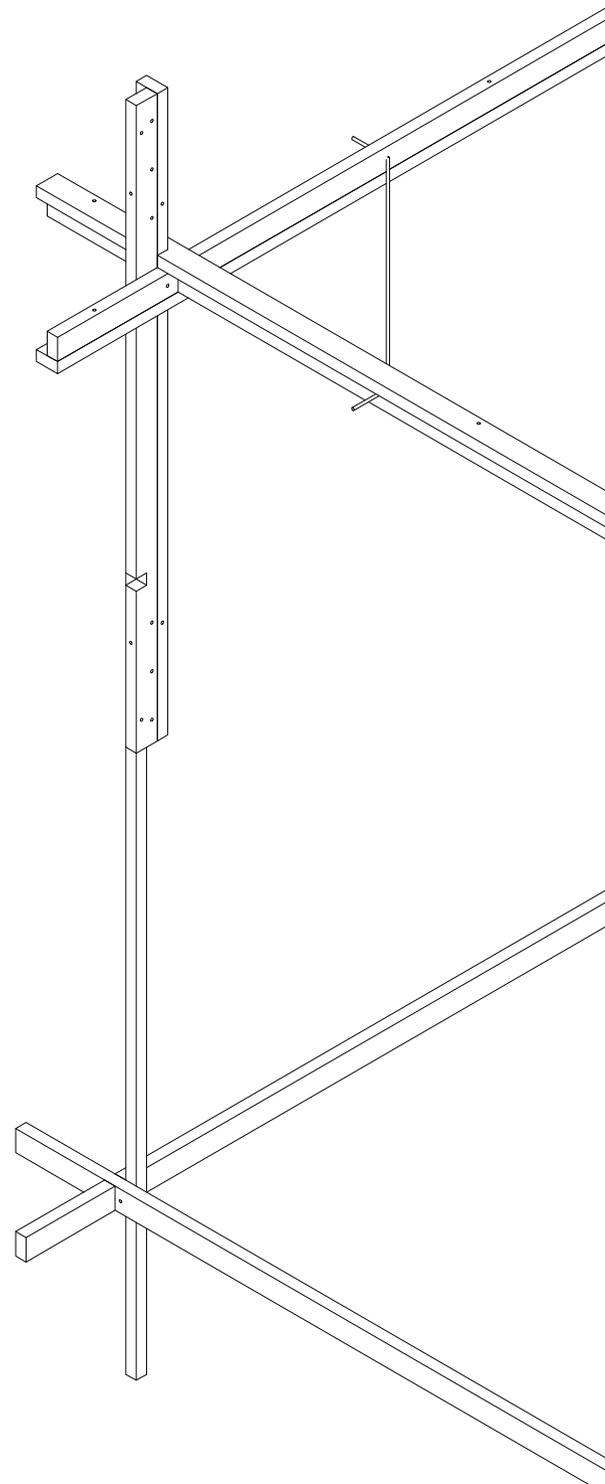


MÓDULO EXPOSITOR ITINERANTE

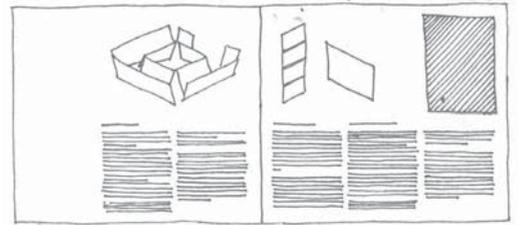
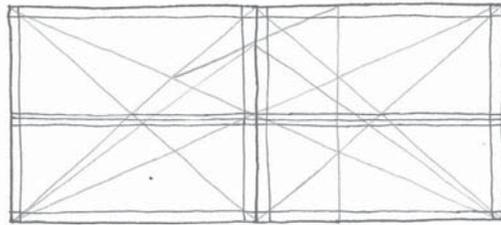
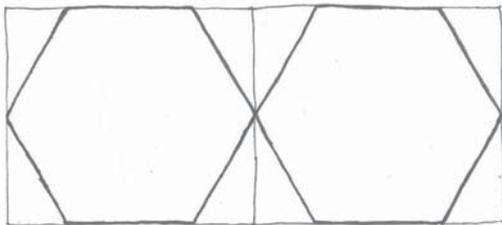
Espacio y espesor laminar

Donny Ahumada Poblete
Diseño Industrial — 2017
Profesor Guía: Sr. Ricardo Lang Viacava
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Escuela de Arquitectura y Diseño



Este libro pertenece a
Mi familia
en señal de su incondicional fe y apoyo.

A Ricardo Lang y mis profesores
sin cuya visión y preparación este título no hubiese sido posible.



Diagramación de la página

INDICE

Prólogo	7
Prefacio	9
Introducción	11

CAPÍTULO I

De la historia

Mitología de las Musas	15
Origen del culto	16
Del témenos y el espacio griego sagrado	17
El museion	18
Edad Media; la muerte del museion	19
La apertura del monasterio	20
Modernismo: El renacer del museo	21
Era contemporánea	24

CAPÍTULO II

De la investigación

Recopilación de las experiencias	37
El espacio	38
Museología y musealias	40
La exposición	42
Escalas humanas	44
Estética	46

CAPÍTULO III

Del la observación

La experiencia	53
Memoria	54
Conservación de la experiencia	55
Articulación expositiva	56
Observación y el devenir de la forma	58

CAPÍTULO IV

Del la forma

Forma espacial	63
Vínculo y uniones	65
Recorrido	66
Espesor laminar	67
Ley de la información	69
Espacio expositor	71

Epílogo	87
Bibliografía	89

Prólogo

La presente carpeta de estudios corresponde al estudiante Donny Ahumada Poblete cuyo trabajo le permite obtener el título de Diseñador Industrial de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Módulo Expositor Itinerante; Espacio y Espesor Laminar, es el nombre de su proyecto el cual se inscribe en el marco de la estrategia que lleva a cabo la Unidad de Extensión de la e[ad] que busca hacer extensivo el quehacer de las disciplinas impartidas por esta escuela a los colegios, liceos o institutos.

Al nombrar modular o módulo, queremos pensar que se podrían construir varios, ya sea en una vinculación directa entre ellos o en una dispersión, lo cual se ajusta a esta proposición.

Primeramente, exponer nuestro obrar como Escuela desde el objeto mismo construido conjuntamente —láminas, fotografías, dibujos planimetrías, textos, etc.— desde sus tres disciplinas: arquitectura, diseño gráfico y diseño industrial. Este presentar de los oficios nos debe venir desde la fineza, del cálculo de sus espesores, sus piezas o rasgos, vínculos o uniones además de todas las posibilidades que la materialización y sistema constructivo entrega como lenguaje silencioso de aceptación y admiración.

La itinerancia consiste en llegar a los jóvenes en sus propios lugares de estudio, para que aparezca o emerja este objeto cúbico de 3 x 3 x 3 metros como campo expositivo y reflexivo.

Este cubo *edificado* genera las espacialidades necesarias para la lectura del interior como sea

atravesable. Cubo que en esta ocasión distingue 4 caras, cada una dando cuenta de un tema: una correspondiente a su trabajo de titulación, otra dedicada a las obras de travesía, otra a los fundamentos de la escuela de arquitectura y diseño desde el dibujo a la observación y, la cuarta, a las travesías por América como instancia de obras en el continente americano.

Las caras o láminas externas proponen un recorrido perimetral que no necesariamente debe estar ligado a la materia interior. Tal vez los textos fundamentales o metáforas poéticas con que esta escuela se hace día a día aparecen en este recorrido. Las láminas al constituirse desde un espesor permiten trabajar la translucidez de este cuerpo en base a troqueles o reflejos que dan cuenta de este “aire” intermediador, vital para el juego de su recorrido.

A la carpeta le precede una larga investigación, observaciones y visitas a otros centros expositivos, como también las teorías que existen. ¿Cómo reunir objeto y observante en una experiencia significativa más que en una mera muestra de objeto (temas) la yuxtaposición de conceptos? ¿Cómo provocar que este resultado fecunde a quien lo experimenta con ideas o emociones que afecten?

Este cubo está diseñado, para la “alegría” del ojo inquieto y palpable, en todas y cada una de las dimensiones que allí se exponen.

Este primer paso carece de un guión en la temática para la cual fue planteado; pero este paso deja abierto y propicia su continuidad y real uso.

Ricardo Lang Viacava

Prefacio

Si el camino que lleva a dilucidar el conocimiento que pertenece al pensamiento, a la razón, se tiñe o no de la metodología segura de las ciencias, puede ser siempre discutido y juzgado, pero es indiscutible que la esencia misma de este conocimiento de la razón es la *experiencia*.

Hubo un tiempo en que bien era dicho que la experiencia es la madre de todas las ciencias, siendo ciencia el conocimiento como un saber íntegro —maestría en algún asunto—, cierto es entonces que experiencia merece tal designio, por la importancia que yace encerrada en su nombre, que evidencia una cualidad que queda en descubierto al intentar o probar a partir del hacer, esto es actualmente nombrado *conocimiento empírico*, aquel inscrito en el arriesgarse al saber.

Es incuestionable que el poder de las ciencias reside en su capacidad metódica de demostrar aquello que supone, las matemáticas como ciencia exacta, son el más claro y grande ejemplo de esto, siempre han marchado por el camino seguro de la ciencia, y han tocado al pueblo más remoto de la Tierra. Sin embargo, es cuestionable el logro de la ciencia, cualquiera sea su naturaleza, en alcanzar la verdad del mundo en torno a una sola teoría, por tanto, es deber inagotable del hombre, arriesgarse una y otra vez a experimentar el mundo, para volver a encantarlos con él y descubrir estos saberes ocultos.

Exponer se define como el presentar algo para que sea visto, pero la museología identifica que en las exposiciones existen objetivos de mayor alcance, siendo la de mayor envergadura el reunir objeto y observante en una experiencia que signifique más que la mera muestra de objetos, sino la yuxtaposición de conceptos, que como resultado fecunden en quien las experimente ideas que le afecten o emocionen.

Para que ocurra en completud la experiencia expositiva, es necesario tener coordinadas que posibiliten su aparecer, —*espacial, temporal y gestual*—, y no es sino con la gracia que se construyen estas coordinadas en donde yacen las particularidades de la exposición. Al examinar las exposiciones, es evidente que la *escala*, el *vacío* y el *límite* son las tres grandes materias que le dan forma al espacio y que en el cómo estas han sido moldeadas es que recae la primera mitad de la dimensión *temporal*.

Del mismo modo existen para el contenido de la exposición variables que la moldean, el *guión*, la *ley de la información* y el *recorrido*, y son estas materia constructiva de la dimensión *gestual*, siendo gesto de la exposición aquel efecto que ésta *generará* en el observante; y a su vez, es la segunda mitad de la dimensión *temporal* la que termina por darle forma a la exposición y completa la experiencia expositiva.

Introducción

El objetivo de esta investigación es reunir en un cuerpo, la completud de las dimensiones sobre la exposición, desde lo íntimo de lo que afecta a quien la contempla a las particularidades constructivas que aparecen al concebir el espacio exposicional.

Acerca de los textos de investigación que tratan sobre el tema, los existe desde diferentes puntos de vista, los cuales pueden agruparse en tres grandes familias:

A. Los textos universales, de la filosofía, sociología e historia, sobre la estética, el arte, la poesía y la mitología, como lo son los de Platón, Aristóteles, Vitrubio, Kant, Heidegger, Hegel, Virgilio y Homero.

B. Textos de carácter interno en el pensamiento de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, como lo son

Amereida, Reflexiones sobre la representación del espacio en las artes plásticas, Fundamentos del diseño de objetos, Hay que ser absolutamente moderno, o textos y apuntes de clases de Alberto Cruz, Godofredo Iommi, Fabio Cruz y Claudio Girola,

C. Por último la documentación de libros, artículos, tesis, entrevistas y compilaciones que abordan el tema de la museología, la exposición y la ergonomía.

Todos estos textos, son nombrados en la bibliografía del presente trabajo.

Esta carpeta, trata sobre la construcción de un módulo espacial itinerante, por tanto, todo aquello que concierne a museología y fenomenología de la memoria, esta enfocado a concebir un espacio que contenga rasgos trascendentes para acoger aquello que será expuesto en él.

CAPITULO I

De la historia

Mitología de las Musas

Origen del culto

Del témenos y el espacio griego sagrado

El Museion

Edad Media; La muerte del museion

La apertura del monasterio

Modernismo: El renacer del Museo

Era contemporánea:

Primer Período: Hasta 1914

Segundo Período: Vanguardias y entre-guerra

Tercer Período: Post-guerra y reconstrucción

Invocatio Musarum

Musa, a ti te invoco

Las Musas como divinidades protectoras de las artes, eran frecuentemente invocadas por los poetas, para solicitar inspiración y así, encontrar las palabras adecuadas y poder distinguir entre los hechos verdaderos y los falsos.

Cuéntame, Musa, la historia del hombre de muchos senderos, que anduvo errante muy mucho después de Troya sagrada asolar; vio muchas ciudades de hombres y conoció su talante, y dolores sufrió sin cuento en el mar tratando de asegurar la vida y el retorno de sus compañeros.

Odisea, 1, 1-4

Homero

S. VIII A.C.

¡Salud hijas de Zeus! Otorgadme el hechizo de vuestro canto... Decid también como nacieron al comienzo los dioses, la tierra, los ríos, el ilimitado mar de agitadas olas y, allí arriba, los relucientes astros y el ancho cielo. Contadme esto, Musas que desde un principio habitáis las moradas olímpicas, y decidme lo que hubo antes de ellos.

Teogonía, 104-105

Hesíodo

S. VIII ~ VII A.C.



Calíope

Francisco Bayeu

Reproducción en grafito

¡Oh Musa, oh altos genios, ayudadme!
¡Oh memoria que apunta lo que vi,
Ahora se verá tu auténtica nobleza!

La divina comedia, Inferno II 7-9
Dante Alighieri
1304-1307

Cuéntame, Musa, las causas; ofendido que numen, o dolido
porqué la reina de los dioses a sufrir tantas penas empujó a un
hombre de insigne piedad, a hacer frente a tanta fatiga, ¿Tan
grande es la ira del corazón de los dioses?

Eneida, 1, 8-11
Virgilio
S. I.A.C.

Decíme ahora, Musas, dueñas de olímpicas moradas, pues
vosotras sois diosas, estáis presente y lo sabéis todo, mientras
que nosotros sólo oímos la fama y no sabemos nada, quiénes
eran los príncipes y los caudillos de los dánaos.

Iliada, 2, 484-489
Homero
S. VIII-VI A.C.

Mitología de las Musas

De todas las antiguas divinidades las Musas son las únicas cuyo nombre sobrevive en las lenguas europeas y que es necesario para designar el poderoso reino del tono. Nosotros lo pronunciamos comúnmente, sin pensarlo siquiera, como lo que yace en la vulgar palabra “música”, pero el tono puede y debe recordarnos que su magia a través del nombre “música” (mousiké) fue considerado como un don de una deidad, inclusive como su propia voz sagrada.¹

Cuando Zeus hubo ordenado el mundo, los dioses vieron con mudo asombro su magnificencia, que se hizo presente a sus ojos. Finalmente el padre de los dioses les preguntó si notaban la ausencia de algo. Sí, respondieron, falta algo: una voz para alabar las grandes obras y la completa creación en palabras y música. Se necesitaba para eso un nuevo espíritu divino, y de ese modo los dioses pidieron a Zeus que creara las Musas.

Lo creado no debe alabar al creador; falta todavía algo, pues la esencia del ser no está concluida hasta tanto no haya una lengua para expresarla. El ser y su magnificencia deben ser expresados, esto es la plenitud de su ser. Y para esto ninguno de los dioses a los que Zeus ha encargado el gobierno del ser ha sido llamado, puesto que ellos mismos están incluidos en su creación. Sí, ellos también están atrapados por su silenciosa emoción y sólo pueden pedir algo aún más elevado, una voz para glorificar las maravillas del mundo, referenciarlas y alabarlas. Para esto fueron creadas las Musas; éste es el significado de su esencia divina. Ellas son diosas en el sentido pleno del término.

Esta es entonces la primera tarea de las Musas, cantar la alegría de Zeus, las alegrías de lo existente, de los dioses y su vida bienaventurada, su aparición en el mundo, el origen del ser y el destino de los hombres mortales.

Fueron tres las musas originalmente adoradas:

- Melete (Meditación)
- Mneme (Memoria)
- Aoede (Canción)

Con el tiempo en Atenas el número fue creciendo de siete a ocho, llegando a establecerse en toda Grecia nueve musas. Homero menciona a veces solo como Musa, en singular, y otras como Musæ, en plural y solo una vez hace referencia a nueve musas, pero jamás las nombra, es Hesiodo quien primero evidencia sus nombres:

- Clio
- Euterpe
- Thalia
- Melpomene
- Terpsichore
- Erato
- Polymnia
- Urania
- Calliope

¹ Otto, Walter., Las Musas, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1971, p. 49.



El origen del culto

La adoración a las musas señala originalmente a Tracia y Pieria sobre el monte Olímpo, de donde se introdujo a Beocia, de tal manera que los nombres de montañas, grutas y pozos, relacionados con su culto, fueron igualmente transferidos de norte a sur. Cerca del monte Helicón, Efiates y Otus se dice que le ofrecieron los primeros sacrificios; y en el mismo lugar había un santuario con sus estatuas; los sagrados pozos Aganippe e Hippocrene, y en el monte Libetra, que esta conectado con Helicón, había una gruta sagrada de las musas. Se dice que Pierus, un macedonio, fue el primero en introducir la adoración a las nueve musas, de Tracia a Tespias, a los pies del Helicón. Allí tenían un templo y estatuas, y los tespianos celebraban una fiesta solemne a las musas en el monte Helicón, llamada Mouseia (*Μουσειά*).¹

El monte Parnaso era igualmente sagrado para ellos, con la fuente Castalia, cerca de la cual tenían

un templo, Beocia se convirtió así en el centro de adoración de las nueve musas, se extendió luego a las partes adyacentes y más distantes de Grecia. Así encontramos en Atenas un templo de las musas en la Academia; en Esparta se les ofrecieron sacrificios antes de pelear una batalla; en Trecen, donde su culto había sido introducido por Ardalus, los sacrificios se les ofrecieron en conjunto con Hypnos, el Dios del sueño; en Corinto, Peirene, la fuente de Pegaso, era sagrada para ellos; en Roma tenían un altar en común con Hércules. Los sacrificios que se les ofrecían, consistían en libaciones de agua o leche y de miel.

Las musas, según los primeros escritores, eran las diosas inspiradoras del canto y, según el último divinidades que presidian los diferentes tipos de poesía, y sobre las artes y las ciencias. Al principio se les consideraba como las ninfas de los pozos inspiradores, cerca de los cuales eran adoradas, y

llevaban nombres diferentes en diferentes lugares, hasta que el culto traco-beocio de las nueve musas se extendió desde Beocia hacia otras partes de Grecia.

Si ahora investigamos las nociones de la naturaleza y el carácter de las musas, encontramos que en los poemas homéricos son diosas del canto y de la poesía y viven en el Olímpo -el poder que se les asigna con mayor frecuencia es el de poner ante la mente del mortal poeta los acontecimientos que tiene que relacionar; y el de conferirle el don del canto y dar gracia a lo que dice- No parece haber razón para dudar que los primeros poetas en su invocación a las musas o musa, eran perfectamente sinceros, y que en realidad creían en ser inspirados por las diosas; pero en épocas posteriores hasta nuestros días, la invocación de las musas es una mera imitación formal de los primeros poetas.

¹ Smith, William, (1849), A dictionary of greek and roman biography and mythology, Little Brown and Company, Boston, Estados Unidos.



Teatro de Dionisio, Atenas, en donde el sector arbóreo detrás del escenario, era el témenos de Dionisio.

Del témenos y el espacio griego sagrado

Para los griegos el mundo estaba lleno de espacios sagrados, todo lugar o espacio donde acontece mitología o es tocado por un dios es témena (τέμενα) o arjé (ἀρχή)²; el espacio mítico no es ningún medio general en donde los objetos se encuentren, sino que el espacio y contenido del espacio conforman una unidad indisoluble, no representa ninguna multiplicidad continua de puntos, sino que se compone de puros elementos discretos, los denominados témena, que se disponen uno detrás de otro y constituyen lo espacial. No existe ningún espacio total dentro del cual todo tenga su ubicación, dentro del cual todo pueda ser integrado, sino que sólo hay yuxtaposiciones de elementos espaciales individuales, una vez como sagrados (témena) y otra vez como profanos.

Los témena sagrados son discontinuos, inhomogéneos y anisótropos, son inalcanzables

para los mortales. Al hombre le es dado contemplar el espacio sagrado, incluso vivir en él, pero su profana *"contemplación externa"* conduce a rupturas topológicas y deformaciones que no conoce su *"contemplación interna"*, el mortal no puede reconocer directamente el espacio sagrado, se le muestra solo en fenómenos y en la actividad interior del mundo que le es accesible. Ningún camino conduce a la sede de los dioses y sin embargo ellos están constantemente ahí.

El témenos se trata de un lugar dejado a la divinidad, es un lugar delimitado, cargado y consagrado, cada témenos aparece como diferente del otro y sin embargo puede, en el sentido mítico-sagrado, ser el mismo. Todo sitio es un témenos cuando ahí mora un dios, o cuando un arjé ha tenido lugar y se repite en forma permanente, puede ser una fuente, una gruta, una montaña, una floresta, un prado, etc. Si *"todo rebosa de dioses"*, por doquier

hay témena: Hay dos clases de témena: aquellos que aparecen varias veces en forma idéntica y los que solamente se dan una vez y donde solo pueden entrar seres numinosos.³

Existen muchos sitios donde nació Zeus, muchos donde Atenea vino al mundo, muchos donde Perséfone fue robada; en todas partes hay sembradíos *"rárlicos"* donde creció por primera vez el trigo, y un ómphalo, una piedra que señala el centro del mundo, se encontraba no solamente en Delfos, sino por ejemplo también en Enna.

Las sustancias míticas pueden estar presentes al mismo tiempo en distintos lugares, para un griego, la arjé es idéntica en todos lados donde por la razón que sea, pueda convertirse en objeto de la experiencia.

² Carrasco, Juan Bautista, (1864), Mitología universal, Gaspar y Roig, Madrid, España.

³ Hübner, Kurt, (1996) La verdad del mito, Siglo XXI, Madrid, España. p. 158

Ἦραι (Hōrae) El día griego

Originalmente diosas de las estaciones y del orden de la naturaleza, se vuelven diosas del orden en general. Con las Hōrae puede notarse la gradual transición que existe en la mitología griega de lo físico a lo ético (de naturaleza al orden humano —vida—), pero que a su vez nunca son separadas, sino que ambas están mezcladas y cada una contiene a la otra. El tiempo del día se dividía en 10 según el uso destinado; o el aspecto o estado que el cielo presentaba en aquel momento.

- 1° Augé; La aurora o el alba
- 2° Anatole; aparición del sol
- 3° Musœa; tiempo de las musas, de los estudios, la inspiración
- 4° Gymnasia; tiempo del gimnasio, del ejercicio.
- 5° Nymphœe; tiempo de las Naiades o ninfas, es decir, del baño
- 6° Mesembria; el medio día
- 7° Spondé; de las libaciones
- 8° Lité (telete); de las preces o rezos
- 9° Acté y cypris; de la mesa y el regocijo
- 10° Dysis; el ocaso del sol

El Museion

Entre los años 388 a 387 a.c. Platón eligió un témenos para fundar un templo a las Musas el llamado Museion (Μουσεῖον), en un barrio a las afueras de Atenas dedicado al héroe Academos, de este témenos es que se desprende lo que fueran la Academia y el Liceo de Atenas, en este espacio es donde se hace presente la témena de las Musas y aquí nace la idea de crear una escuela dedicada a lo que las Musas otorgan, porque como dice Olimpiodoro, el fin de la escuela era “saber lo que estaba en el alma de uno” a lo cual solo se podía tener acceso por intervención de la o las Musas.

Entonces, parece natural que cuando los reyes de egipcios quisieron rodearse de poetas y estudiosos, crearan instituciones para alojarlos y le dieran el nombre de Museion, dedicados a las diosas de la inspiración poética y la sabiduría. Según Estrabón el “Museo de Alejandría” estaba incluido entre los recintos del palacio, es decir, en el

barrio del Bruquion, en Alejandría y cerca del Mar; tenía un pórtico, una exedra y un amplio comedor, donde los miembros hacían comidas juntos —las comidas tenían gran importancia entre los griegos, para el intercambio de ideas y los simposios, los que son literalmente, «beber en compañía»—

Es ineludible la importancia que el museo y la biblioteca de Alejandría, tuvieron desde su nacimiento para la cultura occidental, y el que en las descripciones se cite al museo y no a la biblioteca parece confirmar que la segunda estaba al servicio de la primera, es decir que la biblioteca no era más que una mera dependencia del museo, de carácter auxiliar al servicio de sus huéspedes.

La pretensión de reyes y tiranos en rodearse de personas intelectuales y el presumible deseo de conocer sus pensamientos y creaciones, responde a un viejo deseo muy enraizado en el alma griega,

el de alcanzar la inmortalidad por el canto de los poetas, el canto inspirador de las Musas.

Así el rey Tolomeo pudo comprobar, que la cultura literaria no estaba en las calles o en las bibliotecas, ni era cuestión de personas privadas, sino que se concentraba para los griegos en sus espacios divinos, en los cuales sus miembros se dedicaban con exclusividad a tareas intelectuales, y donde la divinidad museica otorgaba al poeta e intelectual la palabra verdadera con la cual realizar su obra. En estos lugares florecían las actividades musicales, poéticas e intelectuales, de ahí a que Platón y Aristóteles consagraran en los bosques de témena¹, espacios para la construcción de templos y altares dedicados a las Musas y dependencias a sus servicios, y es ésta utilidad la que es reconocida por el cristianismo, cuyos monasterios terminan por suplir, aunque de manera privada, en la cultura de la Edad Media.

¹ Escolar, Hipólito, (2001), La biblioteca de Alejandría, Gredos, Madrid, España. p. 72



Edad Media; La muerte del Museion

El monasterio y sus dependencias.

Con el auge del cristianismo a finales de la Edad Antigua Tardía y principios de la Alta Edad Media, ya hace el 300 a.c. el cristianismo estaba difundido entre el 10 y el 25% de la población del Imperio Romano, lo que concurrió en que Constantino I El Grande proclamara el edicto de Milán en 313 — tolerancia al cristianismo— lo cual originó fuertes cambios en las prácticas sociales, culturales, religiosas y económicas del Imperio Romano de Occidente, que terminaron por provocar su caída.

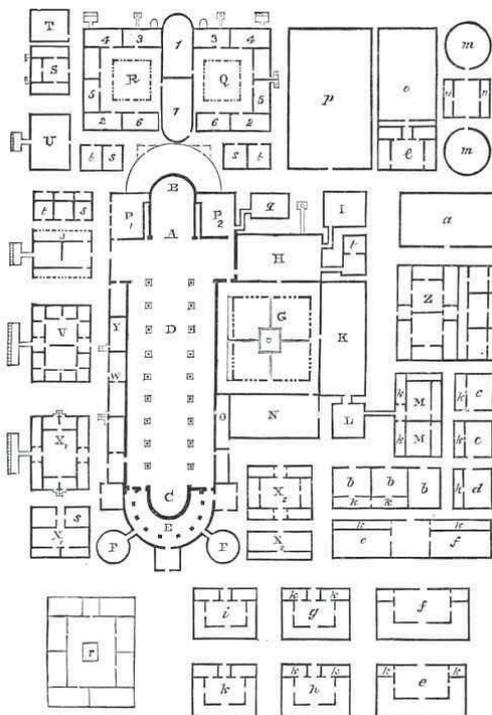
Los dioses que habían protegido a Roma durante siglos, fueron fácilmente transferidos al dios cristiano, al igual como sucedió con los órdenes sociales que fueron transfiriéndose a los nacientes monasterios, construidos gracias a las riquezas obtenidas por la nueva vida religiosa.

De las transformaciones religiosas; se puede afirmar que la importancia con la que los romanos

trataban los asuntos concernientes al arte, el intelecto y los dioses inherentes a estos aspectos, pasaron a emplearse como una intención pedagógica y moral; por otra parte las instituciones y espacios de proliferación de intelectuales y artistas perdieron su carácter de hábitat divino e inspiracional y la biblioteca que resultó ser consecuencia del Museion, como lugar para la disposición de colecciones para quienes frecuentaban el témenos de las Musas, termina por ser la entidad que prevalece en las Edad Media, aunque se convierte en una institución de carácter privado, anexada al monasterio a la cual en su mayoría solo era accesible para los habitantes del monasterio y aquellos quienes hacían copias de libros.

El ejemplo más importante de los monasterios es el fundado por San Benito en de Monte Cassino, donde se le daba una gran importancia a los libros,

la lectura, la copia y la conservación de manuscritos; aunque fuera del monasterio, casi nadie sabía leer, ni tenía real acceso a las dependencias monásticas que guardaban con recelo libros, manuscritos y papiros. Uno de los grandes aportes de los árabes en el s. VIII d.c. fue la difusión del papel, inventado en China por el s. II a.c., e introducido a Europa cerca del año 1.100, lo que trae consigo la expansión de las ya abarrotadas dependencias monásticas dedicadas al libro; el scriptorium, la biblioteca, los armarios; por otro lado aparecen nuevas instituciones anexadas a la iglesia, la catedral y la universidad, comenzando en España, gracias a la invasión de los visigodos, que era un pueblo mucho más culto que otros invasores europeos, así por el naciente Imperio Carolingio y el pueblo visigodo comienza un nuevo florecimiento económico y cultural, como a su vez una nueva forma social.



Iglesia

- A. Altar mayor
- B, C. Altar de San Pablo
- D. Nave
- E. Paraíso
- F. Torres

Edificios Monásticos

- G. Claustro
- H. Calefactorio, con el dormitorio encima
- I. Necessary
- J. Casa del Abad
- K. Refectorio
- L. Cocina
- M. Panadería y cervecería
- N. Sótano
- O. Sala, locutorio (encima: P1. Scriptorium con biblioteca [k], P2. Sacristía y vestíbulo)

- Q. Casa de los novicios
- R. Enfermería
- xS. Casa del médico
- T. Jardín botánico
- U. Casa para penitencias
- V. Escuela
- W. Alojamiento del maestro de escuela
- X1. Casa de huéspedes para los de rango superior
- X2. Casa de huéspedes para los pobres
- Y. Cámara de huéspedes para monjes de otras órdenes

Departamentos de Mantenimiento

- Z. Granja
- a. Era
- b. Talleres

- c. Molinos
- d. Horno
- e. Establos
- f. Vaquería
- g. Cabrería
- h. Pocilga
- i. Ovejas
- k. Cámaras para sirvientes y trabajadores
- l. Casa del jardinero
- m. Granja de pollos y patos
- n. Casa del cuidador de pollería
- o. Jardín
- q. Panadería para pan sacramental
- s. Cocinas
- t. Baños

La apertura del monasterio

Catedrales; universidades y bibliotecas.

La burguesía, se insta como una nueva clase social, más adinerada, culta e independiente, la cual demanda más acceso a aquello que el monasterio resguarda, este fenómeno se convierte en el primer paso del alejamiento a la exclusividad cultural que se encontraba en manos de la iglesia, como a su vez en el retroceso del analfabetismo y para la aparición de las escuelas catedralicias, desarrolladas al rededor de las bibliotecas de las catedrales, y que posteriormente fecundan en las universidades, que curiosamente nacen al amparo de las más altas instituciones religiosas; con lo cual nace la apertura del libro en la sociedad por medio del préstamo y alquiler en las bibliotecas privadas monásticas universitarias. El contenido y la lectura comienzan a alejarse de la religión para dar paso a otras materias; ciencias, derecho, literatura...

El florecimiento de las bibliotecas se difundió también entre las monarquías, como es el caso de

la Biblioteca privada que el rey Carlos V construyó en Louvre, abastecida en todas la Edad Media por los reyes franceses.

Aunque las bibliotecas en la Edad Media fueron espacios dedicados al mantenimiento o más bien almacenamiento de la cultura escrita, el museo o museion como espacio público de exposición del patrimonio y de transmisión y discusión del conocimiento; se encuentra ya completamente desestimado, retrasando la formación del museo como lo conocemos actualmente, siendo el templo lo que más aire a museo pudo llegar a tener la Edad Media, aunque dotado siempre a sus piezas más valiosas de un valor material inaccesible y simbólico, más que uno cultural. Quizás de este período viene el sentido sacro que hoy en día se le otorga a la pieza de arte museal.

La Tribuna fue el primer núcleo de la Galería de los Uffizi: un espacio diseñado y creado para exhibir al público una serie de obras de arte, consideradas como las más valiosas de la colección de los Medici. Hasta entonces, la familia Medici había exhibido sus pinturas en el Palazzo Vecchio, donde vivió hasta 1540.

Los trabajos empezaron en 1581 y terminaron en 1583. La sala está caracterizada por una planta octogonal y paredes altas, que terminan en un doble tambor y una linterna. Estos últimos son funcionales, con sus diversas aberturas, a una iluminación natural de la Tribuna, un detalle que la acerca a la concepción moderna de exposición de un museo.



La Tribuna de los Uffizi, Johan Zoffany (1772)

Modernismo; *El renacer del museo*

Con el nuevo auge de las bibliotecas universitarias, y las traducciones de textos clásicos, comienza la re inserción de libros y sabios que habían permanecido en la oscuridad, como es el caso de Aristóteles.

Tanto en la antigua Grecia como en Roma, tenían acceso a obras de artes disponibles en templos y en las calles de sus pueblos, sin contar con el hecho de los espacios sagrados dedicados a las deidades de las artes, como medios del conocimiento, las exposiciones de artes eran medianamente accesibles al pueblo. Así en la edad media y durante los siglos siguientes la gente carecía de oportunidades para ver obras de arte, a excepción de en las iglesias, donde el arte estaba atiborrado de la experiencia religiosa, sin dar cabida a la observación objetiva de este.

Es Lorenzo di Medici quien en el siglo XVI abre sus jardines con la colección de antiguos

mármoles como campo de entrenamiento para jóvenes artistas¹, permitiéndoles también ver las colecciones del palacio ducal. El deseo de los coleccionistas de obtener obras de arte proporcionando a los artistas oportunidades de estudiar obras de famosos maestros del pasado fue probablemente el motivo que primero desbloqueó las puertas de galerías y gabinetes privados. A los Medici le siguieron Charles Lennox, más tarde el duque de Richmond, quien después de su viaje a Italia montó una colección de pinturas, esculturas y yesos en su galería y jardín en Whitehall, y abrió su casa en 1758 como una escuela gratuita de dibujo para estudiantes sin recursos.

El *Musaeum Tradescantianum* al sur de Londres, considerado como la colección más extensa a mediados del s. XVII, fue el primer museo abierto al público establecido en Inglaterra, fue referido

en los "Poemas y canciones" contemporánea de Flatman (1674 p89) en el verso:

*This John Tradescin starves our
greedy eyes;
by boxing up his new found rarities;¹*

John Tradescant dividía su exhibición en objetos naturales (*naturalia*) y objetos hechos por el hombre (*artificialia*), el primer informe de la colección fue recopilado por Peter Mundy el que data de 1634. Cuando Elías Ashmole heredó la colección de los Tradescants, se la presentó a la Universidad e Oxford y se convirtió en el *Museo Asholean*, que inaugurado en 1683 se transforma en el primer museo público de Europa formalmente creado, pero de hecho era y estaba destinado a ser, un lugar de investigación y no en ayuda a la educación general.

1 Wittlin, Alma, (1949), The museum, its history and its tasks in education, Routledge & Kegan, Londres, Reino Unido. p.109.

2 Flatman, (1674), Poems & songs, Londres, p. 135.



Museo de Historia Natural de Ferrante Imperato (Nápoles, 1599)

Aunque en la era moderna el museo renace como espacio público y de divulgación de las artes, eran radicalmente distintos a lo que hoy son, y no fueron sino una leve ayuda en la iluminación de las masas.

Fue el renaciente interés en los espacios abiertos a interpretar las artes y objetos de rareza intercultural, lo que dio paso a la apertura de conciencia en el museo como un medio de educación, lo que confluyó en una creciente necesidad de mejorar los estándares educativos existentes —Gracias a esto entre finales del s. XVII y principios del s. XIX la educación elemental en Europa Occidental se convirtió en una oportunidad que se expandió y aumento lentamente para luego transformarse en derecho— lo que fue evolucionando a la par con las funciones de los museos de toda Europa.

Para la era de la ilustración las condiciones de los museos, era más bien la de colecciones privadas. Johann Gottfried von Herder da a conocer los recuerdos de su visita a museos en unos versos rudimentarios de su poema Gedicht:

*Es schweiget rings um mich. In diser Wüste
 Erkenn' ich Dich, verehrte Roma, wieder?
 Und Ihr Gestalten, die ich liebed grüßte,
 Mit Euren Tempeln sanket Ihr danieder?
 Hier seh' ich eien Rumpf, dort eine Büste—
 Grausam zerstückte schöne Götterglieder!
 Geflickt un hingestellt —o Angst und Jammer!—
 In ein Museum, eine Rumpelkammer*

*Todo es silencio. ¿Estoy en este desierto
 para encontrarme contigo Roma amada?
 Todas estas figuras a las que alguna vez
 saludé con cariño en otro lugar—
 He aquí el fragmento de una estatua, un busto,
 unos miembros sagrados cruelmente desmembrados,
 todos remendados y almacenados en esta bodega,
 en un ¡Museo!
 el miedo y la miseria me están cazando.¹*

¹ Herder, Johann. Gedichte, (Pignalion, Ester Gesang), Berlin, (1879) p. 229-233.



El salón del Louvre en 1765. Dibujo de Gabriel de Saint-Aubin.

De igual modo el poeta francés Edmond de Goncourt escribió en el catálogo de su colección al ser subastadas después de su muerte:

"Es mi voluntad que los objetos de arte que han contribuido a mi felicidad no deben ser enterrados en el frío sepulcro del Museo."

Aunque la creación del *museo público* fue una expresión del espíritu de la ilustración generada por el entusiasmo de la igualdad de oportunidades en el aprendizaje, esfuerzo que termina por parecer un fracaso, como cuenta Sir Frederick Kenyon en su ensayo para National Geographic en 1927:

"Los artistas y los estudiosos empezaron a sacar provecho, pero para el público en general los museos eran sólo colecciones de curiosidades, con poca orientación para los inexpertos y ninguna ayuda que le permitiera asimilar esta masa de material extraño y no relacionado."

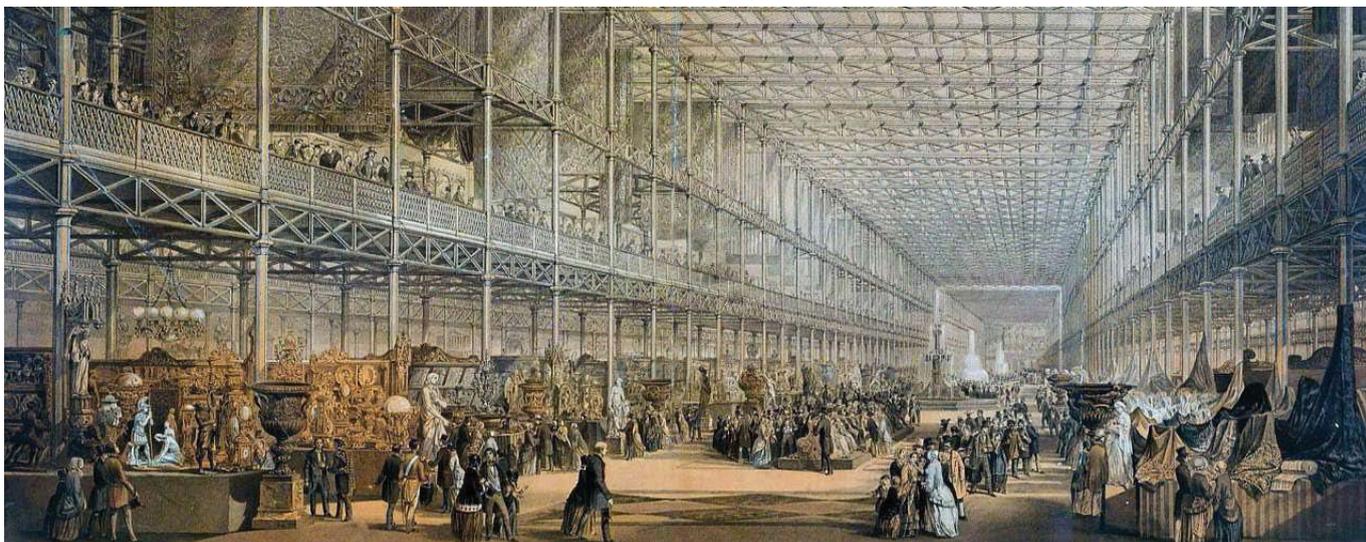
De este modo, las mismas tradiciones de las colecciones privadas que se difundieron al principio de la era moderna se llevaban a cabo en los museos públicos, aún cuando contradecían al propósito y características de las que manifestaba; desde los espacios que los albergaban —imitando palacios, fachadas y techos de casas de coleccionistas— al orden y clasificación de los especímenes —la del erudito, la del amante del arte, la del patriota y la del creyente religioso.—

La problemática que desde la última mitad del siglo XVIII se intenta comprender, es la que aparece ligada a la extensión de la educación, los hombres y las mujeres que fueron visitantes a los primeros museos, eran personas que apenas se habían beneficiado con la educación elemental, de conocimiento limitado y sin la ávida curiosidad del erudito por aquello que observaba. Para estas personas el museo pudo haber sido una novedad

prometedora de entretenimiento o información, pero enfrentados a un número abrumador de especímenes dispuestos de manera confusa, aquel interés se podía ver desvanecido.²

Cuando D'Alembert insta la sistematización de la primera enciclopedia, define su estado diciendo: *"Es el abrigo de un arlequín donde hay algo bueno, pero muchos harapos."* Los primeros museos pueden definirse del mismo modo hasta inicios del siglo XIX, y el museo público inocentemente creado para contribuir a la adaptación del hombre a un mundo cambiante, fue difícilmente definido en su forma y su servicio.

² Wittlin, Alma, (1949), *The museum, its history and its tasks in education*, Routledge & Kegan, Londres p. 135.



Exposición Universal de Londres, 1851, Palacio de Cristal, Hyde Park.

Era contemporánea :*Expansión y reorganización del museo y el espacio de exposición.*

Se pueden distinguir 3 períodos en la evolución del museo entre los siglos XIX y XXI; uno que se desarrollo a inicios del s.XIX y se cierra con el estallido de la Primera Guerra en 1914, un segundo período comprendido entre ambas guerras y un tercer período que nace pos-guerras y reconstrucciones.

Primer período: Hasta 1914

Siguiendo la sistematización D'Alembert y la continua adaptación del museo a un creciente público en búsqueda de educación, existen dos principales diferencias que distinguen este período; el fuerte aumento en el número de fundaciones y la evolución en el propósito del museo.

Antes de 1850 Gran Bretaña presumiblemente poseía 59 museos; 259 se añadieron entre 1850 y

1914. En Alemania en el curso entre 1800 y 1820 se fundaron 15 museos, mientras que entre 1900 y 1914 vio 179 museos fundados, así mismo fue vista la expansión en Estados Unidos.

En Latinoamérica la idea ilustración hizo trascender el concepto de museo e instituciones públicas a las nacientes repúblicas donde estos se desarrollan y fundan en las bases de la creación de una identidad nacional, dos relatos muestran este espíritu, uno de Guillermo Feliú, director de la Biblioteca Nacional que en su sesquicentenario en 1963 recuerda las bases de su fundación: "

...distinguieron con admirable clarividencia entre Bibliotecas pública y Biblioteca Nacional, al presentarse un extranjero en el país que le es desconocido dijeron, forma la idea de su ilustración por las bibliotecas que contiene y el primer paso que dan los pueblos para ser sabios es proporcionarse grandes

bibliotecas¹, pluralizaban la palabra, querían múltiples bibliotecas, aspiraban a que ellas nacieran en todo el país, sin embargo distinguían estos patriotas de entre esos institutos, uno de superior categoría al que correspondía representar la memoria de la nación, el testimonio de su vida intelectual, el deposito sagrado de su cultura, era esa la Biblioteca Nacional de Chile!?"

Así también lo recuerda Marta Arjona directora del Patrimonio Cultural de Cuba, cuando remonta a 1891, donde los escritos de José Martí dice encajan con la realidad de los museos en su país *"La historia de América, desde los incas hasta nuestros días, debe ser enseñada con minucia, aun si ello significa el abandono de la enseñanza de la historia de la antigua Grecia (...). Nuestra antigüedad vale tanto como cualquier otra y nos es más útil (...). La historia del resto del mundo debe venir a injertarse sobre la de nuestras naciones, historia que debe constituir el cuerpo de nuestra enseñanza."*

1 El Monitor Araucano n°57, 19 de Agosto de 19813, Santiago, Chile.
2.Discurso de Guillermo Feliú, para los 150 años de la BNC.

a- Museo Nacional (Histórico)

1824	Galería Nacional (Londres)
1830	Museo Nacional de Historia Natural (Chile)
1836	Pinakotek de la Princesa de Bavaria (Munich)
1846	Museo Nacional de Budapest
1848	Museo Nacional de Praga
1852	Museo Nacional Alemán en Nuremberg
1867	Museo Nacional Arqueológico Bavaro
1867	Museo y Biblioteca Nacional de España
1871	Museo delle Terme (Roma)

b- Museo Etnológico

1837	Rijkmuseum voor Volkenkunde en leyden (Holanda)
1851	Museo Etnográfico de Londres
1865	Museo Colonial de Haarlem (Holanda)

c- Museo de Ciencias

1857	Museo de Ciencias de Londres
1903	Museo de Ciencias de Munich

d- Museo de Artes y Oficios

1793	La Grande Gallerie du Louvre
1817	Dulwich Picture Gallery
1819	Museo Real de Pinturas de Madrid
1836	Alte Pinakothek (Munich)
1852	South Kensington Museum
1880	Museo Nacional de Pinturas (Chile)

En Chile, los primeros museos chilenos fueron creados poco después de la independencia, el Museo Nacional, llamado hoy Museo Nacional de Historia Natural, data de 1813. A comienzos del siglo xx, Chile contaba con ocho museos para 1972, con 61. La colección del Museo Nacional de Pinturas, actual MNBA, que para su inauguración el 18 de septiembre de 1880 (fecha de la Independencia de Chile) contaba con 140 pinturas para 1911 eran de cerca de 500 pinturas y 147 esculturas.

En cuanto al propósito, durante las primeras fundaciones era poco más que una vasta tendencia a la expansión institucional, pero en lo sucesivo a esto surge una especie de fuerza generadora que da origen a una tipología de museos de esa época.

Segundo período: Entre-guerras (1914-1939)

Dos son las dimensiones que delinean este período; la consolidación de las vanguardias artísticas y las cuatro fuerzas político-sociales — Las repúblicas socialistas, los estados fascistas, la Europa liberal y la república capitalista de Estados Unidos (repúblicas democráticas capitalistas)—.

LAS CUATRO FUERZAS POLÍTICO-SOCIALES.

- URSS: El período de cambios sociales ofreció una oportunidad para el museo público, se crea una división museal para el cuidado de los objetos de arte y arqueología (Otdjel po djelam musejev i ochranjenije pamjatnikoff iskusstwa) y en 1921 se crea una oficina central de museos, el museo ruso funcionaría para este período como un “arma” en la lucha de la reorganización social lo que se escribió respecto al Hermitage³ puede ser considerado

como la generalidad del programa soviético para museos: “La misión del museo, es ayudar a las grandes masas de los trabajadores de la URSS a formar ideas correctas de las diversas formas de cultura creada por diferentes clases de la sociedad en el curso del desarrollo de la civilización, para ayudarles a seleccionar en esta serie ininterrumpida de evolución de la sociedad todo lo que puede ser de valor y puede ser parte del patrimonio cultural del proletariado”⁴.

- Los estados fascistas: En Italia dos museos fundados en roma exponen las características del estado: el Museo del Imperio Romano (1926), el cual declaraba su existencia al entusiasmo de la nación por la grandeza de la Roma antigua, y el Museo Mussolini (1938). El espíritu del nacionalismo italiano que en 1876 había llevado a la fundación del Museo Nacional, hacia 1926 se

3 Museo inaugurado hacia 1769 en San Petersburgo, y que perteneció y albergó la colección de Catalina la Grande, posteriormente en 1917 se vuelve museo estatal.

4 Abramov, S. A., ed. Museums and Collections of the Soviet Union. Sergievski, U. V., Museum of Descriptive Art, Moscow, 1930. Ternovetz, B. N., Museum of Modern Art, Moscow, 1934. Musées.

Enquête Internationale, ed. by G. Wildenstein, Paris, 1937. (Article on Russian Museums).



Museo del Imperio Romano, sala del origen de Roma. (1929)

convirtió en imperialismo, un párrafo del nuevo catálogo de colecciones revela el abrupto cambio de directrices:

“Cuando en el futuro los materiales recogidos se exhiban en un edificio digno de ellos, no solo los estudiantes, sino el público educado en general y especialmente la creciente generación de niños y niñas que visiten las exposiciones se darán cuenta con admiración de lo que los romanos lograron en Galicia y en España, en Gran Bretaña y Oriente, en Asia y África, en todas las mentes el museo evocará una visión y una conciencia de lo que el Imperio Romano una vez representó y lo que aún representa en la historia de la civilización humana.”¹

En Alemania los trabajadores del museo de la Alemania Nazi como primera tarea dictan que: “Los museos también deben cooperar en la gran tarea y con todas sus facultades contribuir a la formación de una masa amorfa de población en una nación”.

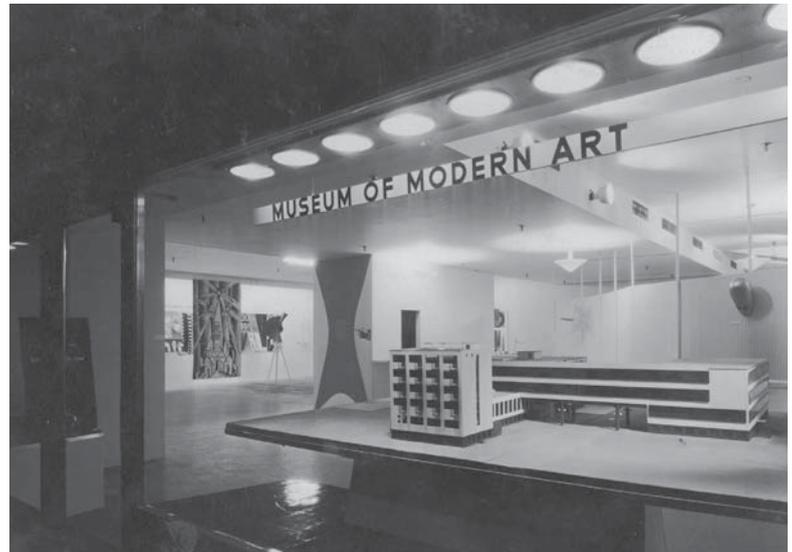
¹ Giglioli, G. Q., Museo dell' Impero Romano, Roma, 1929, p. XI.

Dos museos estrechamente conectados entre sí, son característicos del período nazi; el Museo de la Patria —Heimatismuseum— y el Museo del Ejército —Heeresmuseum—. En 1933 el historiador alemán K. Koetchau declaró que había llegado el momento de que los museos sirvieran al pueblo más que a los estudiosos, así por ejemplo uno de los objetivos finales de los museos como del de la Patria, no eran tan solo impartir hechos a los niños sino encender entusiasmos en ellos por lo que se conocía como “la raza germánica”, del mismo modo el objetivo del Museo del Ejército era glorificar al hombre soldado —guerrero del pueblo— y un sentido de glorificación generadora de un espíritu e intelectualidad que prepara al pueblo para la guerra. En términos más explícitos, los museos de la Alemania Nazi fueron declarados como otro medio de propaganda, un crítico francés en 1937 escribió:

“...en ciertos países en los que todas las fuerzas de la nación convergen en la acción política, el museo considera su principal tarea actuar como un medio de pedagogía; Desempeñan un papel político a expensas de la estética y la sensibilidad... ..En estos museos de pedagogía social la obra de arte se considera como un registro histórico y se exhibe junto con materiales auxiliares tales como moldes, copias de pinturas, mapas y gráficos.”²

- La Europa liberal: Además de las declaraciones referidas a un solo país, la opinión internacional se expresó a través de la Oficina Internacional de Museos, fundada en 1926, otra declaración colectiva de expertos internacionales editada fuera del círculo de la Sociedad de las Naciones en 1937 en París bajo el nombre de “Musees” y con publicaciones como los *“Cahiers de sciences, de letters et d'arts”*, las cuales fueron unánimes al

² Catálogo de la exhibición Mundial de París, 1937, capítulo de Museos.



Museo de Arte Moderno (MoMA) en 1939, New York.

decir que las riquezas de los museos parecían un obstáculo que impedía el desarrollo del museo como institución pública sólida.

La gran cantidad de objetos acumulados por los museos era desconcertante, varias colecciones se combinaban haciendo un "Mixtum Compositum" que carecía de coherencia, presentados en filas monótonas con escaso etiquetado. Al momento de su inauguración el Prado contenía 300 cuadros, un siglo más tarde 3.000, en 1793 el Louvre almacenó 650 objetos, el catálogo de 1933 enumeró 173.000 artículos. Se recomendaron 4 ordenes para vitalizar los museos:

- a.— La cooperación entre museos.
- b.— Administración centralizada nacional.
- c.— Dividir el museo en 3 tipos de exposiciones:
 - una temporal
 - galerías para estudiantes
 - almacenes de objetos no expuestos
- d.— Definir el propósito de cada museo.

Un experto inglés resume la situación del museo:

*"Hasta el final del periodo cerrado por la guerra, las energías primordiales de los responsables de su dirección fueron dedicadas a la adquisición, la manía de recolección era frecuente, sin embargo, ya no es la función principal de un director. Una nueva orientación hace que el uso inteligente de los recursos de la galería de arte y del museo sea aún más importante que su aumento, en otras palabras, el problema de la distribución es el primer problema que tenemos que afrontar; la distribución, no por supuesto de los objetos mismos, sino la difusión de la influencia que ejercen... ..nuestra tarea principal, en fin, es hacer que el hombre de la calle tenga conciencia de sus posesiones y ayudarlo a usarlas."*⁴

■ Estados Unidos: El museo estadounidense difirió de los europeos en su fundamento, un experto norteamericano escribió: "El museo

*Americano es... ni un palacio europeo abandonado, ni una solución para almacenar... la riqueza nacional... es un fenómeno americano desarrollado por el pueblo, para el pueblo y del pueblo."*⁵

El interés cada vez mayor en los museos de EE.UU. puede ser ilustrado por hechos cuantitativos, se afirmó en 1939, que el número de museos estadounidenses había aumentado desde 1914 de 600 a 2.500 y a que en 1944, 50.000.000 de personas visitaron los museos estadounidenses.

La característica principal parece ser el énfasis puesto en el propósito educativo del museo, este deseo de utilizar el museo público como medio de difusión del conocimiento ofreció oportunidades para el desarrollo de nuevas metodologías expositivas, aunque en algunos casos pueden ser originadas en Europa, su desarrollo en EE.UU. los separó fundamentalmente de esta:

³ Rothenstein, J. The Museums Journal, Londres, octubre 1937.

⁴ Coleman, L. V. Museion, París, 1927, p. 268.



Inauguración nuevo edificio del Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile (1910)

- Salas de períodos
- Dioramas
- Grupos de Hábitat

Estas divisiones reflejan la conciencia de la necesidad de especificaciones definidas, la que es demostrada en las sugerencias de los arquitectos estadounidenses para los edificios de museo, los cuales condenaban el gran bloque no articulado, y recomendaban un edificio compuesto de partes con propósitos definidos; como salas de exposición para el público general, galerías para estudiantes, galerías para presentar exposiciones temporales y otras para el almacenamiento, etc. las que todas juntas forman una entidad orgánica.

El museo estadounidense se posiciona como una institución pública en servicio a la comunidad, así lo expresa la manera en que desempeñan sus deberes y las funciones que se le otorgan:

- Visitas guiadas
- Conferencias
- Clubes de museos
- Enlaces con fábricas y talleres
- Préstamos temporales
- Museos temáticos

Tal como se definió en el pasado y recientemente, el propósito de los museos es ofrecer *"a todo nuestro pueblo, medios libres y amplios para el disfrute inocente y refinado, y también proporcionar las mejores instalaciones para la instrucción práctica y para cultivar el gusto puro en todas las materias concernientes con el arte..." "Aquí esta la justificación final y básica para el museo... ser el factor clave de la democracia."*

- Latinoamérica: En los primeros años del siglo XX, pocos museos fueron creados, debido a las necesidades de las naciones latinoamericanas

de destinar sus recursos a fomentar el desarrollo del país en áreas económicas y sociales, estos fueron encausados como espacios para influir en el proceso de las construcción de las naciones en el imaginario de las personas, es por esto que los museos históricos son aquellos en los que más énfasis se ve desarrollada la idea de concepto museo, por su compromiso en el resguardo de la memoria nacional, en este punto parece tener un paralelo con los museos europeos y estadounidense, que para el período entre-guerras proponían fundamentos basados en sus ideologías político-sociales de reconstrucción nacional.

La expansión de los museos en Latinoamérica se vio mutilada, por los conflictos que se vivían, además de lo posterior a la Guerra del Pacífico, la Primera Guerra Mundial y la Guerra Civil Española, se sumaba la política de Roosevelt y las explotaciones de los inversionistas, como la de los

1 Low, T. L. The Museum as a social instrument, American Association of Museums, New York, 1942, p. 168, n°4..



Malevich, cuadro N°39, cuadrado negro, exposición 0.10 (1915)



Altar Krasny Ugol, casa campesina rusa.

territorios amazónicos y la extracción del salitre, lo que provocaba una gran desigualdad, ubicando a los museos solo en las grandes ciudades y fomentando el coleccionismo privado de los recientes inmigrantes europeos.

LAS VANGUARDIAS Y EL MUSEO.

Desde antes del siglo XX venía gestándose un distanciamiento entre los pintores contemporáneos y la institucionalidad artística del museo, la cual parecía incapaz de poner en valor la observación del artista por sobre la normativa museal, y a inicios del siglo XX las vanguardias no hicieron sino más que ahondar este abismo y profundizar la hostilidad cuestionando aquel —cementerio de la verdadera creación por su autoridad a la hora de consagrar el pasado como tradición incuestionable—. Durante un buen tiempo el museo se encargó de marginar las experiencias de comienzo de siglo,

así se puede por ejemplo recordar al Museo de Arte Moderno² español fuertemente criticado por su conservadurismo y su escaso servicio a la modernidad: entre 1901 año en que premiaba a Picasso por su *Mujer azul*, y 1937 año en que la República le encarga el *Guernica*, el pintor español más reputado entre los vanguardistas no recibió ni un solo encargo de la administración española.

Entre 1900 y 1939, no solo se aprecia una marcada renovación de los lenguajes artísticos, sino que por la rebelión vanguardista contra el conservadurismo en el modo de presentar las obras, una interesante renovación del discurso expositivo y de las teorías museológicas. —el modo de colocar una pintura y su entorno eran decisivos para comprenderlo—.

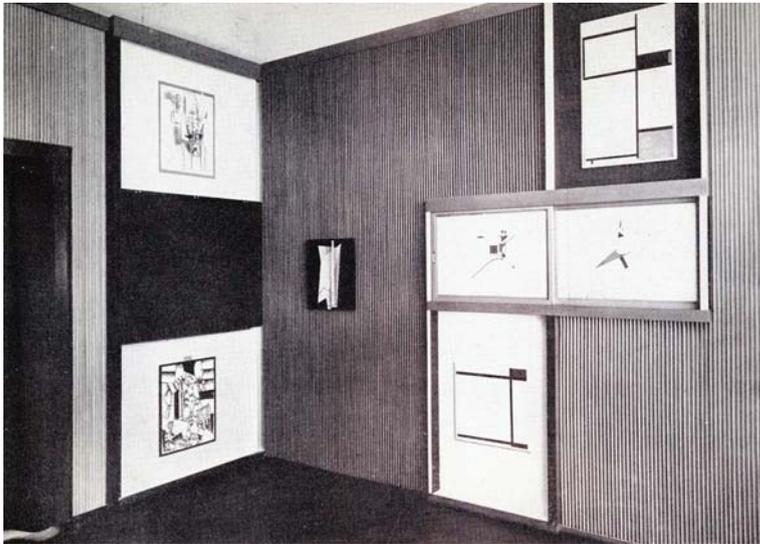
Fue una exposición en Petrogrado donde el radicalismo formal de Malevich para mostrar sus obras suprematistas revelan lo que fue la

² Antecesor del actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

renovación expositiva, el cuadro N°39 titulado *Cuadro Negro*, colgado en diagonal en la parte superior del encuentro entre dos paredes junto al techo, hacia parecer a la pintura desprenderse del muro y proyectarse en el espacio, pero existía otra razón, esta ubicación tenía un significado especial en la tradición rusa, ya que se trata de un lugar reservado al ícono sagrado que tenían todas las casas campesinas: el *Krasny Ugol* —el bello rincón, o rincón rojo— ángulo interior derecho de la sala principal, donde el visitante al entrar se acercaba a honrar ese símbolo sagrado, que evocaba la presencia divina, así Malevich diría:

"aquí veo el verdadero significado del rincón ortodoxo en el que se encuentra la imagen sagrada; lo divino ocupa el centro del rincón. El ángulo simboliza que no hay otro camino a la perfección que el camino del ángulo. Es el término del movimiento!"³

³ L. Boersma, 0.10 La dernière exposition futuriste, Paris, Hazan, 1997.



Kabinett der Abstrakten [The Abstract Cabinet], Provinzialmuseum Hanover, 1928

De este modo el deseo de provocar un cambio perceptivo en el espectador encuentra también forma en uno de los experimentos más radicales y fructíferos de acondicionamiento, uno que Lissitzky realizó para un pequeño museo provincial en Hannover en 1927, inventando una escenografía que respondía a los presupuestos estéticos y a la abstracción poscubista, como el decía: *"no tiene sentido colgar una obra de Leonardo en una pared pintada por Giotto."* El espacio de la sala creaba un ambiente reversible, móvil e ingrátido, a través del tratamiento del color cambiante del muro, de la estructura de las vitrinas, de la movilidad de los paneles y la disposición difusa de la luz, *"el espacio no debe ser un ataúd."*

La situación al otro lado del Atlántico apacigua la enemistad entre el museo y las vanguardias con la fundación en 1929 del MoMA en Nueva York, el primer museo de arte verdaderamente

moderno, que puso a su frente a Alfred H. Barr, un joven y visionario historiador de arte, que con su excelente gestión e imaginario museal concibió conjuntamente divulgación del arte moderno y renovación del lenguaje expositivo. Barr viajó a Europa para conocer las últimas tendencias museográficas, donde se encuentra con el neoplasticismo holandés, la Bauhaus alemana y el constructivismo soviético, bajo su dirección, la institución se convirtió en una experimentación multidisciplinar; no solo tenía cabida para las artes tradicionales y modernas, sino que también para las populares, industriales, artesanas y expresiones contemporáneas como la fotografía, el diseño, la moda y la arquitectura, siendo la distinción discriminadora del MoMA su calidad, coherencia y *"belleza"* expositiva.

Aunque las vanguardias denunciaban lo inadecuado que resultaba el museo como

institución reguladora del arte, no renunciaba a su necesidad como espacio de diálogo indispensable para el arte. Fue esta posición la que permitió a Kandinsky aprender a pintar el tiempo gracias a los Rembrandt del Hermitage, a Picasso apropiarse de los desnudos del *Baño turco* en el Louvre y a Pollock inspirar sus pinceladas en *El Greco* descubierto en el MoMA de Nueva York

Resoluciones de la Mesa Redonda:

1. Que es necesario la apertura del museo hacia las otras ramas que no le son específicas para crear una conciencia del desarrollo antropológico, socioeconómico y tecnológico de las naciones de América Latina, mediante la incorporación de asesores en la orientación general de museos.
2. Que los museos intensifiquen su tarea de recuperación del patrimonio cultural para ponerlo en función social para evitar su dispersión fuera del medio latinoamericano.
3. Que el museo facilite en la mejor forma posible, el acceso a sus materiales y gestione (dentro de sus posibilidades), ante las instituciones públicas, religiosas y privadas, la posibilidad de acceso a sus colecciones.
4. Actualizar los sistemas museográficos tradicionales a fin de mejorar la comunicación entre el objeto y el espectador. Que el museo debe conservar su carácter que le consagra como institución con espíritu permanente, sin que ello signifique la utilización de técnicas y materiales costosos y sofisticados que pudieran incorporar al museo dentro de una tendencia de despilfarro ajena a nuestra realidad latinoamericana.
5. Que los museos establezcan sistemas de evaluación para comprobar su eficiencia en relación con la comunidad.
6. Teniendo en cuenta el resultado del estudio sobre necesidades actuales y falta de personal de museos, que debe ser llevado a cabo bajo los auspicios de la UNESCO, los centros de formación de personal de museos que existen ya en América Latina deben ser reforzados y desarrollados por los mismo países.

Tercer período: Posguerra y reconstrucción

▪ Perspectiva Latinoamericana: Posterior a la segunda guerra mundial los museos de América Latina continuaban enfocándose en el imaginario nacionalista y embelesados por los remanentes de la Belle Époque europea y sus ideas museográficas, el cambio más importante para Latinoamérica fue la Mesa Redonda de Santiago de Chile de 1972. Antes de esta reunión y en consecuencia del llamado Mayo Francés, el valor del bien social y la democratización cultural era lo que imperaba y lo que se fue expandiendo por toda Europa y Latinoamérica.

La Declaración de Santiago, producto de la Mesa Redonda, ve estos cambios sociales como un reto para la museología, "*La mayoría de los problemas que evidencia la sociedad contemporánea están enraizados en situaciones de injusticia y las soluciones son inalcanzables mientras éstas no se corrijan.*"¹, esta

se convierte en la base para la transformación de las actividades museológicas y de la museografía en sí, como una institución al servicio de la sociedad.

La importancia del cambio producido para Latinoamérica de la reunión, puede ejemplificarse en Chile, que comienzos del siglo XX contaba con solo 8 museos, para 1972 con 71, en la actualidad se registran 190², es decir que a 45 años desde la reunión, el número de museos aumenta en un 270% en comparación al aumento manifestado antes de 1972.

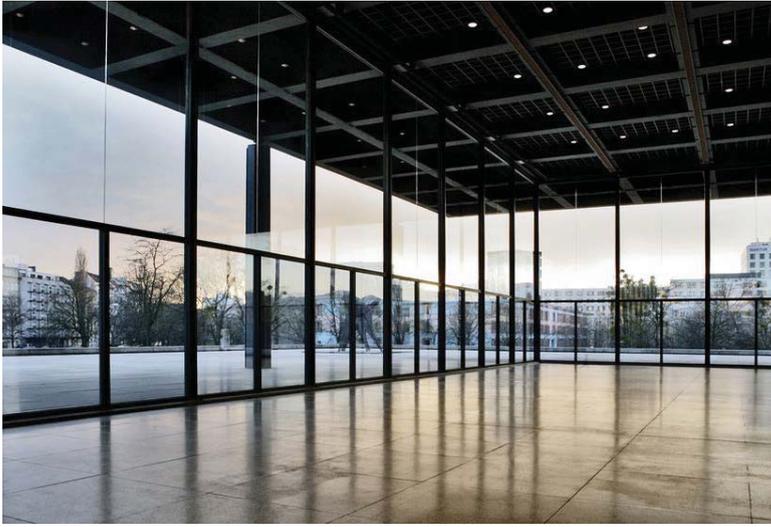
Lo que resuelve la Mesa ^{recuadro A} es la recuperación de identidad y patrimonio cultural de América Latina, y el mejoramiento de los sistemas de comunicación.

▪ Panorama General: Luego de la Segunda Guerra Mundial, el museo pasó a simbolizar algo anacrónico para el público, de modo que muchos quedan abandonados y sin recursos, llevando a la vanguardia intelectual a situarse en otros entornos sociales, dejando el futuro de los museos en un desconcierto.

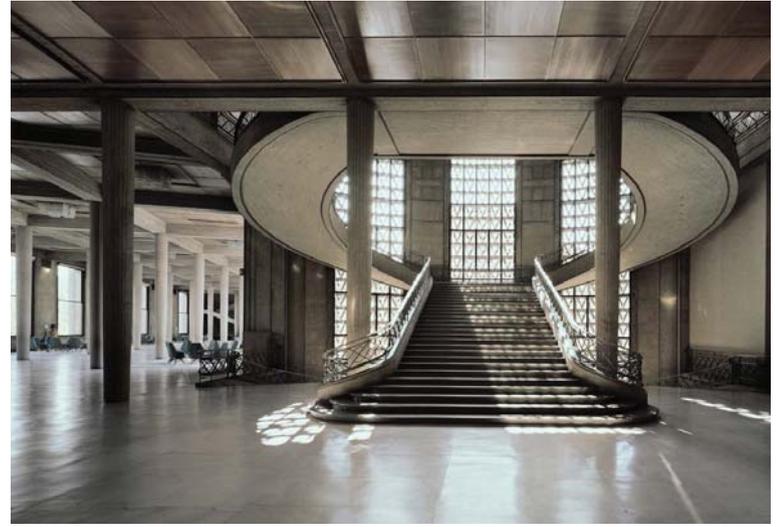
La superación a esta crisis viene de los aportes que la vanguardia había contribuido, las que dieron lugar a un museo moderno cada vez más flexible. Tres corrientes fueron las más grandes influencias del museo hasta los años 60: el museo palacio de Perret, el museo espacio fluido de Mies van der Rohe y el museo de recorrido ilimitado de Le Corbusier, edificios que intentaron alcanzar una mayor flexibilidad para adaptarse a las cambiantes necesidades del museo, corrientes que terminan por confluir en el paradigma museal de más repercusión en Europa y EE.UU. el *culo blanco*.

1 Declaración de la Mesa Redonda de Santiago de Chile de 1972, párrafo 2.

2 Datos de RMC (28/03/2017) www.registromuseoschile.cl



Mies van der Rohe y el museo espacio fluido: Neue Nationalgalerie, Berlín (1968)



Perret y el museo palacio: Palacio de Élysée, París (1939)

De la modernidad y ligado al espacio universal de Mies van der Rohe, el no adornado contenedor que Jean Cassou había propuesto en 1949 va más allá de las ideologías y expresa un concepto de museología vinculado a la neutralidad, minimalismo e inmensidad.

The public must adopt the works as their own. And on these bare walls, in an atmosphere that is no longer historical and majestic but is the abstract and objective atmosphere of the modern museum, the works must be surrounded by documents, objects and other appeals to the intelligence by which the public of today shall recognize their "present" nature. Their setting is our setting, their milieu our milieu, and their atmosphere our atmosphere. This documentation, of course, need not be too conspicuous; but it is essential and must, moreover, be many-sided and accurate. It must cause the public

*to examine themselves; they are there, not so much to learn as to understand. It is the purpose of the museum of modern art to reveal to the mass of the people that this art is theirs, is a reflection of their feelings and desires; and that they are involved and play an essential part in creating it. This art reflects the style of its time and in the museum in which it is shown, the museum of modern art, it is at home.*¹

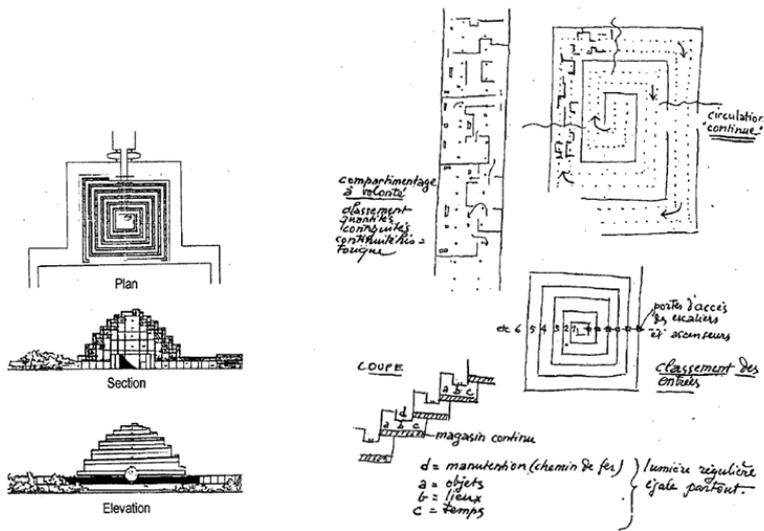
El público debe adoptar las obras como propias. Y en estas paredes desnudas, en una atmósfera que ya no es histórica ni majestuosa, sino que es la atmósfera abstracta y objetiva del museo moderno, las obras deben estar rodeadas de documentos, objetos y otros que llamen a la inteligencia por la cual el público de hoy reconocen su naturaleza "presente". Su entorno es nuestro entorno, su medio nuestro medio, y su atmósfera nuestra atmósfera. Esta documentación, por supuesto, no necesita ser demasiado evidente;

*pero esencial y debe, además, ser de intrincado y acertado. Debe hacer que el público se examine a sí mismo; Ellos están allí, no tanto para aprender sino para entender. Es el propósito del museo de arte moderno revelar a la masa de gente que este arte es suyo, es un reflejo de sus sentimientos y deseos; y que están involucrados y juegan un papel esencial en su creación. Este arte refleja el estilo de su tiempo y es en el museo en el que se muestra, en el museo de arte moderno, donde se encuentra en casa.*¹

Es el espacio, blanco e ideal lo que importa, incluso más que la obra, este espacio se transforma en el arquetipo de la última mitad del siglo XX: de la santidad de la iglesia a la asepsia del laboratorio — es lo limpio, lo artificial, un espacio consagrado a la estética con un estatus de limbo—.

A finales de 1960 se replantea el museo, este "debe dejar de ser un templo o casa del tesoro", para

¹ Cassou, Jean. Art Museums and Social Life, Museum Vol II, n°3, París, 1949, p. 157, n°4..



Le Corbusier y el museo recorrido: diagramas del Museo Nacional de Arte Occidental, Tokio (1959)

dar paso al museo como centro de las masas, es el Centro Pompidou el ejemplo más paradigmático del nuevo concepto de espacio "museal"; inaugurado en 1977 apostó por la democratización de la cultura, se situó más cerca del turismo y del concepto urbano de la ciudad, revitalizador de economías y precursor del museo posmoderno y global.

Con la posmodernidad impulsado por el Pompidou cada ciudad busca en el museo su catalizador social, una clase de edificio comunitario, la visita al museo se transforma en un espectáculo, donde los proyectos arquitectónicos relucen en darle a las ciudades nuevos centros urbanos y rostros, pero carentes de preocupación en la innovación del diseño interior del museo, los cuales en el fondo siguen sustentándose en el cubo blanco de Jean Cassou.

La gran utopía del museo actual es la inclusión, no hay competencias de colecciones, sino de exposiciones y de conceptos museográficos, del cubo blanco a la deconstrucción de la exposición, para su rearticulación en un nuevo cubo contenedor que es diálogo del discurso, que propone y expone.

CAPITULO II

De la investigación

Recopilación de experiencias espaciales

El espacio

Límite

Vacío

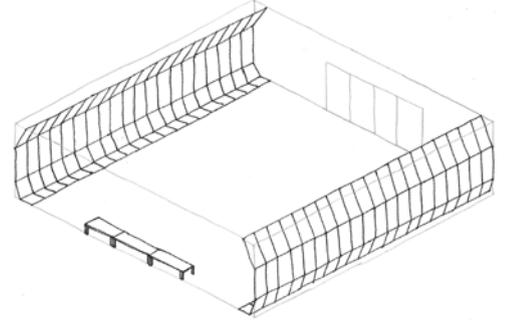
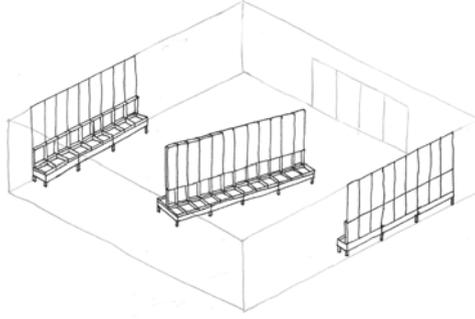
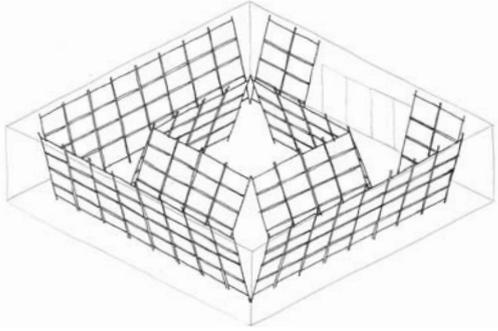
Escala

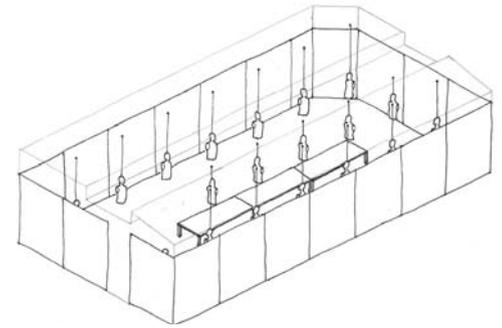
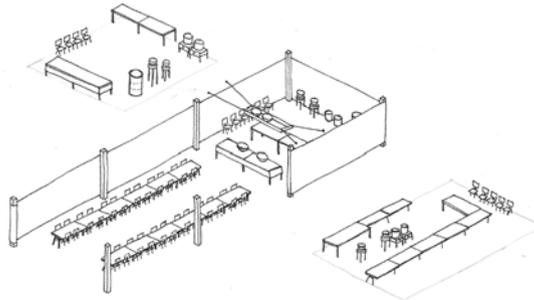
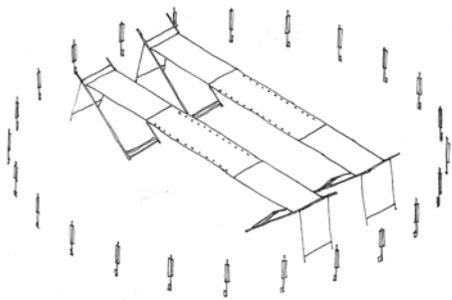
Museología y musealias

La exposición

Escalas humanas

Estética





Recopilación de las dimensiones espaciales expositivas en los cuatro años de estudio de Diseño.

Recopilación de experiencias espaciales

Los comienzos de esta tesis, se conciben en los inicios de mi vida estudiantil, cuando para una de las entregas de finalización de etapa se nos encarga a proponer una forma de espacio expositiva.¹ Por tanto la investigación de esta memoria, inicia con una recopilación de todas las dimensiones expositivas en los cuatro años de estudio de Diseño en la e[ad]¹, y esta no es solo una clasificación de trabajos, sino una mirada de lo realizado, la cual recae en volver a ver lo experimentado, lo ejecutado, en volver a leerlas y reordenarlas, para dejar en descubierto aquello que concierne al espacio expositivo, es aquí donde aparecen las interrogantes que dan forma a la investigación, Godofredo lommi dice que *"La facultad de construir un espacio está dada inmediatamente a todo hombre, la facultad de concebir un espacio, no."*², existe entonces una diferencia entre la construcción de un espacio y aquello que el espacio contiene.

¿Cómo nace el concepto de espacio expositivo?, ¿Cuál fue y es la necesidad humana del este espacio? Lo primero remonta a la mitología de las musas en gracias, y lo segundo a la evolución histórica del museo, a la del arte mismo y a su vez al fenómeno humano que aparece en estos espacios. ¿Cómo afecta al espíritu el arte y la experiencia museal?, ¿Qué sugieren las diferentes disposiciones espaciales?

La recopilación además de hacer revisión entre los espacios de exposición realizados, indaga en como estos pueden corresponder a los fenómenos de la condición humana, en su naturaleza de dar forma a espacios sociales y de ser espacios contemplativos que conmueven el espíritu, como espacios que dan cabida no solo a actos y gestos humanos, sino que a procesos de la memoria y a experiencias sensoriales.

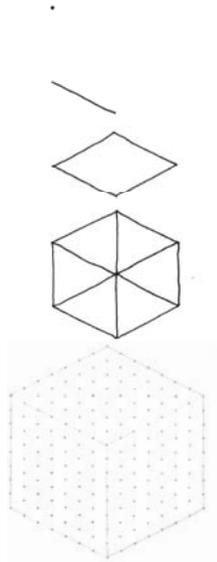


Cuadro conceptual, que *coge* lo nombrado en la recopilación, y *reordena* el pensamiento entorno a un verbo-acción.

1 Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

2 lommi, Godofredo. (1983). "Reflexiones sobre la

Representación del Espacio en las Artes Plásticas", Taller Investigaciones Gráficas e[ad], Valparaíso, Chile. pp.28



El espacio

*El topos —es decir, el espacio-lugar— parece algo importante y difícil de captar, porque se nos presenta bajo la apariencia de la materia y de la forma...
...El aire, que parece incorpóreo, contribuye también a esta creencia.¹*

La conformación de un cuerpo sucede y se concretiza delimitando, concediendo límites, con esto aparece una inclusión y una exclusión, y es en el juego de estos que el espacio es concebido.

Para Kant el espacio no es forma de las cosas en sí mismas, sino que los objetos en sí no nos son concebidos y lo que llamamos objetos exteriores no son otra cosa que meras representaciones de nuestra sensibilidad, pero en la experiencia no se pregunta nunca por ella, en base a esto Heidegger profundiza en la experiencia espacial a través de las obras de Eduardo Chillida, preguntándose por la experiencia que se tiene del espacio, a la cual

responde por medio del arte y la corporeización plástica, dando por concluido que la plástica es una corporeización de lugares, que al abrir una comarca y preservarla, mantienen reunido en torno a sí un ámbito libre que confiere a las cosas una permanencia y procura a los hombres un habitar en medio de las cosas. Corporeiza la verdad del ser en la obra que instaura lugares, aunque esa verdad, que es desocultamiento del ser, no queda obligada a tomar forma corpórea².

Espaciar es libre donación de lugares.

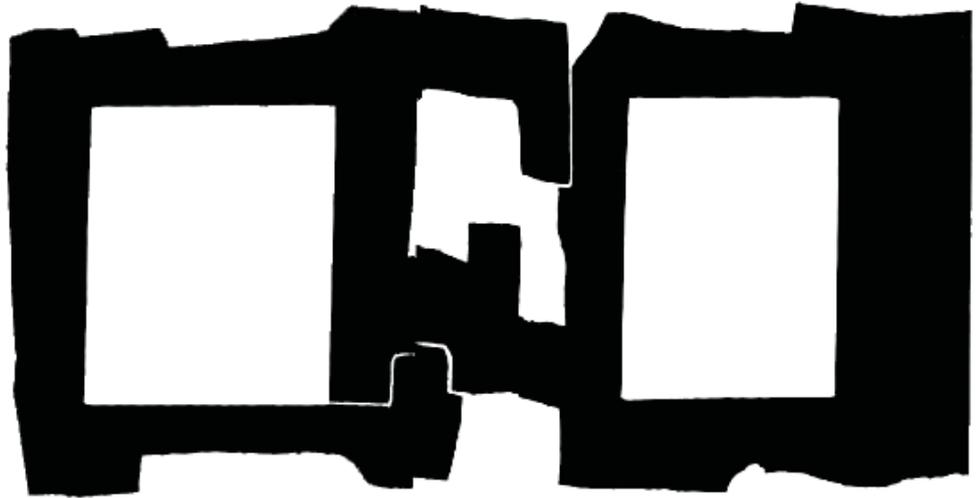
Al habitar solo se llega a través del construir, este es el medio por el cual se hace patente el habitar pues es meta del construir. El habitar habla del modo en que habitamos la tierra, porque ser hombre significa estar en la tierra como mortal.

El construir como el habitar —es decir estar en la tierra, como experiencia cotidiana del ser

humano— es siempre desde la reiteración de lo habitual, y así como lo dice la misma palabra, de lo que se hace —tiene— por costumbre. Si lo tienes una vez, estas de visita, pero si estás ahí todo el tiempo, entonces lo estas habitando y pasa a ser tu habitación.³

Límite: Chillida es uno de los más grandes exponentes del punto de inflexión acerca del concepto y el lugar del límite, en su obra el sentido del espacio se conforma en el juego de límites.

Podemos decir que crear un lugar se inaugura al poner una señal o límites, se delimita o vacía un espacio lo que le da nuevas características y la posibilidad de introducirnos o pertenecer a él, esto es, hacer lugar. Al crear cualquier obra, objeto o sea cual fuese lo que aparezca en el mundo físico, el límite es una de las grandes dimensiones con la que se debe tratar, por tanto este es el que da las



Chillida y Heidegger: Die Kunst und der Raum. Portada de Chillida.

1 Aristóteles, Física, IV., Gredos, Madrid, 1995, p.239

2 Heidegger, Martín. El arte y el espacio. Herder Editorial, Barcelona, 2012.

3 Habitar. del habitare. etimologias.dechile.net

directrices en la conformación de un espacio-lugar, es el primer trazo que dibuja aquello con lo que se quiere tratar y con lo que se trabajará para traer a presencia aquello de que se tiene una imagen mental.

Vacío: El material de un escultor es el espacio pero también el vacío, y solo con ambos se construyen lugares cargados. La experiencia del vacío, al igual que con la de los límites, es una dimensión de interrelaciones, o más bien, de transgresión de estos mismos, es la idea del abismo de los gnósticos, del espacio nada, pero seno materno de las formas, un espacio no a llenar, sino algo vivo.

La ciencia física, no hace referencia a estos vacíos cargados, pero lo hace la poesía y lo hace la escultura. Montar una exposición supone tratar con el espacio, esto se hace con las posibilidades que nos entregarán estos espacios y sus interrelaciones, se trata de cargar estos

vacíos en la transgresión con los espacios que ocupan los objetos de la exposición, al hacerlo, estos vacíos objetuales se escancian en los vacíos espaciales y así se densifica el espacio, hace que el vacío contenga una doble manera, un espesor, recibiendo y reteniendo, la naturaleza cargada de los vacíos quizás queda más en claro al recordar el espíritu clásico de los griegos con su *temenos*, que según la Odisea, es un espacio dejado a la divinidad, que incluso limitado con una serie de piedras; no podía ser usado ni para labranzas, ni pasto, ni la construcción de casas ni templos, ni se permitía en el la tala de árboles, ni uso de cementerio.

A diferencia de los templos que son un espacio para la autocomplacencia, para lo trascendente y lo litúrgico, el *temenos*, no se impone como la arquitectura del templo, se expone como un silencio cargado, es la naturaleza libre no usada para la vida cotidiana y sin embargo sentida.

El número es... sentido y percibido, se capta de manera cualitativa, casi como se percibe un olor, un color, un ruido o la presencia de un individuo o de una cosa del mundo exterior.

EDMUND HUSSERL
El origen de la geometría

Escala: Una figura cambia al ser reproducida, porque si cambian los factores que constituyen el espacio o en los que aparece el fenómeno espacial, al ser estos no solo una dimensión, sino también algo relacional con los límites y algo cargado con el vacío, la figura misma ha de cambiar también.

Si agrandamos una pieza proporcionalmente, encontraremos siempre una descompensación entre ambas; ya sea en sus dimensiones espaciales, como en su materialidad o en su dimensión gravitacional. Pareciera que hay algo a favor de la pieza artesana, la pieza original, la labrada en una escala real, en donde la proporción es más natural.

Lo monumental de la obra, no depende del tamaño entonces sino de la energía interior que contiene y que toda obra sea cual fuese siempre trabajará en la escala humana.

Museo Antropológico Sebastián Englert - Isla de Pascua	Museo Histórico y Arqueológico de Concón
Museo Arqueológico de Los Andes	Museo El Mirador de Lukas
Museo de La Ligua	Teatromuseo del Títere y el Payaso
Museo Histórico de La Cruz	Museo Institucional Universidad T. Federico Santa María
Hacienda Patrimonial San Isidro - Quillota	Museo Organológico de Valparaíso
Museo Histórico - Arqueológico de Quillota	Casa Museo La Sebastiana
Museo de Artes Decorativas Villa Lucía	Museo Marítimo Nacional
Casa Museo Isla Negra	Museo de Historia Natural de Valparaíso
Museo Municipal de San Antonio	Museo Baburizza - Museo de Bellas Artes de Valparaíso
Museo Buen Pastor de Arte Sacro y Costumbrista	Museo Artequín Viña del Mar
Museo Arqueológico y Antropológico de Casablanca	Museo de Teclados



Museología y musealias

Conforme a los estatutos del ICOM¹ adoptados por la 22ª Asamblea general en Viena (Austria) el 24 de agosto de 2007:

“Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su ambiente con fines de estudio, educación y recreo.”

El término museología está construido en dos raíces, “museo-”, que proviene del **μουσειόν** (“*museion*”), la témena de las musas; y “-logia”, de **μουσειόν** (“*logos*”), palabra griega que pasó a significar razonamiento o ciencia. Por otro lado el Diccionario de la RAE la define como la “*ciencia que trata de los museos, su historia, su influjo en la sociedad, las técnicas de conservación y catalogación.*”²

Desde los años 70 la museología, comienza a ser vista como una ciencia en formación y se

transforma en una disciplina, así su definición más conocida como en este ámbito es la que hace Rivière en su libro *Museología*: “...una ciencia aplicada, la ciencia del museo. Estudia la historia y su rol en la sociedad, las formas específicas de investigación y de conservación física, de presentación, de animación y de difusión, de organización y de funcionamiento, de arquitectura nueva o musealizada, los sitios recibidos o elegidos, la tipología, la deontología”³.

La museología como una ciencia que influye en la sociedad, presenta tres dilemas: el primero es el de la “construcción de lo museal”, al salir el objeto de su contexto habitual e ingresar al museo, cambia su significado, el segundo es el de la política de la institución, y finalmente, el museo como espacio donde se comunica e interpreta y el visitante comprende, aprende o percibe lo expuesto frente a sus ojos. Por esto, la museología debe definir

1 Consejo Internacional de Museos, por sus siglas en inglés, International Council Of Museums., ICOM.

2 Diccionario de la Real Academia Española. www.rae.es

3 Rivière, G. H. (1993). *La museología* (Edición: 1). Madrid, España: Ediciones AKAL, p. 84

4 Dejaré a un lado la naturaleza, puesto esta no es objeto del

Museos en la Región Metropolitana

Museo Nacional Aeronáutico y del Espacio
 Museo Artequin
 Museo Padre Hurtado Memorial de la Solidaridad
 Museo Itinerante del circo
 Museo Interactivo Mirador
 Museo Interactivo Audiovisual de Las Condes (MUI)
 Museo de Artes Universidad de los Andes
 Museo del Carmen de Maipú
 Museo del Instituto Pedagógico Valentín Letelier
 Parque por la Paz Villa Grimaldi
 Museo Parque de las Esculturas
 Casa Museo La Chascona
 Casa Museo Eduardo Frei Montalva
 Museo Benjamin Vicuña Mackenna
 Museo Histórico Carabineros de Chile

Museo Histórico Dominicó
 Museo de Artes Decorativas
 Museo a Cielo Abierto en San Miguel
 Museo Nacional de Historia Natural
 Museo de Santiago Casa Colorada
 Museo de Arte Contemporáneo
 Museo Postal y Telegráfico
 Museo Chileno de Arte Precolombino
 Museo La Merced
 Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago
 Museo Numismático del Banco Central de Chile
 Museo Arqueológico de Santiago
 Museo Nacional de Bellas Artes
 Museo de Farmacia Prof. César Leyton G.
 Museo Histórico Nacional

Museo Histórico y Militar de Chile
 Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
 Museo de la Educación Gabriela Mistral
 Museo del Ahorro BancoEstado
 Museo de Ciencia y Tecnología
 Museo Violeta Parra
 Museo de la Solidaridad Salvador Allende
 Parque Museo Ferroviario
 Museo de Artes Visuales
 Museo de Arte Colonial de San Francisco
 Museo de la Moda
 Museo Ralli Santiago
 Corporación Cultural de Talagante
 Museo Andino



sus bases teóricas para un sistema de selección, identificación y colección de los objetos que forman el contenido del museo, como también, proteger, estudiar, documentar y difundir su información.

Actualmente, museografía se define como la figura práctica o aplicada de la museología, es decir el conjunto de técnicas desarrolladas para llevar a cabo las funciones museales. Partiendo de estos antecedentes donde los objetos portan diferentes verdades por las cuales son expuestos, dividiremos lo que se expone en artístico, arqueológico, técnico, etnográfico, *natural*, y útil.⁴

De los cinco primeros podemos decir que son museográficos, o como los llamaremos en este apartado, objetos de lo “*no habitual*”, y en segundo lugar tenemos lo útil, que serán los objetos de lo “*habitual*”; Los objetos de lo *no habitual* tienen la capacidad de cautivar por medio de sensaciones y

exponerlas a quienes las contemplan, puesto que al ser *no habituales*, logran emocionar y evocar, como la pieza de museo, de una vitrina o exposición.

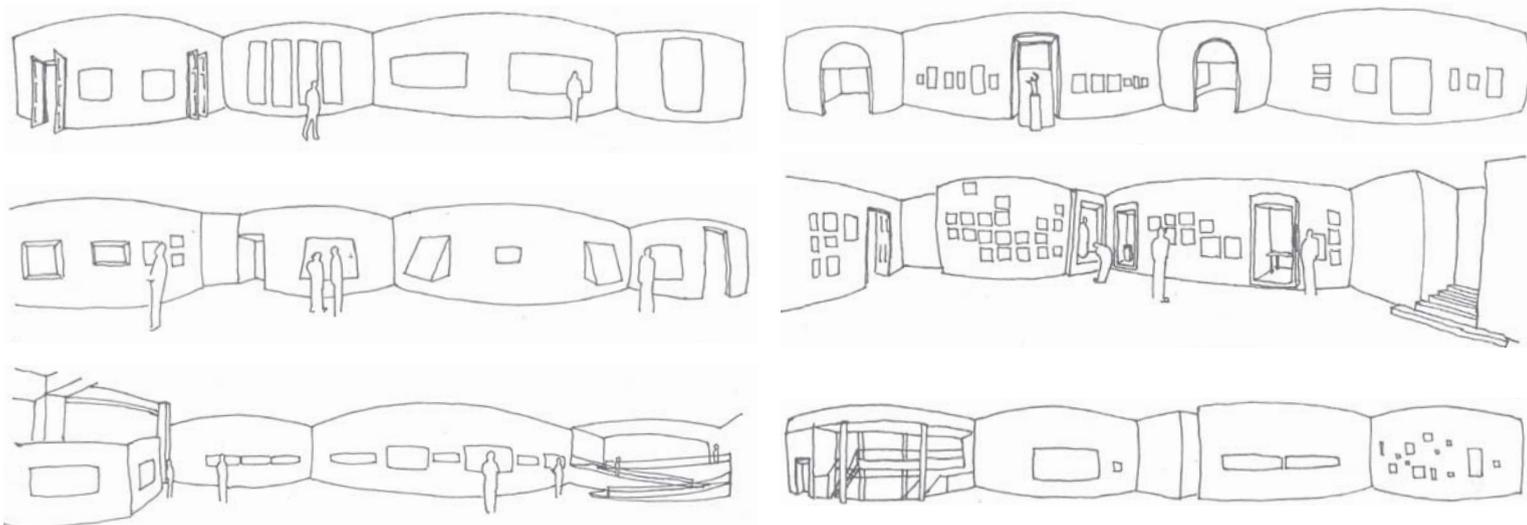
Por otra parte los objetos *habituales*, pueden despertar sensaciones, pero no por esto estar expuestas, sino más bien tienen la cualidad de determinar su uso, se encuentran en este punto separadas de las *no habituales*, puesto que para que sean expuestas deben sacarse de su habitualidad, para que emocionen, o más bien su sensación quede fuera del ser-objeto de uso. Es por ello que cuanto los objetos *habituales* se valen de algo más que su uso o medio, no solo despiertan sensaciones sino que afectan o cautivan, y pasan a ser expuesta, es decir se valen de un *no habitual*

Por ejemplo un abrigo expuesto en una vitrina, en sí el abrigo es un *útil*, todos podemos tener un abrigo, pero al estar expuesto en una vitrina

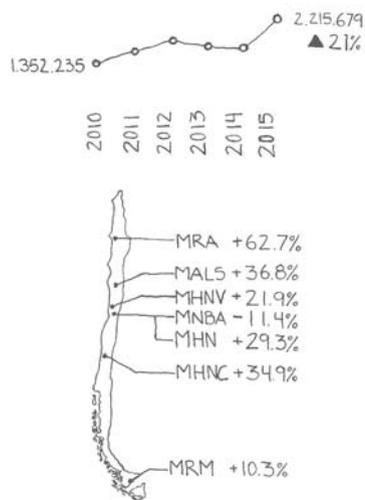
con ciertas connotaciones que lo sacan de su habitualidad se vale de lo artístico, para darle una sensación de unicidad o de tornarlo sublime, pero a su vez nos dice que podemos acceder a este aparente *objeto único*, es decir, nos expone que podemos adquirir esa sensación. Pero si este se hace inasequible (*digamos el abrigo de la reina Victoria*), expuesto en el museo de la moda, ya no es un útil, sino expuesto como una obra de arte, se torna algo sacro.

Lo que podemos concluir de esto es entonces que los objetos que son expuestos en museos o espacios de exposición, tienen un *sentido* — verdad — oculto, un valor que los diferencia de los objetos cotidianos, de los *habituales*, y el deseo de apropiarse de este sentido (*sentimiento o emoción que nos ha afectado*) es la principal riqueza de la exposición.

desarrollo del hombre, por ende el espíritu de esta, no es producto de él, sino algo que el hombre debe capturar por sí mismo.



Croquis-dibujos sobre la apertura del espacio exposicional y la disposición espacial de los objetos de la exposición



Gráfica que muestra el aumento de visitas a los museos, después de la gratuidad en la entrada a los museos de la división DIBAM. Datos extraídos de la cuenta pública 2015 de DIBAM vía Transparencia.

La exposición

La memoria es la traza que deja la experiencia, las marcas del pasado que permanecen latentes en cada acto humano sea individual o colectivo, la memoria se fija especialmente a través de las emociones, un olor, un color o una palabra puede desencadenar una serie de pequeños instantes que constituirán el recuerdo de un evento. Los museos son el centro de las emociones colectivas donde se alberga la materialización de la memoria, los objetos son sus instrumentos y la exposición museal es el espacio donde se configura.¹

Exposición da significado tanto a la acción de exponer como al conjunto de lo expuesto y el lugar donde se expone. Tomado del latín **expositio** el término (en francés antiguo de comienzos de siglo XII: *exposiciun*), tenía al principio un sentido figurado, el significado de explicación, de expuesto, y a la vez un sentido propio, el de exposición (*de un niño abandonado*), además del sentido general de presentación. De allí surgen, en el siglo XVI, el significado de presentación (*de mercancías*); más tarde, en el siglo XVII, el de abandono, de presentación inicial (*para explicar una obra*) y de

situación (*de una construcción*). De allí, el sentido contemporáneo que se aplica, a un tiempo, a la puesta en espacio para el público de objetos de naturaleza y formas variadas, y también al lugar en el cual se realiza dicha manifestación.

La exposición, entendida como continente o como lugar donde se expone, no se caracteriza por su arquitectura, sino por el lugar en sí mismo. Desde esta perspectiva, el espacio de exposición se define no sólo por su continente y por su contenido, sino también por sus usuarios -el público visitante-, el lugar de la exposición se presenta así como un espacio específico de interacción social, susceptible de ser evaluado.

El segundo plano de la investigación, gira en torno a explorar la exposición en su grado más evidente, lo museal. Once museos se recorren, con el afán de caer en cuenta que los distingue de otros espacios expositivos. Lo primero que se puede comprobar son las distinciones categóricas dentro del plano museal o exposicional, que

¹ Nuñez, Angélica. (2006). El museo como espacio de mediación, Universidad del Cauca, Colombia

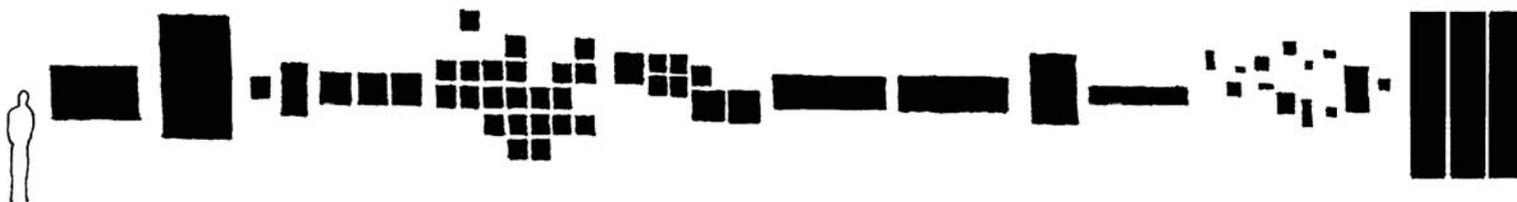


Diagrama de las diferentes disposiciones espaciales de los objetos de la exposición y la importancia de una ley de presentación de la información

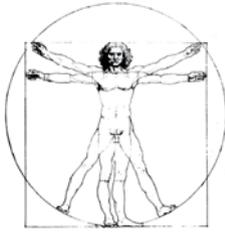
radican en la naturaleza de aquello que se expone, por tanto cada naturaleza museal abre diferentes dimensiones y afectan diferentes sensaciones y emociones en quienes las experimentan.

Existe un juego en el lenguaje con el cual se construye una exposición, y este juego yace en la disposición de los elementos que la conforman, por tanto se vuelve a mirar seis museos en Santiago, para caer en cuenta del como es este juego de elementos.

Es así que se descubre que tal juego no recae tan solo en la espacialidad y los objetos de la exposición sino que la experiencia de la exposición, recae en una especie de tríada, que desencadena emociones y sensaciones en el espectador; una parte es aquella que se quiere desocultar de los objetos para que afecten, segunda el como se quiere poner en vista esa idea o concepto, esto mediante un guión u espacio temporal, y una última parte es la espacial, es decir el orden con que las cosas son traídas a presencia.



Exposiciones en museos de Santiago. En orden descendente MAC Parque Forestal, MAVI, Museo de la Memoria.



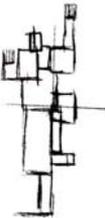
Leonardo Da Vinci



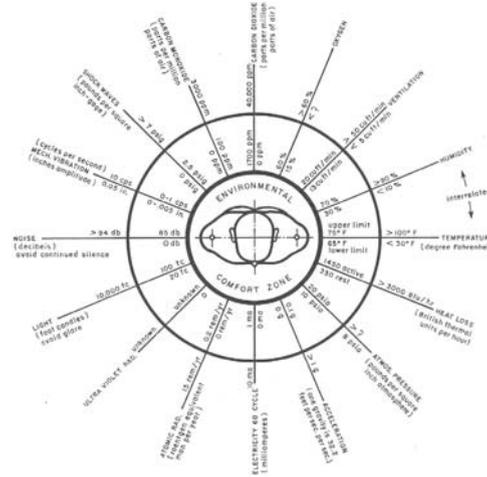
Le Corbusier



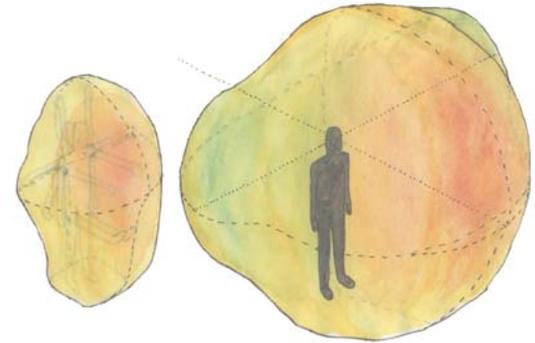
Frank Gehry



Theo van Doesburg



Dryfuss, Henry. *The measure of man, human factors in design.*



Campo del alcance humano; de las extremidades al alcance sensorial

Escalas humanas

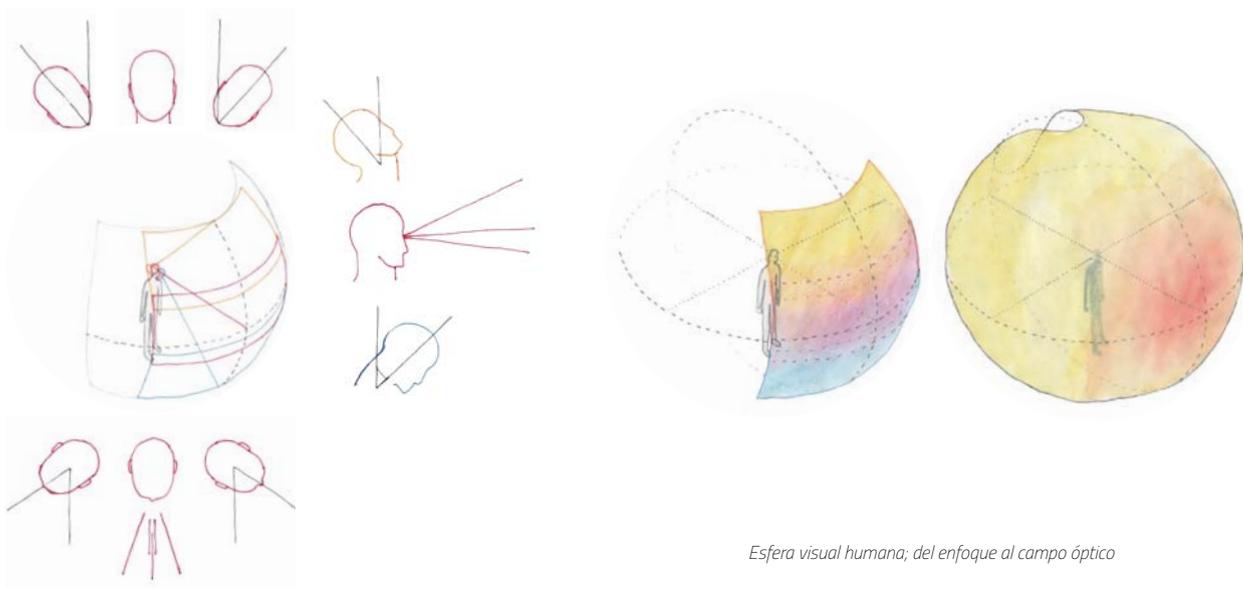
CUERPO EN EL ESPACIO

Hablar del cuerpo en el espacio es hablar de la dimensión de la medida humana, *Euclides, Da Vinci, Le Corbusier, Frank Gehry*, la mayoría de quienes se encargan de trabajar con el espacio coinciden en que la fuente natural de desarrollo de un espacio es la *medida* del ser humano, percibimos aquello que se nos presenta por medio de los sentidos, e interpretamos las inmensidades con nuestro cuerpo.

El arquitecto siempre se encarga de la espacialidad por el movimiento, a través de los siglos en todas las investigaciones del cuerpo, el movimiento humano es uno de los más estudiados, puesto es este sentido el *cinestésico*, el que nos instala en un espacio, es herramienta de medida gravitatoria, de movimiento y posicionamiento de nuestro propio cuerpo. En este universo de medida de aquello que es alcanzado por el movimiento del cuerpo la

antropometría, ha establecido muy concisamente medidas y ángulos, alturas, anchuras y distancias, resulta satisfactorio ver como la medida humana puede ser tan determinante al momento de estandarizar, pero al igual como sucede con el problema de la espacialidad, y lo que dice *Aristóteles* en cuanto a que el aire nos parece incorpóreo, tan solo por el hecho que no se nos presenta en pos de la materia y la forma, lo mismo sucede al momento de llevar la medida humana a un siguiente nivel.

Existen mas coordenadas que interactúan con el hombre, la antropometría —la cual como estudio es muy relevante— quizás no es sino más que el prefacio de un capítulo que debe desarrollarse mejor acerca de la medida humana, o más bien del cuerpo en relación al espacio.



Esfera visual humana; del enfoque al campo óptico

Partiendo de la primicia que el hombre es tridimensional, llévese este modelo de escala humana a un espacio que grafíque aquel cualidad.

Luego de esto, que le sea dado a este hombre tridimensional, las coordenadas de este, el sentido de la cinestesia, que es el primero que nos posiciona en el espacio.

Y así como siguiente ejercicio, sin un afán de un resultado propuesto, sino por mero ejercicio y prueba de lo que significa intentar llevar la escala humana a un nivel sensorial inclusivo, yuxtaponer aquello que no se ha considerado de los sentidos.

De la cinestesia, partir de la profundidad de confort en un espacio, yuxtaponer lo que para la vista resulta óptimo, este espacio que aparece por consigna del sentido de la visión, yuxtaponer

la distancia que para el oído resulta entre la armonía de nivel de volumen ambiental cómodo y la distancia de este al oído. Sean todas estas en medida de un mínimo, al *-observantis-*, el *hombre que observa*.

CUERPO EN EL VER

Del mismo modo que para el cuerpo, para el ojo tiene una suerte de leyes antropométricas, que al yuxtaponer entre las capacidades visuales del cuerpo y las espaciales, se hace presente una esfera visual que muestra donde el cuerpo ha de poner vista en relación a los espacios y las posturas mismas, y es en esto y con las observaciones del cuerpo que ve en las exposiciones museales que posteriormente se le da forma a las leyes de información y a los espesores laminares.

Escultura

-No entiendo ¿Por qué a este puente se le diga que es una estatua?

-¡Ah! eso te lo puedo explicar, este puente estaba allá y lo trajeron aquí ahora tu sabes lo que es un puente ¿No?

-Sí

-Une una orilla con la otra orilla, por eso es un puente, pero anda hasta allá, y vas a ver como este puente no une con aquella orilla ¡Anda, anda a ver!

-Claro

-Ves, esta interrupción hace que este puente ya no sea un puente y por eso es una estatua.

-Ah...

**Diálogo de Godofredo Iommi "América, otro ritmo poético", canal 13 TV*

Niké de Samotracia
Pithókritos de Rodas, 190 a.c.
245 cm



Virgen Theotokos
Desconocido, IX-X d.c.
32,7 cm



Estética

Evolución teórica de la estética

Belleza y arte son términos muy diferentes, la filosofía de la estética, se preocupa de aquello que hace que una obra sea una obra de arte y las diferencias que existen entre estas.

Las primeras formulaciones de una teoría sobre la naturaleza de la belleza se originan en la Grecia clásica, Platón en el siglo V a.c., a través de sus obras «El banquete» y «La república» nos dice que lo bello en sí no es un objeto u otro, sino que es algo que este comunica, la naturaleza misma de este, dándole a la idea de lo bello una supremacía al decir que la idea supera a lo sensible por tanto estas solo pueden captarse por la razón. Posterior a esto Aristóteles siendo discípulo de Platón en el siglo IV a.c., en su «Poética» refuta la crítica del arte de Platón, otorgándole reglas y características a esta, no dice que «Las formas supremas de lo bello son la conformidad con las leyes (el orden), la simetría y la determinación (o delimitación), y son precisamente estas formas las que se encuentran en las matemáticas, y puesto que

estas formas parecen ser la causa de muchos objetos, las matemáticas se refieren en cierta medida a una causa que es la belleza». En la Edad Media no hay una teoría filosófica estética propiamente dicha, puesto fue un período que donde la teología y la fascinación por Dios absorbió la belleza y reformuló aquello que era teórico para transformarlo en una técnica.

Es en el Renacimiento en donde el pensamiento sobre la estética de las cosas vuelve a tomar un papel importante, con el descubrimiento de los pensadores antiguos, León Battista Alberti toma la belleza como perfección y armonía, por tanto la pone más allá de los gustos, concretizando una primera ley neoclásica de estética, una que se rige por las proporciones, la simetría y el orden.

En el siglo XVII d.c. Joseph Addison, con «Los placeres de la imaginación» marca el comienzo de la teoría estética moderna, es el quien logra ver indicios que aquello que oculta lo bello, con lo cual posteriormente Francis Hutcheson pone un tratamiento sistemático-

filosófico sobre la estética «Las ideas que la belleza y la armonía provocan en nuestra alma nos deleitan necesaria e inmediatamente, igual que las otras ideas sensibles». en su «Investigación sobre la belleza, el orden, la armonía y el diseño» y al igual que Anthony Ashley Cooper, ponen la moral en mismo nivel que la estética, considerando que no se daba un verdadero goce estético, si este no provenía del bien, ni un verdadero placer moral, si no incluía lo bello, «Lo bello y lo verdadero son una sola cosa», poniendo en claro que su origen es Dios, puesto que «Toda armonía es signo del orden divino».

Es Alexander Baumgarten quien da el primer paso en humanizar el arte por medio de la razón, es él quien observa que el arte y la belleza pertenecen a una sola intermedia entre la sensibilidad y la razón, «el arte como la luz del alba guía al hombre desde la oscuridad de lo meramente sensible hacia el conocimiento propiamente racional». Es Baumgarten también el que acuña la palabra Estética, en su libro



David
Miguel Ángel, 1504 d.c.
517 cm



Teseo y el Minotauro
Antonio Canova, 1783 d.c.
158,7 cm



El beso
Auguste Rodin, 1889 d.c.
182 cm

con mismo nombre, a través del adjetivo griego *aisthetiké* (αἰσθητική) que viene del sustantivo *aisthesis* (αἰσθησις) que significa sensación, a través de la construcción habitual “ciencia de la Aisthesis”, es decir el conocimiento sensible.

De aquí en adelante la estética es enfocada en el hombre, Kant habla de una experiencia estética, lo que conlleva a refutar un juicio del gusto regido por conceptos; el juicio del gusto no es una conclusión, es una hipótesis, si bien todo juicio sobre lo bello es subjetivo pues se basa en un sentimiento, este puede ser uno compartido, no hay una ciencia exacta de lo bello. En este punto, el creador de la obra, ya no es un artesano hábil, sino un artista genio, un individuo excepcionalmente sensible y superior, y en su obra, la naturaleza muestra su cara oculta, es a través del genio que la naturaleza proporciona reglas al arte. Son estas ideas las que llevan a Friedrich von Schiller a ampliarlas y llevarlas a una educación estética como formación

de un hombre libre.

Son estas ideas las que hacen del período romántico la edad del talento personal, en donde es este genio individual un valor en su mismo, como Kant decía, no hay academia en el mundo que enseñe a crear una obra maestra, y es Hegel quien retoma la teoría filosófica de la estética, en sus «Lecciones de estética», en donde nos dice que no es sino mediante el arte que el hombre expresa claramente lo que es y lo que puede ser, “La obra de arte no existe solo para la intuición sensible, sino así mismo para el espíritu... lo bello se determina como la apariencia o el reflejo sensible de la idea del absoluto”. Aunque a su vez Hegel argumentaba que el arte ya no era necesario, que estaba llegando a su fin, como si el arte fuese una área que perteneciese a la infancia de la humanidad.

En el siglo XIX Arthur Schopenhauer vuela a retomar aquello que traen consigo las cosas, pero no lo llama espíritu, idea o naturaleza, sino voluntad,

dice que el mundo es un tejido de apariencias urdido por nuestro intelecto, la realidad es en sí solo voluntad de vivir, que late en lo más profundo de todo lo que hay, no solo en lo orgánico, sino en la naturaleza inanimada; esta fuerza ciega, este impulso de ser, se nos revela en la contemplación artística, dice “si los animales y los seres humanos son el objeto de representación y contemplación estética, entonces el placer es la comprensión objetiva de estas ideas, que son las revelaciones más claras de la voluntad”.

Décadas después Friedrich Nietzsche rechaza el pesimismo de Schopenhauer y reinterpreta la voluntad como voluntad de poder, el arte para Nietzsche es un sí a la vida, más allá de lo lógico y lo racional, su aporte es la innovación del estado espiritual, sagrado, mitológico y festivo, “Solo el arte puede reemplazar a las antiguas mitologías”.

El siglo XX es el de la pregunta acerca del arte, no tanto así de la estética, si no del arte como



Formas únicas de
continuidad en el espacio
Umberto Boccioni, 1913 d.c.
111,44 cm



Gran figura reclinada
Henry Moore, 1984 d.c.
10 mt. app



Elogio del horizonte
Eduardo Chillida, 1990 d.c.
10 mt. app

expresión del ser, siendo León Tolstoi uno de sus más grandes defensores, en 1938 Robin George Collingwood, postula que el arte es la expresión de un sentimiento y por tanto así es que los artistas vanguardistas aparecen en la escena negándose a producir obras que encajen en estas definiciones.

Ludwig Willgenstein en sus «Investigaciones filosóficas» de 1953 trata de entender este fenómeno, argumentando que para entender una palabra hay que atender a sus usos habituales, por que ella no es nada fuera de esos usos, y contra-ataca a los vanguardistas diciendo "Crean ustedes que yo tengo una teoría, creen que estoy diciendo esto y aquello, yo describo; doy ejemplos para estar en claro acerca de las palabras estéticas, ustedes tienen que descubrir modos de vida". Posterior a esto Morris Weitz en 1956 retoma lo de Willgenstein y la aplicó al arte, afirmando que no hay condiciones necesarias ni suficientes para

que algo sea considerado una obra de arte, como las formas artísticas no son estáticas, ninguna teoría del arte es posible y los intentos por llegar a una definición de arte deben abandonarse, el sugiere que es más útil analizar su función y el tipo de ideas que representa, el sostiene que la propia naturaleza aventurera y expansiva del arte, sus constantes cambios e innovaciones hacen que sea lógicamente imposible determinar un criterio de definición".

Para los teóricos del arte y la estética 1960 se convierte en la década del olvido de la belleza, donde todo es arte, George Dickie replica que estamos hundidos en arte, que hoy el cine, la fotografía, el cómic, la televisión, todo, tiene arte, que hace 200 años una novela era vista casi como una herejía, un tiempo muerto, y hoy en día es una gran muestra del arte. Y este razonamiento es el que lleva a analizar al desde su forma universal,

desde la sociedad y no el individuo personal, vuelve a aparecer en escena lo que dice John Dewey en 1934 "El sentimiento en una obra de arte no es una experiencia meramente personal, sino que debe tener un carácter universal", como a su vez por los avances tecnológicos como lo hace Walter Benjamin acerca del concepto de arte desde el punto de vista de su unicidad y la repetición de las obras de arte.

Hablar sobre estética en las últimas décadas quizás queda más en claro con la metáfora con la que el artista Barnett Newman se refiere a ella diciendo que la estética es para los artistas, lo que la ornitología es para los pájaros.

CAPITULO III

De la observación

La experiencia

Memoria

Conservación de la experiencia

Articulación exposicional

Observación y el devenir de la forma



Se expone más que un objeto, aquello expuesto es una experiencia sensorial.



Exposición Obra habitada, Espacio Restaurant, Parque Cultural de Valparaíso.

La experiencia

Dicen que la *experiencia* es la madre de la ciencia, *experientia*¹, es prueba y ensayo, es la cualidad de intentar o probar, a partir de un *hacer* las cosas, para llegar a un conocimiento empírico, el cual no es más que *fruto* de lo mismo, es aquel conocimiento adquirido por medio de las *experiencias*.

La *percepción*, que es acción y efecto de capturar las cosas por completo, se refiere al perseguir, (*seguir hasta el final*) para así *aprehender* por completo algo, y esto no se logra sino en virtud de *estímulos*, cuando *sentimos* algo por medio de los sentidos, lo asimamos y lo incorporamos a nosotros.

El experimentar una exposición, no recae en los objetos de esta en sí, sino que en esencia en el *otro*, puesto que una obra existe sin alguien que la perciba, la exposición aquí entonces recae en la construcción recurrente de este diálogo entre exponente y *obervantis*, visitante de la exposición;

Lo cual se hace patente al colocar fuera, a la vista, aquello que el artista o exponente ha observado, abstraído y experimentado, para poder ser percibido por los ojos del otro, quien hará relaciones nuevas entre aquello que se le es expuesto y sus experiencias, esto es lo que anteriormente se llama fenomenología de la exposición.

*Tal vez, somos más plenos de lo que creemos,
tal vez, somos más íntimos de lo que pensamos,
y muchísimo mejores de lo que acostumbramos decir
sobre nosotros mismos.*²



¹ *experientia*, nace del latín *experiri*, *ex-*, de separarse del interior, *peri-*, del verbo que cuenta de un intentar o arriesgarse, y *entia-* que es el abstraer de estos conceptos.

² Covarrubias, Carlos (2015). Clase Taller de Amereida, Valparaíso, Chile. Miércoles 18 Marzo (Ciudad Abierta).

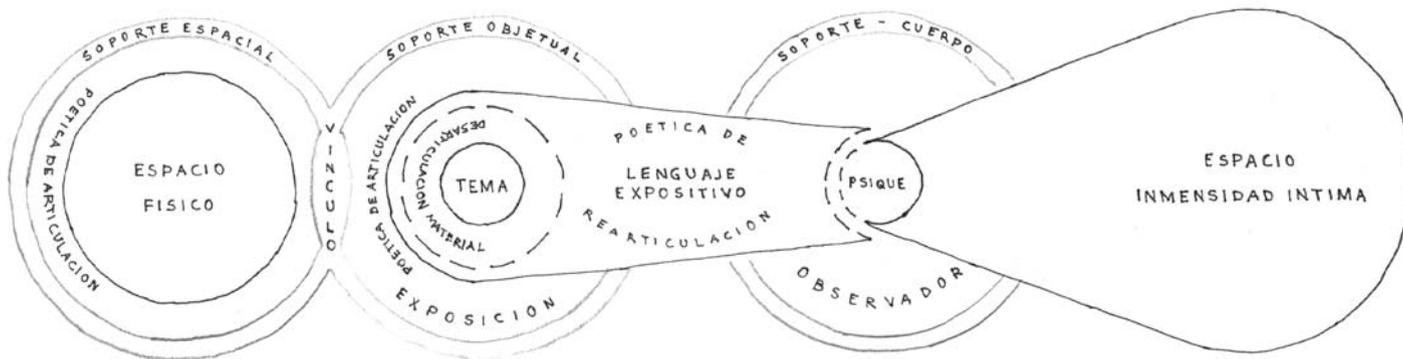
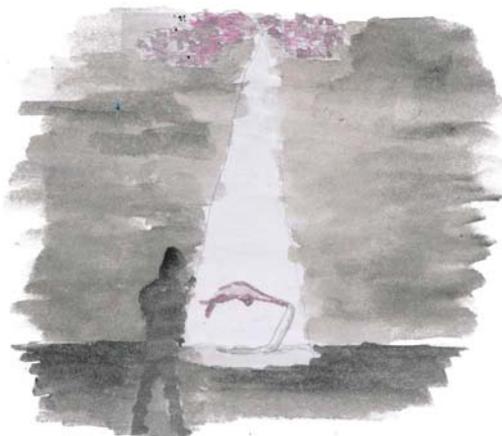


Diagrama de los espacios físicos y fenomenológicos.



El exponer le entrega al objeto una sensación de inalcanzable, en la experiencia museal, de un algo sacro.

Memoria

No hay nada más fascinante que examinar cómo la memoria regresa; para algunos, un olor es el detonante, para otros, la línea de un rostro, el color de un objeto o aún más, una palabra que hará brotar una infinidad de pequeños instantes que confirmarán el conjunto de la memoria¹

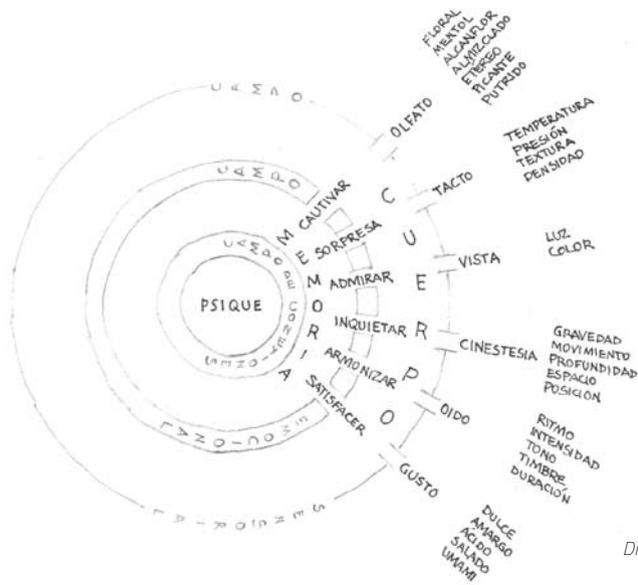
Los diagramas que se presenta en esta página, son el recuento y la *graficación* de la investigación y teoría planteada sobre la fenomenología de las sensaciones y la memoria. Si bien la museografía es exhaustiva en estudiar al cuerpo por medio de la antropometría y la psicología, existe un mundo que no es tan explorado, o más bien esta tarea la deja recaer en la filosofía que siempre ha de haberselas con el ser. A causa de esto es que se origina la necesidad de teorizar sobre las sensaciones, experiencias, la memoria y lo que ocurre entre

ellas, para poder avanzar hacia lo que luego será el vínculo o canal entre la exposición y el observador —*expositio y observantis*—

Todo aquello que esta expuesto -emociona- (incluyese todo cual lo saca a uno de su estado habitual, *distrayendo, instruyendo, o a si mismo emocionando*). Luego de la experiencia museal, se reinventa el diálogo que nombra aquello que observo, y en esto se reordenan los conceptos, para bajarlos a un nivel que dice de lo expuesto, más que de la exposición en sí. Este volver a ver y reinventar, despierta un nuevo enfoque de aquello que esta expuesto y abre un nuevo horizonte a la investigación, el que nombra aquello que se graba en mi al experimentar lo que se expone.

Con este apartado se trata de caer en cuenta que todo lo expuesto (*lo que emociona*) se hace parte de la experiencia, pero más, profundiza en el ser,

1 Brousseau, Lyse (1991). "La mise en exposition". Musées 13(2). París, Francia. pp 10-11.



Se expone más que un objeto, aquello expuesto es una sensación.

Diagrama del proceso mental de la memoria por medio de la experiencia sensorial.

puesto que llega al espíritu del mismo y lo graba en la memoria, y que esto es parte de la construcción de una exposición puesto el guión de esta se basa la articulación de aquello a lo que se quiere llegar en el subconsciente de quien la observa y esta pregunta aparece en la completud exposicional, desde el tema al recorrido, del objeto al espacio.

Conservación de la experiencia

El efecto que tiene en nuestra mente el como le es presentado algo, es decir las impresiones que capturamos de este, las llamaremos, sensaciones, un olor, sabor o color, puede o pueden ser aquello que graba la memoria acerca algo, de tal modo que la empírica, se refiere a las diferentes *experiencias* sensoriales que se graban, y al conjunto de las *experiencias* sensoriales y emocionales que conllevan las exposiciones, se llama *fenómeno de la exposición*.

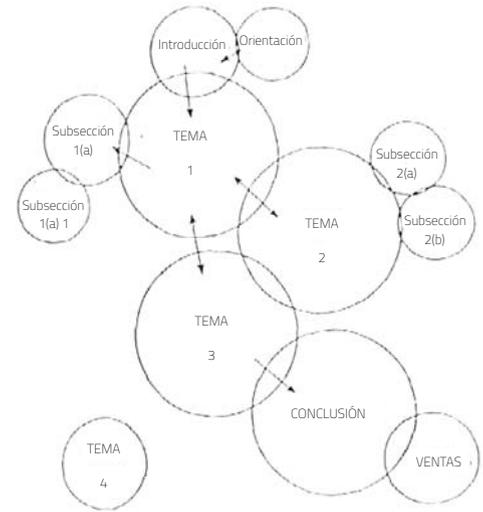
Del fenómeno, su materia es lo referente a las sensaciones, y su forma es el orden que le damos a estas experiencias, *(o al orden con que grabamos estas experiencias en la memoria)*.

Exponer es sacar fuera algo, para que alguien lo adquiera, lo cual ocurre al ser capturado por los sentidos, el objeto entonces puede convertirse en símbolo de una persona, situación o momento, en un espacio y tiempo dado. Pero todo puede ser capturado por los sentidos, ahora bien, como definimos que aquello expuesto es algo que queremos adquirir, recae en el deseo de apropiarse de este sentido *(de aquello que nos expone el objeto)*.

Escojamos un ejemplo, si vemos en la calle un zapato deteriorado tirado en la acera, quizás nunca queramos adquirir este zapato para darle utilidad, puesto no es su uso lo que al verlo nos *afecta*, sino su *situación*, pero una pintura que retrata esta

situación descrita, del zapato deteriorado, puede que si queramos adquirirlo, ya que captura esta *sensación*, y esto es lo que se *evocará* al contemplar la pintura

Ahora bien, en cuanto a la forma del fenómeno, la causa de la selectividad, es lo que está *a priori* (antes) de la sensación, puesto son experiencias grabadas en la memoria antes de haberlas experimentado. Siguiendo el mismo ejemplo de las zapatillas, puedo anteponer a la sensación de color, la de un material, puesto que según la experiencia que tengo aquel tipo de objeto en tal contexto, me dice que mi primordial interés es el color, o puedo elegir la impermeabilidad antes que el confort del material, debido a que mi experiencia con estos es que necesito mantener mis pies secos.



Ejemplo de un diagrama típico de planificación conceptual de una exposición.
 BELCHER, MICHAEL. Organización y diseño de exposiciones. TREA, España, 1994

Articulación exposicional

La facultad de construir un espacio está dada inmediatamente a todo hombre, la facultad de concebir un espacio, no.

Recientes investigaciones en el campo de la psicología de la percepción han demostrado que nuestra primera representación del mundo es confusa. Los primeros estímulos son de un universo sin formas fijas y sin medida, es decir, sin objetos y, naturalmente, sin perspectiva, sin clases lógicas de formas geometrizadas.¹

Hablar de un lenguaje de articulación, es hablar de una poética, es decir de una conjunción de territorios conceptuales que se operan para generar un cuerpo coherente que será presentado en torno a un tema.

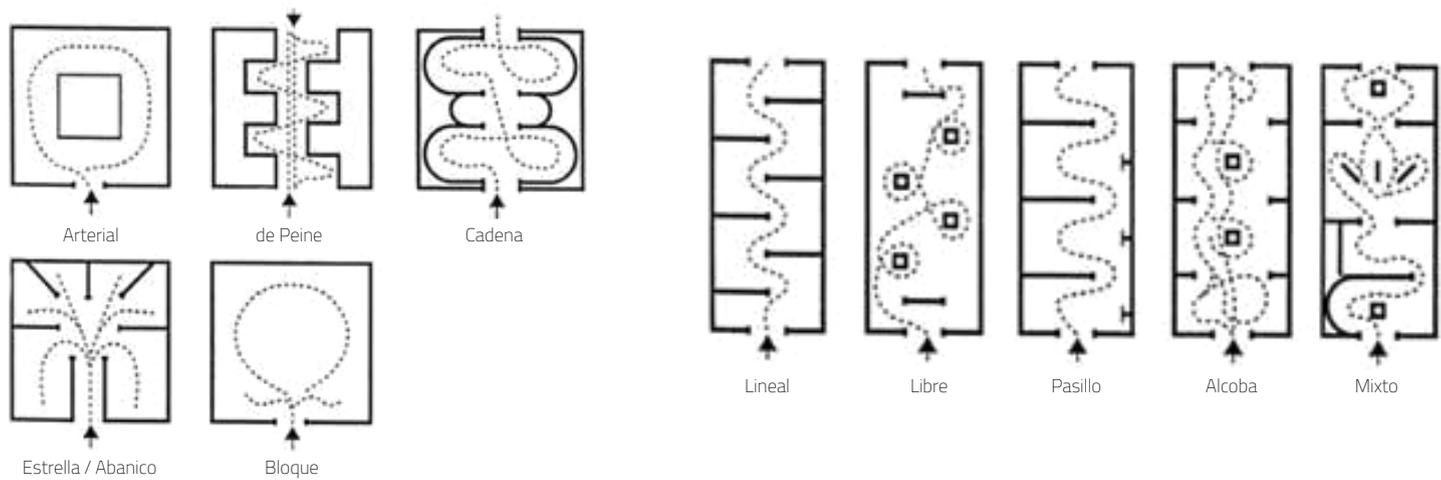
Estos territorios conceptuales, no se entienden sino *desarticulando* el espacio-físico, entendiéndolo más allá de su objetualización, mas bien rebasando

lo que es descriptivo de los espacio-lugares, para así llegar a las virtudes primarias —verdades espaciales— que revelan aquello que nos adhiere a los lugares, a la función primaria del habitar, es decir la permanencia.

Articular en la exposición es una acción que orquesta la concepción de tres conceptos, *tiempo, gesto, y lugar*, lo cual solo puede ser realizado por medio de tres dimensiones materiales que hagan patente la exposición, el espacio, el tema de la exposición y los objetos de esta (o su contenido)

Estas tres dimensiones, como se mencionó deben ser primero desarticuladas y esclarecer la esencia —verdades— que traen a presencia y de este modo poder ordenarlas en función de aquello que se hará presente en una exposición, a este orden que aparece le es llamado *guión de la exposición*.

¹ Iommi, Godofredo. (1983). "Reflexiones sobre la Representación del Espacio en las Artes Plásticas", Taller Investigaciones Gráficas e[ad], Valparaíso, Chile. pp.28



Modelos de circulación. Según Lehbruck (1974), tomado de Belcher (1994)

De este modo los objetos de la exposición son puestos en el espacio y aquí se manifiesta el *recorrido de la exposición*, el cual es la primera puesta espacial del contenido de la exposición, ahora bien, para que ocurra en el observante aquel efecto que el tema propone, esta puesta de objetos en el espacio debe tener a su vez un orden, es el orden con el cual se construye el recorrido por el espacio, un orden de la información contenida en los objetos de la exposición, aparece entonces una ley de la presentación del contenido, llámese *ley de la información*.

El espacio tiene expresión y no es sólo un contenedor de objetos y de otros elementos museográficos. Michael Belcher (1994) afirma que la buena organización de los espacios en el recorrido de una exposición "está relacionada muy estrechamente con el concepto de ritmo, que

consiste en ofrecer al visitante una variedad de experiencias según avanza a través de un espacio determinado". Para Ralph Appelbaum el recurso narrativo principal de las exposiciones es el espacio:

Las galerías, recorridos y espacios de transición pueden servir como metáforas tridimensionales de gran escala que comunican la historia de un modo intenso y emocionalmente estimulante. Dentro de estos ambientes dramáticos y envolventes los objetos adquieren un dramatismo muy especial: el colador de té llevado por un judío deportado, presentado en el Museo del Holocausto. O como en el Museo Americano de Historia Natural, donde los visitantes absorben visceralmente la historia de su evolución por su recorrido, y no solo conceptualmente a través de la lectura y los objetos.²

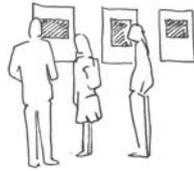
² Belcher, Michael, Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo, Gijón, Trea, 1994.



La mirada en el museo —es un mirar dirigido, mirar-hacia, es la mirada del asombro, de la admiración; del asombro porque aparta al ojo de lo sombrío del mirar habitual y le sorprende con cualidades que se habían pasado por alto; del admirar porque la mirada se dirige cuando algo afecta o emociona, lo que es sorpresivo para el “espíritu” — para la vista, y causa detención, en este sentido la mirada que aparece en el museo es una de las miradas que más acercan al contemplar.



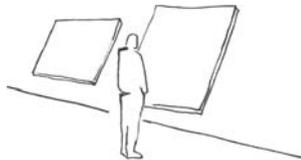
C. Los actos y los gestos del observante van en consonancia con los horizontes visuales de la exposición



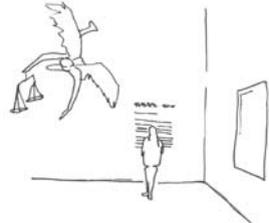
B. Aquello que exponen los objetos le dan carácter a los espacios, pueden volverlos más extensos o más íntimos, más vaporeos o más tensos, pueden agudizarlos o atenuarlos



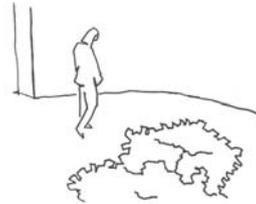
A. Los visitantes ante la exposición parecerían reducir su espacio al friso visual que observan



D. Los objetos de la exposición contienen espacios, tanto, que sin observante; por si solos, traen a presencia este espacio como en la espera de quien lo habite



E. En la exposición la energía de un espacio esta dada por los vacíos que construyen los gestos y posturas del cuerpo que observa.



F. El trazo que se construye en el recorrido de la exposición es el que guía a los ojos y gestos del cuerpo

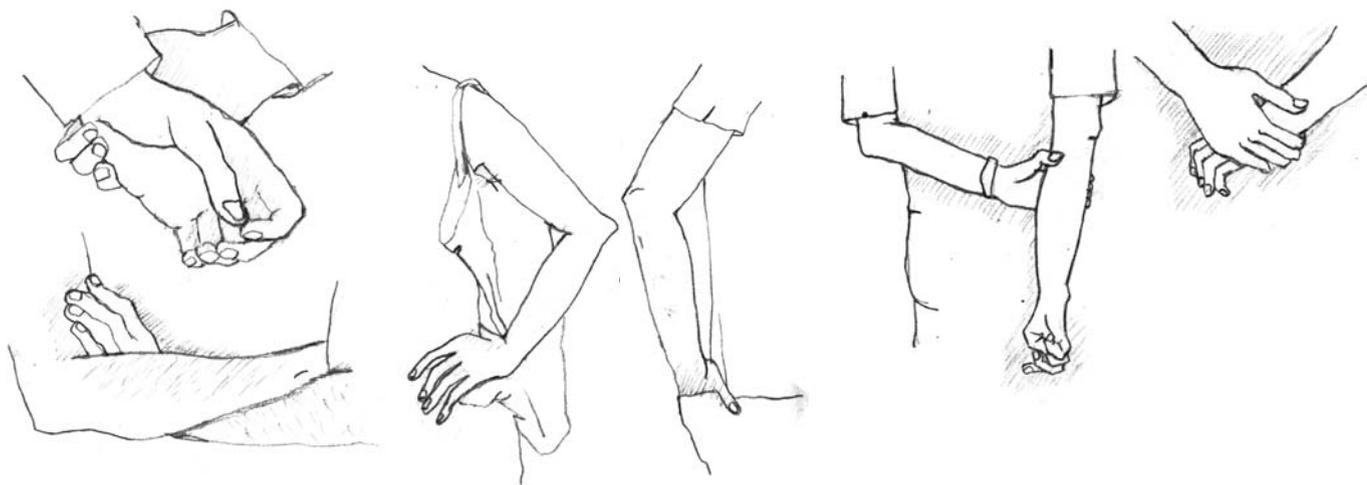
Observación y el devenir de la forma

Los conceptos de *croquis*, y la *observación*, no son tomados como dos elementos separados, sino que el croquis está contenido en la observación. Es dependiendo de nuestro punto de vista, *realidad*, como nos es posible percibir el mundo, verlo como una primera vez, experimentarlo, y nuevamente *volver a verlo*, con diferentes rasgos y detalles.

Observar es entonces esa actividad del espíritu (y del cuerpo) que nos permite acceder, una y otra vez, a una nueva, inédita, visión de la realidad. La materialización del croquis es un diálogo entre la mente que abstrae (elige, separa) y la mano que interpreta y ejecuta.¹

A través de la idea de la creación en búsqueda de algo, Heidegger habla sobre la *desocultación* del *ser*², la *alitheia* (ἀλήθεια), el hacer patente los entes por lo que son y como son; para así luego revelarnos la *téchne* (τέχνη) como un saber *experimentado*, la producción de un ente *presentandolo* tal cual es,

¹ Cruz, Fabio (1993). Clase "La observación". Taller de Amereida. P. Universidad Católica de Chile



En el museo, la mano cesa su dinamismo, da paso al ojo, es una acompañante del recorrido —son manos que esperan en reposo a que el ojo indague; se detenga, por eso ellas también se detienen acogiendo una a otra —una al cuerpo— sostenidas —Y aquello que sostienen no son a ellas, ni al cuerpo, no sostienen el peso de masas corpóreas, sino que sostienen aquello que el ojo observa— sostienen el peso de la mirada.

desocultandolo; Por tanto luego nos dice que la *poiesis* (ποίησις), es la *iluminación* que *aparece* por la interrelación que ocurren entre los fenómenos perceptivos para producir un ente nuevo, *reinventar*.

La *poiesis* de la creación, recae en salir a observar y experimentar en torno a los museos y exposiciones, desde el sentido íntimo de lo que percibimos, a lo que ponen en manifiesto los objetos de la exposición. Devenir nombra una transformación, un proceso de cambio de un estado a otro, el *llegar a ser*, de esta manera es que aquellas particularidades que hemos observado en nuestro modo de ver el mundo, *iluminada* por la palabra y se transforma, es una reinención de aquello que hemos observado.

El croquis y la observación dan cuenta de aquello en lo que se pone el ojo cuando se van a visitar los museos de Santiago y Valparaíso, la *observación*

es entonces el eje central del diálogo entre el fundamento de lo que se quiere poner en evidencia y las particularidades que le dan forma a la obra.

Lo primero que aparece ante las observaciones es el de contener un espacio, que sea soporte del contenido, que sea continente, primero es el espacio puesto que la exposición contiene espacios, tanto así que un espacio montado sin observante, puede llegar a tener la capacidad de ser intermitencia, pero no dejar de ser un espacio de exposición. ^[croquis D]

Si la línea de visión es un elemento que modifica al cuerpo ^[croquis A], entonces este espacio debe tener la capacidad de soportar horizontes visuales, pero no tan solo horizontes que se ciñan a la medida del ojo, sino que también a la del cuerpo, puesto que es en esto donde el recorrido de la exposición aparece en consonancia con los actos y gestos de quien

observa. ^[croquis C] Es en esto donde yace la energía del espacio expositivo, en esos vacíos espaciales que construyen gestos y actos del cuerpo al contemplar la exposición ^[croquis E].

Para que los objetos de la exposición sean ordenados en estos espesores y puedan darle carácter a los espacios y así volverlos más extensos o íntimos, más vaporeos o más tensos, ^[croquis B] debe abrirse la posibilidad espacial de organizarlos en toda la extensión espacial que se construya. Así de este modo se creará un trazo expositivo que construya la exposición desde su recorrido hasta el ojo y los gestos del cuerpo. ^[croquis F]

La observación entonces se transforma en aquello que fundamenta la formalización del espacio expositivo, desde las primeras maquetas hasta los soportes laminares, para concluir en este módulo de espacio expositor itinerante.

2 Heidegger M. (1973). "Arte y poesía". México D.F., México. Fondo de Cultura Económica, Colección Brevarios. pp. 56, 80-103.

CAPITULO IV

De la forma

Forma espacial

Vínculo y uniones

Recorrido

Espesor laminar

Ley de la información

Espacio expositor



Maqueta final del módulo expositivo itinerante, con los espesores y soportes laminares montados.

Forma espacial

Como se declara en las páginas anteriores, la palabra es lo primero, es lo que instauro la posibilidad del hacer, no solo nombra, sino da vida a eso que nombra, y una vez nombrada, una cosa deja de ser esa cosa, Borges en 1958 escribió:

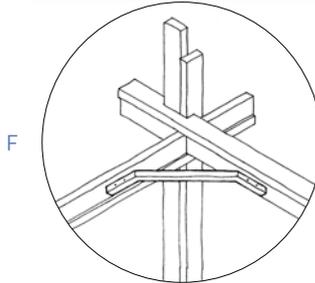
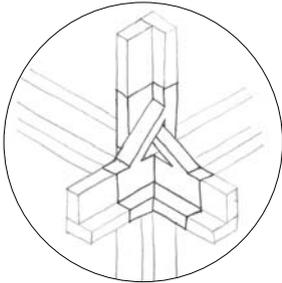
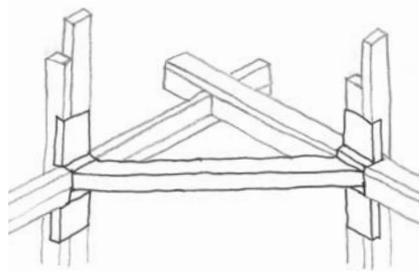
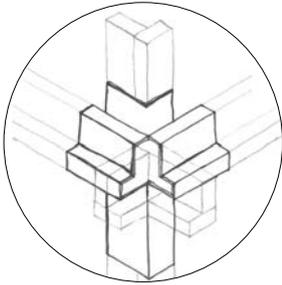
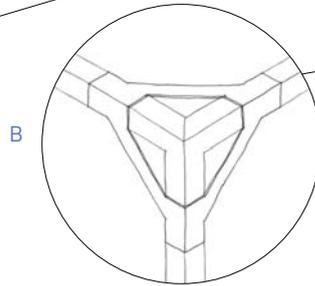
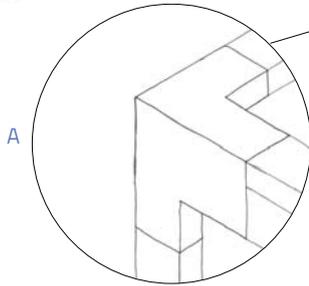
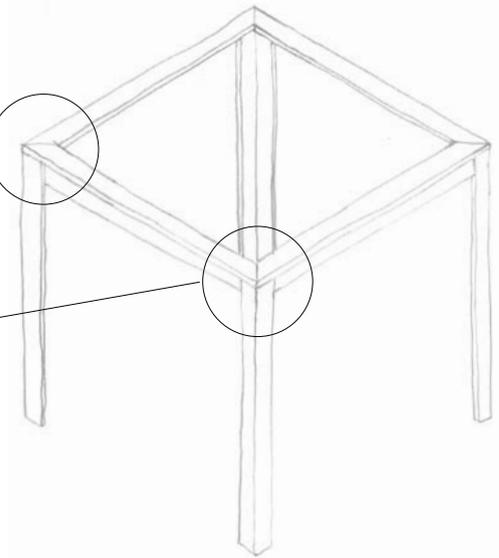
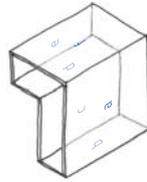
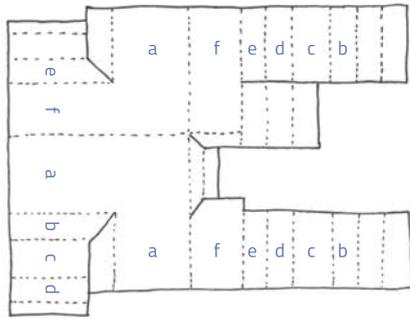
*Si (como afirma el griego en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa
en las letras de "rosa" está la rosa
y todo el Nilo en la palabra "Nilo"*

Para que la conformación de un cuerpo se concrete debe como esencia primordial, delimitar, para crear con esto una inclusión y una exclusión. De este modo se yergue una espacialidad imaginaria, un cubo de aire, que es la expresión mínima de un cuerpo, puesto nos entrega las tres coordenadas básicas para que un cuerpo aparezca en el espacio (*alto, ancho y largo*), esta concesión de límites al espacio es por sí misma la medida espacial, es

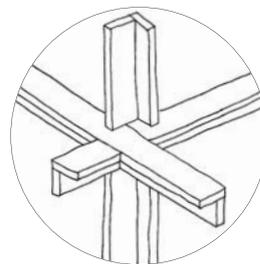
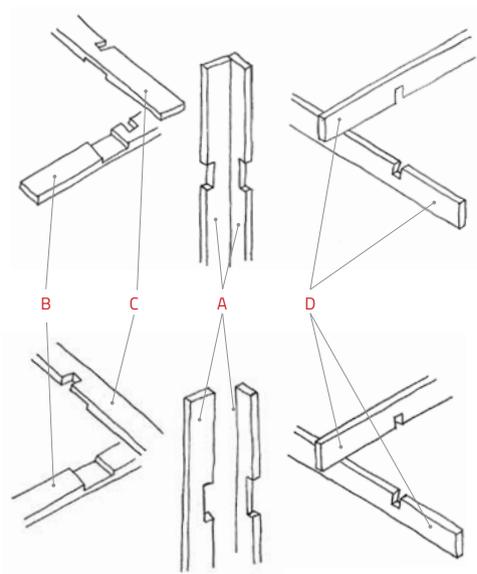
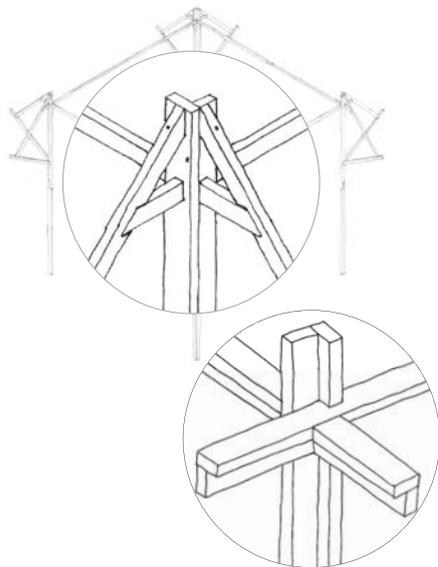
la forma que contiene lo observado, en donde habitan y se manifestarán los gestos y actos que ocurren en la exposición, pero el espacio de por sí como el aire, se vuelve etéreo si solo lo dejamos a la idea imaginaria de la medida, por tanto debe existir algo que contenga este espacio.

Es con esta propósito se construye el cubo, se le da forma con materialidades tangibles, para que contenga aquel espacio, para que lo delimite, y le otorgue la posibilidad de ser un espacio habitable, para ser edificado y que en él ocurra la exposición.

1 Borges, Jorge Luis. (1958). "El Golem".



Desarrollo de las uniones de madera para el módulo.



Vínculo y uniones

La primera aparición del vínculo nace como consecuencia del encuentro entre dos soportes, el soporte espacial (maco de madera), y el soporte objetual de la exposición (lámina expositora) en una de las primeras maquetas. Así como las uniones que permiten la solidez del cubo existen en concordancia y con el lenguaje material, el vínculo debe poseer las mismas cualidades en virtud de aquello que vincula, por tanto en esa primera instancia se llega a una ley constructiva del vínculo:

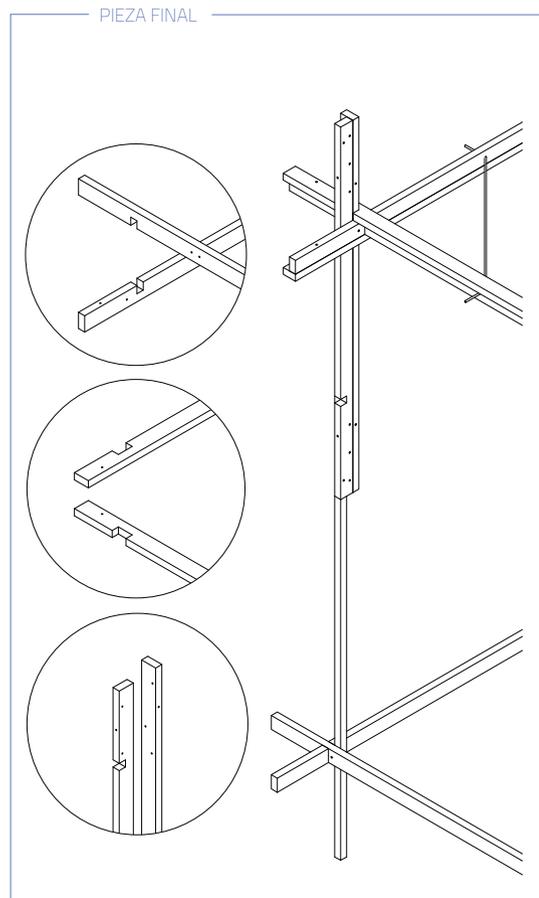
1. Debe ligar dos o más elementos.
2. Debe adaptarse, ajustarse a los elementos que esta vinculando.
3. Debe saber leer el comportamiento de los elementos que vincula.
4. Debe asegurar la fusión entre los comportamientos de los elementos vinculados.
5. La mecánica que lo une a el o los elementos debe funcionar por sí misma y en el vínculo mismo.
6. Si existiese más de uno, el lenguaje con los que se construyen debe tener concordancia.

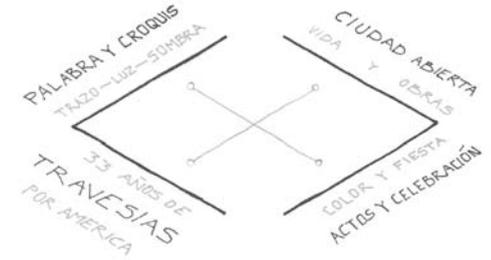
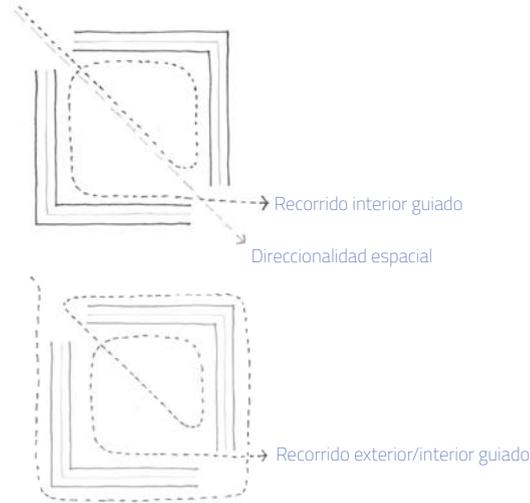
7. La medida debe ser la mínima en proporción al lenguaje al cual pertenece.

Con estas cualidades la pieza vínculo se transforma en más que una pieza funcional y vinculante, sino que es parte de los elemento que une, es una pieza diseñada, es un vínculo.

De este modo en las posteriores maquetas cada unión y vínculo se adapta a esta ley, la unión de madera se desarrolla en torno a la capacidad material de la madera para lograr el encuentro de las tres vigas en salientes con la menor cantidad de cortes para realizar los ensambles, 4 tipos de piezas, con 5 cortes para ensamblaje.

Aparece un vínculo metálico que asegura la estabilidad de las uniones, que se desarrolla desde la experimentación de paredes laminares a escuadras, que siguen la misma materialidad de las reciente patas metálicas, que se extienden desde el marco de madera.





Recorrido

Como se menciona los objetos que se llevan a una exposición se desmiembran o descomponen, tratando de desentrañar su esencia oculta, en ellos —*conceptos, cualidades, virtudes o sensaciones*—, que se volverán a articular en nuevos soportes y en un nuevo espacio. Es esta manera o sistema de volver a articular las esencias de los objetos, la que se transforma en el lenguaje de la exposición (*no es el guión de la exposición, ni el recorrido espacial*), el que lleva intrínseco un propio nuevo idioma.

En el otro extremo esta el observante, que ajeno a todos estos sistemas de orden, de montaje y selección, interactúa con lo ya montado en la exposición y graba aquello que logra entrar en a su memoria por medio de esta experiencia exposicional.

En este punto aparece el recorrido de la exposición, que es la formalización o lo que

trae a presencia el planeamiento de como esta interacción, objeto exposicional y observante, va y debe suceder, es decir es el hacer patente del guión de la exposición.

La existir un espacio, en el paso de un punto de este espacio a otro crea una direccionalidad, es decir el paso más corte para llegar de A a B, pero esto no asegura que el espacio será recorrido, por tanto la exposición crea una atmósfera a recorrer, planteando una organización del contenido en torno al tema de la exposición.

En la figura superior se muestra un ejercicio de recorrido para realizar una exposición sobre qué es estudiar en la Escuela de Arquitectura y Diseño, de la PUCV. (e[ad])

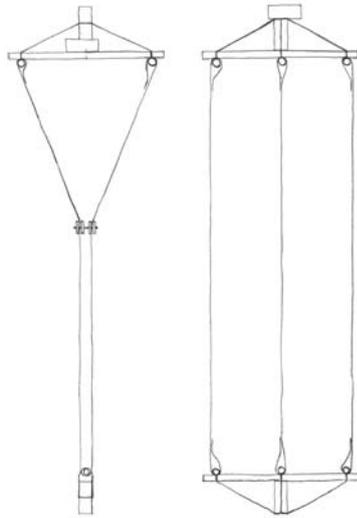
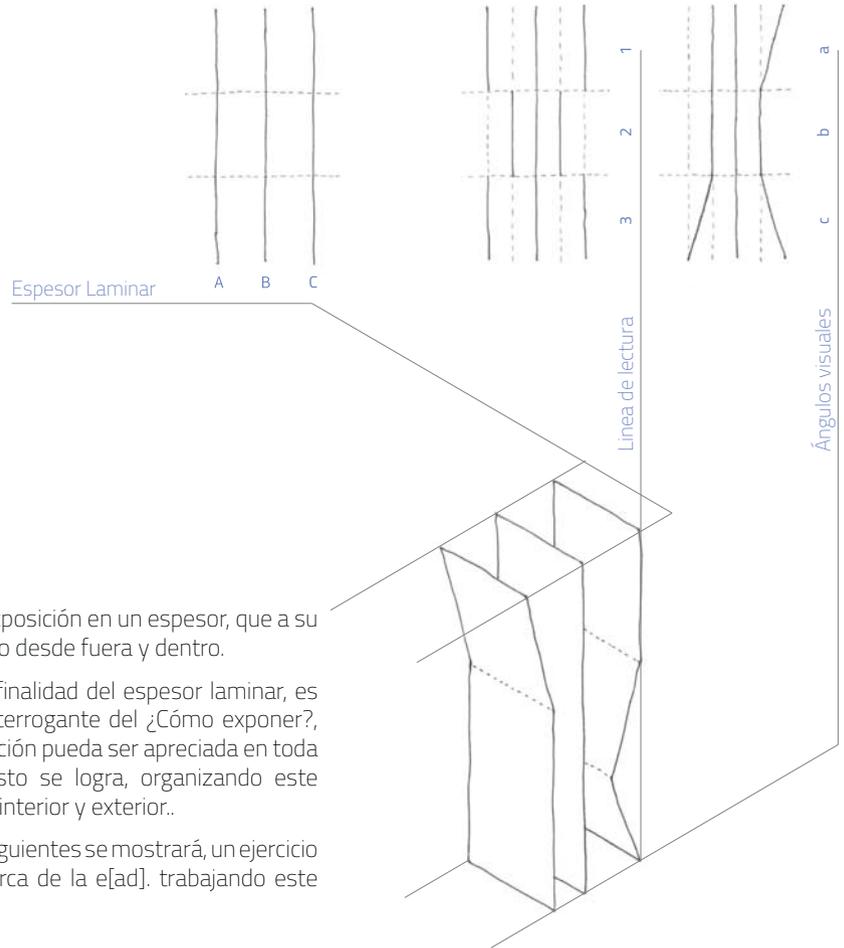


Figura del soporte tensil del espesor laminar.



Espesor laminar

Desde la premisa de vacíos que se densifican al encontrarse con otros vacíos, nace un espesor laminar, que es posibilidad expositiva en sus límites espaciales.

Este espesor laminar, parte como la posibilidad expositiva en un dentro y fuera del espacio expositor, lo cual a su vez entrega otra dimensión a este mismo espacio, lo densifica en su exterior.

De este modo aparecen tres límites laminares, A, B y C, que a su vez son soportes laminares de la exposición, estos planos laminares constituyen alturas, largos y anchos, que deben poder ser organizados, por tanto, se continúa con el pensamiento de una ley que tiene que ver con las líneas de lectura de estas láminas, 1, 2 y 3.

Las capas de este espesor laminar, no son leyes en las cuales solo de esta manera puede ser expuesto algo, sino que son la posibilidad de

montaje de una exposición en un espesor, que a su vez puede ser visto desde fuera y dentro.

Es decir que la finalidad del espesor laminar, es dejar abierta la interrogante del ¿Cómo exponer?, Para que la exposición pueda ser apreciada en toda su densidad, y esto se logra, organizando este espesor desde su interior y exterior..

En las páginas siguientes se mostrará, un ejercicio de exposición acerca de la e[ad]. trabajando este espesor laminar.

CIUDAD ABIERTA VIDA Y OBRAS

La Ciudad Abierta de Ritique es una extensión de 270 hectáreas ubicada a 16 kms. ubicada al norte del Valleabasco. Sus terrenos comprenden un extenso campo dorado, rodeados con una extraordinaria diversidad de flora y fauna, un borde de playa de más de 3 kilómetros, quebradas y campo. Fundada en 1970 por poetas, filósofos, escritores, pintores, arquitectos y diseñadores, es hoy habitada por muchos de ellos.

Los alumnos de la Escuela participan activamente en la permanente construcción de ella mediante los talleres de obra. Los alumnos de diseño Industrial cuentan con un Taller de Prototipos para formular materialmente sus proyectos. Cada miércoles también asisten a estos talleres los alumnos a la asignatura de Cultura del Cuerpo.

Además la Escuela realiza diversas actividades de la más variada índole. Por ejemplo ya es tradición que todos los años celebremos el día de San Francisco (patrono de la Escuela) con un Torneo Junto con la cultura del cuerpo el Grupo de Profesionales se reúne todos los miércoles en la Sala de Música. También sea de los alumnos del primer año asisten a la asignatura "Taller de Armonía" Se celebra, desde hace más de 30 años, la tradicional "Copa Reyes", un evento deportivo entre nuestra Escuela y la Escuela de Negocios de la Universidad Adolfo Ibáñez. En algunas ocasiones ha sido invitada a participar la Escuela de Arquitectura de la PUC. Y en general se realizan diversos actos de estudio, públicos, conciertos, competencias como el torneo de Fútbol para hombres y mujeres "Copa Pablo Cruz", y muchas otras actividades extra programáticas.

La Ciudad Abierta es un lugar clave: nuestro hogar es la Corporación Cultural Armeñeda, la que a través de un amplio convenio con la PUC se constituye como un campus disponible para una gran cantidad de actividades inherentes a la vida, al trabajo y al estudio de toda la comunidad que compone nuestra Escuela.

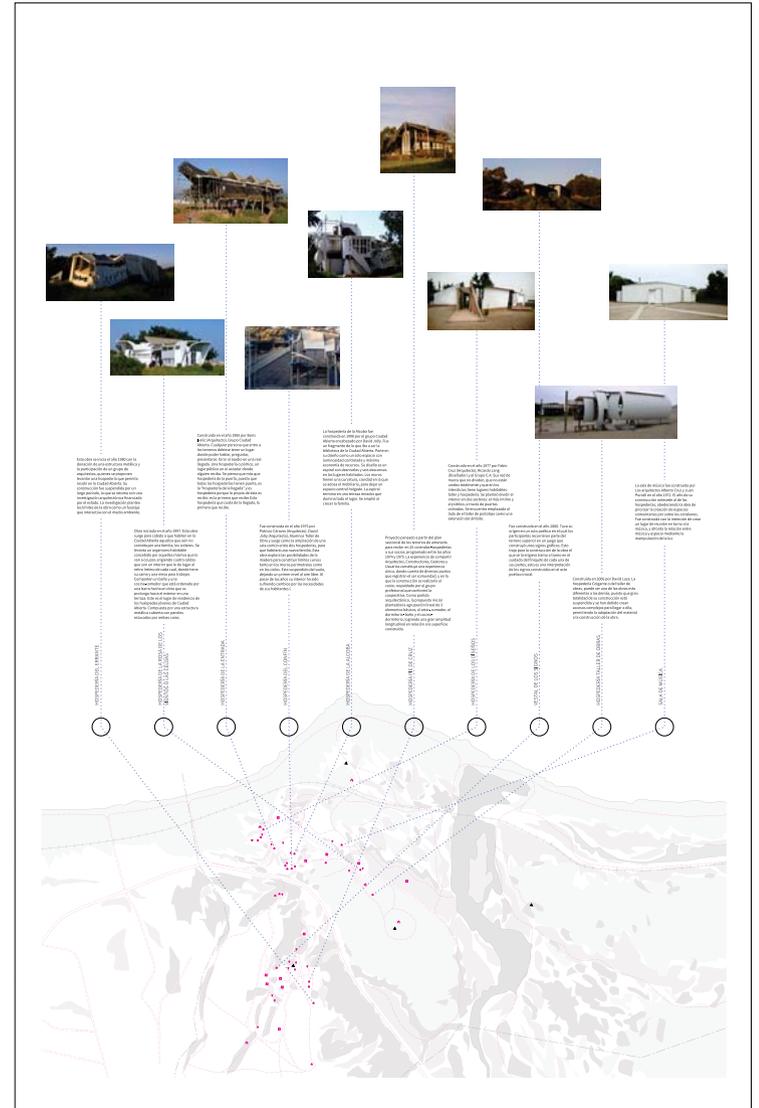


Lámina prototipo, acerca de la Ciudad Abierta y sus obras.

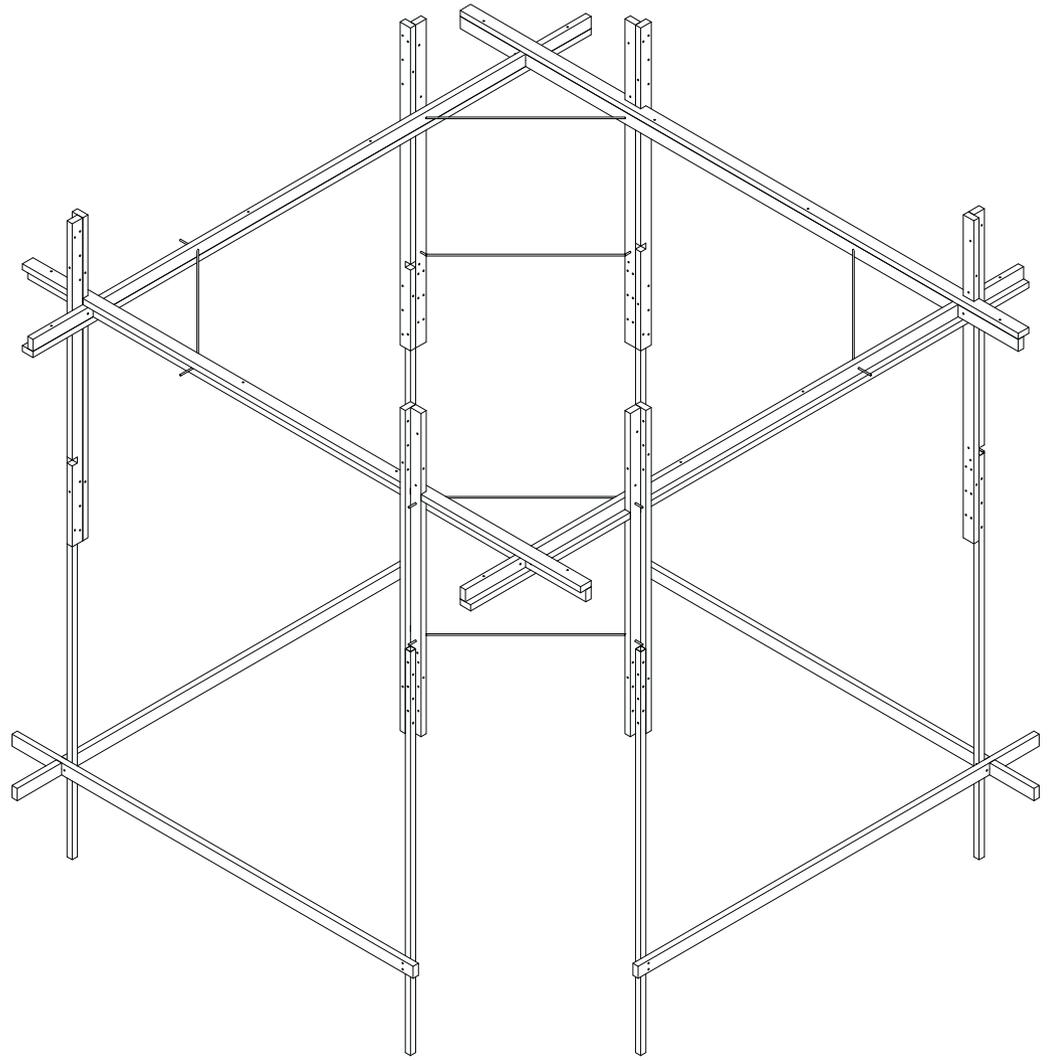
Ley de la información

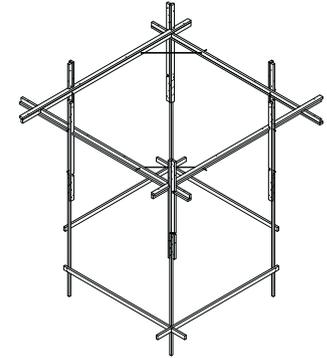
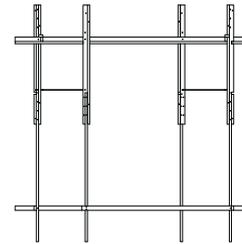
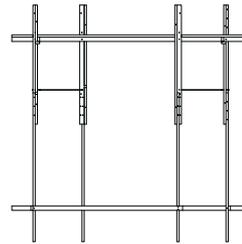
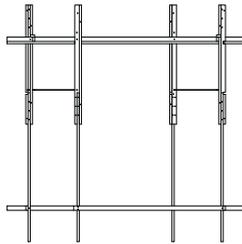
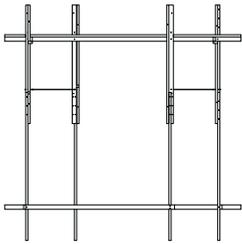
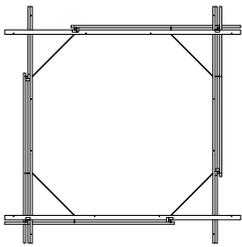
Al construir un espacio de exposición recorrible se construye un espesor, una densidad, un ancho que se delimita por el vacío construido por el espacio contenedor de la exposición, al cual se le da forma en torno a la escala humana. De este modo se determina una ley laminar de la información que es aquella que toma el espesor, para articular la exposición, es este el pensamiento que lleva a idear un sistema tensil de láminas, para formar este espesor en la ley de la información. Así cada lámina expuesta tiene su razón de ser en base a estas leyes, por ejemplo, en lo *alto* el color y el obrar, en lo *ancho*, lo común y la historia, y en lo *largo*, lo íntimo y el habitar.

Hay que recordar que este espesor laminar, comprende por si sola una dimensión de la exposición, aquella que esta puesta en frente en un momento temporal, por ende falta una dimensión

que aúne estos espesores y los vuelva un cuerpo de exposición, esto es el recorrido, de este modo la construcción del recorrido es en base a que es lo que temporalmente se quiere mostrar y el orden que se le quiere dar en el tiempo a estos ANCHOS, ALTOS y LARGOS, como serán mostrados y capturados por el observador.

¿Que es lo que abre aquello que se quiere exponer? es la pregunta que se hace para construir las láminas de los espesores laminares y ¿Cómo se quiere mostrar la exposición? es aquella que determina el recorrido y las particularidades del contenido y las magnitudes de los tiempos que se quieren construir.





Espacio Expositor

Parece que en la mesa el espacio que falta es aquel que la sostiene, desde el comienzo de la aparición de la forma el vacío es la energía material constructiva que se quiere con el material poner en cuestión. Al igual que la música se construye con sonidos y silencios, de igual manera en la poesía Marguerite Yourcenar ha reconsiderado el valor y el significado del silencio.

La experiencia espacial es una experiencia de los límites y de la misma forma un intento de interrelación de estos mismo, como aquellos que aparecen en la construcción de un espesor laminar, en el lugar donde se le pone límite al espacio expositivo.

El problema o cuestión del vacío, pareciese algo de suma importancia en todo aquello constructivo, moldeamos la arcilla para hacer un jarrón, pero es en el espacio vacío donde reside la utilidad del

jarrón, abrimos puertas y ventanas al construir casas, pero son estos espacios vacíos los que le dan habitar a la casa, al igual que nos aprovechamos de lo que es, deberíamos reconocer la utilidad de lo que no es; los vacíos tienen una cualidad.

La ciencia física pareciera que no habla o no puede explicar estos vacíos, pero en la obra de Chillida por ejemplo podemos verlo, así también en la poesía, montar una exposición supone tratar con el vacío, con el espacio.

Cuando una figura se cambia al ser reproducida de maqueta a forma final, no solo cambia en tamaño o medida, sino que aparece la escala como una dimensión del fenómeno espacial, si cambian los factores que constituyen el espacio o en los que este aparece, la escala afecta a todo aquello que constituye la construcción de esta figura, ya sea el vacío o su contenedor material.

Con esto se puede decir que hacer lugar parte por poner una señal, un límite, es en el juego de los límites y los vacíos que conforman estos, el juego de los límites y su interrelación en donde se crea la instancia de un lugar el diseño se preocupa por esto, por los contornos, los perfiles, las líneas que el ojo pierde, no porque sean vaporosas o porque sean ilusión visual, sino por aquello que significan, porque la fineza de la línea constituye más que mera delimitación, sino que construye espacios, establece límites, crea diferenciación, es en el trazo desde donde toda forma nace.



Módulo expositor armado



Módulo expositor armado y con montaje de láminas.



Interior módulo expositor

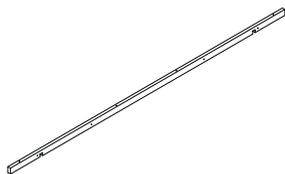


Fotografías del desmontaje de láminas

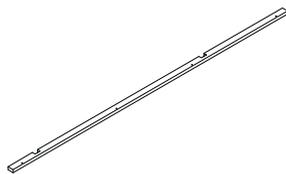


Registro fotográfico de obra habitada

Tipología de piezas



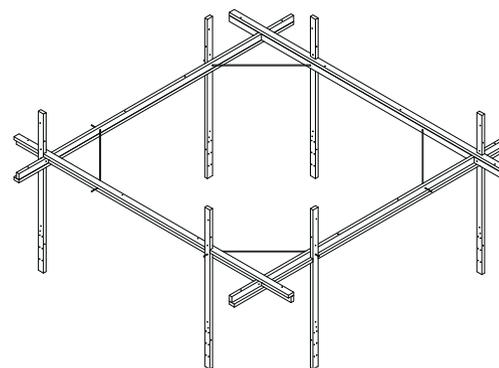
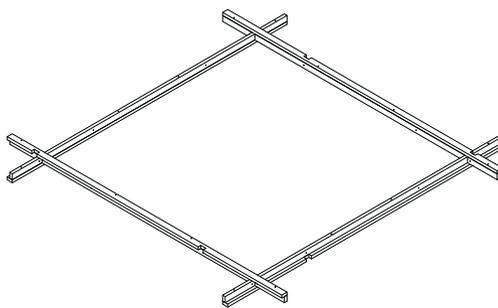
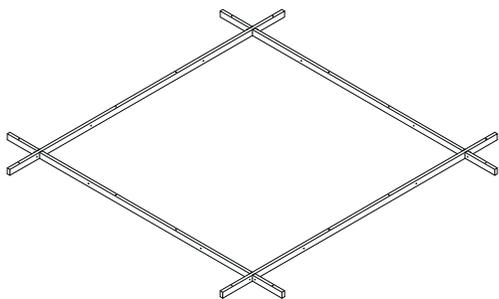
pieza tipo 1
madera pino insigne
4
30 x 60 x 3200 mm



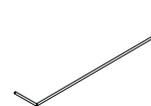
pieza tipo 2
madera pino insigne
4
60 x 30 x 3200 mm



pieza tipo 3
madera pino insigne
6
60 x 30 x 1600 mm



pieza tipo 7
hilo acero y aluminio
6
ø12.7 x 3200 mm

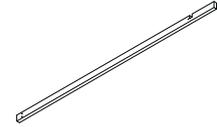




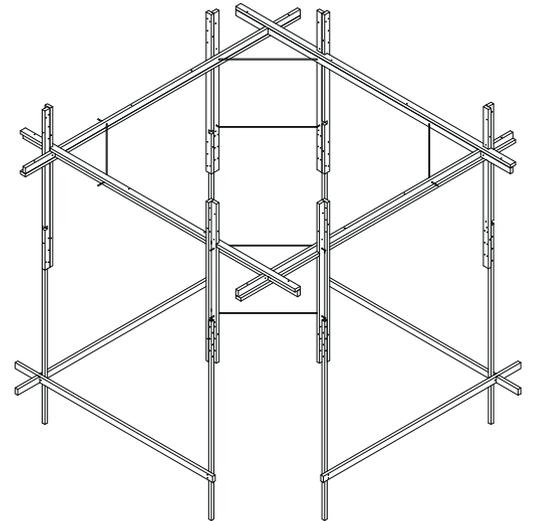
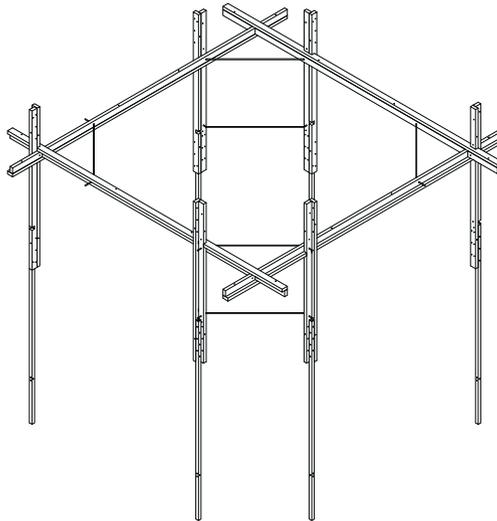
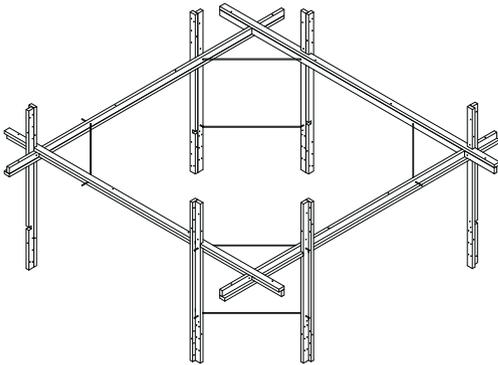
pieza tipo 4
madera pino insigne
6
30 x 60 x 1600 mm



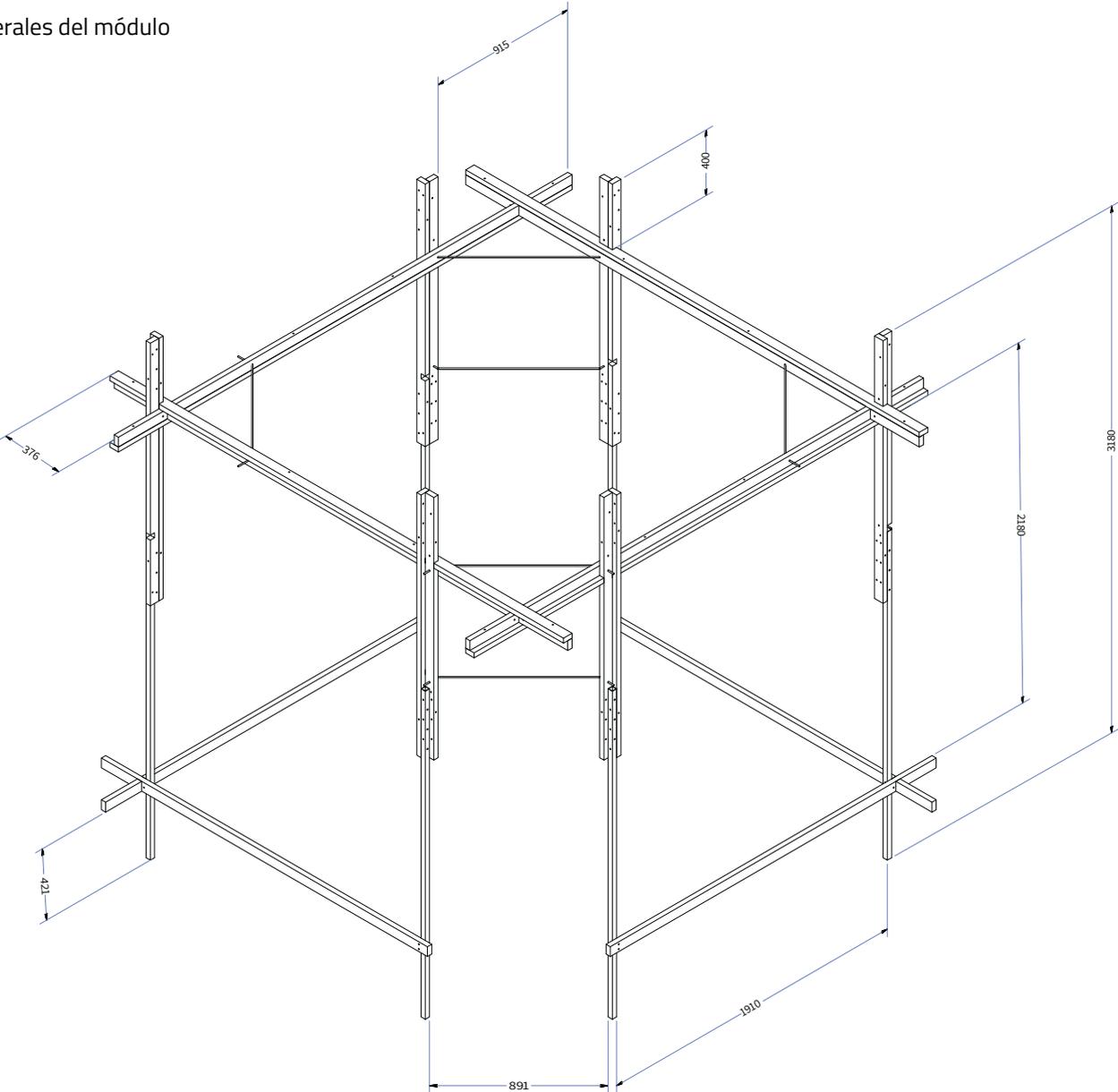
pieza tipo 5
Acero estructural
6
30 x 30 x 2 x 2000 mm

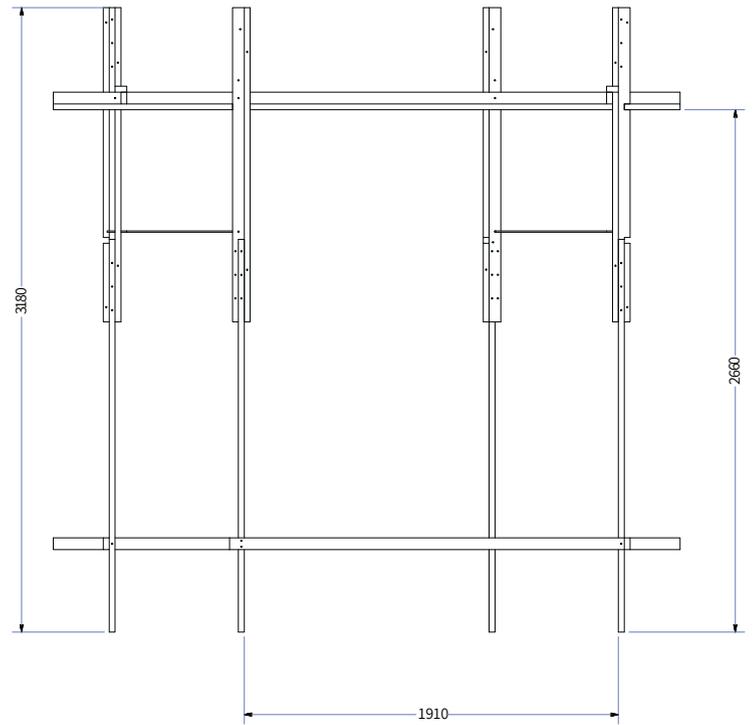
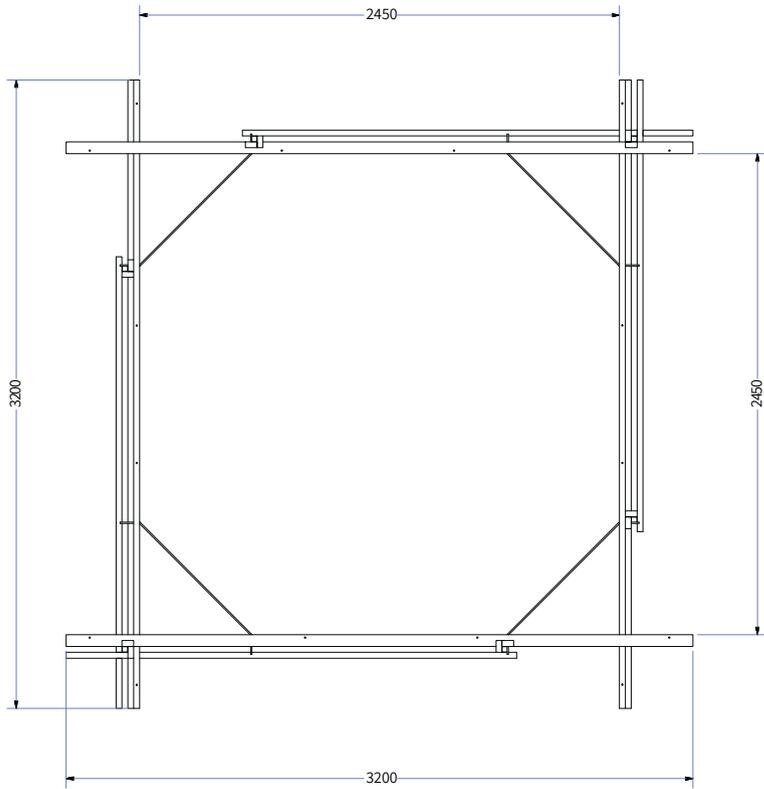


pieza tipo 6
madera pino insigne
4
30 x 60 x 3000 mm

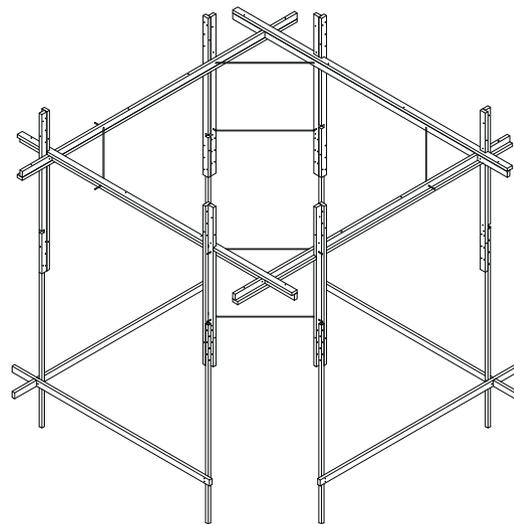
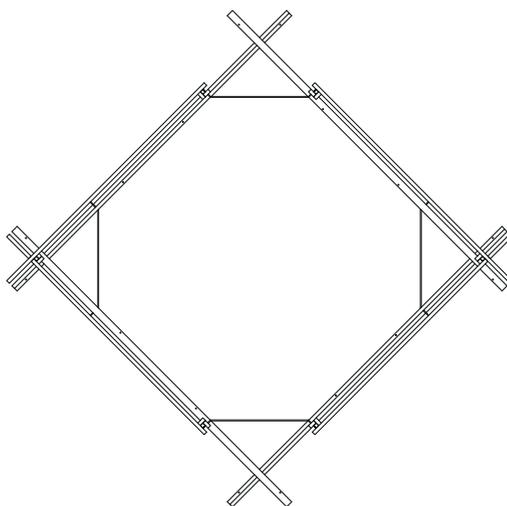
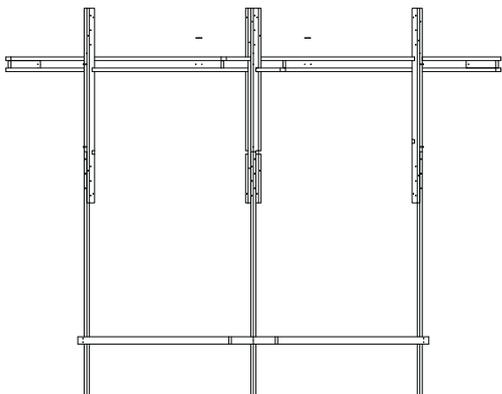
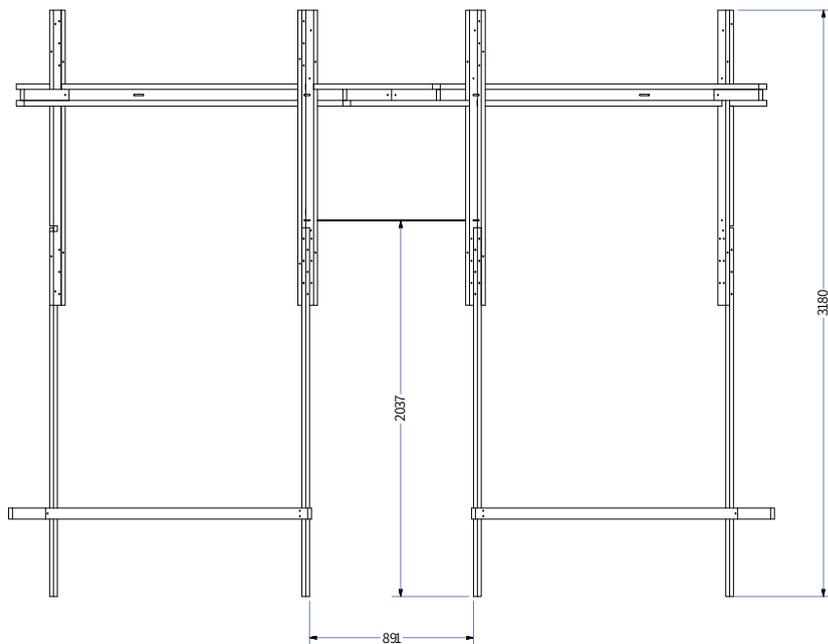


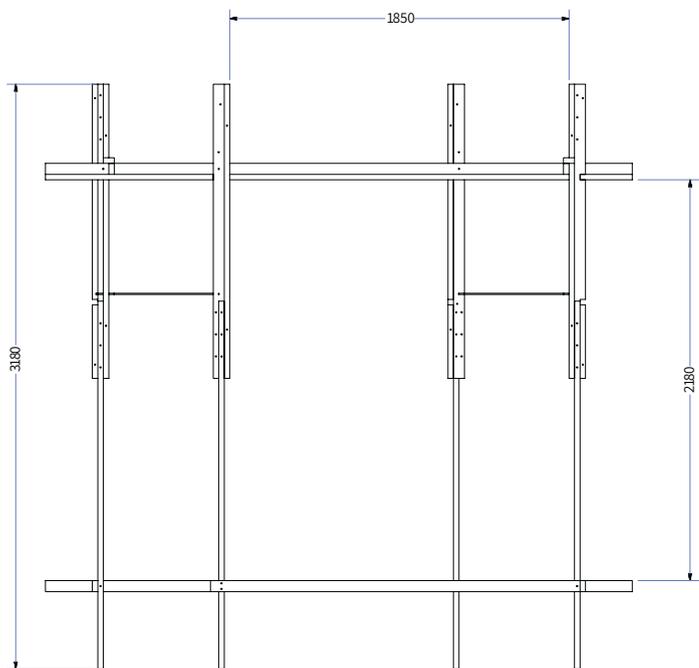
Medidas generales del módulo



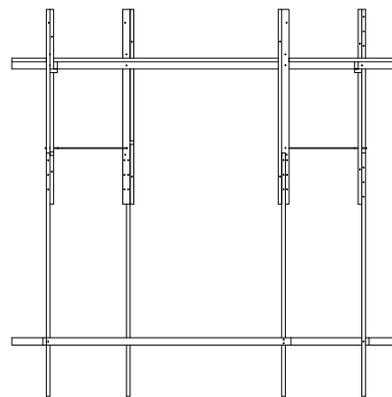
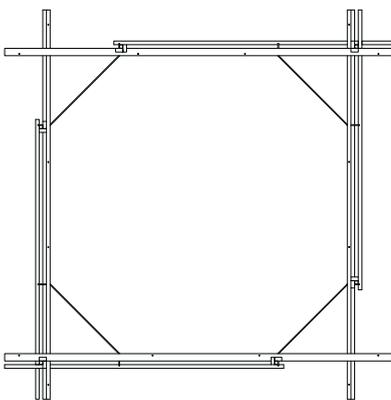
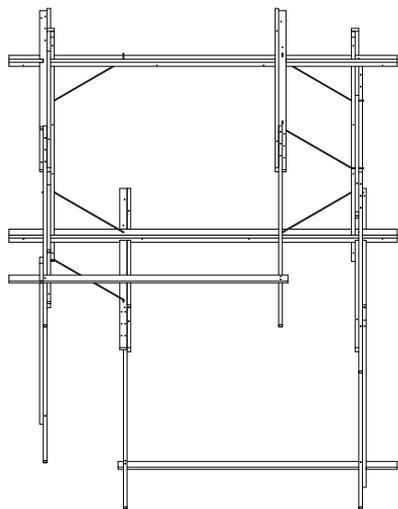


Medidas del umbral de entrada

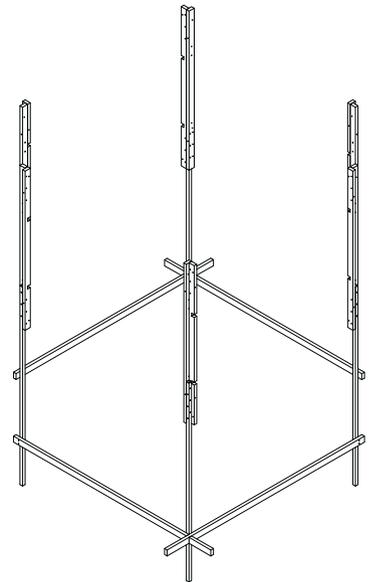
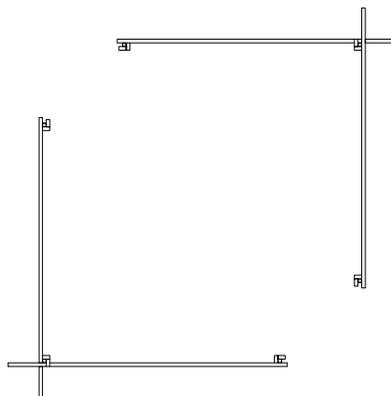
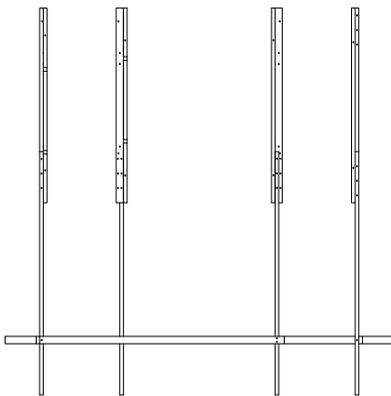
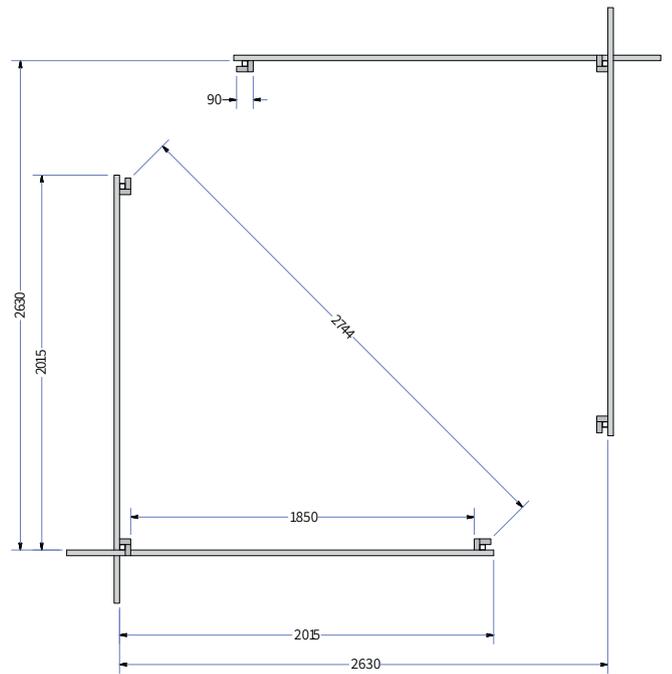


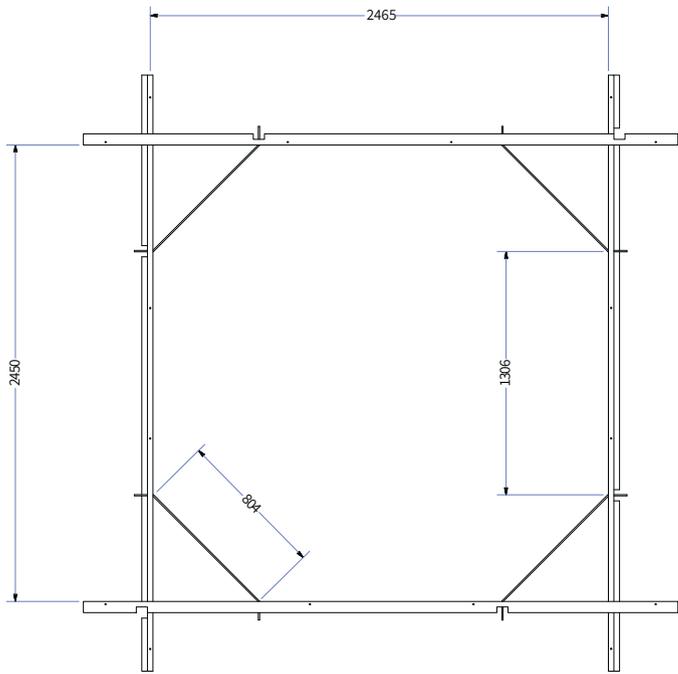


Medidas del marco de espacio laminar

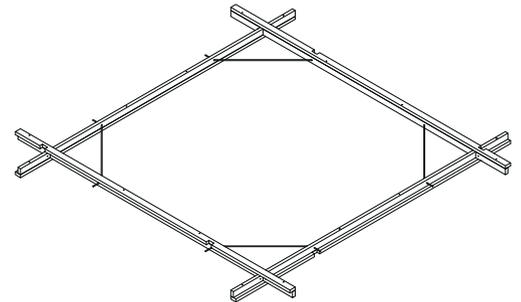
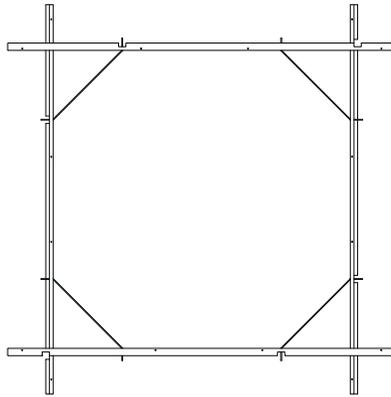


Medidas del suelo

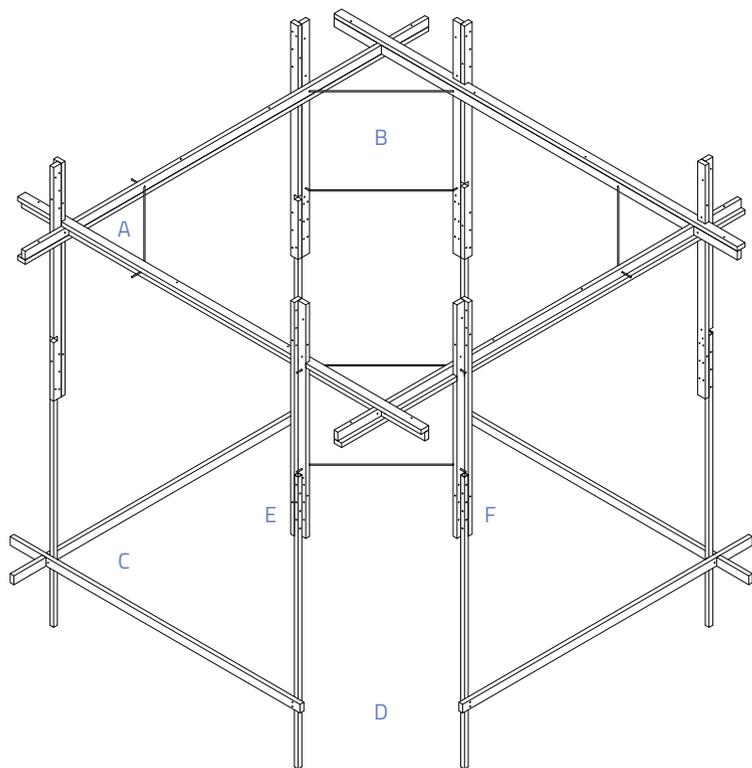




Medidas del cielo



Registro fotográfico de vínculos uniones y detalles





A



B



C



D



E



F

Epílogo

La precedente investigación, las observaciones concernientes a ella y su construcción, tratan de desentrañar los enigmas del fenómeno expositivo, aquello que yace oculto en lo que se expone a la vista y a la memoria, y de aquello que hace que volvamos nuestra mirada hacia una contemplación de aquello que nos es presentado, logrando evocar en la memoria, sensaciones y emociones.

Ciertamente se habla de la estética de las cosas, de su cualidad para ser percibidas, y de la sensibilidad del cuerpo y la memoria para grabarlas, en otra dimensión trata de la espacialidad y su concepción, de que contiene algo más que un vacío, sino un vacío con carácter, lo cual otorga al espacio un sentido de consagración hacia aquello que se encuentra dentro de él, y este carácter esta dado por la yuxtaposición de los diferentes espacios que constituyen la totalidad espacial y la construcción

del diálogo entre el espacio y los objeto de la exposición, los cuales expanden sus límites y hacen el aparecer de las dimensiones de la exposición, *temporalidad, gestualidad* y aquello que afecta al *observante*, en esto yace el concebir un espacio que puede ser distinguido de cualquier otro en el que se encuentre.

Trata por último de que la belleza de las formas descansa en aquello que se manifiesta, en aquello que se descubre, en los actos y gestos que ocurren, en la alegría del ojo, en lo que ameniza al oído, lo que cautiva al olfato. En las transformaciones de las metodologías para hacer exposición, sus guiones y recorridos, en las reinventiones de los objetos de la exposición, en sus ordenes y desordenes, y en los hallazgos que nos satisfacen al volver a contemplarlos y capturarlos con la memoria.

Bibliografía

- Aristóteles. "Física". Libro IV
- Cruz, Fabio (1993). Clase "La observación". Taller de Amereida. P. Universidad Católica de Chile
- Cruz, Alberto (2005). "El Acto Arquitectónico". Valparaíso, Chile. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Cruz, Alberto (1982). "Estudio acerca de la Observación en Arquitectura". Valparaíso, Chile. Taller de Investigaciones Gráficas, e[ad]
- Cáraves, Patricio. (2007). "La Ciudad Abierta de Amereida, Arquitectura desde la Hospitalidad". Barcelona, España. Universidad Politécnica de Cataluña.
- Marinetti, Filippo T. (1908). "Manifiesto Futurista", Paris, Francia. Le Figaro.
- Heidegger M. (1973). "Arte y poesía". México D.F., México. Fondo de Cultura Económica, Colección Brevarios.
- Cruz, Fabio (2003). "Construcción Formal". Valparaíso, Chile. P. Universidad Católica de Valparaíso.
- Autores Varios (1967). "Amereida" Volumen primero, Editorial Cooperativa Lambda, Santiago.
- Heidegger, Martín (1997). Ser y Tiempo, Editorial Universitaria, Santiago, Chile.
- Ríos, Carolina. (2007). Catálogo de travesías, publicaciones , exposiciones y actos de diseño _ 1970 - 2006. Valparaíso Chile.
- Palma, Pedro. (2005). Veinte años de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso, Chile. e[ad].
- Smith, William, (1849), A dictionary of greek and roman biography and mythology, Little Brown and Company, Boston, Estados Unidos.
- Smith, William, (1870), A dictionary of greek and roman geography, Little Brown and Company, Boston, Estados Unidos.
- O'Doherty, Brian (2000), Dentro del cubo blanco, University of California, Estados Unidos.
- Duncan, Carol, (1995), Civilizing rituals: inside public art museums, Routledge, New York, Estados Unidos.
- Anderson, Perry, (1979), Transiciones de la antigüedad al feudalismo, Siglo XXI, Madrid, España.
- Escolar, Hipólito, (2001), La biblioteca de Alejandría, Gredos, Madrid, España.
- Grimal, Pierre, Diccionario de Mitología girega y romana, Paidós, Barcelona, España.
- Wittlin, Alma, (1949), The museum, its history and its tasks in education, Routledge & Kegan, Londres, Reino Unido.
- Carrasco, Juan Bautista, (1864), Mitología universal, Gaspar y Roig, Madrid, España.
- Báez, Fernando, Las maravillas perdidas del mundo, Oceano, España.
- Hübner, Kurt, (1996) La verdad del mito, Siglo XXI, Madrid, España.
- Herder, Johann, (1879), Gedichte, (Pignalion, Erster Gesang), Berlin, Alemania.
- Rothenstein, J. (1937), The museum Journal, Londres, Reino Unido.
- Coleman, L. V. (1927), Mouseion, Paris, Francia.
- Low, T. L., (1942), The museum as a social instrument, American Association of Museums, New York, Estados Unidos.
- Boersma, L. (1997), 0.10 La dernier exposition futuriste, Hazan, Paris, Francia.
- Giglioli, G. Q., (1929), Museo dell'Imperio Romano, Roma, Italia.
- Rivera, Carlos. (1982). Exposición de los 20 años. Valparaíso, Chile. e[ad].
- Paris, Javiera. (1999). Estudio de una exposición. Exposición 70 años.. Valparaíso, Chile. e[ad]
- Chillida, Eduardo. (1998). Chillida 1948-1998. Madrid, España. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Vidal, Sofia. (1998). Exposición Ciudad Abierta. 6 de diciembre de 1998. Valparaíso, Chile. e[ad].
- Savard , Guillaume. (2005) Du Monastère Au Musée. Québec, Canada. Université Laval Québec.
- Chardin, Pierre T. (1967) El Fenómeno Humano, Taurus, Madrid, España.
- Iommi, Godofredo, (1982). "Hay que ser absolutamente modernos", 4 Talleres de América., Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura, UCV, Valparaíso
- Hölderlin, Friedrich. (1800-1804) Gedichte, Elegien. Der Gang aufs Land, Sämtliche Werke. 6 Bände, Band 2, Stuttgart 1953, S. 87-89
- Le Corbusier, Charles. (1924). La ciudad del futuro, Edition Crès, Paris, Francia.
- Girola, Claudio. (1983). "Reflexiones sobre la Representación del Espacio en las". Valparaíso, Chile. Taller de Investigaciones Gráficas, e[ad].
- Woolf, Virginia. (1980). "La Olas", Editorial Bruguera, Barcelona, España.
- Iommi, Godofredo. (1967). Clase al quinto año B de arquitectura, Instituto de Arquitectura, UCV, Valparaíso, Chile.
- Iommi, Godofredo. (1983). "Reflexiones sobre la Representación del Espacio en las Artes Plásticas", Taller Investigaciones Gráficas e[ad], Valparaíso, Chile.
- Garcés, Andrés. (2015). "La Ciudad Teatro, El Lugar de la Escena y Otros Lugares". Barcelona, España. Universidad Politécnica de Cataluña
- Nuñez, Angélica. (2006). El museo como espacio de mediación, Universidad del Cauca, Colombia
- Walter, Otto. (1981). Las Musas: El origen divino del canto y del mito, Editorial Universitaria, Buenos Aires.
- Brousseau, Lyse (1991). "La mise en exposition". Musées 13(2). Paris, Francia.
- Belcher, Michael. (1994). Metodología del diseño. Organización y diseño de exposiciones. España. Trea.
- Delarge, Alexandre (1992). "L'exposition : un voyage dans le sens" Publics et Musées(2)
- Dreyfuss, Henry. (1960). The measure of man.
- Panero, Julius. Zelnik, Martin. (1983). "Human dimensión & interior space". Barcelona, España. Editorial Gustavo Gili.
- CNCA, (2008). Guía Nacional de Espacios para las Artes Visuales, Santiago, Chile.
- CNCA, (2012). Guía Nacional de las Artes Visuales, Santiago Chile.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (www.cultura.gob.cl).
- DIBAM (www.dibam.cl)
- Registro de Museos de Chile (registromuseoschile.cl)
- El origen de las palabras (etimologias.dechile.net)
- Memoria Chilena (www.memoriachilena.cl)

Donny Ahumada Poblete
Diseño Industrial
e[ad] P. Universidad Católica de Valparaíso.

Tipografía Utilizada
Familia Titillium
de 7 a 15 pts.

Papel utilizado
Bond 110 grs.

Cubierta
Tapa dura con forro plástico
Bianco

2017