para ocultar las juntas de dilatación (Imagen 86). Se utiliza hormigón a la vista con distintos tipos de terminación arquitectónica.

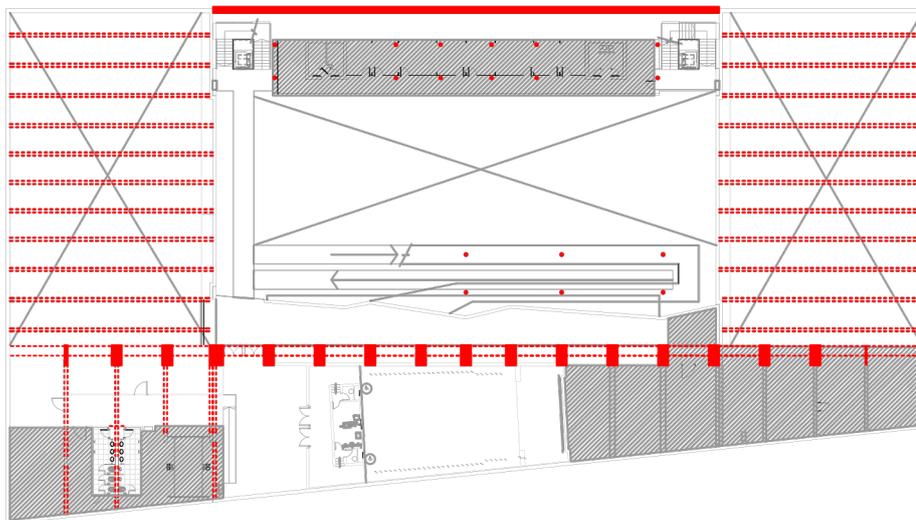


**IMAGEN 86** Junta de dilatación

Fuente: Elaboración propia

Éste tipo de tratamiento se utiliza en los recintos abiertos, sin embargo en los recintos interiores de exposición como las salas principales y galerías, la estructura se oculta con estuco, tabiques y cielo falso.





N° PROYECTO: 11170140  
 "EL LUGAR DEL ARTE  
 CONTEMPORÁNEO EN SANTIAGO  
 DE CHILE"

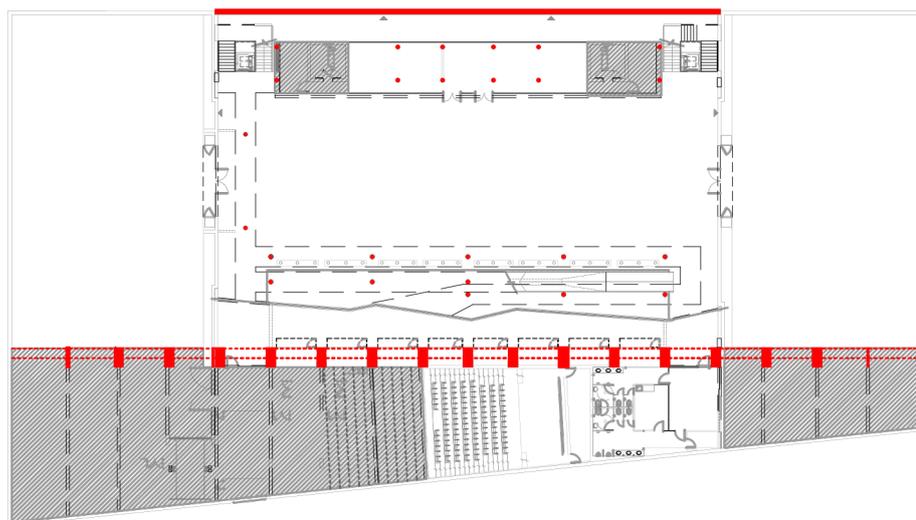
**CCPLM**  
 CENTRO CULTURAL PALACIO LA  
 MONEDA / FUNDACIÓN CENTRO  
 CULTURAL PALACIO LA MONEDA

**ARQ\_033**  
 PLANTA NIVEL -2 / ESTRUCTURA  
 FUENTE: ELABORACIÓN FONDECYT EN BASE A PLANOS ENTREGADOS  
 CRISTIAN UNDURRAGA

FECHA: OCTUBRE 2018



ESCALA 1:500



N° PROYECTO: 11170140  
 "EL LUGAR DEL ARTE  
 CONTEMPORÁNEO EN SANTIAGO  
 DE CHILE"

**CCPLM**  
 CENTRO CULTURAL PALACIO LA  
 MONEDA / FUNDACIÓN CENTRO  
 CULTURAL PALACIO LA MONEDA

**ARQ\_034**  
 PLANTA NIVEL -3 / ESTRUCTURA  
 FUENTE: ELABORACIÓN FONDECYT EN BASE A PLANOS ENTREGADOS  
 CRISTIAN UNDURRAGA

FECHA: OCTUBRE 2018



ESCALA 1:500

## **Cerramientos**

### **Cerramiento de salas**

Las salas del CCLM poseen una aislación adecuada, con buenas terminaciones. Sin embargo la fuente de agua utilizada para marcar los accesos al CCLM y que se ubica directamente sobre las salas principales generó en su momento fugaz y humedad en sus muros de fondo. Este problema tuvo que ser solucionado a través de la incorporación de un doble muro en el perímetro afectado .

El hall central por el cual se mantiene una permanente iluminación natural, en general no posee ningún tipo de elemento que regule esta luminosidad. Sin embargo cuando la luz solar se hace demasiado potente se implementa un sistema de telas re-plegables manualmente, que cubre las lucarnas y controla así el exceso de luz (Imagen 87).



**IMAGEN 87** Junta de dilatación

Fuente: Elaboración propia

### **Puntos de conexión con el exterior**

Si bien los accesos, con puertas vidriadas y amplias (Imagen 88) permiten una conexión visual permanente hacia el exterior, dicha conexión visual es efectiva solo hasta cierto punto, ya que al ser el CCLM un recinto subterráneo, los accesos solo permiten ver las plazas de acceso, que son parte del edificio mismo. No es sino desde estas mismas plazas que recién se puede observar el entorno (Imagen 89).

La conexión hacia el exterior más potente del centro es sin duda la establecida con el cielo a través de las lucarnas, a través de las cuales es posible tener noción del paso del día (Imagen 90). Incluso en ocasiones, aunque es poco frecuente, se puede observar personas transitando por sobre el centro, advirtiendo el carácter subterráneo del edificio.



**IMAGEN 88 Acceso Poniente**

Fuente: Elaboración propia



**IMAGEN 89 Plaza de acceso Oriente**

Fuente: Elaboración propia



**IMAGEN 90 Lucarnas**

Fuente: Elaboración propia

## **DIMENSIÓN SOCIAL**

### ***Acotaciones para la lectura:***

#### **Sobre el contenido:**

- El presente apartado tiene como objetivo exponer el análisis descriptivo de la dimensión social de los casos de estudio.
- El análisis se estructura en base a 3 partes, exponiendo primeramente sobre el visitante objetivo del museo, basado en las ideas de los casos sobre sí mismo y sus lineamientos, para luego ser contrastado con el visitante observado, el cual se determina a través de la observación activa de la investigadora y la aplicación de entrevistas. Finalmente se sintetizan tipos de visitantes de los casos contrastando visitante objetivo y observado.
- El procesamiento de las entrevistas realizadas se basa en el método empleado por Bourdieu en *El Amor al Arte* (2004).
- La información completa de las entrevistas se encuentra adjunta en el capítulo 10 de Anexos.

#### **Fuentes de datos expuestos:**

- Observaciones; El apartado Observaciones corresponde a notas realizadas por la investigadora entre los meses de Julio de 2018 y Octubre de 2018.
- Datos; Los datos expuestos corresponden a información recabada a través de la entrevista a 28 visitantes del MAC y 51 visitantes del CCLM entre el 30/11/2018 y el 29/12/2018, mañana y tarde, entre semana y fin de semana. Las entrevistas fueron realizadas en parte por la investigadora y una ayudante. No se incluyeron niños menores de 15 años.

## **MAC**

### ***Visitante objetivo***

El MAC como institución, con sus dos sedes, Quinta Normal y Parque Forestal, posee lineamientos muy claros, que tienen que ver con acoger la diversidad en todas sus formas, para así renovar el concepto de lo que es un museo de arte contemporáneo y cumplir con *“el ejercicio de su actualidad en un encuentro y dialogo con la sociedad civil”* (Brugnoli, 2005).

Como se expresa en el párrafo anterior, el MAC promueve el encuentro con la sociedad en general, abriendo sus puertas a todo tipo de visitantes, desarrollando programación y actividades que incentivan la participación de un público variado (Facultad de artes Universidad de Chile).

Si bien el MAC postula que sus líneas curatoriales están pensadas para promover la interacción con todo tipo de público y en ninguna parte de su sitio web se describe el perfil de un visitante tipo, sus objetivos si dejan entrever cierta tendencia a satisfacer a un tipo de visitante específico al señalar que se busca *“Estrechar vínculos entre el público, la comunidad universitaria y las nuevas tendencias del arte”* (Facultad de artes Universidad de Chile).

El MAC, al pertenecer a la Universidad de Chile, posee un gran interés en establecer un nexo entre el mundo universitario y el resto de la población, de manera que el estudiante universitario se convierte en sujeto de interés para el museo, así no lo exprese explícitamente. Este estudiante universitario no se limita a un área de estudio específica, reconociéndose el arte contemporáneo como una mezcla de interacciones, que se enriquece con un enfoque multidisciplinar.

### ***Visitante observado***

#### ***Observación***

Primeramente, se percibe una baja frecuencia de público, estableciéndose un máximo de visitantes simultáneos de no más de 10 personas, lo cual no varía demasiado según el día de semana. Donde sí se percibe una diferencia es con respecto a la hora del día, siendo la tarde la jornada con más visitas.

Teniendo en cuenta la visión del MAC de considerar un público variado como visitante objetivo de sus colecciones, llama la atención la falta observable de ciertos grupos. No se observan por ejemplo niños, siendo los visitantes más jóvenes adolescentes escolares.

También es casi nula la asistencia de visitantes pertenecientes a la tercera edad.

Los visitantes parecen moverse en grupos pequeños (Imagen 91), en promedio de 3 personas y es frecuente observar personas solas recorriendo las salas. Los visitantes que se presentan en grupo suelen verse acompañados por otros de edades similares, lo cual hace suponer que se trata de amigos o colegas. Por otro lado, no parece ser común la visita de grupos familiares.

No parecen existir en el museo zonas de descanso ni siquiera en el jardín, estando los visitantes en permanente movimiento, reduciendo su visita al tiempo que demoran en recorrer las distintas salas. Quizás el único recinto en el cual se genera mayor permanencia es la sala 6 de exposiciones interactivas.



**IMAGEN 91** Escolares visitando el MAC

Fuente: Elaboración propia

## **Datos**

La realización de encuestas y su posterior procesamiento revelan que los visitantes del MAC son mayoritariamente mujeres (71%) de nacionalidad chilena (89%).

Siendo el rango etario más predominante el comprendido entre los 19 y 30 años (54%), es decir es su mayoría adultos jóvenes, es relevante destacar la completa falta de visitantes de tercera edad, siendo la persona entrevistada con más edad de apenas de 47 años.

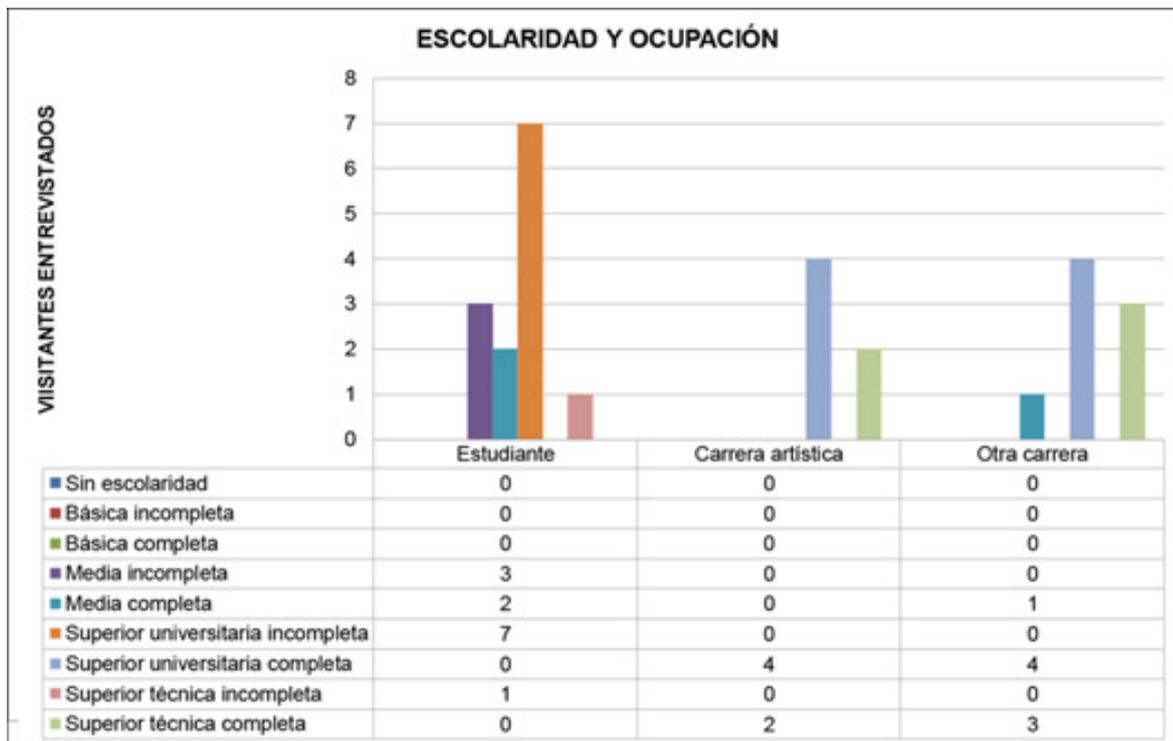
Ninguno de los visitantes dijo poseer tampoco ninguna condición que dificultara su movilidad, estableciéndose una posible tendencia a partir de ambos datos, considerando que las personas de tercera edad son más propensas a tener esta clase de dificultades físicas.

La razón de esta falta de visitantes más ancianos y de personas con dificultades para moverse puede deberse a, como ya se ha mencionado antes, la falta de accesibilidad universal que posee el edificio. Esta situación se refleja en los resultados a la pregunta “¿considera que el edificio puede ser visitado por cualquier persona sin importar su condición de movilidad?”, en la cual un 96% de los entrevistados respondió que no, mientras que

un 70% señaló que esto se debía a la falta de rampas o ascensores en alguna parte del edificio.

Por otro lado, si bien se revela un alto porcentaje de trabajadores siendo estos la mayoría de visitantes, el MAC posee una afluencia de estudiantes no menor, siendo el 46% de los sujetos entrevistados. Mientras que del porcentaje de trabajadores, un 47% desempeña alguna carrera artística, entre las cuales destaca fotografía y diseño.

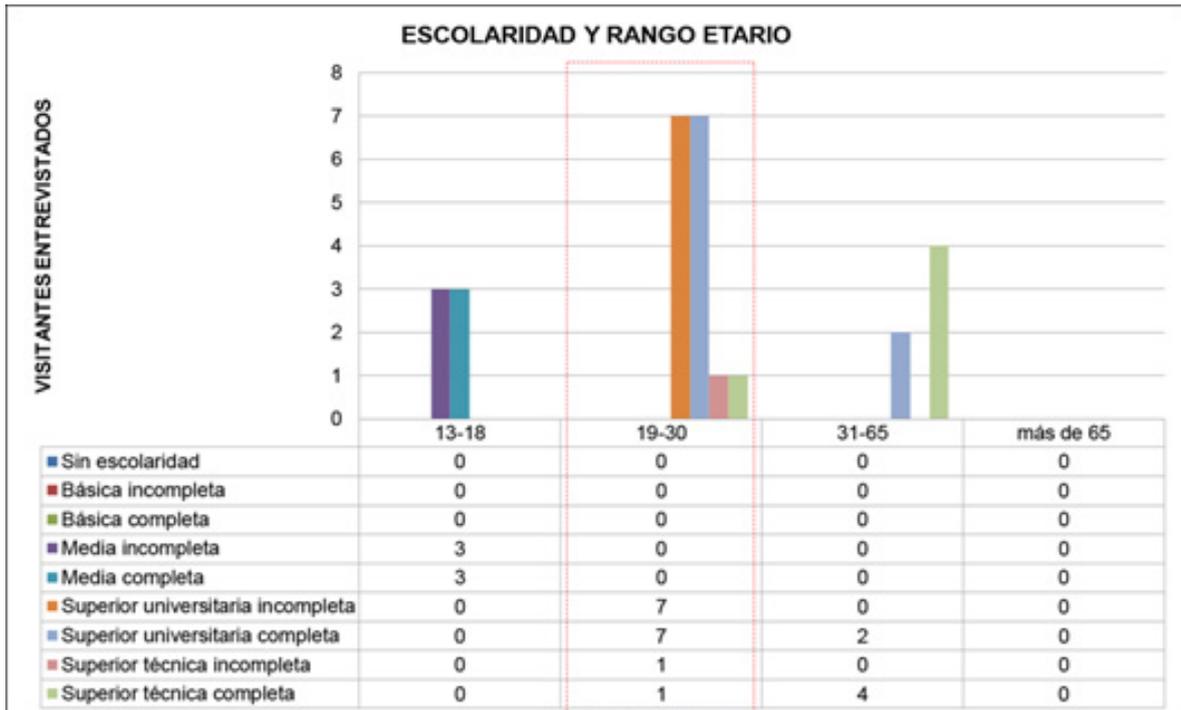
En el gráfico 5, donde se realiza un cruce de datos entre la escolaridad y la ocupación de los visitantes entrevistados, revela que aquellos que desempeñan una carrera artística poseen todos estudios de nivel superior, y que solo una persona que desempeña otro tipo de labor carece de estudios luego de completada la enseñanza media. Esto revela un alto grado de escolaridad en los visitantes del MAC. Por otro lado, ninguno de los estudiantes señaló poseer enseñanza superior completa, con lo cual se puede deducir, que ninguno de los visitantes se encuentra realizando algún tipo de postgrado.



**GRAFICO 5**

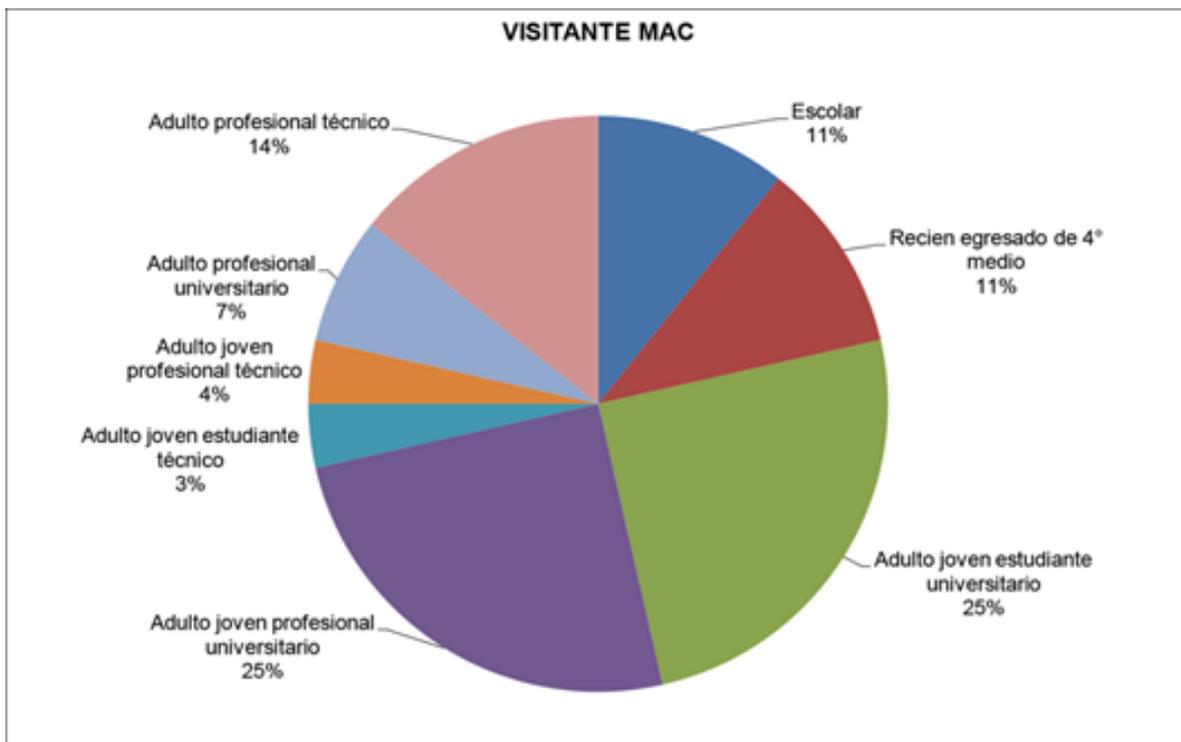
Fuente: Elaboración propia

Al realizar el cruce de información entre escolaridad y rango etario, como muestra el gráfico 6 se revela que del grupo etario predominante, la gran mayoría tiene o se encuentra cursando una carrera universitaria, de manera que el visitante de entre 19 y 30 años estudiante o egresado de una carrera universitaria resulta ser mayoría entre los visitantes del MAC siendo el 50% de los entrevistados (Gráfico 7).



**GRAFICO 6**

Fuente: Elaboración propia



**GRAFICO 7**

Fuente: Elaboración propia

Respecto a cómo realizan sus visitas los sujetos de estudio, es variado el conocimiento previo que estos tienen con respecto al edificio, siendo para el 54% su primera visita al MAC Quinta Normal.

Del total de encuestados, 50% asistió con amigos, 29% solo y 21% con amigos, coincidiendo en parte los datos recabados con la observación previa sobre la tendencia de los visitantes de asistir en grupos pequeños de amigos o sin compañía.

Si se fija la atención en el tipo de visitante determinado anteriormente según su edad y escolaridad (Gráfico 8), se da cuenta de que ésta tendencia continua, siendo poco frecuentes las visitas en familia.



**GRAFICO 8**

Fuente: Elaboración propia

### **Visitantes del MAC**

Se observan en el caso algunos visitantes habituales. Esta síntesis no quiere decir que al museo no asista más variedad de personas, y se realiza con el único fin de definir con mayor precisión al sujeto de estudio.

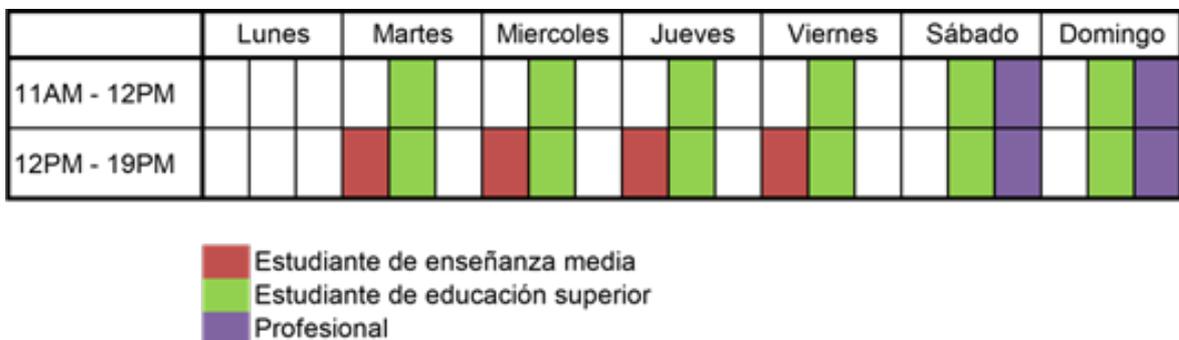
**Estudiante de educación media.** Visitante de entre 14 y 18 años que se encuentra cursando los últimos años de la enseñanza escolar. Suele asistir con amigos en la tarde, luego del horario de colegio entre semana.

**Estudiante de educación superior.** Visitante de entre 18 y 30 años que se encuentra cursando una carrera de educación superior. Suele asistir con amigos o solo, tanto en la mañana como en la tarde. Es el uno de los tipos de visitante que asiste con mayor frecuencia al museo.

**Profesional.** Visitante de entre 30 y 65 años que se encuentra ejerciendo alguna carrera profesional. Suele asistir solo o con amigos. Es uno de los tipos de visitante que asiste con más frecuencia al museo, aunque su asistencia se da mayoritariamente los fines de semana.

**Artista.** Se debe agregar que buena parte de los visitantes profesionales se dedica a alguna carrera del tipo artística. Aun cuando no se tengan datos del tipo de carrera seguida por los visitantes estudiantes de educación superior, se puede suponer que esta tendencia se extiende también a este grupo, por lo cual se determina este 4° tipo de visitante basado netamente en la observación empírica del caso.

Se resume a continuación los horarios de visita al museo (Gráfico 9). Los días lunes el MAC se encuentra cerrado, razón por lo cual no marca asistencia. Se puede notar que si bien tanto el estudiante de educación superior como el profesional son el tipo de visitante que asiste con más regularidad al museo, son los universitarios los cuales asisten con mayor frecuencia, al poseer horarios más flexibles y por lo tanto poder asistir cualquier día de la semana.



**GRAFICO 9** Asistencia a MAC

Fuente: Elaboración propia

## **CCLM**

### ***Visitante objetivo***

El CCLM tiene como misión ser un espacio en el cual se acojan distintas expresiones artísticas relacionadas con el patrimonio cultural del país y el mundo para que así las personas *“reconozcan los rasgos que lo asimilan y diferencian con otras culturas del mundo; y finalmente, que valoren la diversidad cultural y desarrollen actitudes que promuevan la convivencia, la comprensión y la valoración de lo diferente”* (Centro Cultural La Moneda, 2017, pág. 2).

Para lograr esta relación de convivencia entre personas diversas, el centro cultural dirige su atención a lo que ellos mismos denominan como “públicos estratégicos”, haciendo un importante esfuerzo de caracterización de sus visitantes cada año. Entre estos públicos estratégicos se encuentran el público joven; (estudiantes de enseñanza básica, media y universitarios), público familiar, público proveniente del entorno y regiones y líderes de opinión cultural, como artistas, medios, empresas, etc.

La categorización realizada por el CCLM se percibe sobre todo en el tipo de actividades que realiza, ofreciendo talleres para niños, jóvenes y adultos, con temáticas siempre relacionadas a las colecciones que se presentan.

### ***Visitante observado***

#### ***Observación***

Se observa un permanente alto flujo de visitantes casi cualquier día de la semana, presentando una variedad importante respecto a edades, género, nacionalidad y ocupaciones. También parecen ser variadas las razones que empujan la visita, esto debido a la presencia de recintos ajenos al programa del centro, como confiterías, restaurantes y cafés.

Los días de la semana suele presentarse una alta afluencia de visitantes escolares, los cuales realizan visitas grupales y actividades interactivas, a menudo utilizando el espacio del hall central para ello (Imagen 92). Por esto, a este espacio es ocupado por visitantes jóvenes, los cuales también hacen uso de las salas interactivas.

Además, a un lado del hall central, bajo las rampas suelen sentarse personas solas o en pareja, cuya finalidad pareciera ser simplemente pasar el rato aprovechando el *wifi* del centro. Se ha observado también grupos de extranjeros realizando visitas guiadas y libres.

La tercera edad también se encuentra entre los visitantes observados del centro, y aunque

no asisten en grandes cantidades, suelen estar presentes visitando las exposiciones y el edificio mismo. Muchas veces, este tipo de visitante viene en compañía de su familia, siendo este uno de los públicos estratégicos a los cuales apunta el CCLM, el cual se observa sobre todo los fines de semana.



**IMAGEN 92** Grupo de estudiantes de enseñanza media en hall central. Lunes en la mañana

Fuente: Elaboración propia

Otro tipo recurrente de visitantes son los trabajadores administrativos, los cuales suelen concurrir a los cafés y restaurantes del nivel -1. Su número aumenta entre las 12 y 3 de la tarde, presumiblemente por ser este el horario de colación de las oficinas.

Si bien la afluencia de público es alta los días de semana, ésta se ve intensificada el fin de semana, sobre todo cuando el centro realiza ferias, actividades o eventos que congregan a públicos específicos (Imagen 93).



**IMAGEN 93** Feria de ilustración en hall central. Sábado en la tarde

Fuente: Elaboración propia

A pesar de que como ya se ha dicho, el CCLM no posee accesos inclusivos, personas en

condición de discapacidad suelen igualmente asistir al centro, al menos en lo que se refiere a problemas de movilidad (no se observan por ejemplo, personas no videntes). Incluso se nota la asistencia de cursos de colegio con un porcentaje alto de niños en silla de ruedas (Imagen 94).



**IMAGEN 94** Niño en situación de discapacidad física

Fuente: Elaboración propia

Como se puede dar cuenta a través de estas observaciones, los visitantes del CCLM poseen rasgos muy variados al menos respecto a las características que pueden observarse.

### **Datos**

Respecto a los datos extraídos de las entrevistas realizadas es importante señalar que si bien la presencia de adolescentes escolares es frecuente (como se expuso en las observaciones anteriores), curiosamente no se realizó ninguna entrevista a visitantes de menos de 20 años, puesto que los escolares que se encontraban los días de semana en los cuales se realizó el trabajo de encuestas, se encontraban participando en actividades grupales organizadas por el centro, por lo cual no fue posible entrevistarlos. Con respecto al fin de semana, sorprendentemente tampoco se obtuvo ningún testimonio de esta clase de visitante.

La razón de esto puede deberse a varios factores, entre los cuales es posible que simplemente por azar no se haya entrevistado a ningún visitante de este tipo. Sin embargo y considerando que en el caso del MAC la asistencia de escolares entrevistados se restringe a días hábiles, existe la posibilidad de que efectivamente este tipo de usuario disminuya significativamente el fin de semana, al menos como visitante independiente que no asiste en familia.

Sea cual sea el caso, las ideas sintetizadas aquí carecen de información estadística sobre este tipo de visitante, lo cual es en sí mismo es un dato a analizar.

Pasando a los datos obtenidos, los visitantes del MAC se caracterizan por ser variados.

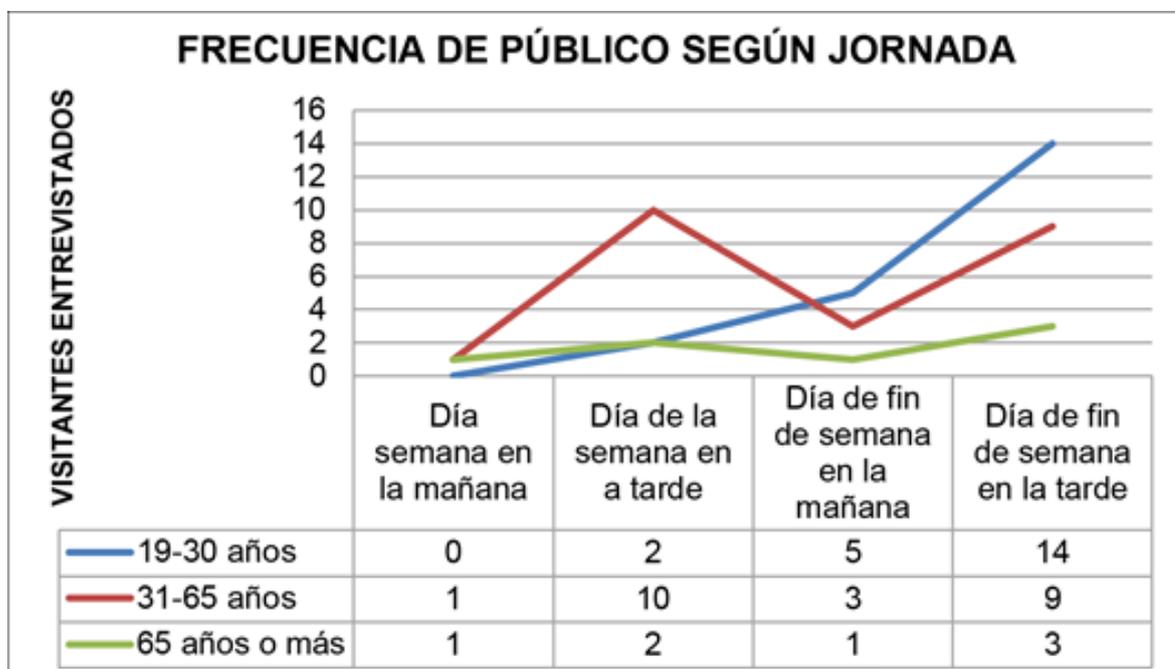
Aunque en su mayoría chilenos, se destaca un 18% de extranjeros turistas y residentes. En relación a sexo 43% de los entrevistados corresponde a mujeres y 57% a hombres.

Uno de los rasgos que más llama la atención es la variedad de ocupaciones que se revelan en los visitantes del MAC, existiendo profesionales de prácticamente todas las áreas, incluyendo trabajadores independientes, dueños/as de casa y también personas cesantes. Por supuesto también existe gran cantidad de estudiantes, pero en mucho menor porcentaje que los trabajadores, siendo estos últimos el 69% de los entrevistados, versus el 19% que forman los estudiantes. Los jubilados también se encuentran presentes con un 10%.

Lo que llama la atención es la poca asistencia de artistas, dedicándose solo uno de los 51 entrevistados al área artística.

Respecto al rango etario de los visitantes, el grupo predominante es el comprendido entre los 31 y 65 años con un 45%, siguiéndole de cerca los visitantes de entre 19 y 30 años con un 41%. Los adultos mayores resultan ser el 14%, cifra nada despreciable para un centro en el cual no se considera este grupo como uno de sus públicos estratégicos.

El gráfico 10 muestra la frecuencia de visita según la edad de los entrevistados. Llama la atención que los visitantes de entre 31 y 65 años hayan visitado el centro mayoritariamente días de semana en la tarde, sobre todo considerando que de estos solo 1 señaló ser estudiante, por lo cual este grupo corresponde por amplia mayoría a trabajadores.



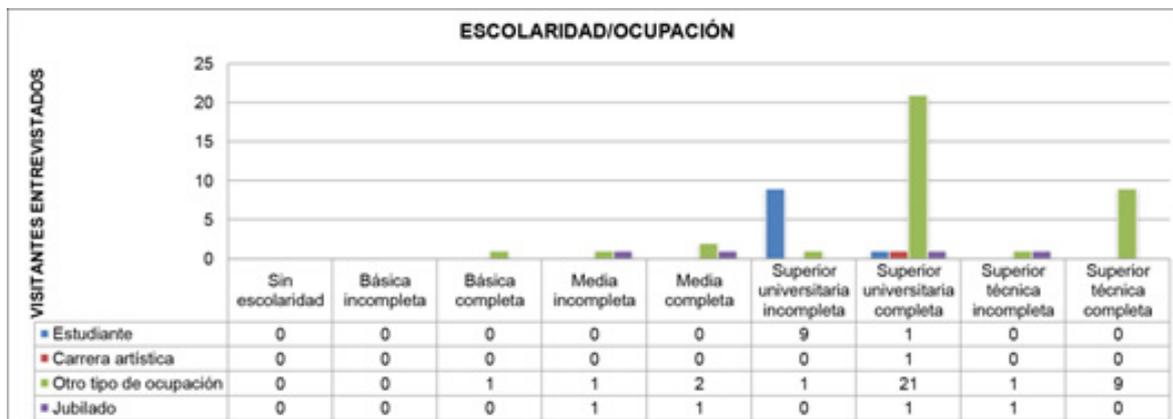
**GRAFICO 10** Visitantes según horario y rango etario

Fuente: Elaboración propia

Una explicación plausible a esto tiene que ver con la combinación de dos factores

importantes: primero los recintos comerciales ubicados en el nivel -1 del CCLM, los cuales entregan la posibilidad de comer y pasar el rato dentro del edificio al margen de lo que el centro cultural ofrece, y en segundo lugar, la ubicación del CCLM, que a diferencia del MAC se encuentra inmerso en un área con gran cantidad de oficinas.

Otro punto a destacar es la alta escolaridad que presentan los visitantes del CCLM. Un 49% de los entrevistados posee un título universitario, un 18% un título técnico, mientras que un 23% se encuentra cursando una carrera de educación superior universitaria o técnica, resultando entonces que un 90% de los visitantes entrevistados poseen una escolaridad superior a la enseñanza media.



**GRAFICO 11**

Fuente: Elaboración propia

Considerando los datos anteriores no sorprende que, tal como se muestra en el gráfico 11, la mayoría de los visitantes encuestados sean profesionales universitarios y técnicos, además de estudiantes de educación superior universitaria.

Quizás la más grande diferencia que posee el CCLM del MAC con respecto a sus visitantes es la presencia de personas con dificultades físicas que limitan su libre movimiento. De las personas entrevistadas en el centro cultural, un 12% señaló tener alguna condición física que dificulta sus movimientos, de los cuales 67% atribuyó dichas dificultades a problemas asociados a la tercera edad, como artrosis y dolores musculares recurrentes; dato importante considerando que la tercera edad es otro de los grupos que no parecen ser muy recurrentes en el MAC.

Respecto a este punto, un 80% de los entrevistados consideró que el centro podía ser visitado por cualquier persona no importando si poseía alguna condición que dificultara su movilidad, y 20% declaró específicamente que un edificio que permita su libre visita a todo tipo de persona no importando sus condiciones físicas “debe ser como este”, refiriéndose al centro. Sin embargo hay que considerar que ninguno de los entrevistados tenía que hacer

uso de algún elemento que requiriera obligatoriamente del uso de los accesos diferenciados del centro, como por ejemplo una silla de ruedas.

Finalmente cabe señalar son variadas las preferencias a la hora de visitar el centro, asistiendo un 32% solo, un 31% en familia y un 37% con amigos.

### ***Visitantes del CCLM***

Como se ha dicho, el CCLM se caracteriza por la variedad de personas que lo visitan. No obstante esta diversidad, es posible identificar los siguientes 7 tipos de visitantes frecuentemente observados dentro de sus dependencias:

**Escolares:** Visitantes en edad escolar y asisten en su mayoría en grupos grandes con compañeros que comparten su rango etario. Participan a menudo en visitas guiadas, y suelen visitar el centro entre semana en la mañana.

Si bien no pudieron recabarse datos sobre este grupo a partir de las encuestas, el mismo CCLM maneja información que revela una importante asistencia de escolares al centro. El año 2016 solamente asistieron 30.572 escolares de los 972.674 visitantes totales del centro de los cuales un 54% provenía de colegios particulares subvencionados, 29% de colegios municipales y 17% de colegios particulares (Centro Cultural La Moneda, 2017).

**Estudiantes de educación superior:** Visitantes de entre 19 y 30 años que se encuentran cursando una carrera de universitaria o técnica. Asisten en su mayoría el fin de semana con amigos.

**Oficinistas:** Visitantes de entre 30 y 65 años que trabaja en edificios de oficinas cercanos, pudiendo estos ser de variadas áreas laborales. Suele asistir solo o acompañado de colegas entre semana, a menudo para comer, pasar el rato o simplemente utilizando el CCLM como atajo.

**Profesionales:** Visitantes de más de 30 años que se encuentran ejerciendo una carrera universitaria o técnica. Suele asistir mayoritariamente los fines de semana con familia o con amigos.

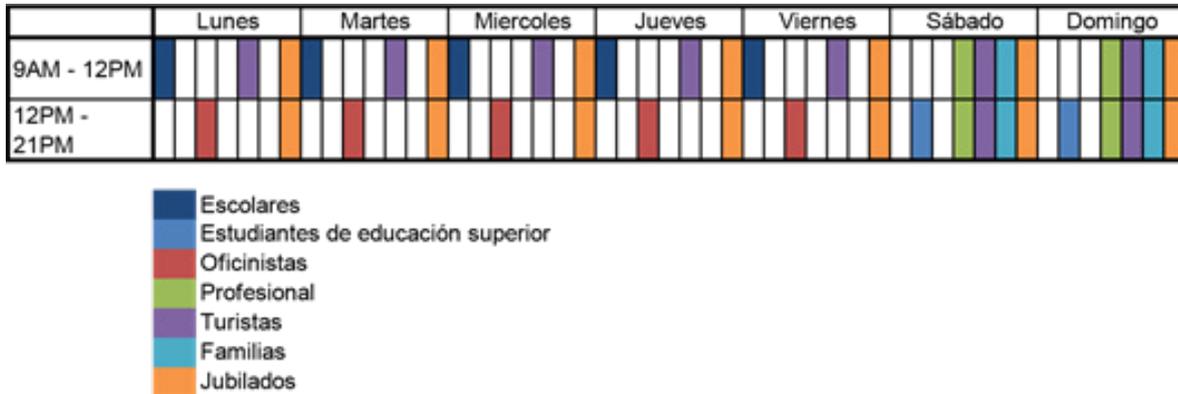
**Turistas:** Visitante extranjero o chileno que reside fuera de la región metropolitana. Suele asistir los fines de semana en familia.

**Familias:** Grupos familiares que asisten los fines de semana a menudo con niños pequeños, los cuales participan de las actividades educativas-interactivas que ofrece el centro.

**Jubilados:** Visitantes de la tercera edad (más de 65 años) que normalmente asisten con su familia o solos. Si bien su asistencia es menor en comparación con otros grupos, su presencia es constante en cuanto a horarios se refiere, manteniendo una frecuencia similar

tanto en la semana como en el fin de semana; en la mañana y en la tarde. A menudo poseen dificultades físicas que comprometen su movilidad.

Se resume a continuación los horarios de visita al centro (Gráfico 12). Se observa que en todo horario el centro cuenta con visitas, pero la asistencia se concentra y diversifica sobre todo los fines de semana.



**GRAFICO 12 Asistencia a CCLM**

Fuente: Elaboración propia

# SÍNTESIS Y CONCLUSIONES

**7**



## **RELACIONES ESPACIALES EN LA OBRA ARQUITECTÓNICA DESTINADA A LA EXPOSICIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO**

Resulta evidente primero, que cada uno de los puntos de análisis arquitectónico, se relacionan permanentemente entre sí. Es imposible por ejemplo, referirse a la particular paleta de colores grises que caracteriza al CCLM sin mencionar el tratamiento utilizado en su estructura.

Todos los puntos tratados aquí forman en conjunto el sistema arquitectónico esencial de las obras arquitectónicas estudiadas, el cual configura a su vez distintos tipos de relaciones que permiten que la obra arquitectónica sea comprendida por sus visitantes de una u otra manera.

Entender estas relaciones permite comprender también como la dimensión arquitectónica funciona en pos de favorecer los objetivos institucionales que cada museo o centro se plantea. Sin embargo, aunque la dimensión arquitectónica da luces sobre esto, se queda solo en suposiciones sin involucrar otras herramientas que aporten información desde otra perspectiva y que se complementen a las observaciones realizadas a través del análisis arquitectónico.

El análisis arquitectónico del MAC y CCLM, permiten formular ideas sobre las relaciones fundamentales que se establecen en este tipo de obra, como las relaciones lumínicas o visuales, por mencionar algunas. Sin embargo reconocer estas relaciones como existentes no implica reconocer también su importancia.

Para reconocer esta importancia es que se hace importante contrastar la información arquitectónica con otros tipos de información adicional, y en este caso es la dimensión social la cual entrega esta mirada complementaria. En otras palabras, a través de la dimensión arquitectónica se obtiene información sobre la clase de obra arquitectónica estudiada, y con la dimensión social se determina el grado de relevancia de estas relaciones.

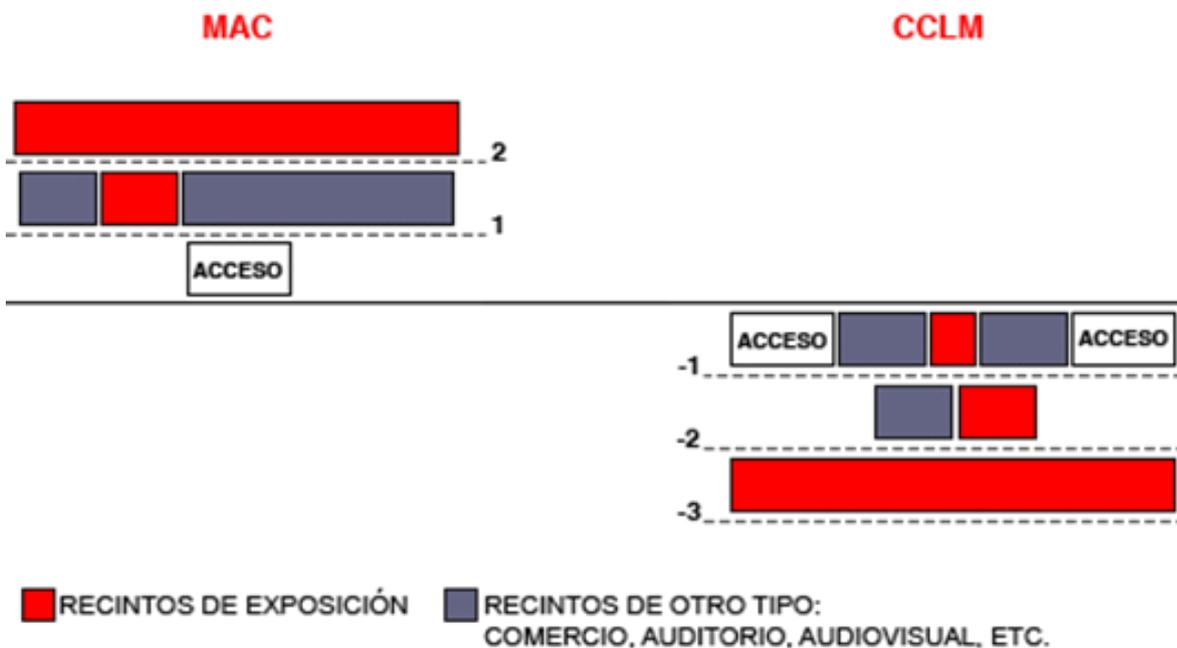
Este trabajo de complementación entre la dimensión arquitectónica y la dimensión social es lo que se expone en este capítulo, llegando finalmente a la síntesis misma sobre las relaciones fundamentales surgidas entre la obra arquitectónica destinada a la exposición de arte contemporáneo y sus visitantes.

## RELACIÓN PROGRAMÁTICA

Como se ha mostrado, los casos de estudio poseen programas ampliamente distintos, siendo el CCLM el que más opciones programáticas ofrece. Esta diferencia repercute directamente en el tipo de visitante que comúnmente asiste a cada caso, siendo el del CCLM mucho más variado.

A pesar de las diferencias, parece haber una lógica similar con respecto a la distribución de este programa, sobre todo en lo que respecta a la posición y concentración de los recintos expositivos en relación a él o los accesos.

Como se gráfica en el esquema 11, a pesar de que tengan formas tan distintas de relacionarse con su exterior, en ambos casos los recintos expositivos se concentran lo más apartado de los accesos que se pueda, nunca relacionando un recinto expositivo con el acceso directamente.



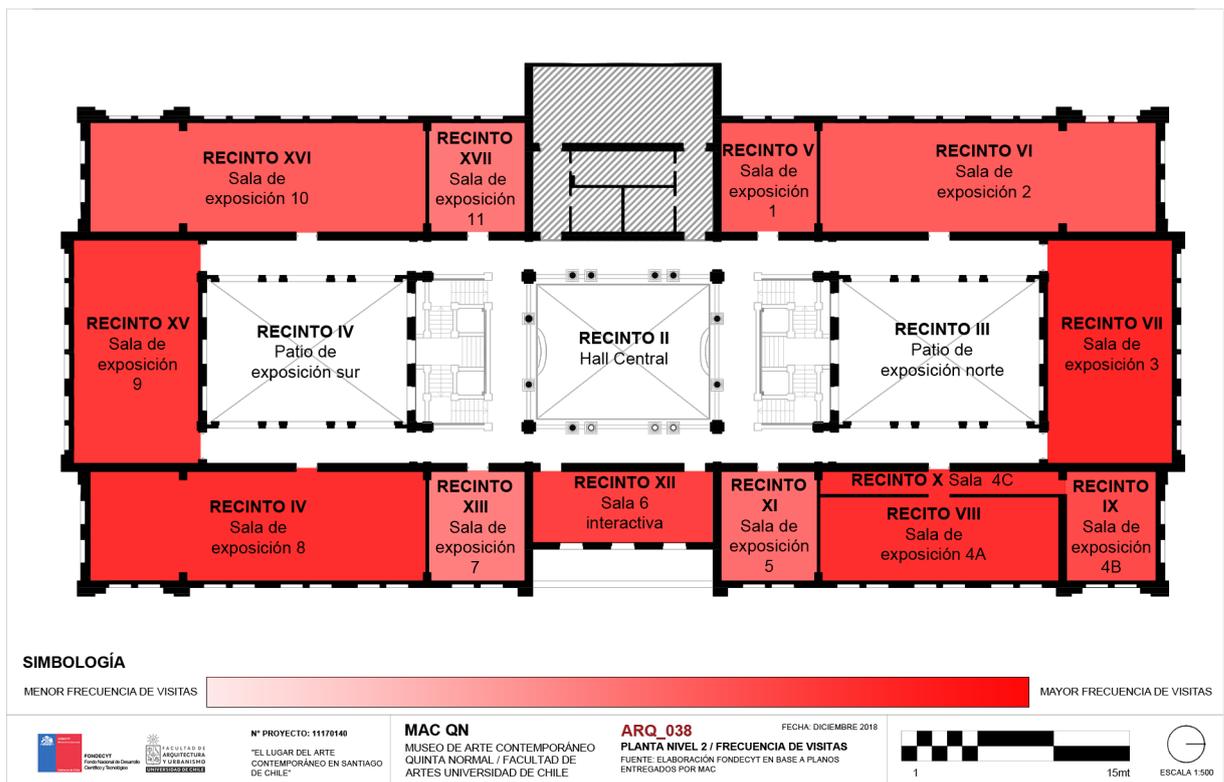
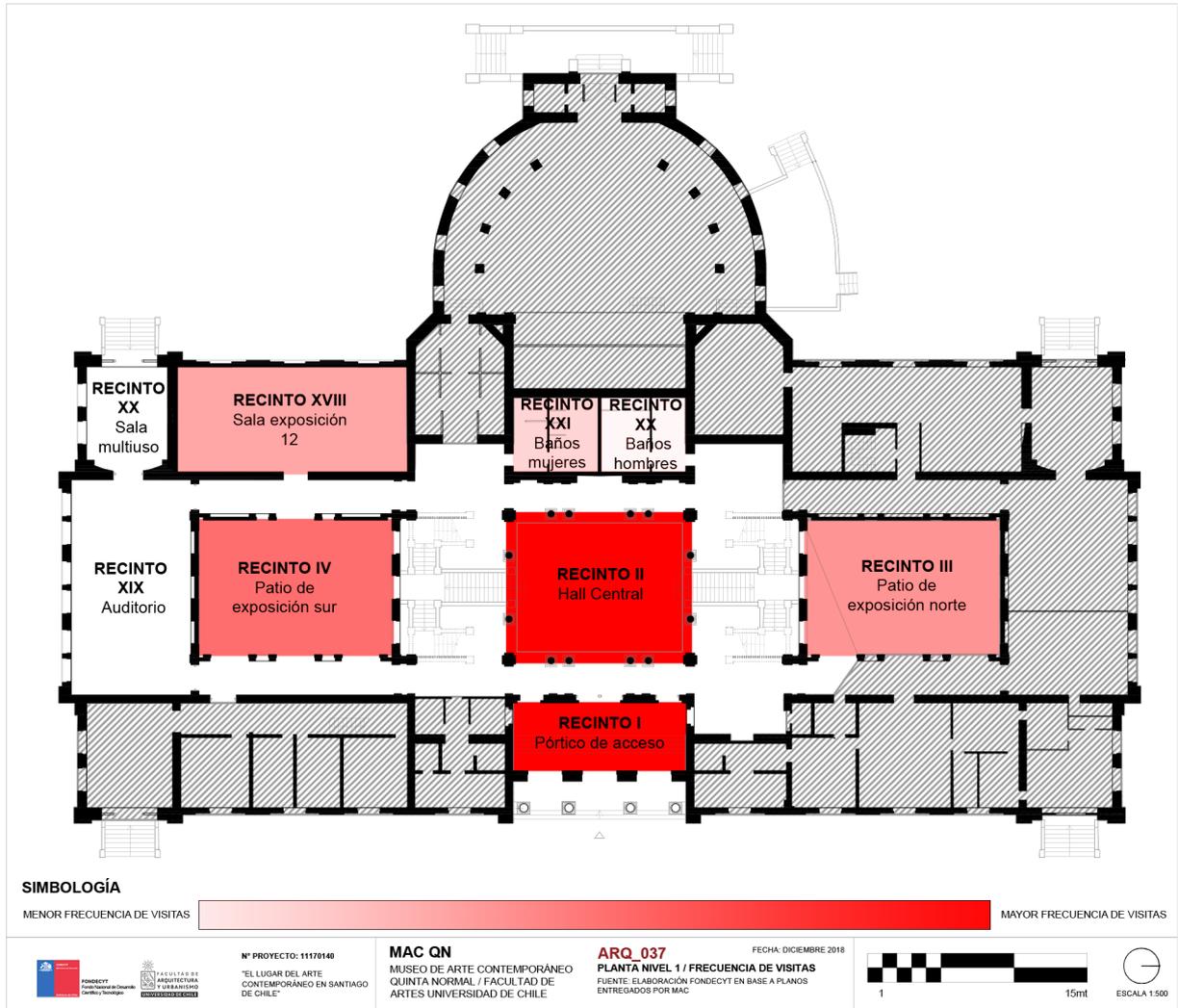
**ESQUEMA 11** Esquematación de distribución vertical programática

Fuente: Elaboración propia

Con respecto a esta distribución, es interesante ver ciertas tendencias distintas en cuanto a las visitas de cada caso.

En el MAC, las entrevistas revelaron que en general sus visitantes recorren casi la totalidad del edificio, sobre todo el segundo piso de exposición, sin importar la razón de su visita. Como se muestra en los planos ARQ\_037 y ARQ\_038 todas las salas de exposición del nivel 2 poseen altos grados de frecuencia de visita.

En el gráfico 13 se muestra que en general las salas de exposición (en rojo) son ampliamente



visitadas, siendo superadas solamente por el hall y p $\acute{o}$ rtico de acceso, siendo obvia la raz $\acute{o}$ n de esto al tratarse de recintos por los cuales el paso es obligatorio.



**GRÁFICO 13** Comparaci $\acute{o}$ n de recintos seg $\acute{u}$ n su frecuencia de visita

Fuente: Elaboraci $\acute{o}$ n propia

Lo que llama la atenci $\acute{o}$ n sin embargo, es la sala 12, la cual es el 5 $^{\circ}$  recinto con menos visitas, y considerando que con menores n $\acute{u}$ meros solo se encuentran los ba $\tilde{n}$ os, el auditorio y sala multiuso que en general se encuentran cerrados, se convierte esta sala en la menos visitada de todo el museo; situaci $\acute{o}$ n curiosa considerando la cercan $\acute{i}$ a de  $\acute{e}$ sta al  $\acute{u}$ nico acceso del museo, y la presencia de se $\tilde{n}$ al $\acute{e}$ tica clara para la visita de esta obra. Esto puede deberse a su poca visibilidad con respecto a los otros recintos del nivel.

En cuanto al CCLM, tal y como se muestra en los planos ARQ\_039, ARQ\_040 y ARQ\_041, la l $\acute{o}$ gica de visitas frecuentes se revierte, siendo el nivel de acceso el m $\acute{a}$ s visitado por los entrevistados. Sin embargo esta tendencia es l $\acute{o}$ gica si se considera que muchas personas utilizan el centro como un atajo o como un lugar donde simplemente pasar el tiempo.

Lo que s $\acute{i}$  llama la atenci $\acute{o}$ n es el bajo porcentaje de personas que visitan las salas de exposici $\acute{o}$ n, siendo solo el 31% de los entrevistados, aun cuando muchos de ellos declararon haber asistido con el fin de “ver todo”. De hecho, un 28% de los visitantes que dijo asistir para ver todo pas $\acute{o}$  solo por el nivel -1 sin ingresar un recinto cerrado. Si a esta cifra se le agrega tambi $\acute{e}$ n los visitantes que declararon asistir a “ver el edificio mismo”, un 36% de los visitantes consider $\acute{o}$  que su visita estaba completa solamente visitando el nivel -1.

Esto indica que por alguna raz $\acute{o}$ n, un porcentaje importante de los visitantes del CCLM se dan por satisfechos al realizar una visita corta, limitada a los espacios de circulaci $\acute{o}$ n del nivel de acceso. Todo lo contrario a lo que sucede en el MAC, donde a pesar de recibir menos visitas, 27 de 28 entrevistados recorri $\acute{o}$  al menos un 70% del recinto, dando especial atenci $\acute{o}$ n a las salas de exposici $\acute{o}$ n. Es decir, si bien mucha menos gente visita el MAC, los que lo hacen realizan visitas mucho m $\acute{a}$ s largas y minuciosas al edificio que los visitantes

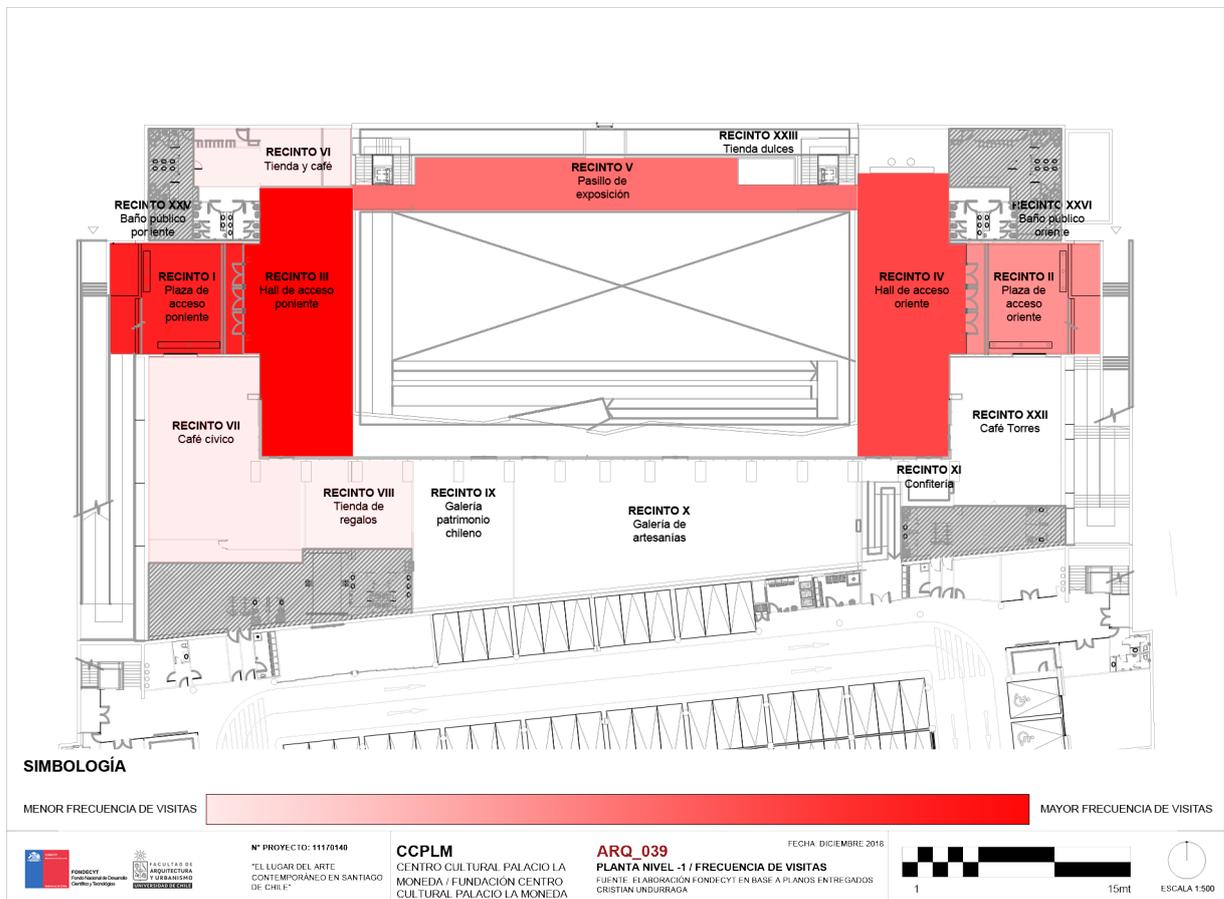
del CCLM.

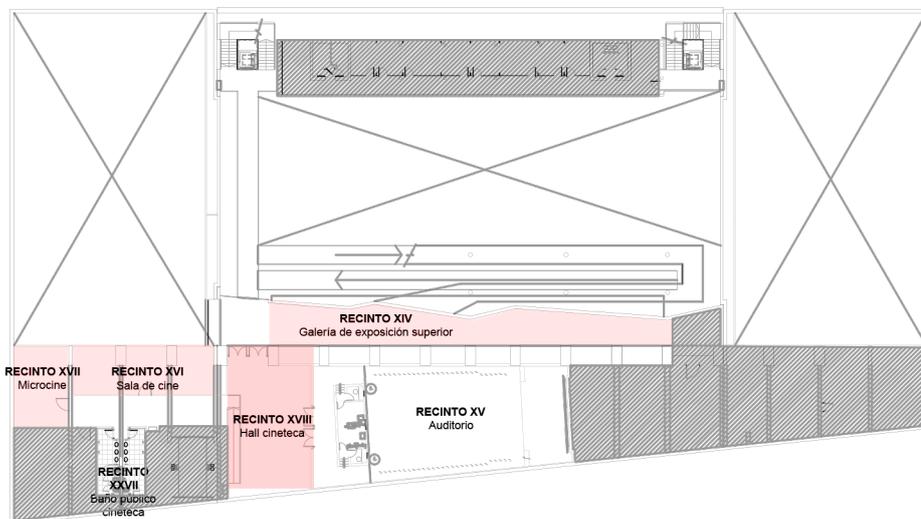
El gráfico 14 resume lo descrito, y da cuenta además de que el acceso más utilizado del CCLM es el poniente. Una posible razón de esto puede ser la presencia del metro hacia este lado, siendo uno de los medios más directo para llegar al centro.



**GRÁFICO 14** Comparación de recintos según su frecuencia de visita

Fuente: Elaboración propia





**SIMBOLOGÍA**

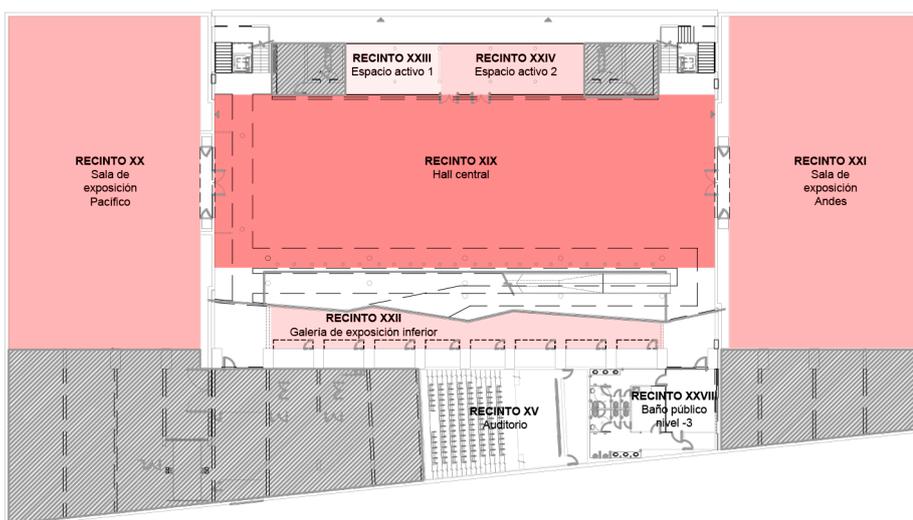
MENOR FRECUENCIA DE VISITAS  MAYOR FRECUENCIA DE VISITAS

N° PROYECTO: 11170140  
"EL LUGAR DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN SANTIAGO DE CHILE"

**CCPLM**  
CENTRO CULTURAL PALACIO LA MONEDA / FUNDACIÓN CENTRO CULTURAL PALACIO LA MONEDA

**ARQ\_040**  
PLANTA NIVEL -2 / FRECUENCIA DE VISITAS  
FUENTE: ELABORACIÓN FONDECYT EN BASE A PLANOS ENTREGADOS  
CRISTIAN UNDURRAGA

FECHA: DICIEMBRE 2018



**SIMBOLOGÍA**

MENOR FRECUENCIA DE VISITAS  MAYOR FRECUENCIA DE VISITAS

N° PROYECTO: 11170140  
"EL LUGAR DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN SANTIAGO DE CHILE"

**CCPLM**  
CENTRO CULTURAL PALACIO LA MONEDA / FUNDACIÓN CENTRO CULTURAL PALACIO LA MONEDA

**ARQ\_041**  
PLANTA NIVEL -3 / FRECUENCIA DE VISITAS  
FUENTE: ELABORACIÓN FONDECYT EN BASE A PLANOS ENTREGADOS  
CRISTIAN UNDURRAGA

FECHA: DICIEMBRE 2018

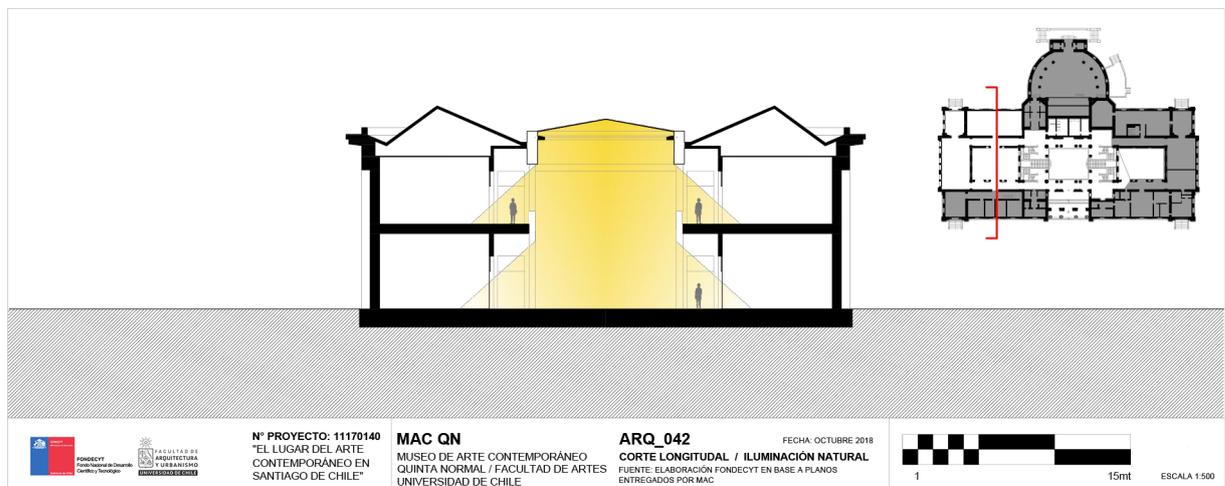


Una última observación sobre esto, y otra gran diferencia entre el MAC y el CCLM es que el CCLM cuenta con espacios de permanencia, los cuales no se reducen solo a los recintos de cafetería y restaurante, sino que a los hall y plazas de acceso, donde es habitual ver personas pasando el rato. Sin embargo los halls de acceso no se encuentran especialmente habilitados para quedarse en ellos, y no poseen ningún tipo de mobiliario para sentarse, lo cual no evita que los visitantes se sienten igualmente en el suelo. Esto no pasa en ningún recinto del MAC.

## RELACIÓN LUMÍNICA

Ambos casos poseen condiciones lumínicas muy características, sobre todo en lo que respecta a luz natural; respecto a esto se debe recordar que ambos edificios poseen ciertas restricciones a las cuales tuvieron que atenerse a la hora de implementar un manejo eficiente de luz natural: La restricción del MAC radicó en ser un edificio ya construido, con una gran luminosidad, la cual se controló tapiando las ventanas, y el CCLM por otro lado, al ser un edificio subterráneo tuvo que aprovechar al máximo su única fachada, el techo.

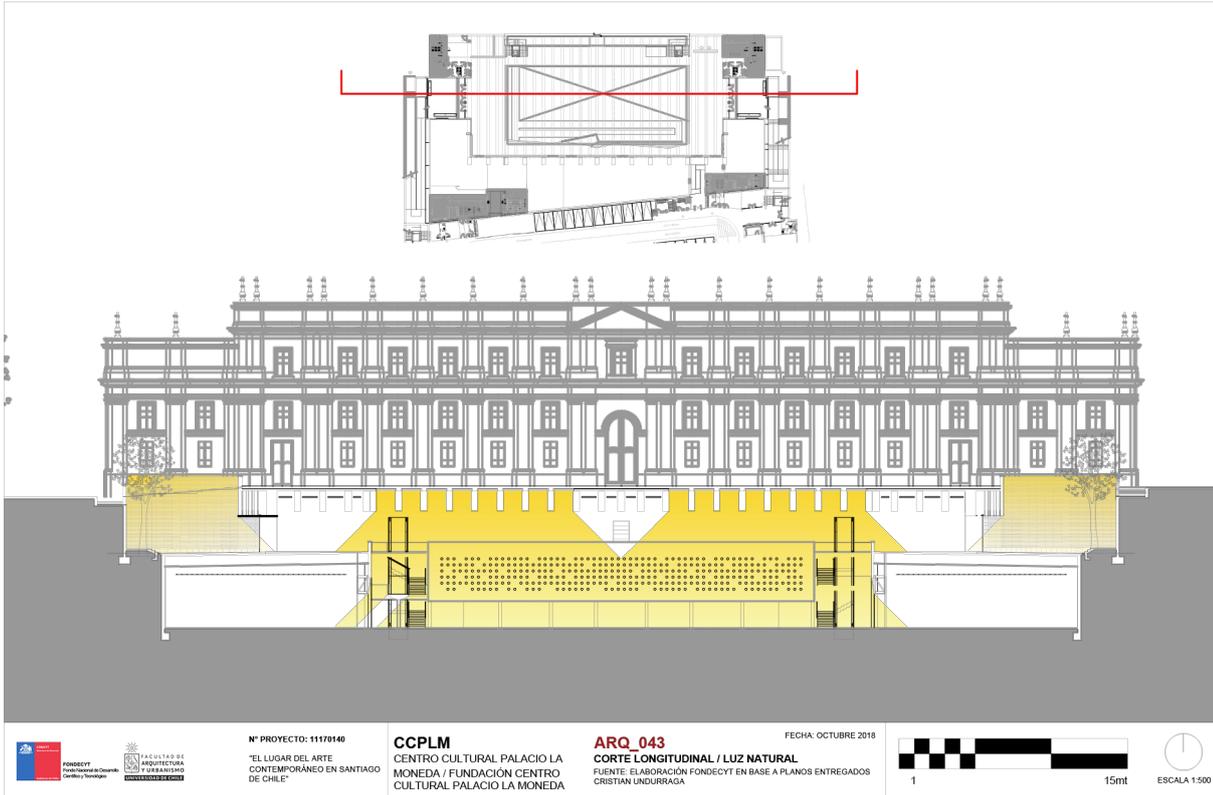
Como se muestra en los cortes ARQ\_042 y ARQ\_043, en ambos casos se utilizan vacíos interiores que permiten la llegada de luz natural a los recintos ubicados perimetralmente.



Sin embargo, aunque similar en forma, las técnicas a las cuales cada uno recurre para controlar la luminosidad en los recintos de exposición son distintas.

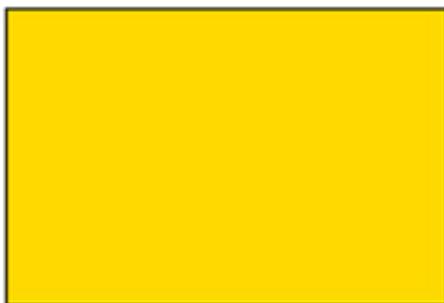
El MAC hace uso de sus pasillos de circulación como espacios que naturalmente funcionan de barrera, de manera que son éstos los que reciben la exposición lumínica más fuerte, como muestra en el corte ARQ\_042.

Por su parte el CCLM no posee ningún tipo de espacio mediador entre las salas de exposición y el hall central, por lo que como se expuso en el capítulo anterior, se suelen levantar tabiques temporales en los accesos con cada nueva exposición.

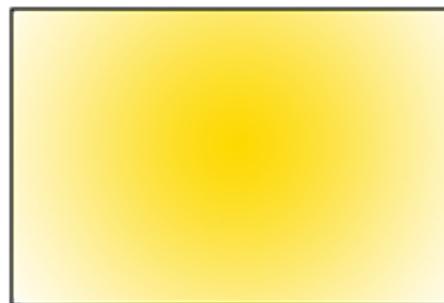


Algo que llama la atención y que también se manifiesta de manera distinta en cada caso, es la forma en la cual la luz natural se reparte horizontalmente en cada nivel, sobre todo en los recintos más amplios como patios interiores y halls. Como se muestra en los planos ARQ\_044 y ARQ\_045, ambos casos poseen puntos focales de iluminación natural, correspondientes a los vacíos que cada uno posee. Sin embargo, la presencia lumínica se hace mucho más fuerte en los vacíos pertenecientes al MAC, creando dos espacios (los patios interiores) tremendamente soleados, mientras que en el CCLM la luz solar logra difuminarse hacia los perímetros, obteniéndose un vacío que va sutilmente variando su asolamiento, tal como se esquematiza en el esquema 12.

**MAC**

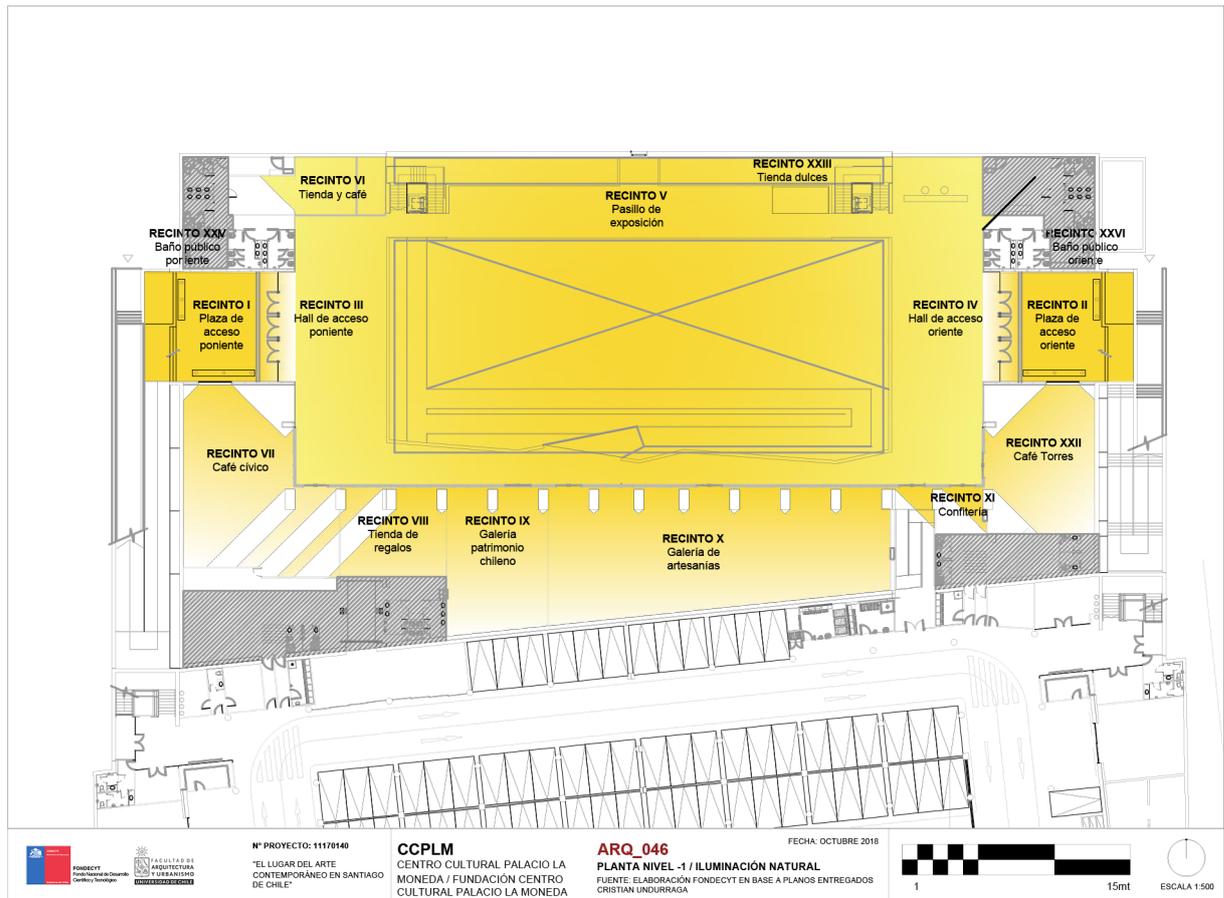


**CCLM**



**ESQUEMA 12** Luz natural en vacíos de MAC y CCLM. Esquematización de planta

Fuente: Elaboración propia

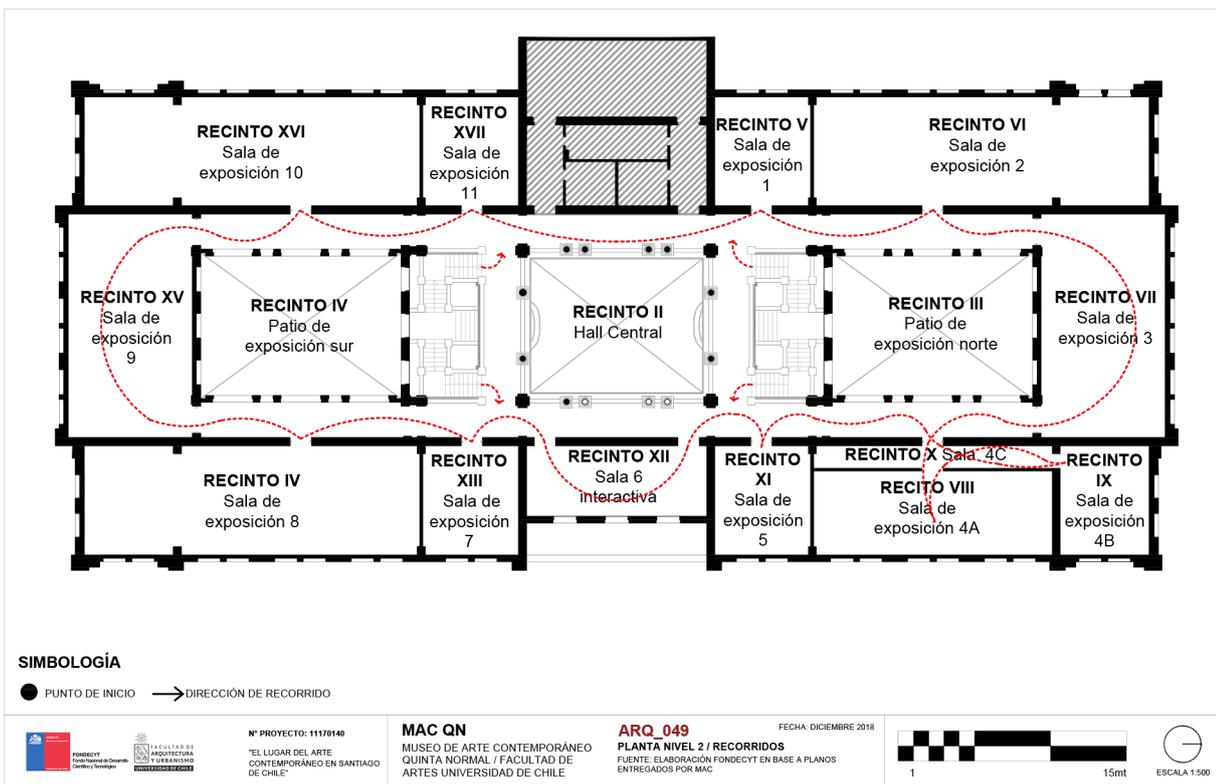
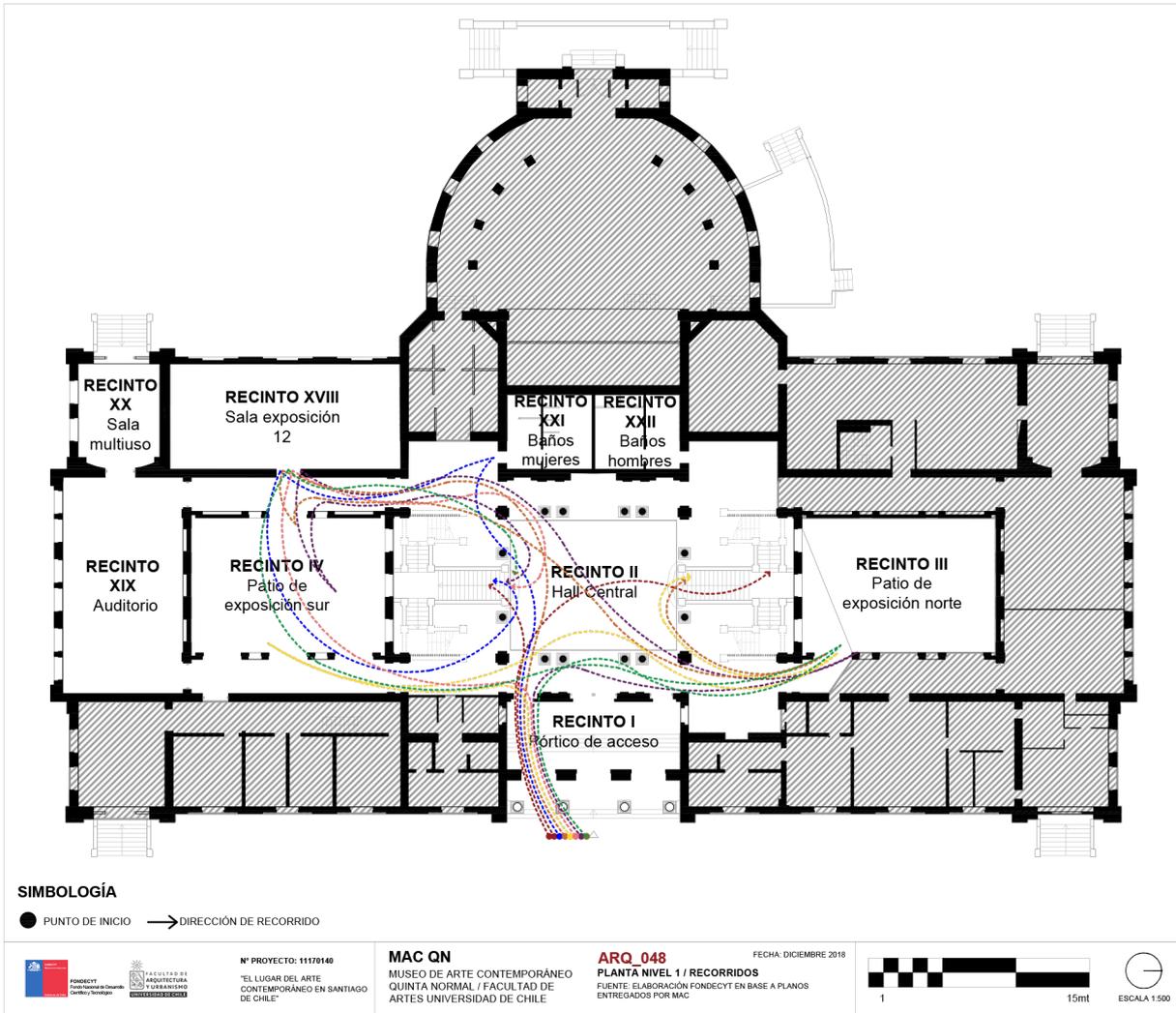


Anteriormente se menciona el hecho de que en el CCLM se forman espacios de permanencia informal, en lugares que no están habilitados para el estar, a diferencia del MAC. Uno de los factores que pueden impulsar esta actitud por parte del visitante es precisamente el manejo de luz de recintos como los halls de acceso y patios de luz, donde la paulatina difuminación de luz en el CCLM genera espacios más confortables.

## RELACIÓN DE PROPORCIONES

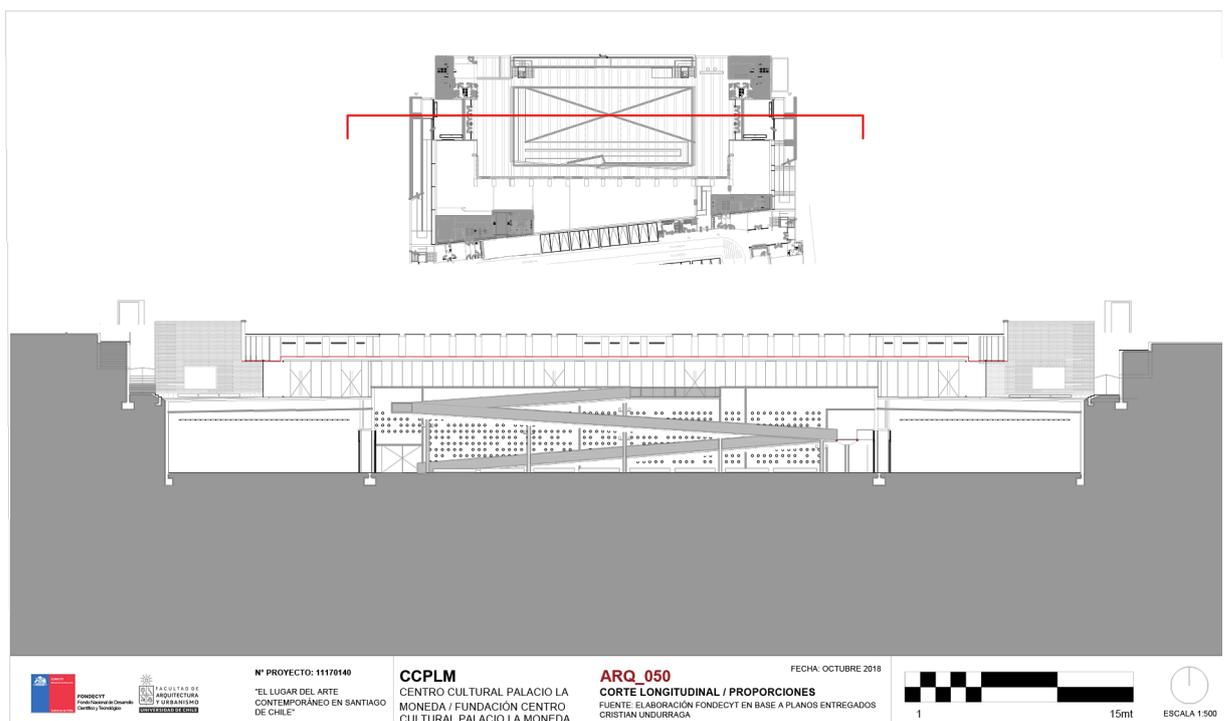
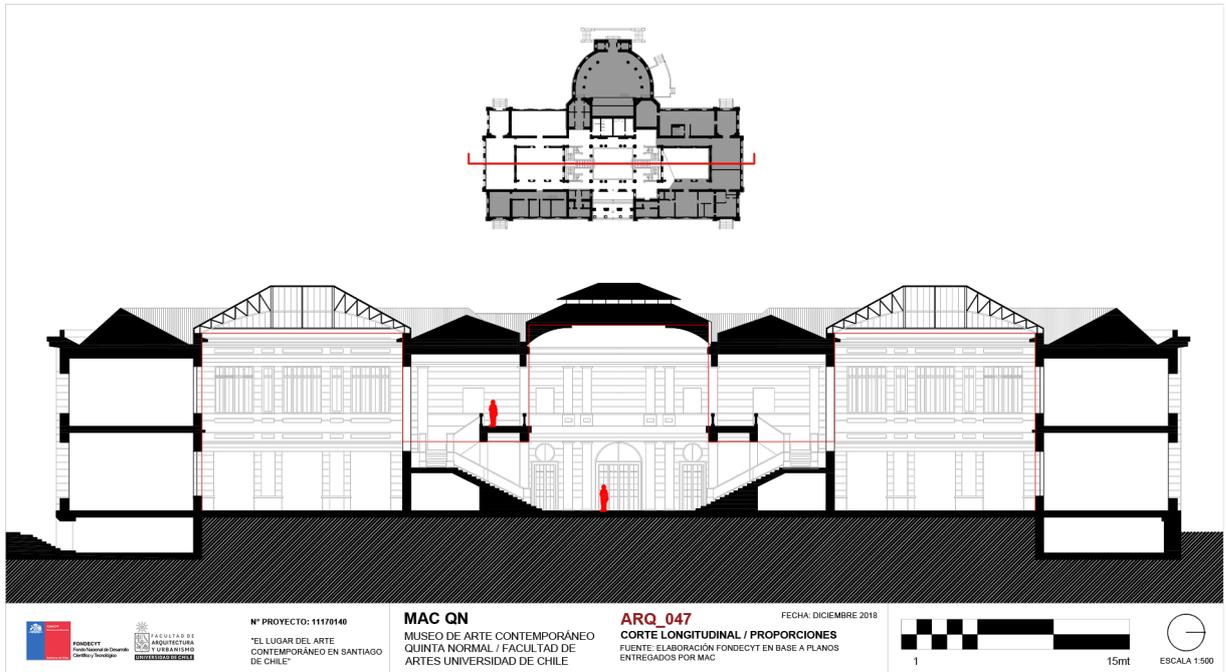
Un aspecto importante en toda obra arquitectónica son las proporciones, que permiten distinguir jerarquías entre recintos, haciendo más fácil el encuentro de un determinado recinto. En este sentido los casos funcionan de manera muy distinta.

En el caso de MAC, existe una diferencia muy marcada respecto a la relación de proporciones entre espacios respecto al nivel 1 y el nivel 2, ya que mientras en el nivel 1 la presencia de los patios y el hall provoca una diversidad de dimensiones mucho mayor, en el nivel 2 los recintos poseen dimensiones muy similares entre sí, siendo casi igual la altura entre pasillos y salas de exposición, lo cual se cree repercute en cómo se recorren los distintos niveles. Tal y como se muestra en los planos ARQ\_048 y ARQ\_049, elaborados a partir de la información obtenida a través de las encuestas, el nivel 1 del MAC se puede recorrer de múltiples maneras, no así el nivel 2, que aun cuando sus recorridos varíen en

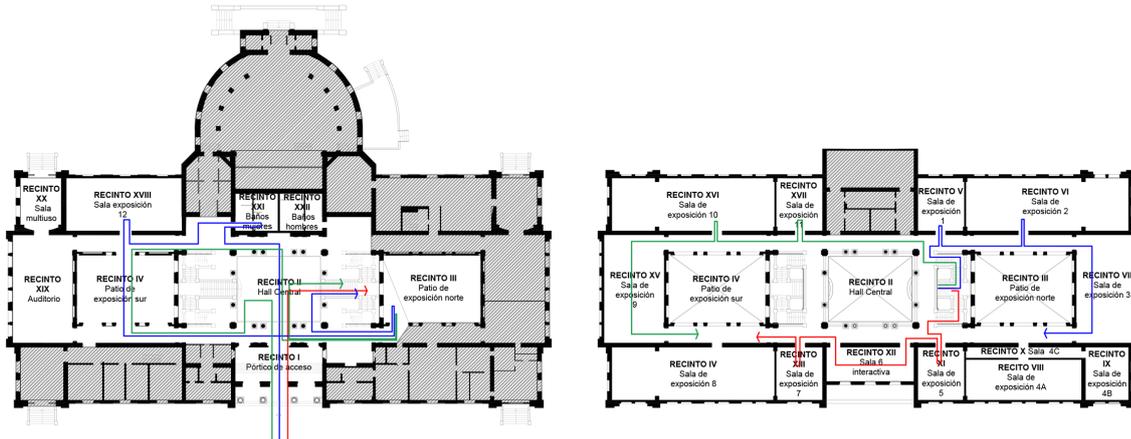


cuanto a sus puntos de inicio o su dirección, en general el visitante pasa de un recinto a otro de manera ordenada, recorriendo generalmente todas las salas.

En el MAC casi no hay recintos que se conecten de manera directa, sin la necesidad de utilizar las circulaciones, ni siquiera el hall central, el cual igualmente se encuentra rodeado por pasillos, como se ve en el corte ARQ\_047.



Tal y como se muestra en los esquemas 13 y 14 que esquematizan los cambios de proporción producidos en los recorridos más habituales de los casos de estudio, en el nivel 1 del MAC sin importar el recorrido que se utilice, existe siempre una brusca variación de proporción a lo largo de él, lo cual es producido en gran medida por los pasillos de circulación por los cuales es obligatorio pasar; mientras que en el nivel 2, el paso de una sala a otra, aunque también utiliza obligatoriamente las circulaciones, se hace proporcionalmente monótono, otorgándole perceptualmente la misma jerarquía a todas las salas.

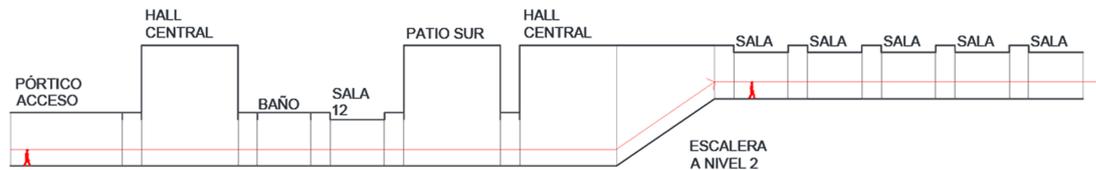


**MAC**

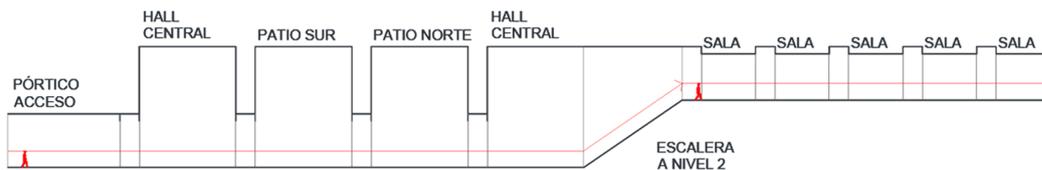
**CORTE DE RECORRIDO AA**



**CORTE DE RECORRIDO BB**



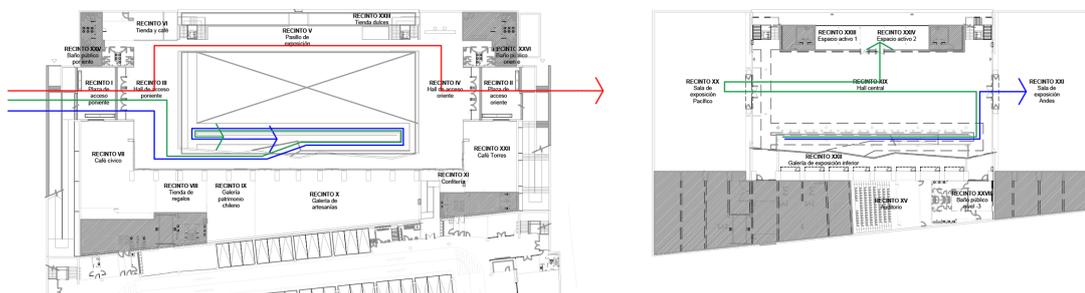
**CORTE DE RECORRIDO CC**



**ESQUEMA 13** Relación de proporciones en recorridos habituales de los casos de estudio

Fuente: Elaboración propia

En el caso del CCLM, este cambio de proporciones se hace tremendamente más variado y marcado si se quiere ingresar a un recinto en particular. Sin embargo, si, como muchos de sus visitantes lo hacen, solo se recorre el edificio pasando por los recintos que componen su circulación, las proporciones se perciben con menos variaciones al moverse el visitante por un único gran espacio, percibido así por el su característico vacío central (corte ARQ\_050).



## CCLM

### CORTE DE RECORRIDO AA



### CORTE DE RECORRIDO BB



### CORTE DE RECORRIDO CC



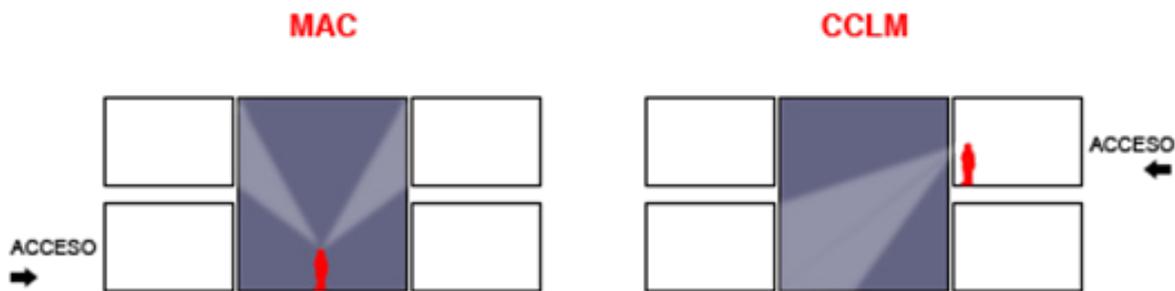
## ESQUEMA 14 Relación de proporciones en recorridos habituales de los casos de estudio

Fuente: Elaboración propia

## RELACIÓN VISUAL

De manera muy relacionada al punto anterior, y por qué no decirlo, siendo en parte consecuencia de la relación anterior, surgen las relaciones visuales interiores.

La primera gran diferencia respecto a esto entre los casos estudiados, es el papel que desempeñan sus vacíos interiores, los cuales en ambos casos funcionan como puntos de conexión visual interior. La gran diferencia radica en que mientras que en el MAC, estos recintos son los puntos desde los cuales se observan los demás, en el CCLM el hall central es el recinto observado, como se esquematiza en el esquema 15.



**ESQUEMA 15** Vacíos interiores como conectores visuales

Fuente: Elaboración propia

Como también se plantea en el esquema, la posición de los accesos con respecto a estos vacíos son un factor clave, pues es desde los recintos de acceso desde los cuales se da el primer reconocimiento visual del interior del edificio. Este reconocimiento inicial es quizás el más importante, ya que es a través de él que el visitante elige su recorrido.

Con respecto a este punto, es interesante retomar la información obtenida de las encuestas con respecto a los recorridos habituales realizados por los visitantes.

Los planos ARQ051 y ARQ\_052 muestran los recorridos descritos por aquellos visitantes que sea por la razón que fuese, se limitaron a estar en el nivel -1. Considerando que la síntesis presentada en estos planos sintetiza el testimonio de 23 personas, resulta interesante ver que se reconocen solo 6 clases de recorridos (diferenciados a través del color), los cuales además son muy similares entre sí, sobre todo los presentados en el primer plano, que corresponde a los visitantes que no ingresaron a recintos cerrados.

Los recorridos mostrados son en definitiva muy claros, sin cambios de dirección ni ingreso a distintos recintos. En el segundo plano por ejemplo, que muestra específicamente aquellos visitantes que ingresaron con el fin de visitar un recinto en particular del nivel -1, no se da ningún caso en el cual alguna persona visite más que el recinto al cual declaró asistir.

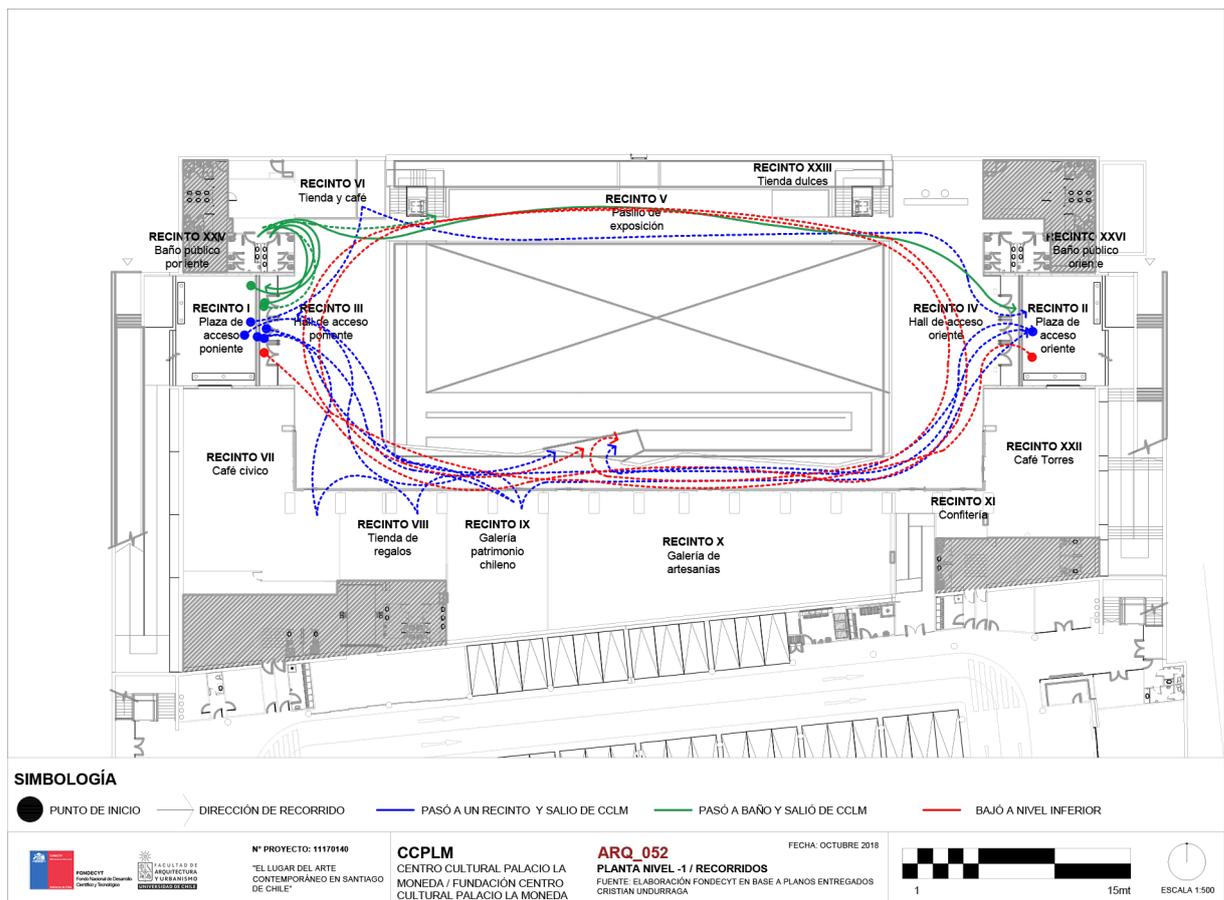
Este fenómeno es totalmente distinto al que se da en el nivel de acceso del MAC, del cual

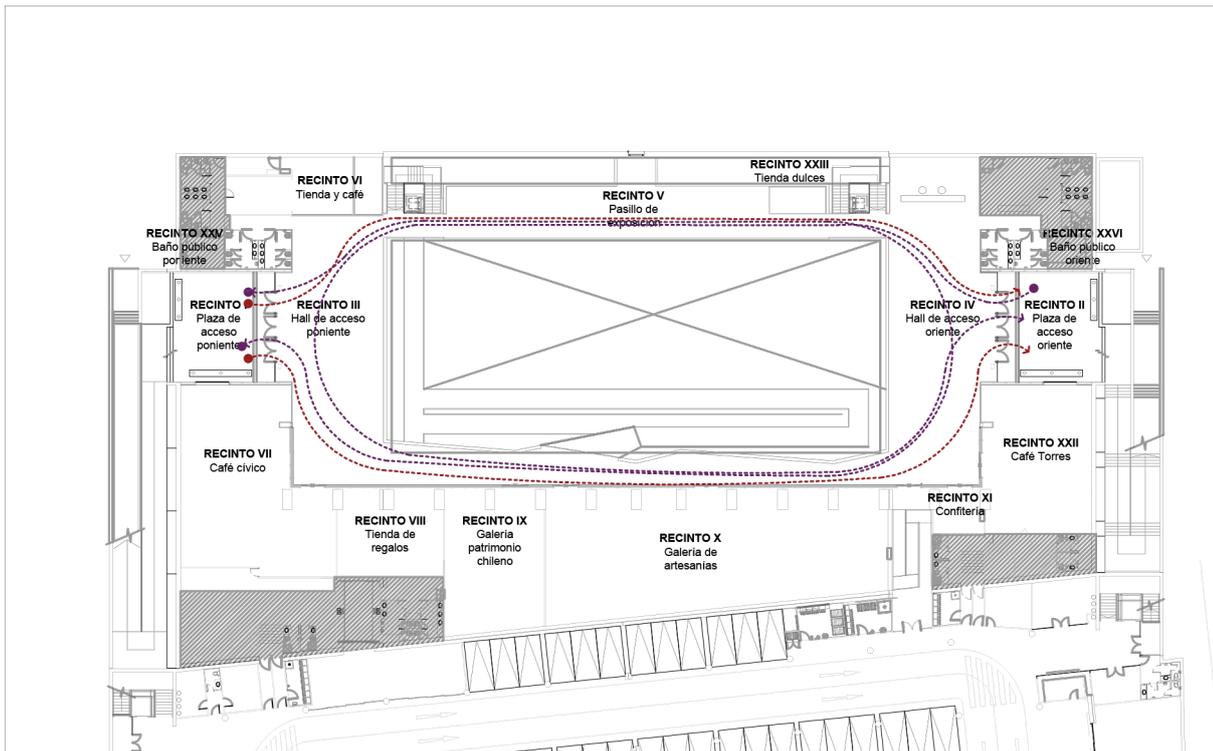
se sintetizaron sus recorridos en el plano ARQ\_48 y ARQ\_049 mostrado en el apartado anterior, el cual daba cuenta de una variedad importante de formas de circulación. Cabe decir además, que el plano del MAC se realizó considerando solo una fracción de las entrevistas, ya que prácticamente todos los recorridos descritos por los visitantes eran únicos y ponerlos todos en el mismo plano dificultaban su lectura.

La razón de que los recorridos del CCLM sean más simples y claros se atribuye a la ya mencionada conexión visual casi total del nivel -1, la cual otorga control sobre sí mismo y sobre los otros dos niveles que componen el CCLM.

Esta conexión visual constante se da también desde otros niveles, sobre todo desde el nivel -3 que alberga las salas de exposición principal.

Tal y como muestra el plano ARQ\_053, aun cuando en este piso las circulaciones sean mucho más libres, no se dan muchos tipos de recorrido, pues desde cualquier punto es posible tener el control visual que caracteriza al CCLM, y que lo hace tan distinto del MAC.

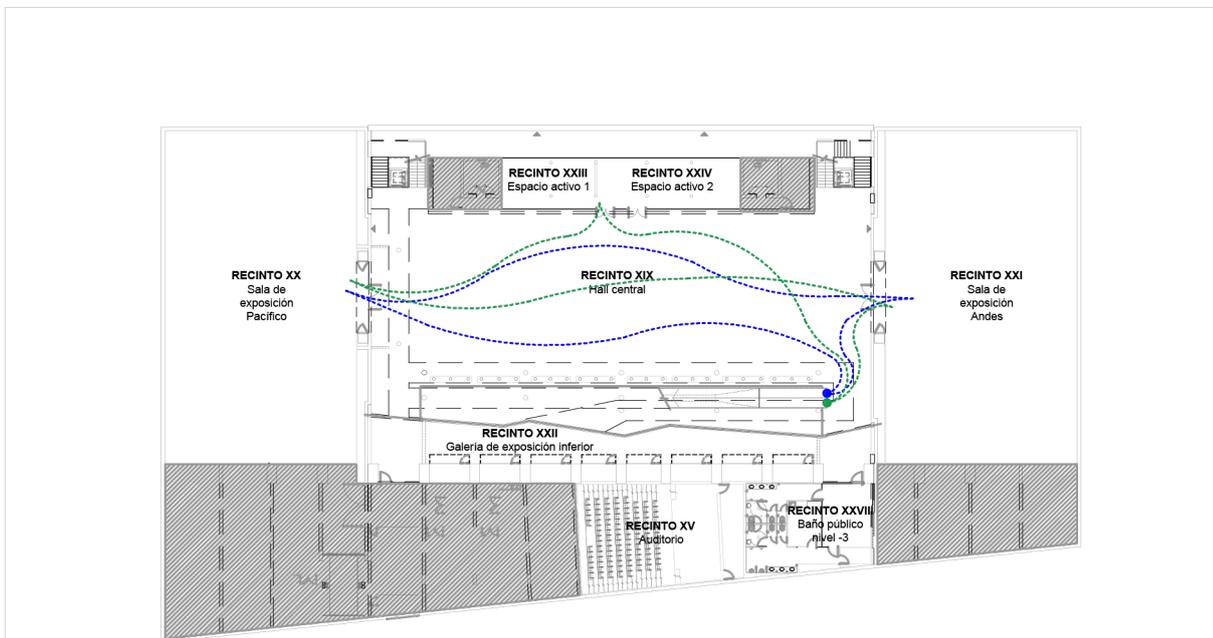




**SIMBOLOGÍA**

- PUNTO DE INICIO
- DIRECCIÓN DE RECORRIDO
- RECORRE EL NIVEL -1 Y SALE DEL CCLM
- PASA DE UN ACCESO A OTRO DEL CCLM

	<p>N° PROYECTO: 11170140</p> <p>"EL LUGAR DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN SANTIAGO DE CHILE"</p>	<p><b>CCPLM</b></p> <p>CENTRO CULTURAL PALACIO LA MONEDA / FUNDACIÓN CENTRO CULTURAL PALACIO LA MONEDA</p>	<p><b>ARQ_051</b></p> <p>PLANTA NIVEL -1 / RECORRIDOS</p> <p>FUENTE: ELABORACIÓN FONDECYT EN BASE A PLANOS ENTREGADOS</p> <p>CRISTIAN UNDUERRAGA</p>	<p>FECHA: OCTUBRE 2018</p> <p>1 15mt ESCALA 1:500</p>
--	--	--	--	---



**SIMBOLOGÍA**

- PUNTO DE INICIO
- DIRECCIÓN DE RECORRIDO
- PASA SOLO A LAS SALAS DE EXPOSICIÓN
- PASA A OTRO RECINTO A PARTE DE LAS SALAS

	<p>N° PROYECTO: 11170140</p> <p>"EL LUGAR DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN SANTIAGO DE CHILE"</p>	<p><b>CCPLM</b></p> <p>CENTRO CULTURAL PALACIO LA MONEDA / FUNDACIÓN CENTRO CULTURAL PALACIO LA MONEDA</p>	<p><b>ARQ_053</b></p> <p>PLANTA NIVEL -3 / RECORRIDOS</p> <p>FUENTE: ELABORACIÓN FONDECYT EN BASE A PLANOS ENTREGADOS</p> <p>CRISTIAN UNDUERRAGA</p>	<p>FECHA: OCTUBRE 2018</p> <p>1 15mt ESCALA 1:500</p>
--	--	--	--	---

## CONCLUSIONES

### RELACIONES ESPACIALES DE LA OBRA ARQUITECTÓNICA DESTINADA A LA EXPOSICIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Como se expone, existen relaciones espaciales en la obra arquitectónica destinada a la exposición de arte contemporáneo que repercuten a su vez en la relación que esta tiene con sus visitantes, mostrándose de esta manera la gran influencia que posee la dimensión arquitectónica sobre la dimensión social de esta clase de obras.

Si bien todas las relaciones expuestas son relevantes, se presume que son las relaciones visuales, en conjunto con las relaciones de proporciones, las más definitorias en cuanto a la forma de conectar con los visitantes se refiere.

Obviamente las relaciones programáticas y lumínicas son importantes también.

Es innegable que el programa repercute en el tipo de visitante que asiste a esta clase de edificios. Sin embargo, se cree que muchas veces se sobrestima este factor a punto de considerarlo el único aspecto definitorio del éxito o fracaso de un museo o centro cultural; muy distinto a las conclusiones a las cuales se ha podido llegar a lo largo de esta tesis, en las cuales si bien se reconoce su importancia, también se hace hincapié en primero, la poca eficacia de un buen programa museal en un edificio con condiciones espaciales desfavorables. Y en segundo lugar, y quizás más importante aún, el poder de convocatoria que posee por sí mismo un edificio con buenas condiciones espaciales, que conceda la realización de actividades al margen de las propuestas por el mismo centro o museo.

Con esto no se hace referencia únicamente al surgimiento de grupos que desarrollen actividades recreativas como bailes grupales o ejercicios físicos de manera independiente, sino simplemente a la posibilidad de permanecer tranquilamente dentro del edificio; justamente lo que sucede en el CCLM, en el cual un importante porcentaje de sus visitantes no ingresa a ninguno de sus recintos cerrados, sino que solo permanece descansando o paseando dentro de él. Se da cuenta así de una de las características centrales que diferencian ambas tipologías estudiadas, y que coinciden con lo observado: el hecho de que el centro cultural se abre a sus visitantes como un espacio mucho más dinámico, que acoge diversas actividades, mientras que el museo se enfoca en una visita restringida, enfocada a la muestra de colecciones, aun cuando muchos museos instauren instancias distintas y quiera acortar la brecha que los separa de los centros culturales.

La relación lumínica, por otro lado, si bien es importante para la ambientación de espacios confortables y para la creación de puntos visuales de interés, no repercute con tanta fuerza en lo relativo al visitante, sino que más bien se utiliza en pos de tomar decisiones con

respecto a los espacios expositivos.

Como se dijo antes, se concluye que las relaciones de proporción y visuales de esta clase de obra arquitectónica son más relevantes en cuanto tienen más influencia sobre la relación establecida con el visitante.

Así como las relaciones programáticas determinan en cierto grado al tipo de visitante, las relaciones de proporción y las relaciones visuales determinan la actitud del visitante dentro de este tipo de obra, estableciendo tendencias de recorrido, de permanencia, duración de visitas, entre otras características. De hecho, el manejo de estas relaciones es casi siempre la manera de crear los espacios óptimos que se mencionan anteriormente como necesarios para complementar el programa museal.

## **LA CONDICIÓN ACTUAL DE LAS OBRAS ARQUITECTÓNICAS DESTINADAS A LA EXPOSICIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO**

Hay que tener en cuenta que el éxito de esta clase de obra arquitectónica se puede determinar en base a muchos factores, y que asumir que un museo o centro realiza de mejor o peor forma su labor considerando solamente sus niveles de asistencia es una manera muy simplista de entender la situación.

Como se expone anteriormente, si bien el MAC recibe una notable menor cantidad de asistentes que el CCLM, sus visitas son mucho más prolongadas y exhaustivas, y en ellas la atracción principal son las salas de exposición, contrario a lo que pasa en el centro donde pareciera que las exposiciones fueran un atractivo añadido al panorama que significa visitar el edificio en sí mismo.

Lo interesante de esto es, que ambos cumplen en un principio con los objetivos que decretan como esenciales en su misión.

Mientras que el CCLM aboga por el encuentro constante de personas con cualidades diversas y lo logra visiblemente, el MAC centra más sus esfuerzos en el arte mismo y en como este puede llegar a ser comprendido por sus visitantes. Por lo tanto, los resultados de audiencia de ambos casos parecen coincidir al menos en parte, con el enfoque que cada uno posee.

En esta tesis se expone como esta clase de obra arquitectónica ha ido evolucionando, pasando a considerar al visitante como su esencia más que al arte expuesto dentro de sus muros. Este hecho se refleja en la diferencia que se expone en el párrafo anterior, y es interesante ver como el MAC que surgió como entidad cultural en 1946 ([www.mac.uchile.cl](http://www.mac.uchile.cl)), casi 60 años antes que el CCLM del 2004, mantiene una visión mucho más enfocada al arte mismo, aun cuando es evidente su esfuerzo por involucrar a sus visitantes de manera

mucho más activa a través de la realización de aulas abiertas, talleres y exposiciones interactivas.

El CCLM por su parte, surgido en pleno siglo XXI luego de que se renovaran completamente las premisas de lo que una obra arquitectónica de esta clase debe ser, nace ya con el foco puesto en los visitantes.

Otro aspecto fundamental sobre la condición actual de esta clase de obra es sin duda la importancia de su existencia como espacio físico en una época como la de hoy, en la cual toda pieza de arte y muestra cultural se encuentra al alcance de todos de manera digital. Sin embargo, tal y como muestran los lineamientos del CCLM, la evolución detrás de las ideas de este tipo de obra parece estar evolucionando nuevamente.

Hoy no solo el visitante es el protagonista de los museos y centros, sino las relaciones que este establece en ellos, con la obra arquitectónica, con el arte, pero sobre todo con otros visitantes. Esta amalgama de relaciones es posible únicamente con la presencia física de los visitantes en la obra arquitectónica destinada a la exposición de arte contemporáneo.

## **DIAGNÓSTICO SOBRE LOS CASOS DE ESTUDIO**

Si bien se ha mantenido una posición neutral que intenta exponer la situación de cada caso en correspondencia con las condiciones particulares de cada uno, se hace imposible no recalcar ciertas diferencias sustanciales entre ambos que perjudican o favorecen a cada uno.

La infraestructura del MAC se encuentra visiblemente deteriorada en muchas zonas. Este deterioro se nota sobre todo en la pintura de muchos muros de los pasillos, los cuales a diferencia de las salas de exposición no son permanentemente vueltos a pintar. También en algunas grietas menores que se han formado entre las tapias de las ventanas. Sin embargo, uno de los aspectos más descuidados del edificio son los suelos de las salas de exposición, los cuales muchas veces parecen no tener ninguna clase de tratamiento.

Los problemas correspondientes a las salas de exposición repercuten directamente en el recorrido del visitante, distrayendo su atención de las obras expuestas.

Un porcentaje alto de visitantes calificaron la presentación de obras en el MAC como mala (14%) o simplemente correcta (25%), versus la situación presentada en el CCLM donde solo 2% calificó la presentación de obras como mala y 16% como correcta. Sin embargo hay que considerar que muchos de los entrevistados del CCLM ni siquiera accedieron a los recintos de exposición, por lo cual su apreciación se basó netamente en su impresión general sobre el centro o alguna visita anterior.

Obviamente esta falta de mantención apropiada de los espacios de exposición tiene que

ver con los presupuestos acotados con los que debe funcionar el MAC, el cual además debe ser distribuido en dos sedes, a diferencia del CCLM el cual es financiado por la fundación que lleva su nombre, además de recibir aportes de gobierno.

En este punto es inevitable nuevamente relacionar las diferencias a los distintos focos de los casos.

Como se menciona, los objetivos del MAC tienen más que ver con la preservación y difusión del arte contemporáneo, incentivando la participación de las personas en pos de alimentar estas mismas muestras artísticas, por lo cual sus esfuerzos curatoriales van dirigidos a integrar al visitante como un elemento artístico más. El visitante es visto como parte del museo, y aunque el CCLM parece tener una premisa similar e incluso mucho más enfocada a sus visitantes, esta misma intención parece ser motivada en gran parte por intereses económicos, siendo el visitante un consumidor y un cliente.

Al mencionar esto no se pretende realizar una crítica negativa al CCLM, sino simplemente hablar de cómo las decisiones del centro reafirman muchas veces la idea de un visitante consumidor, presentándole variadas opciones en cuanto a experiencias, entretenimiento y productos de consumo.

Esto es interesante pues tiene mucho que ver con una de las imágenes actuales que se tiene del museo como “supermercado cultural”, tal y como lo denominan Álvarez y Benjumea (2011).

En este sentido, nuevamente se ponen de manifiesto las diferencias sustanciales entre ambos casos surgidas en contextos históricos y sociales distintos.

El MAC parece estar más cerca de ser ese templo cultural, “santuario de musas, vademécum de delectación erudita y burbuja ampulosa de hegemonía de las artes” (Álvarez & Benjumea, 2011, pág. 32), mientras que el CCLM representa la evolución natural de esta clase de obras a supermercados culturales a los cuales “un amplio espectro de población acude en peregrinación masiva a la caza de experiencias culturales que satisfagan sus cada vez más anárquicos apetitos formativos y de ocio” (Álvarez & Benjumea, 2011, pág. 32).

Nuevamente se puede relacionar uno de los aspectos que más diferencian a ambos casos, el presupuesto y su administración, al foco de cada uno: el MAC puede ser el caso que más deficiencias posee en cuanto a infraestructura e incluso a calidad de presentación de obra, pero se mantiene firme en trabajar por y para el arte, mientras que el CCLM utiliza el arte más como un medio para atraer a la gente que como un fin en sí mismo.

Ni uno u otra postura es incorrecta, sino todo lo contrario. Se cree firmemente que ambos pueden aprender del otro, y así establecer una visión más equilibrada en las cual tanto obra arquitectónica, arte y visitante tengan un valor importante, tanto individualmente como en

conjunto.

## **LA NECESIDAD DE INCLUSIÓN EN OBRAS ARQUITECTÓNICAS DESTINADAS A LA EXPOSICIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO**

Uno de los puntos más débiles que poseen las obras arquitectónicas destinadas a la exposición de arte contemporáneo es sin duda la aplicación de una accesibilidad universal, que sea efectiva y por su puesto inclusiva.

La verdad este es un problema común de los edificios de uso público, sin embargo es especialmente preocupante en museos y centros culturales, los cuales buscan una relación activa con sus visitantes.

Al hablar de inclusión, también se hace referencia a la incorporación de toda clase de personas, considerando sobre todo los puntos de interés expuestos en esta tesis: rango etario, distintas capacidades físicas y cognitivas, y nivel de escolaridad.

La inclusión de distintos grupos etarios es uno de los avances que se ha logrado con mayor éxito, mientras que la inclusión de personas en situación de discapacidad, es aún limitado y poco efectivo. Como ya se ha mencionado, ninguno de los casos de estudio posee un tratamiento realmente inclusivo. Visitar el CCLM en silla de ruedas por ejemplo, es posible, pero no inclusivo al tener que recurrir a accesos diferenciados.

Sin embargo, el punto que posee aún menos atención es la inclusión de distintos grupos con niveles menores de escolaridad. Como se refleja, la diferencia entre los visitantes con un alto y bajo grado de escolaridad es muy alta.

Esto tiene que ver obviamente más con el interés propio sobre muestras culturales de esta clase de personas, por lo tanto más que una crítica se podría realizar una reflexión crítica de cómo generar dicho interés.

¿Qué motiva a las masas en cuanto a consumo de cultura se refiere?, ¿Cómo motivar la asistencia de personas con menor escolaridad a museos y centros culturales?, y sobre todo y quizás más importante: ¿Tienen esta clase de obras arquitectónicas y sus muestras culturales y artísticas la capacidad de motivar la continuidad de estudios, la necesidad de experiencias culturales y aprendizaje de las personas asistentes?

## **LA DIMENSIÓN SOCIAL COMO HERRAMIENTA PARA LA ARQUITECTURA**

Es notable como a través del análisis realizado se puede dar cuenta del grado de relación que el museo o centro cultural desea establecer con el visitante, entendiendo sus focos, su

toma de decisiones y dinámicas.

Tal y como se ha expuesto a lo largo del análisis de casos de estudio, el entendimiento profundo de todas estas cuestiones se hace posible solamente con la incorporación de la dimensión social. Esto se refleja sobre todo en la síntesis final, donde una serie de suposiciones basadas en el análisis arquitectónico de los casos, obtuvieron posibles respuestas gracias al análisis de la dimensión social.

El análisis de la dimensión social en conjunto con la dimensión arquitectónica permite abrir la reflexión y reevaluar las ideas que se tienen sobre lo que debe ser un museo o centro para configurarse como un espacio público de calidad. Como se menciona antes, no basta con que un museo sea arquitectónicamente atractivo o que se observe una importante afluencia de público, sino que se deben considerar esta y muchas otras cuestiones en conjunto para poder realizar un verdadero diagnóstico sobre su situación. Realizar una síntesis de estas cuestiones es complejo pues, cada obra de esta clase como se reitera, posee focos y lineamientos distintos que determinan en parte como debe evaluarse su éxito; por lo tanto el análisis debe considerar como la dimensión arquitectónica y social se manifiestan en pos de seguir estos objetivos. Esta relación no debe perderse.

Esta forma de analizar una obra arquitectónica incorporando la dimensión social es de utilidad no solo para esta clase de obras en particular, sino para el ejercicio de la arquitectura en general.

En el ejercicio de la arquitectura se han ido incorporando cada vez más miradas y enfoques, que permiten desarrollar diseños arquitectónicos con bases tremendamente analíticas y reflexivas, como la incorporación de miradas tecnológicas, ecológicas, económicas, etc. Y aunque también ha surgido el interés por establecer el estudio etnográfico como otra de estas miradas, esta tesis defiende que lo social debiera ser una herramienta principal, y no solo un enfoque opcional para la arquitectura.

El análisis arquitectónico-social debe tomar fuerza sobre todo en la enseñanza de la arquitectura, en la cual muchas veces se insiste en ver a la obra arquitectónica como un cascarón vacío, en el cual cobra una importancia desmedida la imagen por sobre las relaciones que en ella se dan.

En definitiva, la dimensión social es, tal como se expresa en la hipótesis de esta tesis, una herramienta indispensable para el análisis arquitectónico, que por si solo se hace insuficiente para comprender los efectos de una obra arquitectónica en la vida diaria de la población.

Escuchar a las personas es importante, ya que la ciudad y sus espacios le pertenecen a ellas, no a sus arquitectos.

# BIBLIOGRAFÍA

**8**



## BIBLIOGRAFÍA CITADA

### TEXTOS

Álvarez, P., & Benjumea, J. (2011). Aproximación al Museo contemporáneo. Entre el templo y el supermercado cultural. *Arte y políticas de identidad*, 15.

Artishock. (26 de Octubre de 2016). Le Corbusier y el sur de América. *Artishock Revista de arte Contemporáneo*.

Azúa, F. d. (2002). Vanguardia. En F. de Azúa, *Diccionario de las artes* (pág. 307). Barcelona: Anagrama.

Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Buenos Aires: Taurus.

Bordieu, P. (2004). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Buenos Aires: Paidós.

Brugnoli, F. (2005). Refundación del MAC. En *MAC, Museo de arte contemporáneo 2005 Refundación* (pág. 128). Santiago, Chile: MAC.

Centro Cultural La Moneda. (2017). *Informe de actividades Centro Cultural Palacio La Moneda Año 2016*. Santiago, Chile: CCLM.

Danto, A. (2001). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.

Del Campo, R. (1991). El parque zoológico de Moctezuma en Tenochtitlan. *Revista de la sociedad mexicana de historia natural*, 8.

Déotte, J. L. (2012). *¿Qué es un aparato estético?* Santiago: ediciones/metales pesados.

Déotte, J.-L. (22 de Octubre de 2016). Entrevista a Jean-Louis Déotte: "El museo arruina las jerarquías sociales". (P. Tapia, Entrevistador)

GAM. (2017). *Encuesta de caracterización de públicos Gam 2017*. Santiago: Unidad de estudios GAM.

Henri Rivière, G. (1993). *La museología*. Madrid: AKAL.

Hernández Martínez, A. (2003). Museos para no dormir: la postmodernidad y sus efectos sobre el museo como institución cultural. En D. Almazán, & J. Lorente, *Museología crítica y arte contemporáneo* (págs. 125-144). Zaragoza, España: Prensas universitarias de Zaragoza.

Hernández Sampieri, R., & et al. (2014). *Metodología de la investigación*. México: Mcgraw-hill/Iberoamericana editores.

Hernández, F. (1992). Evolución del concepto de museo. *Revista General de Información y Documentación*, 14.

Layuno Rosas, M. Á. (2003). Museos de arte contemporáneo y ciudad. Los límites del objeto arquitectónico. En J. P. Lorente, & D. Almazán, *Museología crítica y arte contemporáneo* (pág. 161). Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.

Le-Feuvre, R. (1901). Breve reseña sobre la Quinta Normal de Agricultura. Santiago: Imprenta Moderna.

López, J. C. (2009). Memoria de título Arquitectura: MQN Centro de Arte Contemporáneo. Santiago.

Lorente, J. P., & Almazán, D. (2003). *Museología crítica y arte contemporáneo* (1 ed.). Zaragoza, España: Prensas universitarias de Zaragoza.

Lyotard, & Lyotard, J. F. (1987). La condición postmoderna. Informe sobre el saber. Buenos Aires: CÁTEDRA.

Montaner, J. M. (2003). *Museos para el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ríos, E. J. (2005). *Belleza y mística en Platón*. Barranquilla.

Rivière, G. (1993). *La museología*. Madrid: AKAL.

Urueña, J. (2015). El montaje en Aby Warburg y Walter Benjamín. Un método alternativo para la representación de la violencia. Bogotá.

Valéry, P. (2017). El problema de los museos. Cuatro cuadernos, 105-107.

## **PÁGINAS WEB**

Bustamante Díaz, P. (2005). ¿Arte? Rupestre, Análisis de la eficacia de un concepto actualmente en uso. Recuperado el 5 de Mayo de 2018, de <http://www.rupestreweb.info/obrasrupestres.html>

Centre Pompidou. (2018). Centre Pompidou. Recuperado el 22 de Julio de 2018, de <https://www.centrepompidou.fr>

DIBAM, B. n. (2016). Memoria Chilena. Recuperado el 20 de Agosto de 2017, de Biblioteca nacional de chile: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3687.html#presentacion>

Dibam, Direccion de Bibliotecas, Archivos y Museos. (Febrero de 2017). Museos Dibam. Recuperado el 3 de Septiembre de 2017, de Públicos en los museos: [http://www.museosdibam.cl/628/articles-38111\\_archivo\\_07.pdf](http://www.museosdibam.cl/628/articles-38111_archivo_07.pdf)

El Desconcierto. (06 de Junio de 2018). El desconcierto.cl. Recuperado el 10 de Agosto de

2018, de <http://www.eldesconcierto.cl/2018/06/13/fotos-los-muros-de-chile-el-innovador-trabajo-filmico-que-retrata-la-vida-de-la-cultura-carcelaria/>

Facultad de artes Universidad de Chile. (s.f.). MAC Museo de arte contemporáneo. Recuperado el 12 de Noviembre de 2018, de Facultad de artes Universidad de Chile: <http://www.mac.uchile.cl/>

MAC. (2018). MAC. Recuperado el 26 de Junio de 2018, de Museo de arte contemporáneo: <http://www.mac.uchile.cl/exhibiciones/e/los-muros-de-chile->

Memoria Chilena. (2018). Memoria Chilena. Recuperado el agosto de 2018, de Biblioteca Nacional Chilena: <http://www.memoriachilena.cl>

Plataforma Urbana. (23 de Octubre de 2006). Plataforma Urbana. Recuperado el 21 de Agosto de 2018, de <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2006/10/23/plaza-de-la-ciudadania/>

Prensa U. de Chile. (8 de Abril de 2016). Facultad de artes. Obtenido de U. de Chile: <http://www.artes.uchile.cl/noticias/120243/museo-de-arte-contemporaneo-de-quinta-normal-tiene-nueva-fachada>

RAE. (Octubre de 2014). Diccionario de la lengua Española. Recuperado el 15 de Agosto de 2017, de <http://dle.rae.es/?id=ZHUBJMR>

Rupestre web. (2017). Rupestre web. Recuperado el 4 de Mayo de 2018, de Arte rupestre en américa latina: <http://www.rupestreweb.info/obrasrupestres.html>

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

### TEXTOS

Alcalá, J. (2003). Arte y nuevas tecnologías en el siglo XXI. Museo de arte vs centro de arte contemporáneo. Producir y coleccionar (no) obras de arte actual. En Lorente et al, Museología crítica y arte contemporáneo (pág. 5). Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.

Álvarez, P., & Benjumea, J. (2011). Aproximación al Museo contemporáneo. Entre el templo y el supermercado cultural. Arte y políticas de identidad, 15.

Artishock. (26 de Octubre de 2016). Le Corbusier y el sur de América. Artishock Revista de arte Contemporáneo.

Azúa, F. d. (2002). Vanguardia. En F. de Azúa, Diccionario de las artes (pág. 307). Barcelona: Anagrama.

Baker, G. (1985). Le Corbusier Análisis de la forma. Barcelona: Gustavo Gili.

Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductividad técnica. Buenos Aires: Taurus.

Bordieu, P. (2004). El amor al arte. Los museos europeos y su público. Buenos Aires: Paidós.

Brugnoli, F. (2005). Refundación del MAC. En MAC, Museo de arte contemporáneo 2005 Refundación (pág. 128). Santiago, Chile: MAC.

Centro Cultural La Moneda. (2017). Informe de actividades Centro Cultural Palacio La Moneda Año 2016. Santiago, Chile: CCLM.

Ching, F. (2000). Arquitectura, forma, espacio y orden. México: Gustavo Gili.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes e Instituto Nacional de Estadísticas. (2015). Cultura y tiempo libre. Informe Anual 2014. Santiago, Chile: Quad/Graphics Ltda.

Cortes, H. (1975). Cartas de relación. México: Porrúa.

Danto, A. (2001). Después del fin del arte. Barcelona: Paidós.

Del Campo, R. (1991). El parque zoológico de Moctezuma en Tenochtitlan. Revista de la sociedad mexicana de historia natural, 8.

Déotte, J. L. (2012). ¿Qué es un aparato estético? Santiago: ediciones/metales pesados.

Déotte, J.-L. (22 de Octubre de 2016). Entrevista a Jean-Louis Déotte: "El museo arruina las jerarquías sociales". (P. Tapia, Entrevistador)

- Desvallèes, A., & Mairesse, F. (2010). *Conceptos clave de museología*. París: Armand Colin.
- Fernández Moreno, A. (2012). "Arts-Led": reinventando las ciudades del siglo XXI. *Revista digital de Claseshistoria*, 21.
- Gallardo Frías, L. (2011). Vínculo interior-exterior. Una reflexión sobre la arquitectura, el lugar y el no-lugar. *Revista 180*.
- Gallardo Frías, L. (2013). Lugar y arquitectura. Reflexión de la esencia de la arquitectura a través de la noción de lugar. *Arquitecturarevista*, 161-169.
- GAM. (2017). *Encuesta de caracterización de públicos Gam 2017*. Santiago: Unidad de estudios GAM.
- Gombrich, E. H. (1990). *Historia del arte*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (1951). *Construir, habitar, pensar*. Darmstadt.
- Heidegger, M. (1992). Arte y espacio. *Revista de Filosofía*, 149-153.
- Henri Rivière, G. (1993). *La museología*. Madrid: AKAL.
- Hernández Martínez, A. (2003). Museos para no dormir: la postmodernidad y sus efectos sobre el museo como institución cultural. En D. Almazán, & J. Lorente, *Museología crítica y arte contemporáneo* (págs. 125-144). Zaragoza, España: Prensas universitarias de Zaragoza.
- Hernández Sampieri, R., & et al. (2014). *Metodología de la investigación*. México: Mcgraw-hill/Iberoamericana editores.
- Hernández, F. (1992). Evolución del concepto de museo. *Revista General de Información y Documentación*, 14.
- Iñaki, E. (2007). *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento* (1 ed.). Barcelona, España: Anagrama.
- Layuno Rosas, M. Á. (2003). Museos de arte contemporáneo y ciudad. Los límites del objeto arquitectónico. En J. P. Lorente, & D. Almazán, *Museología crítica y arte contemporáneo* (pág. 161). Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.
- Le-Feuvre, R. (1901). *Breve reseña sobre la Quinta Normal de Agricultura*. Santiago: Imprenta Moderna.
- Leupen et al, B. (1999). *Proyecto y análisis*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- López, J. C. (2009). *Memoria de título Arquitectura: MQN Centro de Arte Contemporáneo*. Santiago.

- Lorente, J. P., & Almazán, D. (2003). *Museología crítica y arte contemporáneo* (1 ed.). Zaragoza, España: Prensas universitarias de Zaragoza.
- Lotito, F. (2009). *Arquitectura psicología espacio e individuo*. Revista AUS, 12-17.
- Lyotard, & Lyotard, J. F. (1987). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Buenos Aires: CÁTEDRA.
- Mañana, P. (2003). *Arquitectura como percepción*. ARQUEOLOGÍA DE LA ARQUITECTURA, 177-183.
- Martínez Vesga, O. (2005). *La tradición en la enseñanza de las artes plásticas*. El artista, 9.
- Montaner, J. M. (2003). *Museos para el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Morales, J. R. (1966). *Arquitectónica*. Santiago de Chile: Editorial universitaria.
- Norberg-Shulz, C. (1980). *Genius Loci. El espíritu del lugar*. Morar, 4.
- Ricoeur, P. (1989). *Arquitectura y narrativa*. Urbanisme, 9-29.
- Ríos, E. J. (2005). *Belleza y mística en Platón*. Barranquilla.
- Rivière, G. (1993). *La museología*. Madrid: AKAL.
- Tartás Ruiz, C., & Guridi García, R. (2013). *Cartografías de la memoria: Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne*. EGA Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica, 226-235.
- Unwin, S. (2003). *Análisis de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Urueña, J. (2015). *El montaje en Aby Warburg y Walter Benjamín. Un método alternativo para la representación de la violencia*. Bogotá.
- Valéry, P. (2017). *El problema de los museos*. Cuatro cuadernos, 105-107.

## **PÁGINAS WEB**

- Bustamante Díaz, P. (2005). *¿Arte? Rupestre, Análisis de la eficacia de un concepto actualmente en uso*. Recuperado el 5 de Mayo de 2018, de <http://www.rupestreweb.info/obrasrupestres.html>
- Centre Pompidou. (2018). *Centre Pompidou*. Recuperado el 22 de Julio de 2018, de <https://www.centrepompidou.fr>
- Consejo de Monumentos Nacionales. (2018). *CMN*. Recuperado el Agosto de 2018, de Consejo de Monumentos Nacionales de Chile: <http://www.monumentos.cl/monumentos/monumentos-historicos/consultorio-externo-hospital-san-juan-dios-ex-facultad-agricultura>
- Diario Correo. (22 de Junio de 2016). *Diario Correo*. Recuperado el 28 de Junio de 2018,

- de <https://diariocorreo.pe/mundo/eeuu-confunden-lentes-con-obra-de-arte-fotos-680551/>
- DIBAM, B. n. (2016). Memoria Chilena. Recuperado el 20 de Agosto de 2017, de Biblioteca nacional de Chile: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3687.html#presentacion>
- Dibam, Direccion de Bibliotecas, Archivos y Museos. (Febrero de 2017). Museos Dibam. Recuperado el 3 de Septiembre de 2017, de Públicos en los museos: [http://www.museosdibam.cl/628/articles-38111\\_archivo\\_07.pdf](http://www.museosdibam.cl/628/articles-38111_archivo_07.pdf)
- El Desconcierto. (06 de Junio de 2018). El desconcierto.cl. Recuperado el 10 de Agosto de 2018, de <http://www.eldesconcierto.cl/2018/06/13/fotos-los-muros-de-chile-el-innovador-trabajo-filmico-que-retrata-la-vida-de-la-cultura-carcelaria/>
- Escobar, I. L. (2009). Conocimientos fundamentales para la formación artística. Obtenido de <http://www.conocimientosfundamentales.unam.mx/vol1/fartistica/index.html>
- Facultad de artes Universidad de Chile. (s.f.). MAC Museo de arte contemporáneo. Recuperado el 12 de Noviembre de 2018, de Facultad de artes Universidad de Chile: <http://www.mac.uchile.cl/>
- MAC. (2018). MAC. Recuperado el 26 de Junio de 2018, de Museo de arte contemporáneo: <http://www.mac.uchile.cl/exhibiciones/e/los-muros-de-chile->
- Memoria Chilena. (2018). Memoria Chilena. Recuperado el agosto de 2018, de Biblioteca Nacional Chilena: <http://www.memoriachilena.cl>
- Plataforma Urbana. (23 de Octubre de 2006). Plataforma Urbana. Recuperado el 21 de Agosto de 2018, de <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2006/10/23/plaza-de-la-ciudadania/>
- Prensa U. de Chile. (8 de Abril de 2016). Facultad de artes. Obtenido de U. de Chile: <http://www.artes.uchile.cl/noticias/120243/museo-de-arte-contemporaneo-de-quinta-normal-tiene-nueva-fachada>
- RAE. (Octubre de 2014). Diccionario de la lengua Española. Recuperado el 15 de Agosto de 2017, de <http://dle.rae.es/?id=ZHUBJMR>
- Rupestre web. (2017). Rupestre web. Recuperado el 4 de Mayo de 2018, de Arte rupestre en américa latina: <http://www.rupestreweb.info/obrasrupestres.html>
- Staatliche Museen zu Berlin. (2015). Masterplan Museumsinsel. Recuperado el 2 de Mayo de 2018, de A Projection into the Future: <https://www.museumsinsel-berlin.de/en/buildings/neues-museum/>
- UndurragaDeves Arquitectos. (2005). Undurraga Deves Arquitectos. Recuperado el Noviembre de 2018, de <http://www.undurragadeves.cl/?p=382#>



ANEXOS

**9**



## RECOMENDACIÓN RELATIVA A LA PROTECCIÓN Y PROMOCIÓN DE LOS MUSEOS Y COLECCIONES, SU DIVERSIDAD Y SU FUNCIÓN EN LA SOCIEDAD



Organización  
de las Naciones Unidas  
para la Educación,  
la Ciencia y la Cultura

RECOMENDACIÓN RELATIVA A LA PROTECCIÓN Y PROMOCIÓN DE LOS MUSEOS  
Y COLECCIONES, SU DIVERSIDAD Y SU FUNCIÓN EN LA SOCIEDAD

## RECOMENDACIÓN RELATIVA A LA PROTECCIÓN Y PROMOCIÓN DE LOS MUSEOS Y COLECCIONES, SU DIVERSIDAD Y SU FUNCIÓN EN LA SOCIEDAD

*La Conferencia General,*

**Considerando** que los museos comparten algunas de las misiones fundamentales de la Organización, como dispone su Constitución, incluida su contribución a la amplia difusión de la cultura y la educación de la humanidad para la justicia, la libertad y la paz, el fundamento de la solidaridad intelectual y moral de la humanidad, la necesidad de asegurar a todos el pleno e igual acceso a la educación, la posibilidad de investigar libremente la verdad objetiva y el libre intercambio de ideas y de conocimientos,

**Considerando también** que una de las funciones de la Organización, como define su Constitución, es la de dar un nuevo impulso a la educación popular y a la difusión de la cultura colaborando con los Estados Miembros que así lo deseen para ayudarles a desarrollar sus propias actividades educativas, instituyendo la cooperación entre las naciones con objeto de fomentar el ideal de la igualdad de posibilidades de educación para todos, sin distinción de raza, sexo ni condición social o económica alguna y contribuyendo a la conservación, el progreso y la difusión del saber,

**Reconociendo** la importancia de la cultura en las diversas formas que ha asumido en el tiempo y el espacio, las ventajas que los pueblos y las sociedades obtienen de esta diversidad y la necesidad de incorporar estratégicamente la cultura, en su diversidad, a las políticas nacionales e internacionales del desarrollo, en interés de las comunidades, los pueblos y los países,

**Afirmando** que la preservación, el estudio y la transmisión del patrimonio cultural y natural, material e inmaterial, en sus versiones muebles e inmuebles, son de gran importancia para todas las sociedades y para el diálogo intercultural entre los pueblos, la cohesión social y el desarrollo sostenible,

**Reafirmando** que los museos pueden contribuir eficazmente a la realización de esas tareas, como se declaraba en la Recomendación sobre los Medios más Eficaces para Hacer los Museos Accesibles a Todos, de 1960, que la Conferencia General de la UNESCO aprobó en su 11ª reunión (París, 14 de diciembre de 1960),

**Afirmando también** que los museos y colecciones contribuyen a la promoción de los derechos humanos, como se desprende de la Declaración Universal de Derechos Humanos, en particular su artículo 27, y del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, en particular sus artículos 13 y 15,

**Considerando** el valor intrínseco de los museos como custodios del patrimonio, y su función cada vez más importante de estímulo de la creatividad, al ofrecer oportunidades para las industrias creativas y culturales y para las actividades recreativas, contribuyendo así al bienestar material y espiritual de los ciudadanos de todo el mundo,

**Considerando** que cada Estado Miembro tiene la responsabilidad de proteger el patrimonio cultural y natural, material e inmaterial, mueble e inmueble, en el territorio bajo su jurisdicción en todas las circunstancias, y de apoyar las actividades de los museos y el papel de las colecciones con esta finalidad,

**Observando** que existe un conjunto de instrumentos normativos internacionales sobre el tema de la función de los museos y colecciones -aprobados en la UNESCO y en otras instancias- que comprende convenciones, recomendaciones y declaraciones, todas las cuales están vigentes<sup>1</sup>,

**Teniendo en cuenta** la magnitud de los cambios socioeconómicos y políticos que han afectado a la función y la diversidad de los museos desde que se aprobó, en 1960, la Recomendación sobre los Medios más Eficaces para Hacer los museos Accesibles a Todos,

**Deseosa** de reforzar la protección que ofrecen las normas y los principios existentes relativos a la función de los museos y colecciones en favor del patrimonio cultural y natural en sus formas materiales e inmateriales y a sus funciones y responsabilidades conexas,

**Habiendo considerado** las propuestas sobre la Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad,

**Recordando** que una recomendación de la UNESCO es un instrumento no vinculante que enuncia principios y pautas de política para diferentes partes interesadas,

**Aprueba** la presente Recomendación el 17 de noviembre de 2015.

La Conferencia General recomienda a los Estados Miembros que apliquen las siguientes disposiciones, adoptando las medidas legislativas o de otro orden que puedan ser necesarias para poner en práctica, en los respectivos territorios bajo su jurisdicción, los principios y normas enunciados en la presente Recomendación.

## INTRODUCCIÓN

1. La protección y promoción de la diversidad cultural y natural es uno de los grandes desafíos del siglo XXI. A este respecto, los museos y colecciones son medios primordiales para salvaguardar los testimonios materiales e inmateriales de la naturaleza y las culturas humanas.

2. En su condición de espacios para la transmisión cultural, el diálogo intercultural, el aprendizaje, el debate y la formación, los museos desempeñan también una importante función en la educación (formal y no formal, y el aprendizaje a lo largo de toda la vida), la cohesión social y el desarrollo sostenible. Los museos encierran un gran potencial de sensibilización del público acerca del valor del patrimonio cultural y natural y la responsabilidad de todos los ciudadanos de contribuir a su cuidado y transmisión. Además, los museos apoyan el desarrollo económico, en particular por conducto de las industrias culturales y creativas y el turismo.

3. La presente Recomendación señala a la atención de los Estados Miembros la importancia de la protección y la promoción de los museos y colecciones, de modo que participen en el desarrollo sostenible mediante la preservación y la protección del patrimonio, la protección y la promoción de la diversidad cultural, la transmisión del conocimiento científico, la elaboración de políticas de la educación, el aprendizaje a lo largo de toda la vida y la cohesión social, y el fomento de industrias creativas y la economía del turismo.

## I. DEFINICIÓN Y DIVERSIDAD DE LOS MUSEOS

4. En la presente Recomendación, por *museo* se entiende "una institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo"<sup>ii</sup>. En esta condición, los museos son instituciones que tratan de representar la diversidad natural y cultural de la humanidad y desempeñan una función esencial en la protección, preservación y transmisión del patrimonio.

5. En la presente Recomendación, por *colección* se entiende "un conjunto articulado de bienes naturales y culturales, materiales e inmateriales, pasados y presentes"<sup>iii</sup>. Cada Estado Miembro debería definir lo que entiende por *colección* en el marco de su ordenamiento jurídico, a los efectos de la presente Recomendación.

6. En la presente Recomendación, por *patrimonio*<sup>iv</sup> se entiende un conjunto de valores y expresiones materiales e inmateriales que las personas seleccionan e identifican, independientemente de quien sea su propietario, como reflejo y expresión de sus identidades, creencias, conocimientos, tradiciones y entornos vivos, y que merecen que las generaciones contemporáneas las protejan y mejoren, y las transmitan a las generaciones futuras. El término *patrimonio* se refiere también a las definiciones de patrimonio cultural y natural, material e inmaterial, bienes culturales y objetos culturales que figuran en las convenciones de la UNESCO sobre la cultura.

## II. FUNCIONES PRIMORDIALES DE LOS MUSEOS

### **Preservación**

7. La preservación del patrimonio comprende actividades relacionadas con la adquisición y gestión de las colecciones, con inclusión de análisis de riesgos y la creación de capacidades de preparación y planes de emergencia, así como seguridad, conservación preventiva y correctiva y restauración de los objetos museísticos, garantizando la integridad de las colecciones utilizadas y almacenadas.

8. Un elemento fundamental de la gestión de las colecciones museísticas es la creación y el mantenimiento de un inventario profesional y el control periódico de las colecciones. El inventario es un instrumento esencial para proteger los museos, prevenir y combatir el tráfico ilícito y ayudar a los museos a cumplir su función en la sociedad; además facilita la gestión adecuada de la movilidad de las colecciones.

### **Investigación**

9. La investigación, incluido el estudio de las colecciones, es otra función primordial de los museos. Los museos pueden llevar a cabo las investigaciones en colaboración con terceros. Solo mediante el conocimiento obtenido de las investigaciones puede materializarse y ofrecerse al público el potencial íntegro del museo. La investigación es de la máxima importancia para los museos porque ofrece la oportunidad de reflexionar sobre la historia en un contexto contemporáneo, así como para la interpretación, representación y exposición de las colecciones.

### **Comunicación**

10. Otra función primordial de los museos es la comunicación. Los Estados Miembros deberían alentar a los museos a interpretar y difundir activamente los conocimientos sobre las colecciones, los monumentos y los sitios de sus esferas de especialización, y organizar exposiciones según proceda. Además, debería incitarse a los museos a utilizar todos los medios de comunicación para desempeñar un papel activo en la sociedad, por ejemplo organizando actos públicos y participando en actividades culturales pertinentes y otras interacciones con el público en forma física y digital.

11. Las políticas de la comunicación deberían tener en cuenta la integración, el acceso y la inclusión social, y deberían llevarse a la práctica en colaboración con el público, con inclusión de grupos que normalmente no van al museo. La actividad de los museos debe reforzarse también con las acciones del público y de las comunidades en su favor.

### **Educación**

12. La educación es otra función primordial de los museos. Los museos imparten educación formal y no formal y aprendizaje a lo largo de toda la vida mediante la elaboración y transmisión de conocimientos y programas educativos y pedagógicos en asociación con otras instituciones docentes, en particular la escuela. Los programas educativos de los museos contribuyen principalmente a la educación de diversos públicos en las disciplinas a las que pertenecen sus colecciones y en la vida cívica, y contribuyen a crear una mayor conciencia de la importancia de preservar el patrimonio y promover la creatividad. Además, los museos pueden proporcionar conocimientos y experiencias que permitan entender mejor las cuestiones sociales con ellos relacionadas.

## **III. CUESTIONES RELACIONADAS CON LOS MUSEOS EN LA SOCIEDAD**

### **Mundialización**

13. La mundialización ha permitido una mayor movilidad de las colecciones, los profesionales, los visitantes y las ideas; ello ha tenido efectos positivos y negativos en los museos, que se reflejan en un aumento de la accesibilidad y la homogenización. Los Estados Miembros deberían promover la salvaguardia de la diversidad e identidad que caracterizan a los museos y las colecciones, sin mermar por ello la función de los museos en un mundo globalizado.

### **Relaciones de los museos con la economía y la calidad de vida**

14. Los Estados Miembros deberían reconocer que los museos pueden ser agentes económicos en la sociedad y contribuir a actividades generadoras de ingresos. Además, los museos participan en la economía del turismo y en proyectos productivos que contribuyen a la calidad de vida de las comunidades y regiones en las que están situados. Más en general, los museos pueden mejorar la integración social de las poblaciones vulnerables.

15. Con objeto de diversificar sus fuentes de ingresos y aumentar su autosuficiencia, muchos museos han incrementado, voluntariamente o por necesidad, sus actividades generadoras de ingresos. Los Estados Miembros no deberían atribuir una gran prioridad a la generación de ingresos en detrimento de las funciones primordiales de los museos. Los Estados Miembros deberían reconocer que esas funciones primordiales, aunque son de extrema importancia para la sociedad, no pueden expresarse en términos puramente financieros.

### **La función social**

16. Se alienta a los Estados Miembros a prestar apoyo a la función social de los museos, que se puso de relieve en la Declaración de Santiago de Chile de 1972. En todos los países se considera cada vez más que los museos desempeñan una función fundamental en la sociedad y son un factor de integración y cohesión social. Por este concepto, pueden ayudar a las comunidades a hacer frente a cambios profundos de la sociedad, incluidos los que dan lugar a un aumento de la desigualdad y a la rescisión de los vínculos sociales.

17. Los museos son espacios públicos vitales que deberían estar dirigidos a toda la sociedad y, en consecuencia, pueden desempeñar un papel importante en la creación de los vínculos y la cohesión de la sociedad, la construcción de la ciudadanía y la reflexión sobre las identidades colectivas. Los museos son lugares que han de estar abiertos a todos y deberían garantizar el acceso físico y cultural de todos, incluidos los grupos desfavorecidos. Pueden ser espacios de reflexión y debate sobre cuestiones históricas, sociales, culturales y científicas. Además, los museos deberían promover el respeto de los derechos humanos y la igualdad de género. Los Estados Miembros deberían alentar a los museos a cumplir todas esas funciones.

18. Cuando en las colecciones museísticas esté representado el patrimonio cultural de pueblos indígenas, los Estados Miembros deberían adoptar las medidas apropiadas para alentar y facilitar el diálogo y la creación de relaciones constructivas entre esos museos y los pueblos indígenas respecto de la gestión de esas colecciones y, si procede, hacer devoluciones o restituciones a tenor de las leyes y políticas aplicables.

#### ***Los museos y las tecnologías de la información y la comunicación (TIC)***

19. Los cambios resultantes del auge de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) ofrecen oportunidades a los museos para la preservación, el estudio, la creación y la transmisión del patrimonio y los conocimientos conexos. Los Estados Miembros deberían apoyar a los museos para que intercambien y difundan los conocimientos y velar por que dispongan de medios de acceder a esas tecnologías, cuando se consideren necesarias para mejorar sus funciones primordiales.

### **IV. POLÍTICAS**

#### ***Políticas generales***

20. Los instrumentos internacionales existentes relacionados con el patrimonio cultural y natural reconocen la importancia y la función social de los museos en su protección y promoción y la accesibilidad general del público a este patrimonio. A este respecto, los Estados Miembros deberían adoptar las disposiciones adecuadas para que los museos y colecciones de los territorios bajo su jurisdicción o control se beneficien de las medidas de protección y promoción previstas en estos instrumentos. Asimismo, los Estados Miembros deberían tomar las medidas apropiadas para reforzar la capacidad de los museos a fin de que estén protegidos en todas las circunstancias.

21. Los Estados Miembros deberían asegurarse de que los museos pongan en práctica los principios de los instrumentos internacionales aplicables. Los museos tienen que observar los principios de los instrumentos internacionales para la protección y promoción del patrimonio cultural y natural, tanto material como inmaterial. Además, los museos deberían respetar los principios de los instrumentos internacionales para la lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales y coordinar sus actividades al respecto. Los museos también deberían tener en cuenta las normas éticas y profesionales formuladas por la comunidad de profesionales de los museos. Los Estados Miembros deberían velar por que los museos cumplan su función en la sociedad de conformidad con las normas jurídicas y profesionales en los territorios bajo su jurisdicción.

22. Los Estados Miembros deberían adoptar políticas y tomar las medidas pertinentes para garantizar la protección y promoción de los museos situados en los territorios bajo su jurisdicción o control, ayudando a estas instituciones y desarrollándolas en consonancia con sus funciones primordiales; a este respecto, los Estados Miembros deberían proveer los necesarios recursos humanos, físicos y financieros para que los museos puedan funcionar adecuadamente.

23. El valor principal de los museos reside en su diversidad y en el patrimonio que custodian. Se pide a los Estados Miembros que protejan y promuevan esta diversidad, al tiempo que alientan a los museos a atenerse a los criterios de alta calidad que las comunidades museísticas nacionales e internacionales definan y promuevan.

#### ***Políticas funcionales***

24. Se invita a los Estados Miembros a prestar apoyo a políticas activas de preservación, investigación, educación y comunicación, adaptadas a los contextos sociales y culturales locales, para que los museos puedan proteger y transmitir el patrimonio a las generaciones futuras. Desde esta perspectiva, hay que alentar decididamente las iniciativas de colaboración y participación entre los museos, las comunidades, la sociedad civil y el público.

25. Los Estados Miembros deberían adoptar las medidas adecuadas para que los museos establecidos en los territorios bajo su jurisdicción atribuyan prioridad a la compilación de inventarios basados en las normas internacionales. La digitalización de las colecciones museísticas es muy importante a este respecto, pero no debe verse como un sustituto de la conservación de las colecciones.

26. Las redes museísticas nacionales e internacionales han reconocido una serie de buenas prácticas para el funcionamiento, protección y conservación de los museos, su diversidad y su función en la sociedad. Estas buenas prácticas se actualizan constantemente para tener en cuenta las innovaciones en esta esfera. A este respecto, el Código de deontología para los museos aprobado por el Consejo Internacional de Museos (ICOM), constituye la referencia más ampliamente compartida. Se alienta a los Estados Miembros a promover la adopción y difusión de estos y otros códigos de ética y buenas prácticas y a utilizarlos cuando elaboren las normas, las políticas museísticas y la legislación nacional.

27. Los Estados Miembros deberían tomar las medidas apropiadas para facilitar el empleo de personal cualificado, con los conocimientos requeridos, en los museos de los territorios bajo su jurisdicción. Deberían preverse oportunidades adecuadas de educación permanente y desarrollo profesional de todo el personal de los museos, a fin de mantener plantillas eficaces.

28. El funcionamiento efectivo de los museos depende directamente de la financiación pública y privada y de la idoneidad de los asociados. Los Estados Miembros han de procurar que los museos dispongan de una visión clara, una planificación y financiación adecuadas y un equilibrio armonioso entre los diferentes mecanismos de financiación a fin de que puedan llevar a cabo su misión en beneficio de la sociedad, con pleno respeto de sus funciones primordiales.

29. Las funciones de los museos también están influenciadas por las nuevas tecnologías y su papel cada vez más importante en la vida cotidiana. Estas tecnologías encierran grandes posibilidades de promoción de los museos en todo el mundo, pero también representan barreras potenciales para las personas y los museos que no tienen acceso a ellas o no poseen las capacidades y conocimientos necesarios para utilizarlas con eficacia. Los Estados Miembros deberían tratar de facilitar el acceso a esas tecnologías de los museos situados en los territorios bajo su jurisdicción o control.

30. La función social de los museos, junto con la preservación del patrimonio, es su objetivo fundamental. El espíritu que animaba la Recomendación sobre los Medios más Eficaces para Hacer los Museos Accesibles a Todos, de 1960, sigue siendo importante para que los museos ocupen un lugar perdurable en la sociedad. Los Estados Miembros deberían tratar de incluir esos principios en las leyes relativas a los museos establecidos en los territorios bajo su jurisdicción.

31. La cooperación con el sector de los museos y las instituciones encargadas de la cultura, el patrimonio y la educación es uno de los medios más eficaces y sostenibles de proteger y promover los museos, su diversidad y su función en la sociedad. Por lo tanto, los Estados Miembros deberían promover la cooperación y las asociaciones entre los museos y las instituciones culturales y científicas a todos los niveles, en particular su participación en redes y asociaciones profesionales que fomenten esa cooperación, las exposiciones y los intercambios internacionales y la movilidad de las colecciones.

32. Las colecciones definidas en el párrafo 5, cuando se encuentren en instituciones que no sean museos, deberán protegerse y promoverse para preservar la coherencia y representar mejor la diversidad cultural del patrimonio de esos países. Se invita a los Estados Miembros a cooperar en la protección, investigación y promoción de estas colecciones, así como en el fomento del acceso a las mismas.

33. Los Estados Miembros deberían adoptar las medidas legislativas, técnicas y financieras adecuadas para elaborar planes y políticas públicos que permitan formular y poner en práctica esas recomendaciones en los museos situados en los territorios bajo su jurisdicción.

34. Con objeto de contribuir a la mejora de las actividades y los servicios museísticos, se alienta a los Estados Miembros a prestar apoyo a la adopción de políticas inclusivas para aumentar el número de visitantes.

35. Los Estados Miembros deberían promover la cooperación internacional para la creación de capacidad y la formación profesional mediante mecanismos bilaterales o multilaterales, incluida la UNESCO, a fin de aplicar mejor estas recomendaciones, especialmente en beneficio de los museos y colecciones de los países en desarrollo.

---

i Lista de instrumentos internacionales directa e indirectamente relacionados con los museos y colecciones:

- Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado (1954), y sus dos Protocolos (1954 y 1999);
- Convención sobre las Medidas que deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales (1970);
- Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (1972);
- Convenio sobre la Diversidad Biológica (1992);
- Convenio de UNIDROIT sobre los Bienes Culturales Robados o Exportados Ilícitamente (1995);
- Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático (2001);
- Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003);



## IDENTIFICACIÓN DE ESPACIOS

6. ¿Qué tan fácil es identificar los siguientes espacios del edificio?

	Muy complicado	Complicado	Un poco complicado	Fácil	Muy fácil	
p6.1	Accesos del edificio	5	4	3	2	1
p6.2	Salas de exposición	5	4	3	2	1
p6.3	Puntos de información	5	4	3	2	1
p6.4	Servicios higiénicos	5	4	3	2	1
p6.5	Ascensores y escaleras	5	4	3	2	1

p7. ¿Qué tan clara considera que es la señalética/indicaciones del edificio?

- 1 a. Muy clara
- 2 b. Clara
- 3 c. Poco clara
- 4 d. Muy poco clara

p8. ¿Qué aspectos mejoraría del edificio?

---

Se ingresa respuesta

---



---

## ACCESIBILIDAD UNIVERSAL

p9. ¿Considera que el edificio puede ser visitado por cualquier tipo de persona sin importar su condición de movilidad?

- 1 a. Si
- 2 b. No

p10. ¿Cómo debería ser un museo/centro cultural que pueda ser visitado por cualquier tipo de persona sin importar su condición de movilidad?

---

Se ingresa respuesta

---



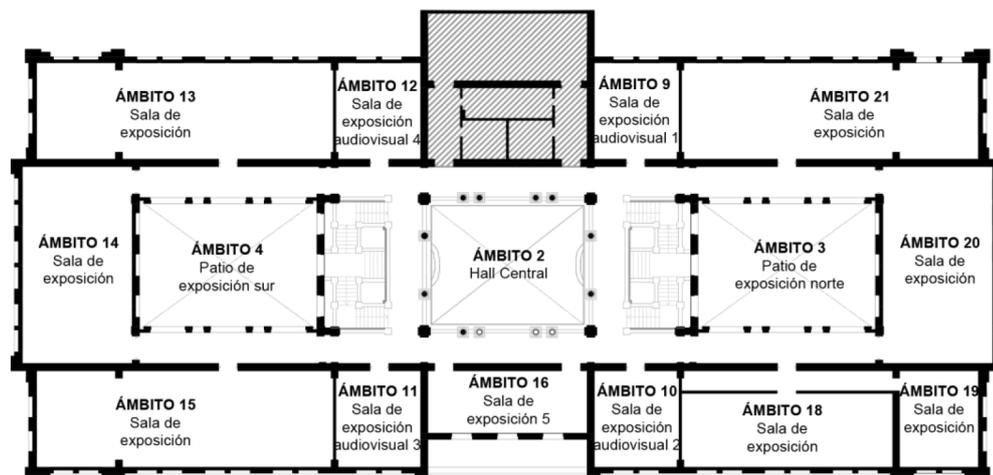
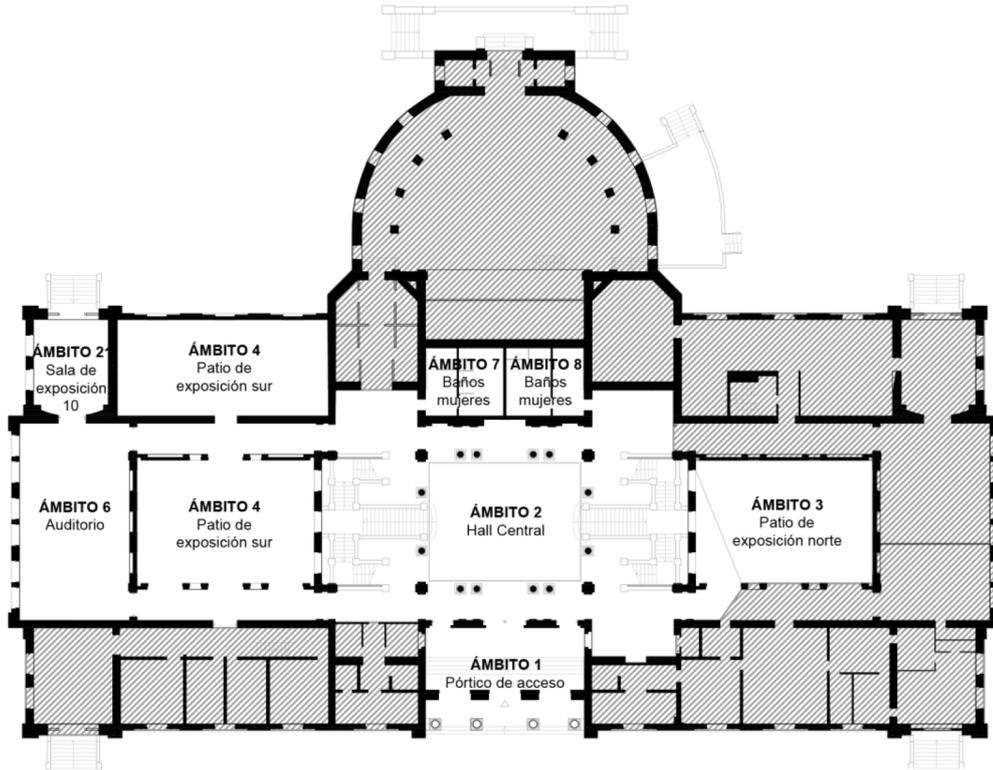
---

## USO DE RECINTOS

En el siguiente plano marque:

- Con una X el acceso utilizado para ingresar al edificio
- Con un ○ el acceso utilizado para salir del edificio
- El recorrido realizado por el visitante

Se le señala al entrevistado que marque el recorrido realizado



11. ¿Qué recinto del edificio consideró más interesante? ¿Por qué?

Se ingresa respuesta

---



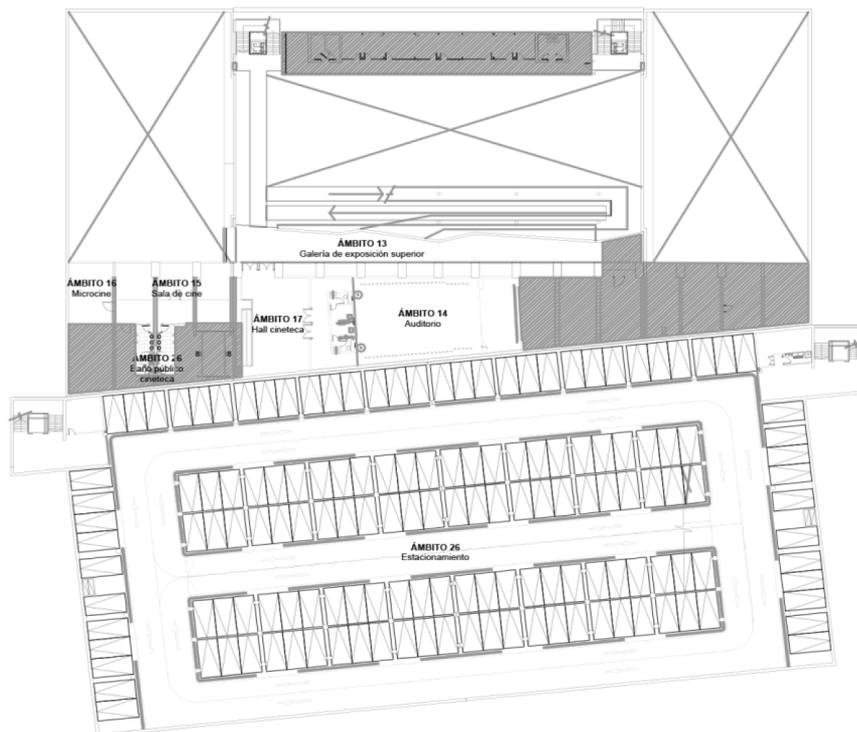
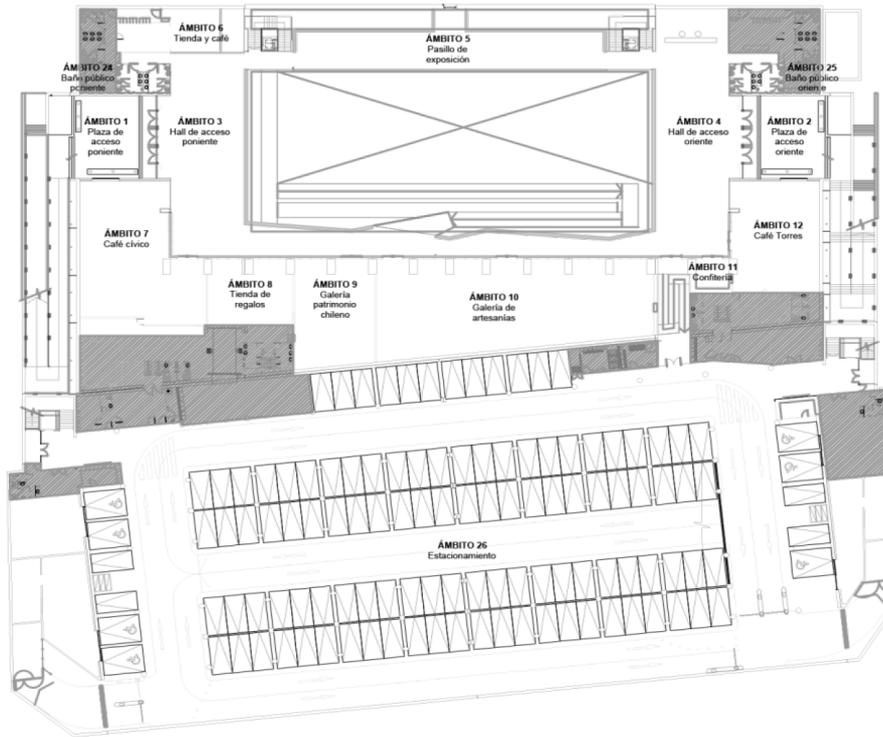
---

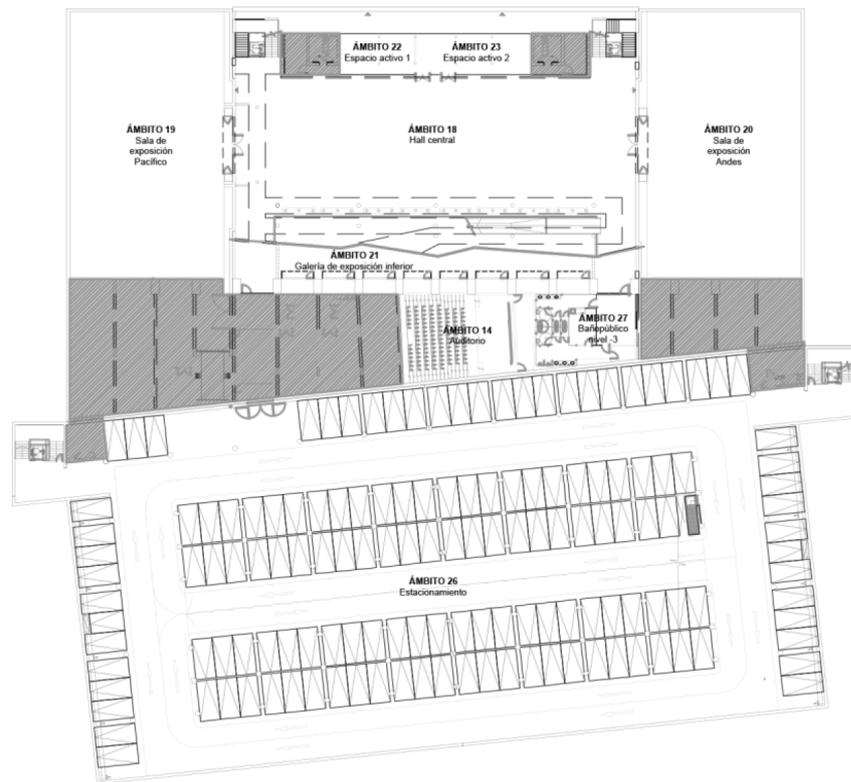
## USO DE RECINTOS

En el siguiente plano marque:

- Con una X el acceso utilizado para ingresar al edificio
- Con un ○ el acceso utilizado para salir del edificio
- El recorrido realizado por el visitante

Se le señala al entrevistado que marque el recorrido realizado





11. ¿Qué recinto del edificio consideró más interesante? ¿Por qué?

---

Se ingresa respuesta

---

## RESULTADOS DE ENTREVISTAS REALIZADAS EN MAC

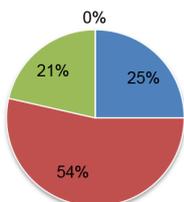
Folio	Fecha	Día de la semana	Jornada	Sexo	Edad	Ocupacion	Nacionalidad
1	30-11-2018	Viernes	2	2	16	estudiante	chilena
2	30-11-2018	Viernes	2	1	47	fotografo	chilena
3	30-11-2018	Viernes	2	2	16	estudiante	chilena
4	30-11-2018	Viernes	2	2	24	estudiante	chilena
5	08-12-2018	Sábado	1	2	42	contadora	chilena
6	30-11-2018	Viernes	2	2	25	estudiante	chilena
7	30-11-2018	Viernes	1	2	29	odontologo	chilena
8	19-12-2018	Sábado	2	2	28	voluntaria	alemana
9	27-12-2018	Jueves	2	2	19	estudiante	chilena
10	27-12-2018	Jueves	1	2	23	estudiante	chilena
11	19-12-2018	Sábado	2	2	27	diseñador	chilena
12	27-12-2018	Jueves	2	2	18	operaria de bodega	chilena
13	19-12-2018	Sábado	2	1	21	estudiante	chilena
14	27-12-2018	Jueves	2	2	33	diseñador	chilena
15	22-12-2018	Sábado	2	2	32	fotografo	chilena
16	22-12-2018	Sábado	2	2	18	estudiante	dominicana
17	27-12-2018	Jueves	2	2	21	estudiante	chilena
18	27-12-2018	Jueves	2	1	35	comerciante	uruguayo
19	27-12-2018	Jueves	2	2	18	estudiante	chilena
20	27-12-2018	Jueves	2	2	17	estudiante	chilena
21	28-12-2018	Viernes	1	2	32	diseñador	chilena
22	28-12-2018	Viernes	1	1	26	ingeniero	chilena
23	28-12-2018	Viernes	1	2	20	estudiante	chilena
24	29-12-2018	Sábado	1	1	22	estudiante	chilena
25	29-12-2018	Sábado	1	1	20	dibujante	chilena
26	29-12-2018	Sábado	1	1	27	independiente	chilena
27	29-12-2018	Sábado	1	1	29	publicista	chilena
28	29-12-2018	Sábado	1	2	27	actriz	chilena

Folio	Escolaridad	Movilidad	mov_otro	p1	p2	p3	p3_otro	p4	p5	p6.1	p6.2	p6.3	p6.4
1	4	1		2	3	3		1	2	2	2	2	2
2	9	1		1	1	2		2	2	2	3	2	3
3	4	1		2	3	3		2	3	1	2	4	2
4	6	1		2	3	3		4	2	2	2	2	2
5	7	1		1	2	3		4	1	2	2	2	2
6	6	1		1	3	3		3	1	1	1	1	1
7	7	1		2	3	3		3	1	1	1	1	3
8	7	1		1	1	3		4	2	2	2	2	2
9	6	1		2	3	3		3	1	2	1	1	3
10	6	1		2	1	3		1	1	2	2	2	2
11	7	1		2	2	3		3	2	1	2	2	2
12	5	1		1	3	3		4	2	2	2	3	3
13	6	1		1	1	1		3	3	1	1	1	1
14	9	1		1	2	1		3	4	2	2	2	2
15	9	1		1	1	3		2	1	2	2	2	2
16	5	1		2	1	1		1	1	2	2	3	2
17	6	1		1	2	3		3	4	4	4	2	3
18	9	1		1	2	3		3	3	1	1	1	1
19	5	1		1	3	3		3	1	1	2	3	3
20	4	1		2	3	3		3	1	1	2	3	3
21	7	1		2	3	3		3	2	1	3	3	3
22	7	1		2	3	3		3	3	2	2	3	3
23	8	1		1	2	3		3	4	1	2	2	2
24	6	1		1	3	3		3	3	1	1	3	3
25	7	1		2	1	3		2	4	2	2	2	2
26	9	1		1	3	3		3	3	2	2	2	2
27	7	1		2	3	3		2	3	2	3	2	3
28	7	1		1	1	3		2	1	1	1	1	3

Folio	p6.5	p7	p8	p9	p10	P11
1	2	2		1	rampa	
2	1	2		2	rampa	hall. Exterior
3	2	2		2	rampa	sala 6
4	2	2		2	rampa, ascensor	todo
5	2	2		2	inclusivo	
6	1	2		2	accesos inclusivos	todo
7	2	2		2	ascensor	todo
8	2	1		2	rampa, ascensor	sala 8
9	1	1		2	circulacion universal	patio su y norte
10	2	2		2	ascensor	sala 6
11	2	2		2	rampa	sala 6
12	4	3		2	rampa	todo
13	1	1		2	rampa	sala 6
14	2	3		2	rampa, ascensor	todo
15	2	3		2	accesos inclusivos	sala 6
16	2	3		2	rampa, ascensor	
17	2	2		2	rampa	
18	1	1		2	rampa	sala 6
19	2	3		2	rampa	
20	2	3		2	ascensor	
21	2	3		2	inclusivo	todo
22	2	2		2	accesos inclusivos	sala 6
23	2	1		2	rampa, ascensor	
24	1	2		2	rampa, ascensor, estacionamientos para discapacitados	
25	2	2		2	accesos inclusivos	
26	2	1		2	rampa, ascensor	
27	2	3		2	accesos inclusivos	
28	3	2		2	rampa,ascensor	todo

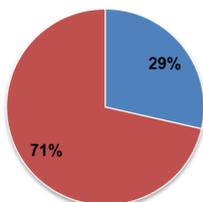
**RANGO ETARIO VISITANTES MAC**

■ 13-18 ■ 19-30 ■ 31-65 ■ más de 65



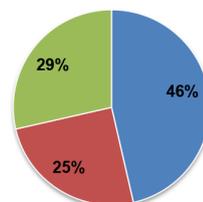
**SEXO VISITANTES MAC**

■ Hombre ■ Mujer



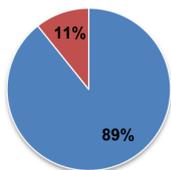
**OCUPACIÓN VISITANTES MAC**

■ Estudiante ■ Carrera artística ■ Otra



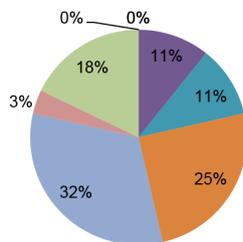
**NACIONALIDAD VISITANTES MAC**

■ Chileno/a ■ Extranjero



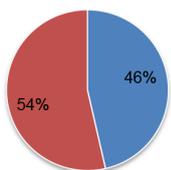
**ESCOLARIDAD**

■ Sin escolaridad  
■ Básica incompleta  
■ Básica completa  
■ Media incompleta  
■ Media completa  
■ Superior universitaria incompleta



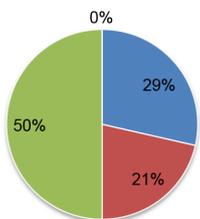
**¿ES PRIMERA VEZ QUE ASISTE A ESTE MUSEO?**

■ Si ■ No



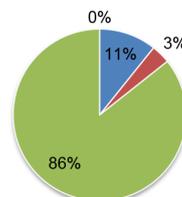
**HA VENIDO CON...**

■ Solo  
■ En familia  
■ Con amigos  
■ Con grupo organizado



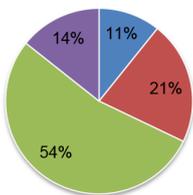
**HA VENIDO CON EL FIN DE VER...**

■ El propio edificio  
■ Una exposición en particular  
■ Todo  
■ Otro recinto



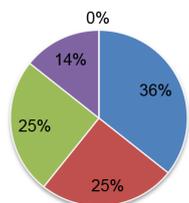
**ASISTE A MUSEOS...**

■ Una vez a la semana  
■ Dos veces al mes  
■ Un par de veces al año  
■ Nunca



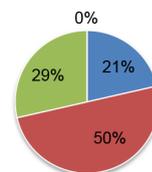
**EN SU OPINIÓN, LA PRESENTACIÓN DE OBRAS ES...**

■ Muy buena  
■ Buena  
■ Correcta  
■ Mala  
■ Muy mala



**QUÉ TAN CLARA ES LA SEÑALÉTICA...**

■ Muy clara  
■ Clara  
■ Poco clara  
■ Muy poca clara



**RESULTADOS DE ENTREVISTAS REALIZADAS EN CCLM**

Folio	Fecha	Jornada	Jornada	Sexo	Edad	Ocupacion
1	05-12-2018	Miercoles	2	2	76	jubilada/o
2	07-12-2018	Viernes	1	1	31	ingeniero/a comercial
3	05-12-2018	Miercoles	2	1	30	sociologo/a
4	05-12-2018	Miercoles	2	2	39	ingeniero comercial
5	10-11-2018	Sábado	2	2	24	nutricionista
6	10-11-2018	Sábado	2	2	25	periodista
7	08-12-2018	Sábado	2	2	24	estudiante
8	28-12-2018	Viernes	2	1	54	tecnico mecánico
9	28-12-2018	Viernes	2	1	34	ingenieria civil
10	28-12-2018	Viernes	2	2	36	profesora
11	22-12-2018	Sábado	1	1	35	administrador
12	28-12-2018	Viernes	2	1	21	estudiante
13	28-12-2018	Viernes	2	1	48	profesor/a
14	28-12-2018	Viernes	2	2	38	dueña de casa
15	28-12-2018	Viernes	2	1	60	cesante
16	28-12-2018	Viernes	2	2	42	independiente
17	22-12-2018	Sábado	1	1	22	estudiante
18	22-12-2018	Sábado	1	2	24	estudiante
19	08-12-2018	Sábado	2	2	20	técnico en enfermeria
20	08-12-2018	Sábado	2	2	23	técnico en enfermeria
21	08-12-2018	Sábado	2	1	22	constructor
22	08-12-2018	Sábado	2	1	60	profesor/a
23	08-12-2018	Sábado	2	1	32	técnico en turismo
24	08-12-2018	Sábado	2	1	23	estudiante
25	08-12-2018	Sábado	2	1	48	tecnico mecánico
26	08-12-2018	Sábado	2	2	70	jubilada/o
27	08-12-2018	Sábado	2	1	20	estudiante
28	08-12-2018	Sábado	2	2	20	estudiante
29	05-12-2018	Miercoles	2	1	60	artista pintor
30	05-12-2018	Miercoles	2	1	66	auxiliar
31	30-11-2018	Viernes	2	2	23	estudiante
32	28-11-2018	Miercoles	1	1	72	medico
33	08-12-2018	Sábado	1	1	26	independiente
34	08-12-2018	Sábado	1	1	27	fiscalizador de transantiago
35	08-12-2018	Sábado	2	1	58	profesor/a
36	08-12-2018	Sábado	1	1	73	jubilada/o
37	08-12-2018	Sábado	2	2	34	funcionario/a público/a
38	29-12-2018	Sábado	2	2	27	profesor/a
39	29-12-2018	Sábado	2	1	32	técnico
40	29-12-2018	Sábado	2	1	26	ingeniero
41	29-12-2018	Sábado	2	2	66	jubilada/o
42	29-12-2018	Sábado	2	1	72	jubilada/o
43	29-12-2018	Sábado	2	2	29	funcionario/a público/a
44	29-12-2018	Sábado	2	2	31	administrador
45	29-12-2018	Sábado	2	1	27	ingeniero en prevencion de riesgos
46	29-12-2018	Sábado	2	2	26	estudiante
47	29-12-2018	Sábado	2	1	59	dueña de casa
48	29-12-2018	Sábado	2	2	54	turista
49	29-12-2018	Sábado	1	1	35	conductor
50	29-12-2018	Sábado	1	2	25	cesante
51	29-12-2018	Sábado	1	1	36	estudiante

Folio	Nacionalidad	Escolaridad	Movilidad	Movilidad_otro	p1	p2	p3
1	chilena	7	1		1	3	3
2	chilena	7	1		2	1	4
3	chilena	7	1		2	2	3
4	chilena	7	2		2	1	4
5	chilena	7	1		2	3	4
6	chilena	9	1		2	3	4
7	chilena	6	1		1	3	4
8	chilena	9	1		1	2	3
9	chilena	7	1		2	2	3
10	chilena	7	1		2	1	3
11	chilena	7	1		2	1	4
12	chilena	6	1		2	3	4
13	chilena	7	1		2	1	2
14	chilena	5	1		2	2	1
15	chilena	7	1		2	1	4
16	chilena	9	1		2	2	4
17	chilena	6	1		1	3	3
18	chilena	6	1		1	3	3
19		9	1		1	3	3
20	chilena	9	1		1	2	3
21	chilena	8	1		1	2	1
22	chilena	7	1		2	3	4
23	chilena	9	1		2	1	2
24	chilena	6	1		1	3	4
25	chilena	9	1		1	2	3
26	chilena	4	2	dificultades por edad	1	2	3
27	chilena	6	1		1	3	1
28	chilena	6	1		1	3	1
29	chilena	7	2	artrosis	2	1	2
30	chilena	4	2	problemas musculares	2	1	1
31	chilena	6	1		2	1	1
32	chilena	7	1		2	1	3
33	chilena	5	1		1	2	3
34	chilena	3	1		2	1	2
35	chilena	7	1		2	3	4
36	chilena	9	1		2	1	4
37	brasileña	6	1		1	2	1
38	brasileña	7	1		1	3	3
39	brasileña	9	1		1	3	3
40	chilena	7	1		2	3	2
41	chilena	5	2	dificultades por edad	2	2	4
42	chilena	8	1		2	1	3
43	chilena	7	1		2	2	2
44	venezolana	7	2	paralisis	1	2	1
45	chilena	7	1		2	3	3
46	chilena	6	1		1	2	1
47	venezolana	7	1		1	1	1
48	ecuatoriana	7	1		1	1	1
49	ecuatoriana	7	1		2	2	3
50	venezolana	7	1		1	3	1
51	chilena	7	1		2	3	2

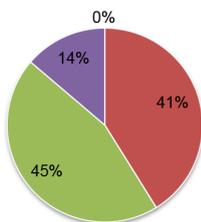
Folio	preg3_otro	p4	p5	p6.1	p6.2	p6.3	p6.4	p6.5	p7
1		4	1	2	2	2	2	2	1
2	Cafetería	4	2	2	2	4	4	2	1
3		3	3	2	2	2	2	2	2
4	Atajo	3	1	2	2	2	2	2	1
5	Hall central	2	1	2	2	2	2	1	2
6	Hall central	2	1	1	1	1	1	1	1
7	baño	3	2	2	4	2	2	2	1
8		3	1	2	2	2	2	2	1
9		2	2	1	1	1	3	1	1
10		3	1	1	1	1	1	1	1
11	baño	3	3	1	1	1	3	2	2
12	baño	3	2	2	2	2	2	2	2
13		2	3	2	2	2	2	2	2
14		3	1	1	1	1	1	1	1
15	cineteca	2	2	1	1	1	1	1	2
16	baño	3	3	2	2	3	3	3	2
17		3	2	2	2	2	2	2	2
18		3	1	1	1	1	1	1	1
19		4	2	2	2	2	3	5	2
20		4	2	2	2	2	4	2	2
21		4	2	2	2	3	1	4	2
22	baño	1	2	1	2	2	2	4	2
23		1	2	2	2	2	2	2	2
24	baño	3	2	2	4	2	2	2	1
25		3	2	1	1	1	1	1	1
26		3	1	3	3	3	3	3	2
27		3	3	2	3	2	2	2	2
28		3	3	2	2	2	2	2	1
29		3	4	5	5	2	4	2	2
30		4	1	2	2	2	2	2	1
31		3	2	2	2	2	3	1	3
32		3	2	2	2	3	4	2	1
33		3	1	2	2	2	5	1	3
34		1	1	1	3	1	1	1	1
35	baño	1	2	1	2	2	4	4	2
36	cineteca	1	1	1	1	1	5	3	4
37		2	2	1	1	3	1	n.a.	1
38		3	3	2	2	2	2	2	3
39		2	3	1	2	3	2	2	2
40		3	2	2	2	3	1	1	2
41	restaurante	4	2	3	2	2	2	n.a.	2
42		3	2	2	2	1	3	1	2
43		3	2	2	2	2	2	3	2
44		3	1	2	2	2	2	2	2
45		4	2	2	2	3	3	1	2
46		3	1	2	2	3	n.a.	2	2
47		3	1	2	2	2	2	2	2
48		3	1	2	2	2	2	2	2
49		2	1	2	3	2	2	2	1
50		3	1	2	2	2	2	2	2
51		3	2	2	2	2	2	2	2

<b>Folio</b>	<b>p8</b>	<b>p9</b>
1		1
2		1
3		1
4		1
5		1
6		1
7		2
8		2
9		1
10	info en ingles	1
11		1
12	señaletica en mapudungun	2
13	info en ingles	1
14		1
15	aire acondicionado	1
16	acceso a baños	1
17		1
18		1
19		2
20		2
21		2
22	algo propio del pais en mas idiomas	1
23		1
24		2
25		1
26	apoyo a personas con problemas de movilidad	1
27	señaletica por temáticas	1
28		1
29	sacaria la rampa y pondria biblioteca	2
30		1
31		1
32	una estetica más alegre, colores	1
33		1
34		1
35	exposiciones chilenas	1
36	aire acondicionado, siempre funciona pero las puertas e	1
37		1
38	no salen los horarios	1
39	horarios mas visibles	1
40		1
41	sacar ultimos peldaños de rampa	2
42		2
43		1
44	más iluminacion	1
45	señalización a baños	1
46		1
47		1
48		1
49	mas variedad de exposiciones	1
50		1
51		1

<b>Folio</b>	<b>p10</b>	<b>p11</b>
1	como este	salas expo
2	como este	
3		todo
4	inclusivo	
5	rampa y ascensor	
6	como este	hall central, rampas
7		
8		
9	como este	
10		salas de exposición
11	como este	
12	como este	
13		
14		
15		
16		
17	como este	
18		
19	acceso mas adecuado para autos	
20		
21		salas de exposición
22		todo
23		
24		
25		
26		
27	todos los accesos habilitados	
28	como este	
29	no aplica	
30	con comodidad para tercera edad	salas de exposición
31	inclusivo	cineteca
32	pasillos amplios y ascensores	todo
33		todo
34	con rampas	todo
35		
36		cineteca
37		todo
38		
39		
40	como este	
41	sin escaleras	
42	mas accesos y condicionar para personas ciegas	
43	con ascensores y espacios para sillas de ruedas	salas de exposición
44	como este	
45	acceso, ascensor	
46		
47	rampa y ascensor	
48	rampa y ascensor	
49	sala interactiva	
50		
51		

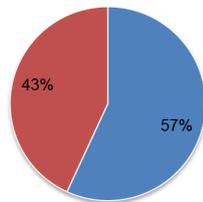
**RANGO ETARIO CCLM**

■ 13-18 ■ 19-30 ■ 31-65 ■ más de 65



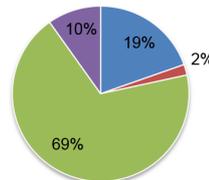
**SEXO VISITANTES CCLM**

■ Hombre ■ Mujer



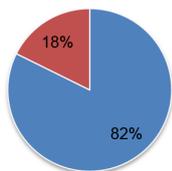
**OCUPACIÓN VISITANTES CCLM**

■ Estudiante ■ Carrera artística  
■ Otra ■ Jubilados

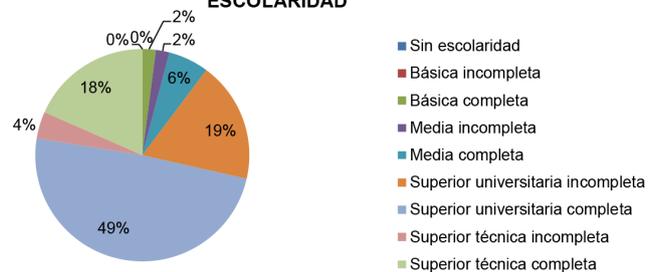


**NACIONALIDAD VISITANTES CCLM**

■ Chileno/a ■ Extranjero

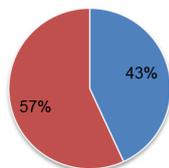


**ESCOLARIDAD**



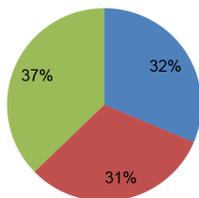
**¿ES PRIMERA VEZ QUE ASISTE A UN MUSEO?**

■ Si ■ No



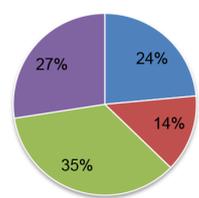
**HA VENIDO CON...**

■ Solo  
■ En familia  
■ Con amigos  
■ Con grupo organizado



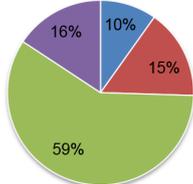
**HA VENIDO CON EL FIN DE VER**

■ El propio edificio  
■ Una exposición en particular  
■ Todo  
■ Otro recinto



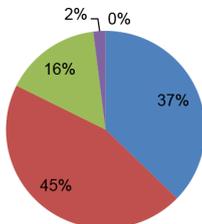
**ASISTE A CENTROS CULTURALES...**

■ Una vez a la semana  
■ Dos veces al mes  
■ Un par de veces al año  
■ Nunca



**EN SU OPINIÓN, LA PRESENTACIÓN DE OBRAS ES...**

■ Muy buena  
■ Buena  
■ Correcta  
■ Mala  
■ Muy mala



**QUE TAN CLARA CREE QUE ES LA SEÑALÉTICA...**

■ Muy clara  
■ Clara  
■ Poco clara  
■ Muy poca clara

