

Museo de la Cultura Porteña

*"Desconfinar la volumetría para filtrar la luz y generar el desaplomo
en la exposición"*



M
E
M
O
R
I
A
D
E
T
I
T
U
L
O

ALUMNO : GORAN FRANULIC
ARGANDOÑA
PROFESOR GUÍA : ROGELIO
ARANCIBIA

Universidad de Valparaíso

Indice

Introducción.....	4
Valparaíso Contingente.....	6
Programa.....	9
Estudio de referentes.....	16
Concepción del Nuevo Museo.....	43
Reconocimiento del Sistema Urbano.....	52
Estudio de Lugar.....	54
Temática Arquitectónica.....	57
Paradigmas de intenciones lumínicas.....	62
Planimetría.....	84
Imágenes de Proyecto.....	112
Especificaciones Técnicas.....	126
Dedicatoria.....	

El objetivo de este escrito/gráfico explicativo es el de presentar la memoria del proceso creativo del proyecto de título.

Antes de empezar es indispensable saber y comprender que es la “memoria”.

Según la RAE **memoria** (Del Lat. *memoria*). es:

1. f. Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado.
2. f. En la filosofía escolástica, una de las potencias del alma.
3. f. Recuerdo que se hace o aviso que se da de algo pasado.
4. f. Exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto.
5. f. Estudio, o disertación escrita, sobre alguna materia.
6. f. Relación de gastos hechos en una dependencia o negociado, o apuntamiento de otras cosas, como una especie de inventario sin formalidad.
7. f. Monumento para recuerdo o gloria de algo.
8. f. Obra pía o aniversario que instituye o funda alguien y en que se conserva su memoria.
9. f. *Fís.* Dispositivo físico, generalmente electrónico, en el que se almacenan datos e instrucciones para recuperarlos y utilizarlos posteriormente.
- 10. f. pl. Libro o relación escrita en que el autor narra su propia vida o acontecimientos de ella.**
11. f. pl. Relación de algunos acaecimientos particulares, que se escriben para ilustrar la historia.
12. f. pl. Libro, cuaderno o papel en que se apunta algo para tenerlo presente.
13. f. pl. Saludo o recado cortés o afectuoso a un ausente, por escrito o por medio de tercera persona.
14. f. pl. Dos o más anillos que se traen y ponen de recuerdo y aviso para la ejecución de algo, soltando uno de ellos para que cuelgue del dedo.

Cómo los diversos significados en vez de orientar la búsqueda, diversificaron las posibilidades de acotar el escrito, me quedaré con la significación que más me satisface y en la que encuentro un real camino a seguir, la memoria es ... el libro o relación escrita en que el autor narra su propia vida o acontecimientos de ella... (queriendo entender y anhelar cada proyecto, sobre todo éste, como un acontecimiento en la vida) en este escrito se narra tal vez uno de los acontecimientos mas importantes de mi vida, se expone el **proceso** y el **trabajo** que viene a consolidar en cierta medida, el oficio de la arquitectura en mi vida.

Hacer memoria de este proyecto enfrenta al esfuerzo de un lenguaje común. Citando a Wittgenstein, ... *el lenguaje común es el de la experiencia común y no tiene ningún sentido decirle a alguien algo que no entiende, aún cuando se le aclare que no puede entenderlo...*

El proyecto nace desde la inquietud de hacer un ejercicio de regalarle un proyecto a la ciudad en la que se ha estudiado a lo largo de la carrera, tal vez como una manera de retribución a lo entregado, a lo aprendido y a lo vivido.

La primera idea viene desde la propia ciudad y su destino, tema contingente sobre la “patrimonialidad” de Valparaíso, en la que ciertamente me adscribo al entender Valparaíso patrimonial en lo referente a su traza y su arquitectura, citando a Godofredo lommi ... *está la pista, están las vallas, pero el ritmo, casi el baile con que el corredor pasa las vallas, dura sólo lo que dura la carrera y luego desaparece...* En la arquitectura este ritmo se lo da la gente, el porteño común debe participar de su ciudad patrimonio y no sólo para cuidarla si no para transformar sus actividades en pos de ella, para eso es necesaria la educación con respecto al tema.

Valparaíso contingente

El encargo personal nace de un cuestionamiento en cuanto al destino real de la ciudad en su futuro más próximo y en especial el de sus habitantes..

Es ineludible la actual situación de Valparaíso en su calidad de “Patrimonio de la Humanidad”, por lo tanto, es la primera luz que guía la inquietud que da inicio a este trabajo.

Valparaíso no se ha “diseñado” o “construido” de un solo golpe, ha tenido un crecimiento paciente, lento y definido, de tal modo que cada acto individual ha contribuido a construir el patrimonio cultural que es reconocible actualmente en la ciudad.

Los habitantes de Valparaíso han mantenido con el transcurso del tiempo un especial carácter cosmopolita, sobreviviendo a las distintas etapas históricas acaecidas (terremotos, siniestros varios, etc.), con lo cual cada vez se amalgama y consolida mas la relación de convivencia del porteño con su ciudad.



La situación económica en que se encuentra la ciudad de Valparaíso ha llevado al Gobierno a realizar un conjunto de esfuerzos orientados a reposicionar a Valparaíso como una ciudad pujante y vanguardista. Con este fin, e insertado dentro de los proyectos Bicentenario, se dio inicio durante el 2001 a una iniciativa presidencial denominada Plan Valparaíso (PV). Con este Plan también se busca potenciar los esfuerzos orientados a conseguir la declaración por parte de la UNESCO de Valparaíso como Patrimonio de la Humanidad.

Con el mandato de desarrollar una estrategia de reactivación y gestionar su implementación, se conformó la Secretaría Ejecutiva del PV. A su vez, para poder implementar dicha estrategia de reactivación con la debida celeridad y la capacidad ejecutiva que la situación amerita, se creó el Consejo Directivo de PV, presidido por el Ministro del Interior y con la participación de varios ministros sectoriales y las máximas autoridades regionales.

La decidida voluntad del Presidente quedó así manifestada en la creación de instancias concretas, y del más alto nivel tanto técnico como político, orientadas a solucionar de manera definitiva los problemas históricos que arrastra Valparaíso.

La estrategia de reactivación sobre la cual se está trabajando está estructurada en torno a las siguientes 6 áreas de acción:

- 1 Apertura Borde Costero
- 2 Ciudad
- 3 Turismo
- 4 Cultura
- 5 Sistema Universitario de Valparaíso
- 6 Desarrollo Polo de Alta Tecnología

Pero la inquietud va en el sentido de la “cultura” y más específicamente en el sentido de la educación, ¿qué se hace por integrar al habitante de Valparaíso a este nuevo concepto de ciudad? ¿cómo el porteño reconvierde sus actividades en pos de la ciudad?. Pareciera olvidarse que es primordial que el porteño participe de este proceso y para eso lo primero es educación y a todas luces Valparaíso está carente de un espacio de estudio, reflexión, investigación y educación en cuanto a su ciudad.

Programa

... Si desde finales del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX se fue consolidando el museo como una nueva institución pública, ha sido a partir de la década de 1980 hasta hoy cuando se ha producido el cambio más trascendental en el ámbito de los museos.

En su interior el museo se ha transformado en un lugar para la afluencia masiva de un público activo, para los estímulos y la interacción, y también para el consumo en su sentido más amplio (cafeterías, restaurantes, tiendas, librerías, etc.). En su relación con el exterior, el museo ha reforzado su dimensión colectiva, y se ha convertido en uno de los lugares públicos más característicos de la ciudad contemporánea.

Los museos con más influencia social han generado grandes espacios urbanos, como la Plaza dels Angels junto al MACBA de Richard Meier en Barcelona, el paseo por el borde de la ría junto al Museo Guggenheim en Bilbao de Frank Ghery, el parque escalonado del Museo Municipal de Monchengladbach de Hans Hollein, etc.

Con el tiempo la clave del museo ha consistido en aportar urbanidad, representatividad y vida colectiva.

*Los museos y las colecciones se han convertido en polo de atracción turístico más decisivo, pero también se han consolidado como el elemento básico para conseguir que los **ciudadanos se sientan miembros de una ciudad que tiene cultura y capacidad creativa.***

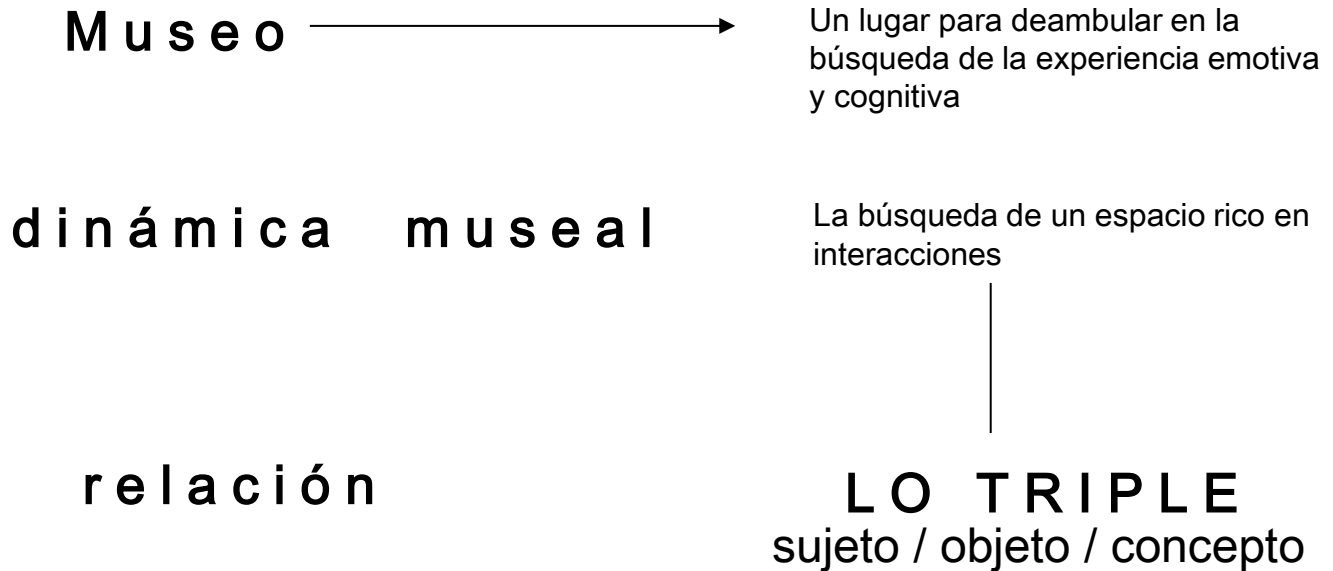
Ambas transformaciones –el museo activo e integrado en el consumo y la relación del museo con la ciudad y la sociedad- han comportado una total mutación tipológica: una organización estática ha pasado a ser un lugar en continua transformación, con uno de los principios siempre relativos y revisables, una multiplicidad de modelos y formas que tanto tiene que ver con el carácter multicultural de las sociedades del siglo XXI...

Extracto del libro "Museos", Josep Maria Montaner

El museo debe concebirse como una institución que se desarrolle como un lugar para la pregunta y como espacio donde se hace posible el goce de aprender; también el lugar que debe permitir la aproximación multisensorial; un lugar que no debe ser exclusivamente una puerta al pasado y que vive no sólo por los objetos y sus creadores (hombre y naturaleza) sino por las ideas y sentimientos de quienes trabajan en él y lo visitan.

El Museo, además de cumplir con sus funciones curatoriales y de investigación, es también un espacio de disfrute y aprendizaje.

Esta doble característica lo debe convertir en un lugar abierto y vivo, y por ende, en un espacio para la comunicación. Como alberga diversidad de objetos significativos, es depositario de un importante patrimonio cultural, parte integrante de nuestra memoria colectiva e identidad. Pero sería en vano el trabajo de coleccionar, investigar, conservar y exhibir una serie de objetos originales, si no existiera la posibilidad de que el ser humano animara esos objetos y lograra establecer una comunicación sensible con ellos y retroalimentarse de la exposición.



El programa del museo se transforma así en un tema definido que pretende educar y hacer reflexionar a los porteños sobre el valor de su propia cultura.

La Cultura universalmente está determinada por 5 parámetros:

1 Cultura Material

Cualquiera que visite un museo se dará cuenta que lo material tiene importancia. Del mismo modo podemos verlo en las grandes construcciones arquitectónicas del pasado y del presente. No podría decirse que, por ejemplo, la arquitectura de Brasilia no expresa una cultura particular, o las pirámides Mayas, porque si nos impresionan tanto es justamente porque expresan las características más relevantes de la cultura que las creó.. El producto material de la cultura mapuche refleja su cultura, lo mismo que la cultura de los vendedores de la feria o la cultura de los profesores. A pesar de incluir y expresar profundos sentidos simbólicos, están realizados como elementos materiales de la vida. De manera que la cultura material esta constituido por **todos aquellos bienes materiales que son creados, producidos o anhelados porque tienen significados particulares (y a partir de ello su valor) para un grupo humano determinado.**

Como dice Geertz, "Chartres está hecha de piedra y vidrio, pero no solamente piedra y vidrio; es una catedral y no sólo una catedral particular construida en un tiempo particular por ciertos miembros de una particular sociedad. Para comprender lo que Chartres significa, para percibir lo que ella es, se impone conocer bastante más que la propiedades genéricas de la piedra y el vidrio y bastante más de lo que es común a todas las catedrales. Es necesario comprender también --y, a mi juicio, es lo más importante-- los conceptos específicos sobre las relaciones entre Dios, el hombre y la arquitectura que rigieron la creación de esa catedral. Y con los hombres ocurre lo mismo: desde el primero al último también ellos son artefactos culturales."

Por lo tanto el estudiante de la cultura debe observar atentamente los aspectos materiales de la cultura y los lenguajes no verbales que a través de ellos se expresan, porque la cultura material esta ligada a los significados que la gente le da a lo material, es decir, a su aspecto simbólico. Esto se ve, por ejemplo, en quienes adquieren ciertos bienes, como autos lujosos, casas muy grandes, joyas, ropa de marca, etc, más que nada porque éstos simbolizan estatus, es decir, porque son bienes materiales y a la vez símbolos de estatus social.

2 Las Normas

Normas o reglas de comportamiento están asociadas a la idea de molde (pauta o patrón). Sin embargo un molde es algo rígido que produce cosas idénticas, y los seres humanos no somos idénticos, aun siendo hermanos de una misma madre. Por lo que desde un comienzo es mejor tomar las normas o reglas de comportamiento como las reglas (o normas) del juego, que nos dicen lo que no debe hacerse, sin inmiscuirse mucho en las infinitas posibilidades de combinación del juego propiamente tal (al que además hay que responder de acuerdo a cómo se van dando las jugadas, lo que nos dice que hay reglas más o menos permanentes para un juego que es en esencia pragmático).

Una norma es un **estándar de comportamiento compartido, de un grupo social, al que se espera que sus miembros adapten su quehacer por el significado que tienen para ordenar sus vidas cotidianas**. También se dice que una norma es "*el comportamiento, actitud u opinión promedio o modal encontrado en un grupo social*". Las normas son formas de conducta social arraigadas en *hábitos, costumbres y tradiciones sociales, y a veces recogidas en leyes escritas*.

3 Las Costumbres y tradiciones

Durante casi todo el siglo XX el concepto de **costumbres** ha sido casi sinónimo con el de "normas de vida" y se usa preferentemente para designar las normas de vida de las culturas tradicionales, no desarrolladas (en el sentido occidental moderno). También lo encontramos en los conceptos de *folkways* (formas folklóricas) y *mores* (del latín: plural de *mos*: *costumbre*), los que se refieren a las *costumbres tradicionales* en las sociedades desarrolladas como la alemana, inglesa o norteamericana, por lo que no es conveniente usarlo en nuestro contexto cultural.

Definimos a las *costumbres* como **pautas de comportamientos socialmente adquiridas, altamente significativas para quienes las comparten o conocen, apoyadas por la tradición y generalmente exhibidas por miembros de un grupo social, que se caracterizan por ser actos voluntarios que no son sancionadas negativamente, cuando no son respetados**. Es decir, las costumbres son formas de comportarse aprendidas socialmente desde la infancia, y que son dichos, actuados o mostrados públicamente en la vida cotidiana de la gente, como las comidas que "*acostumbramos*" ingerir, en ocasiones normales y especiales; formas de comportarse: "*acostumbramos*" saludar a amigos y conocidos, andar sin zapatos en la playa; "*acostumbramos*" ponernos adornos en el cuerpo: anillos, aros, insignias, etc. Las costumbres provienen de prácticas tradicionales, originarias en el pasado y por lo tanto muy cercanas al folclor, sin embargo nuevos desarrollos y descubrimientos de artefactos pueden convertirse en usos y costumbres que pueden convertirse más tarde en normas de vida.

Para dejar definitivamente claro su significado y separarlo de las "*normas*", puede decirse que las costumbres --con el sentido que le daremos aquí-- son aquellas formas de comportamiento que *no* son reforzadas por el Control Social, en cambio, las normas si son sancionadas negativamente si no son respetadas. Por ejemplo, nadie nos criticará si no comemos ciertas comidas tradicionales de navidad, si bien puede que sea una "*costumbre y tradición nacional*" para esa ocasión. Si el alumno se fija bien alrededor de su vida, el comportamiento de su grupo social esta lleno de costumbres, aprendidas por socialización y apoyadas por la tradición y el uso repetido.

Una de las áreas de vida en que las diferencias entre las costumbres aparecen con más claridad es en la ya citada de los hábitos alimentarios: las comidas. Según Marvin Harris, "*Todas las personas conocen ejemplos de hábitos alimentarios aparentemente irracionales. A los chinos les gusta la carne de perro, pero desdeñan la leche de vaca; a nosotros nos gusta la leche de vaca, pero nos negamos a comer la carne de perro; algunas tribus del Brasil se deleitan con las hormigas pero menosprecian la carne de venado. Así sucesivamente en todo el mundo.*"

4 Lenguajes

No existiría la cultura si no existiera el lenguaje. El verbal en primer lugar, pero también hay que considerar que existen muchos otros sistemas de lenguaje, si bien al hablar de sistemas de lenguajes no hablados (o escritos) como el de la arquitectura, vestimentas, icónicos, o de gestos, volvemos directamente al tema de los lenguajes de símbolos tratado. De manera que aquí interesa desarrollar la importancia del lenguaje verbal en la existencia de las culturas. Desde los inicios de la antropología, el lenguaje ha sido uno de los aspectos importantes a conocer en el estudio de una cultura particular o de la cultura en general, por ello es que justamente la lingüística ha sido una de las disciplinas hermanas importantes, desarrollándose tempranamente la Antropología Lingüística.

De manera que los profesionales que trabajan con personas --antes que con, digamos, máquinas o elementos materiales, donde las personas son secundarias-- deben poner mucha atención al lenguaje o los lenguajes del medioambiente social con el que se trabaja e interactúa.

Algunas décadas atrás, un célebre ensayista decía que:

"...algunos métodos de comunicación son mejores que otros, dependiendo del grado en el que el medio empleado reproduce la total variedad de sensaciones de la experiencia original... y que la palabra hablada responde a esos requerimientos mejor que ningún otro medio, porque, aunque el habla esta diseñado para ser oído, es usualmente empleada en situaciones que llaman al uso de otros sentidos también, como expresiones faciales, gestos, etc. Por otro lado el canal del oído mismo es intrínsecamente más rico que el de la vista por ejemplo, como resultado, aun si no hubieran otros indicios coincidentes que el uso de la palabra, el escuchante aun estaría recibiendo un mensaje más rico y completo que si viniera a través del

ojo solamente, por lo tanto, dice nuestro autor la palabra hablada ejerce un poder irresistible sobre la imaginación del que escucha y las palabras han adquirido el estatus de pequeñas deidades en el sentido de que son adoradas o sacralizadas inconscientemente”.

Cada grupo social posee su propio lenguaje distintivo, desde los sectores socioeconómicos más bajos hasta los más altos en la escala social: los bajos fondos tiene el "coá", las poblaciones sus giros y términos propios; hay un lenguaje periodístico (un castellano medio) del mismo modo que en Inglaterra existe el "BBC English", es decir, un lenguaje inglés medio al estilo de los locutores de la Radio BBC inglesa. El problema, es que a menudo la gente no se entiende entre sí por esas diferencias de lenguaje, aunque crean que hablan el mismo idioma. Esto es particularmente importante para los profesionales que tendrán que trabajar con gentes de distintos grupos humanos: es muy corriente que la gente de los sectores socioeconómicos bajos no entiendan las instrucciones o recomendaciones que les imparten los profesionales porque estos últimos manejan un lenguaje demasiado elevado para la gente humilde. De allí viene aquel chiste acerca de la gente que habla "*palabras de día domingo*", y en las poblaciones pobres, expresiones comunes como "**objetivo, metas, plan de trabajo**", entre muchas otras, resultan incomprensibles para los receptores, dando por tierra con las buenas intenciones de los profesionales, que no son comprendidos.

5 Simbolismos

Los símbolos forman parte de todo material de estudio sobre la cultura. La vida esta llena de símbolos y de simbolismos y no es para menos puesto que el ser humano es el único animal capaz de crear símbolos y de interpretarlos lo que ha llevado a decir que el ser humano es "*un animal simbólico*". De hecho, cualquier cosa puede convertirse en un símbolo (por ejemplo, ¿qué simboliza para Ud. la Universidad?) y para algunos antropólogos la cultura no es más que un conjunto de símbolos aplicado a diversos ambientes y circunstancias. Los "*simbolismos*" se refieren a los sistemas de representaciones empleados, o al hecho que la conducta social esta pautada o amoldada en formas simbólicas. La vida esa llena de sistemas de símbolos y en muchos de ellos se reconocen las gente como partes de un grupo. Por ejemplo, la conducta "*artesa*" esta moldeada en un conjunto de elementos simbólicos de "*lo artesa*". Del mismo modo hay un conjunto de elementos simbólicos del "*ser universitario*". Por otro lado, "*Símbolo*" es cualquier cosa -objeto, gesto, palabra- que se pone en lugar de o representa a otra cosa con la que no tiene conexión intrínseca. Una bandera puede representar a "*la nación*", "*fervor nacionalista*" o "*lealtad*". Los símbolos tienen su origen en diversas fuentes, a menudo son dispuestos jerárquicamente, pueden incluir otros símbolos y frecuentemente toman otras formas de representación. Un signo simbólico puede tener también numerosos significados.

Al estudiar los símbolos y simbolismos, hay que introducirse también en el estudio y análisis del *signo*, con lo que el estudio de la cultura se introduce una vez más en el terreno o campo de la **Semiótica o Semiología**, que es la ciencia o disciplina de los signos. En palabras de Umberto Eco, diciéndonos lo mismo que ya Geertz había indicado años antes, *"...la cultura puede estudiarse íntegramente desde el punto de vista semiótico.*

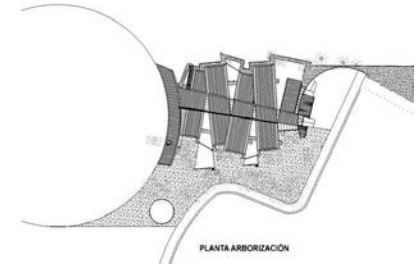
Estudio de referentes

Los casos que se estudian a continuación tienen como objetivo aportar al entendimiento del museo como un organismo abierto e interactivo para conseguir el entendimiento de la manera de concebir un museo.

Los referentes se analizarán principalmente según cuatro aspectos:

1. **Relación con la extensión**
2. **Recorridos y espacialidad**
3. **Grado de hermeticidad**
4. **Geometría**

El centro Interactivo nace desde una búsqueda que tiene que ver con el habitar y específicamente con el descubrimiento de los fenómenos del mundo. Este descubrimiento se basa en una actitud especial: la libertad de observar, tocar, accionar una serie de artefactos e instalaciones constatando su funcionamiento y respuesta.



1. Relación con la extensión

El edificio tiene como intención aportar vida a los espacios adyacentes, especialmente enfocado en la explanada de acceso norte y a la gran plaza.

El interior del edificio se abre con “patios de penetración” y se muestra hacia el exterior (explanada) extendiéndose con elemento que resisten el exterior.

La relación entre interior y exterior es particular: por un lado la atención se concentra en los objetos expuestos, y por otro lado, debido a su gran extensión el arquitecto genera cada cierto tramo una relación con el exterior que permite el descanso y la recuperación de la atención, así aparece patios de penetración que llegan en forma alternada al eje central del edificio. Esto permite que en cualquier recorrido el visitante se encuentre en forma intermitente con el exterior (parque).

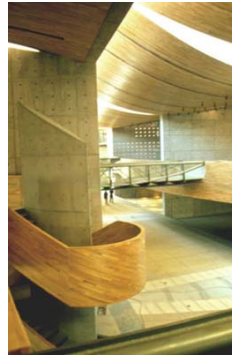


2. Recorridos y espacialidad

El edificio se concibe como un objeto más, también abierto a ser accionado y observado, al recorrerlo se deben ir develando las condiciones del espacio.

El espacio habitado se presenta básicamente de dos maneras: el espacio laberíntico, que es aquel que se muestra sólo gradualmente y el espacio basilical, que es aquel que se muestra de un solo golpe y sorprende por sus proporciones y la magnitud de sus dimensiones.

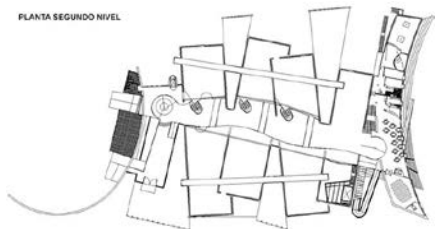
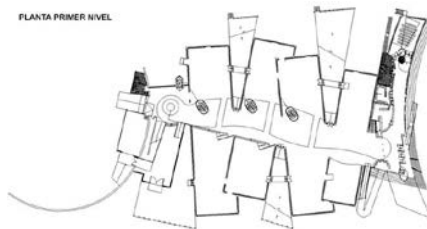
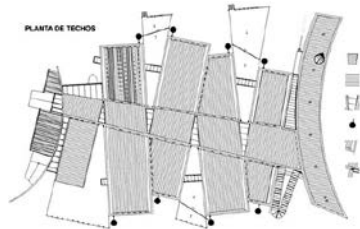
El edificio se muestra en esta doble condición espacial. Los recorridos más concentrados nos muestran la gran magnitud del espacio basilical.



3. Grado de hermeticidad

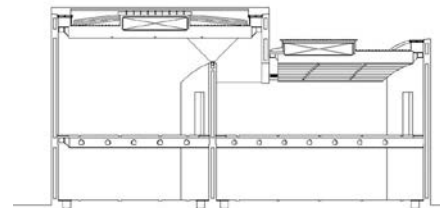
En el museo se presenta una luz ambiental homogénea que baña los muros y que permite la concentración de focos luminosos en los objetos exhibidos.

Este edificio no tiene la hermeticidad de otros museos, mas bien se desarrolla en torno a un eje longitudinal que se ve incrustado por cuatro patios que iluminan el interior además de unas bien calculadas luces cenitales, la hermeticidad menos drástica con respecto a otros museos se debe al programa con el cual se interactúa y no solo se observa.



4. Geometría

Un centro longitudinal atravesado por cinco cuerpos que se giran para generar los patios de penetración.



Está localizado en el área de la Casa de la Caridad, un antiguo enclave monástico, donde el Museo de Arte Contemporáneo crea un diálogo entre el tejido urbano histórico del barrio y el arte contemporáneo dentro del mismo.



1. Relación con la extensión

La intrincada naturaleza del sitio existente se ve reflejada en la organización del edificio donde lo más notable se produce en el acceso principal, que es recorrido en forma paralela por una calle peatonal entre el jardín posterior del museo y una nueva plaza creada delante del mismo (Placa dels Angels). Este paseo se ensambla con la red peatonal que se desarrolla a través de la vieja ciudad. La suave curvatura de esta circulación acentúa el movimiento centrífugo del hall cilíndrico y describe una quinta fachada, conectando la geometría del museo con un contexto urbano caracterizado por las intersecciones sesgadas y las bóvedas de iglesias antiguas.



2. Recorridos y espacialidad

El nivel del acceso principal se eleva un metro por sobre la plaza y se alcanza ese nivel a través de una rampa que corre paralela a la fachada. Una vez atravesado este pórtico, los visitantes entran en el área cilíndrica de la recepción que sobrevuela el paseo, creando un círculo con las salas geométricas del museo con las manzanas rectilíneas de la ciudad.

Dentro del acceso los visitantes ascienden por una rampa dentro de un gran hall de triple altura. Un extenso y vidriado desarrollo permite ver el conjunto de la plaza. Este volumen transparente sirve para orientar al visitante uniendo la fachada más pública del museo y los volúmenes más cerrados de las galerías. La pared de cristal de la rampa también ayuda a filtrar la luz natural que entra desde el sur.

3. Grado de hermeticidad

Las galerías principales son espacios grandes y abiertos que se han diseñado para permitir tanto exposiciones itinerantes como la presentación de grandes obras de arte. A medida que se accede a las galerías principales los visitantes deben atravesar una situación de extrema luminosidad a otra donde la luz penetra sólo por ranuras laterales de toda altura y baldosas de cristal.

La iluminación cenital sobre las galerías principales permite ver el arte que se desarrolla por debajo mientras que describen el espacio como un patio interno.

Los materiales tradicionalmente resonantes, tales como granito que pavimenta y estuco, cubren los postes indicadores públicos de la plaza, del jardín de la escultura y de la galería de la escultura, por mientras que suavemente los materiales reflexivos tales como suelo de cristal, madera y áreas superficiales de de los paneles de aluminio caracterizando el movimiento y la luz. Con su perfil bajo y armonía del contexto, los modelos ligeros de este museo conceden totalmente un nuevo ritmo el movimiento y energía sobre la base medieval.



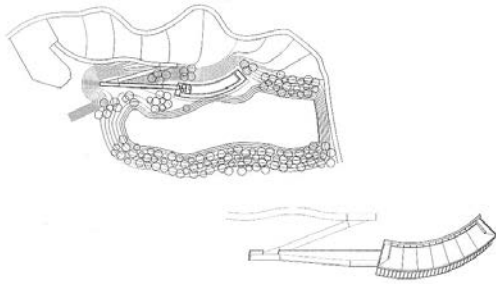
4. Geometría

El museo es concebido como un edificio de trazado longitudinal de 120 MT x 35 MT de base circular que atraviesa verticalmente las cuatro plantas y a partir de la cual se articulan las diferentes zonas de exposición. La arquitectura de Meier se basa en una combinación de líneas rectas y curvas en un diálogo constante entre los espacios interiores y la luz exterior, que penetra en el edificio a través de galerías y grandes lucernario.



“ Hace años conocí en una cena, en Nueva York, al alcalde de Barcelona, Pasqual Maragall, que era el invitado de honor. Me preguntó de que género de edificio me gustaría construir para Barcelona. Mi respuesta fue sencilla: un museo.”

El museo está hecho para un pintor que realizaba su obra sólo los días que había suficiente luz y que se iba a dormir a la caída del sol.



1. Relación con la extensión

El edificio adopta una forma amigable a la naturaleza y se sitúa frente a un estanque de agua. Está en una pendiente relativamente suave a la que se accede a través de un sendero el que remata en el museo y éste a su vez remata su volumetría en una hilera de árboles. El proyecto queda sumergido en la ribera y principalmente se aprecia por su cubierta.



2. Recorridos y espacialidad

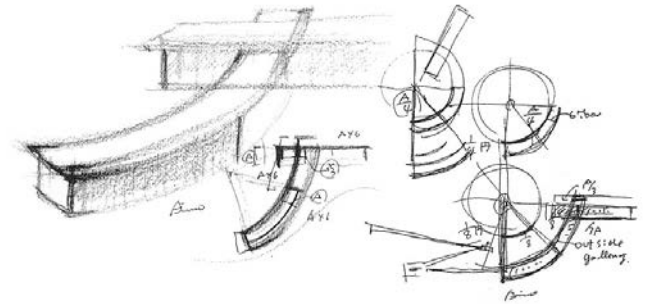
El recorrido y la espacialidad son únicos, no hay alternativas. El acceso está en el remate del sendero y luego se recorre la planta única y curva del museo admirando la obra que se monta en la pared bañada por la luz cenital que construye la cubierta.

La construcción interior y exterior de este museo de planta única es de hormigón a la vista y la iluminación de la sala de exposición se obtiene en su totalidad de la luz que se filtra desde un sexto de la superficie de la cubierta, y que describe un arco circular. El pasillo que recorre el costado oeste de la sala de exposición recibe la luz a través de un muro cortina de vidrio traslucido. No hay luz artificial en absoluto en todo el museo.

3. Grado de hermeticidad

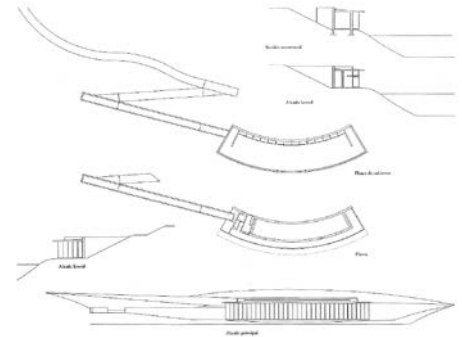
La calidad y la cantidad de luz que entra en la sala de exposición varía dependiendo de la hora del día y de las estaciones del año, y los constantes cambios que se producen al interior del museo , así como en las obras expuestas en las paredes, ofrecen diversas lecturas al espectador.

Desde el interior no se tiene relación con el exterior excepto por la luz que lo cualifica.



4. Geometría

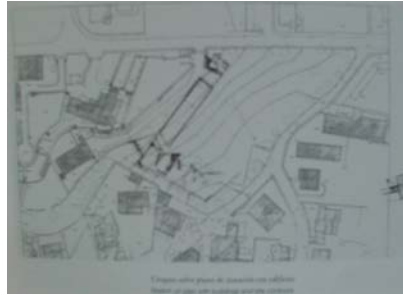
Es la de un solo cuerpo curvo, simple y precisa.



“...probablemente este museo no esté muy a tono con los tiempos modernos, pero al permitir que el visitante experimente estas obras de arte bajo las mismas condiciones y la misma iluminación del momento en que el artista las pintó, podría facilitarle un acercamiento al mundo de la creación artística. Los cuadros no deben quedar suspendidos en el tiempo , sellados y venerados una vez que el artista aplica la última pincelada. Deben ser nuestros mas íntimos amigos y compañeros y vivir entre nosotros de manera natural, imprimiendonos pasión y valor. El museo cierra a la puesta del sol.”

El proyecto se ubica sobre un terreno de suave pendiente.

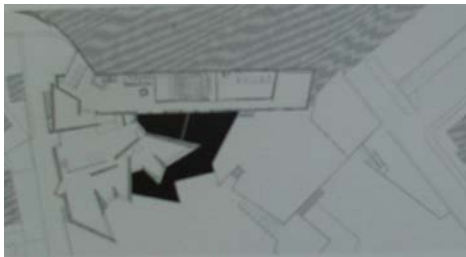
La fundación se compone básicamente de dos volúmenes: el edificio longitudinal aparece como un sencillo muro blanco de hormigón que se hace permeable en su cara hacia el mar donde se aloja el centro de estudios y la biblioteca, y dos, un volumen en forma estrellada destinado a galería.



1. Relación con la extensión

El edificio lo que pretende en realidad es no relacionarse con la espacialidad exterior debido a la hostilidad que generan las construcciones que invaden la ladera, sin embargo, pretende relacionarse con el espacio exterior inmediato (jardín y agua) que se ofrece como paisaje propio y único, evitando así, la triste visión del deteriorado lugar.

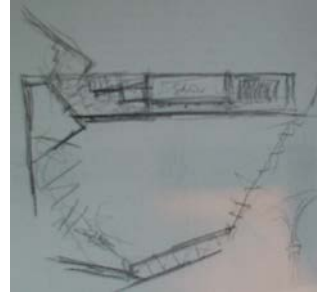
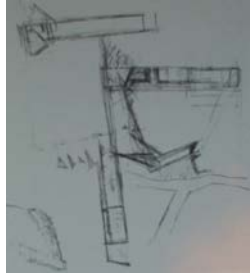
Lo anterior se logra horadando el muro a ras de suelo; pero su altura es tal, que la visión a través de ellas se ciñe sólo al jardín y a la lámina de agua que abraza la galería.



2. Recorridos y espacialidad

El acceso se ubica en la primera planta tras recorrer la cara más cerrada del edificio lineal donde se dispone la conserjería y las oficinas administrativas.

Las galerías que alberga las obras de Miró es un ámbito unitario desarrollado en tres niveles comunicados entre sí y a los que se accede en forma descendente según se avanza el recorrido, por el más alto de los cuales se accede y desde que el visitante, a su entrada domina visualmente todo el espacio. Un aspecto fundamental del proyecto son los efectos de la luz natural conseguidos a través de las superficies traslúcidas de alabastro que confieren al interior una atmósfera neutra y cálida.



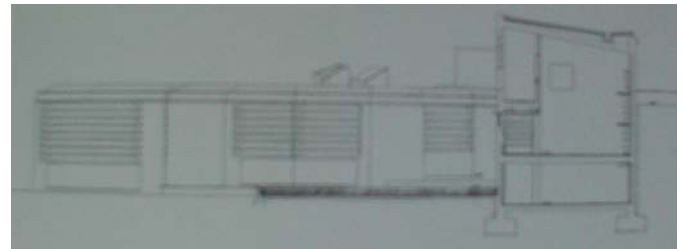
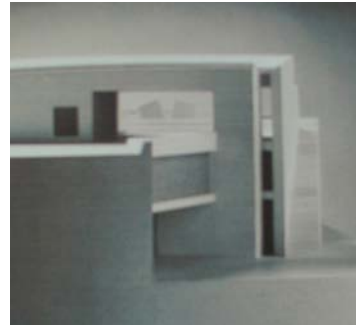
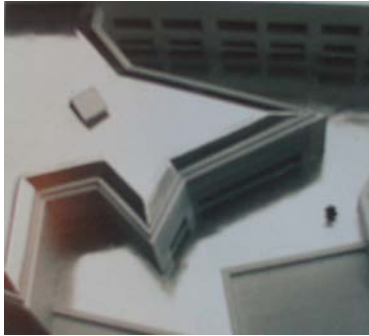
3. Grado de hermeticidad

La hermeticidad del proyecto responde a la intención de querer esconderse de él. Unas aberturas calculadas permiten tener relación con el entorno más próximo que el mismo proyecto construye..



4. Geometría

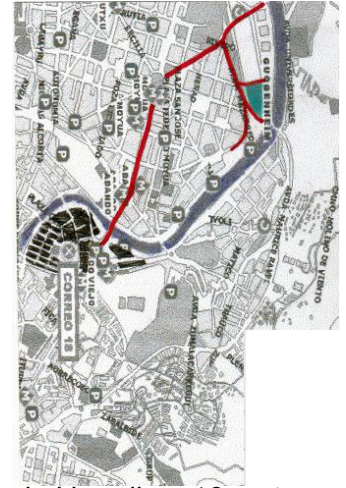
El medio exterior es muy agresivo y esta agresividad es la que hizo al edificio tanto esconderse como mostrar su propia geometría: el estrellado volumen de la galería recuerda las formas de una fortaleza desde la que el museo parece defenderse. Con la yuxtaposición de las dos piezas que lo componen manifiesta también su expresividad: son partes discontinuas de una misma entidad que un único material, el hormigón funde en una sola imagen.



Edificio reestructurador del borde de la ría en Bilbao

los elementos urbanos participantes son capaces de armar un tejido con el edificio. Este responde a distintas velocidades, texturas y magnitudes.

El edificio tiene en si dos miradas, desde un lado, cruzando el río se hace puerta de la ciudad y desde el casco antiguo, como fondo de la ciudad, recibe no sólo como un museo sino como un espacio público de relación entre la ciudad y su borde río a través de rampas.



1. Relación con la extensión

A pesar de sus 50 metros de altura el edificio queda inserto en la ciudad al hundirse 16 metros bajo la cota de Bilbao.

Su funcionalidad se define principalmente a través de distintas accesibilidades e intersticios de espacio público entre la volumetría que generan circulaciones entre estos cuerpos.

El edificio se ordena en relación al espacio público básicamente en dos estructuras de programas distintas:

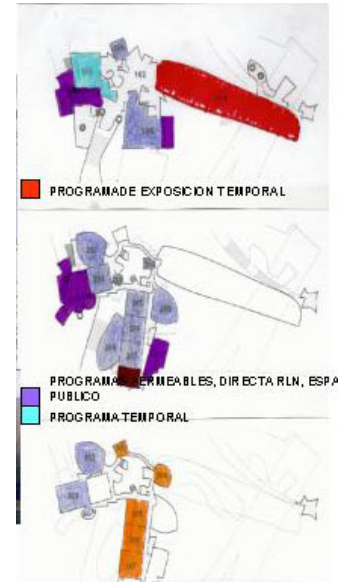
Espacio público (habitable) – programas permeables – programas interiores – circulaciones.

Jardín de agua – programas interiores – intersticios públicos – programas interiores.



2. Recorridos y espacialidad

Se pueden distinguir elementos de articulación (vacío central, que amarra los recintos perimetrales a través de sus circulaciones/galerías, vacíos adosados, vacíos inmediatos al vacío central, vacíos conectores, son espacios que median entre el espacio público y el interior).



3. Grado de hermeticidad

Los programas de los recintos adosados son las galerías y muestras propias del museo, son ciegas e inmediatamente relacionadas con el atrio a través de circulaciones.

El programa del elemento articulador es el lobby de recibimiento y dada su gran altura (50 MT) alberga obras de gran magnitud y circulaciones que por su tamaño son además galería.

Los programas conectores son aquellos que son más permeables y no es necesario entrar al museo para acceder a ellos, tienen un acceso propio y se relacionan con el interior del edificio (biblioteca, exposición permanente, cafetería).



4. Estructura interior y geometría

Intención: Estar a nivel de la ría, hacer descender a la ciudad a un museo galería que recoge su acceso en un vacío vertical de 50 MT y un espacio público que desciende casi hasta el nivel de la ría.

Cabe destacar que esta espacialidad interior es la única que mantiene contacto visual con el exterior (jardín de agua).

La geometría está dada por las distintas especialidades del edificio. Geometrías regulares que se estructuran a través de elementos horizontales, las geometrías irregulares son las que dan las dobles alturas aumentando así el vacío contenido.

Al reconocer estos cuerpos regulares e irregulares, donde estos se hacen un solo cuerpo, y es en estos cuerpos donde el edificio se conecta con pequeños espacios públicos o de circulación exterior que regulan los pesos del edificio.



El museo fue hecho con un carácter muy específico: albergar la obra del fotógrafo japonés Shoji Ueda.

1. Relación con la extensión

El edificio se emplaza en un medio natural rodeado de volcanes. El arquitecto incorpora la obra y la naturaleza, atrapando esta última e introduciéndola en la composición arquitectónica. La naturaleza se presenta como un contenido más del museo.

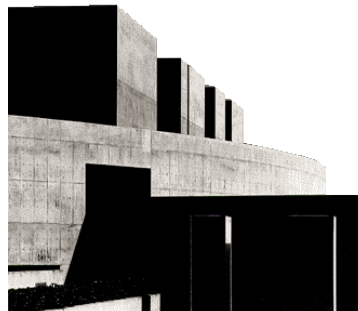
El edificio aparece desde un gesto muy simple y preciso en el cual una curva abraza cuatro volúmenes de hormigón.

Entre esta secuencia de volúmenes alternan tres vacíos en los que se coloca una superficie de agua. Esta superficie actúa como un plano reflectante que captura la imagen del volcán y su entorno a modo de una fotografía para el interior.



2. Recorridos y espacialidad

La espacialidad responde a la simpleza del gesto con que es concebido el museo. En el interior se fusiona la geometría curva con la ortogonal donde se construyen las salas de exposición. Cada volumen contiene espacios de exposición y para iluminarlos se practican incisiones verticales y horizontales.



3. Grado de hermeticidad

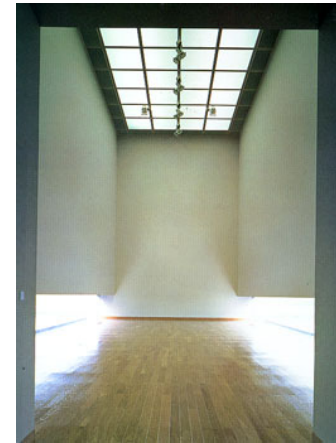
El museo solo se abre por medio de unas pequeñas rendijas por donde se cuela la luz y el paisaje enmarcado.

La luz ingresa a las salas de exposición por aberturas a nivel de piso por lo que se genera un espacio de carácter flotante donde la luz natural se refleja en el piso. Las fotografías se exponen en los muros.



4. Geometría

La geometría responde a la arquitectura tradicional japonesa la que tiene una marcada directriz horizontal y a un gesto muy simple.



En la ciudad de La Coruña junto al paseo marítimo que recorre la península delimitada por las ensenadas de Orzán y San Almagro se destaca la volumetría del museo Domus, un proyecto de Arata Isozaki destinado al conocimiento del ser humano.

1. Relación con la extensión

El museo se emplaza en un entorno residencial formado por grandes bloques de viviendas pero la rotundidad formal de la superficie curva convierte al museo en un hito visible a gran distancia.

El edificio se localiza en un terreno que tiene un fuerte desnivel con respecto al paseo marítimo que es construido por una serie de planos aterrazados.

Esta larga escalinata que asciende desde el paseo marítimo atraviesa uno de los extremos del edificio y configura un gran soportal.

El museo domina la ensenada repleta de edificaciones.

El arquitecto evoca en la memoria una referencia a la piel del cuerpo humano, que, aún siendo expresiva, oculta órganos misteriosos que no deja traslucir del todo.



2. Recorridos y espacialidad

El edificio se estructura esencialmente en un espacio expositivo único y continuo en tres niveles conformados por medios pisos a los que se accede por medio de una serie de rampas ubicadas en centro del vacío (referente al eje mayor).

Este espacio único como ámbito expositivo es iluminado con un gran lucernario lineal ubicado en la cubierta entre los dos muros.

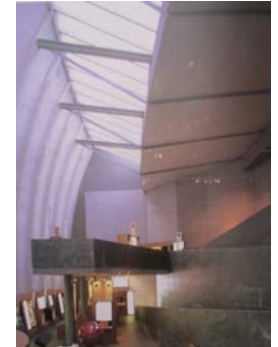
El edificio solo se arrecinta en las zonas administrativas.



3. Grado de hermeticidad

El museo se vuelca hacia sí mismo y el ámbito expositivo no mantiene relación con el exterior y se ilumina cenitalmente.

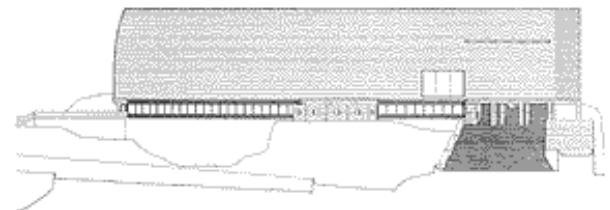
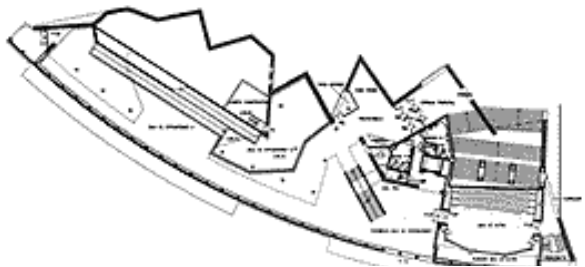
El edificio solo se abre en el acceso y en una franja longitudinal en la que se ubica el restaurante que tiene el privilegio de la vista.



4. Geometría

Frente a la suavidad y tersura de la fachada curva que se percibe desde el mar aparece la fachada que percibe el entorno urbano es la de un muro ciego y discontinuo que descansa sobre la roca y que parece inspirado en el dibujo de un biombo japonés.

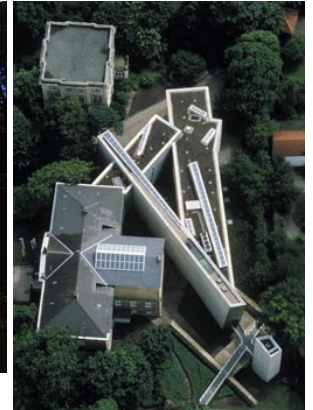
El trazo curvo que el edificio ofrece al mar evoca una vela que se hincha por el fuerte viento del lugar y contrasta con la línea quebrada que configura la fachada posterior, que se enfrenta al barrio residencial.



El museo Félix Nussbaum, es una extensión del museo cultural de historia en Osnabruck, obra del propio Félix Nussbaum, artista judío nacido en Osnabruck en 1904. El museo exhibe los gráficos y pinturas hechas antes del exterminio de Auschwitz. El museo, construido en un pequeño pueblo de 160 mil personas ha atraído a gran cantidad de personas; en los últimos años ha tenido una asistencia cercana a las 250 mil personas.

1. Relación con la extensión

El edificio se retrae para formar un respaldo al pueblo ubicado contiguo a él, relacionándose de manera entrelazada con la casa-museo ya existente. A su vez los volúmenes del nuevo museo se quiebran para tomar relación con la naturaleza arbórea existente en el lugar, de manera que estas nuevas líneas quedan emplazadas y asociadas con lo existente.



2. Recorridos y espacialidad

Los recorridos se realizan por el vacío resultante entre la cáscara externa y la cáscara que acoge a las exposiciones, un vacío que es más acotado y limitado que los espacios interiores.

La espacialidad del museo se ordena a partir de la idea de una gran relación de vacíos hacia el interior del edificio, dejando la relación con el exterior supeditada a pequeñas rasgadas en los muros que permiten el ingreso de la luz y la vista hacia el exterior.

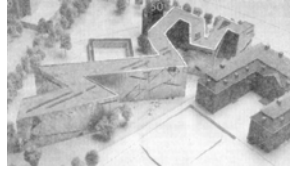


3. Grado de hermeticidad

El volumen se va haciendo hermético por capas, va graduando su hermeticidad a medida que se va adentrando en el museo , partiendo del acceso que se ubica bajo una gran caja acristalada que se incrusta en un volumen cerrado , comenzando la graduación de la hermeticidad.

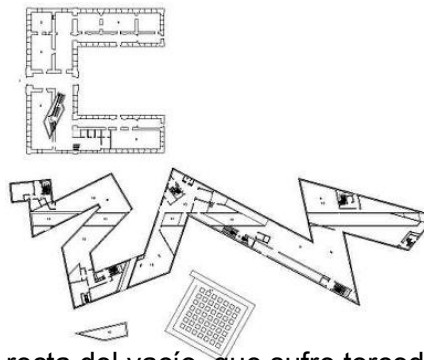


El museo Judío se encuentra ubicado en la zona de Berlín que antiguamente ocupaba la Alemania democrática, contraponiéndose a las formas ortogonales de todos los volúmenes que lo rodean.



1. Relación con la extensión

El museo se muestra emplazando su forma zigzagueante hacia la calle principal, de tal manera que abre la manzana generando un espacio distinto al del resto de la volumetría del lugar que es ortogonal y cerrada, constituyendo el espacio público como antesala del museo.

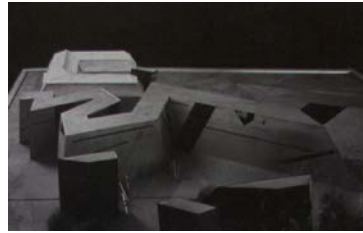
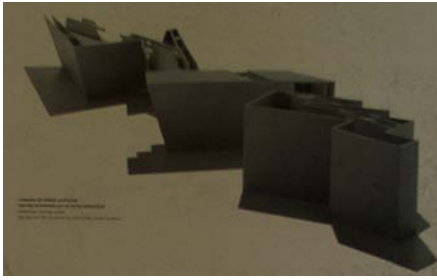


2. Recorridos y espacialidad

La idea es que el visitante perciba la línea recta del vacío, que sufre torceduras, se va quebrando de manera lenta, que no reconozca un zigzaguo inmediato y total.

El museo se ordena a partir de este vacío interior (recto que va zigzagueando) que subyuga elementos menores (puente, vacíos) que lo van atravesando y que conforman las relaciones entre las partes administrativas y organizativas.

El recorrido va siendo cualificado por la luz y el vacío, que se va graduando desde lo más amplio e iluminado hasta lo más oscuro y constreñido, de manera de hacer sentir lo dramático del holocausto.

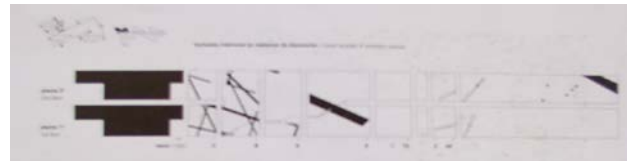
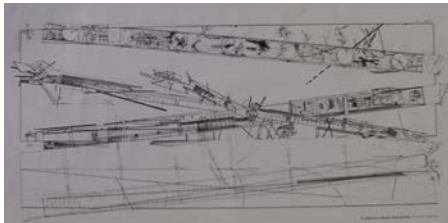


3. Grado de hermeticidad

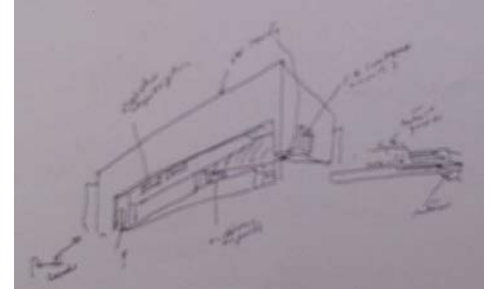
El museo es casi completamente hermético hacia el exterior, a modo de un gran volumen cerrado que va permitiendo el ingreso de la luz a través de aberturas que permiten una rápida relación con el exterior.

El acceso se produce desde una punta de este zigzag, en un remate conseguido a través de una densidad mayor del volumen del edificio, desde donde se comienza a descender en este recorrido que lleva hasta el otro extremo del edificio.

La iluminación cenital conseguida a través de aberturas en la cubierta, va marcando diversas pausas en el recorrido, ya sean por una exposición o por un cambio de dirección.



El edificio se encuentra en una de las zonas monumentales más sugestivas y simbólicas de Santiago de Compostela: en el límite de la ciudad histórica, y al lado de la antigua puerta de entrada del Camino Francés. El edificio está situado al lado y en relación directa con el convento (actualmente, museo etnográfico) de San Domingos de Bonaval, ya que la parcela donde se ubica el museo era antiguamente la huerta del convento. Detrás del CGAC se encuentran los jardines, recuperados hace poco tiempo para el disfrute público, manteniendo los hallazgos arqueológicos y antiguos senderos.



1. Relación con la extensión

Al exterior del edificio se presenta como un juego de volúmenes cerrados en los que unas rasgaduras permiten entrever el interior (blanco).

La altura del edificio esta dada por las alturas de los edificios colindantes como una manera de respetar la volumetría del lugar y quedar inserto en ella.

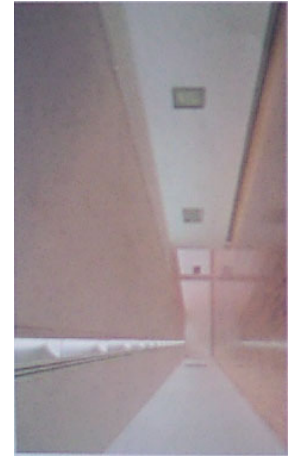
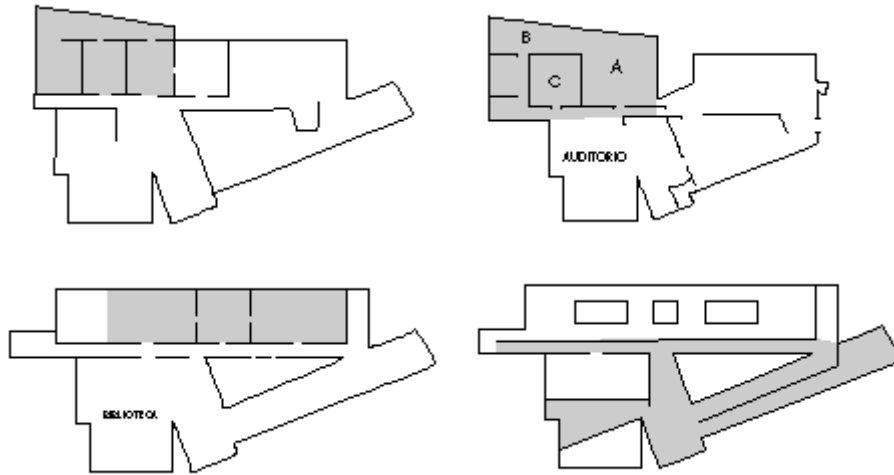
La concepción del edificio debe muchísimo al parque porque como éste, está situado en un terreno con pendiente y organizado en plataformas, esas secuencias de plataformas bajan por la pendiente y terminan en el edificio por lo que éste pasa a ser una plataforma más; una forma rectangular formada por dos rectángulos que siguen la secuencia de las otras plataformas del parque.



2. Recorridos y espacialidad

El edificio se articula en torno a un eje, abriéndose sus espacios interiores como si tratara de un abanico; externamente limitado por altos muros e internamente inundado de luz. Por el vestíbulo principal se puede acceder a las salas de exposiciones, el auditorio y la biblioteca. La terraza superior siluetea la planta del edificio y permite contemplar una magnífica vista del casco monumental, así como comprender la voluntad integradora del autor del edificio.

La circulación en el interior del edificio se concentra en el espacio central longitudinal, límite entre los dos cuerpos que es recorrido por las escaleras. Los muros de esta se perforan pudiendo el visitante tener una comprensión completa del espacio al conectarse visualmente los distintos cuerpos del edificio.



3. Grado de hermeticidad

El museo se percibe como un todo sólido al que unos cortes precisos modelan suavemente y dan forma.

Estos vacíos están tratados al modo de un volumen al que se le extraen pequeños sólidos (extrusión).

El acceso se logra a través de un vacío que se retrasa justo en la intersección de las dos tramas en forma de le estructurantes del edificio.

En la escalera principal existe una intensa entrada de luz a través de un lucernario abierto en la cubierta.

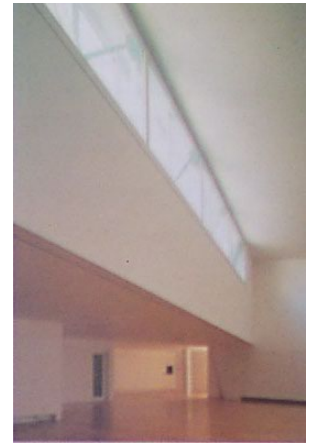
4. Geometría

La geometría de dos plantas en “ele” que dibujan un patio triangular se inmensamente enriquecida por los variados

Tratamientos de luz natural en el interior que se difumina o bien se concentra en determinados puntos.



(...) Una cosa que me fascina es ver como una pequeña entrada de luz puede ser multiplicada no sé cuantas veces. Me gusta ejercitarme en eso, como por ejemplo aquí en el CGAC, la luz del lucernario ilumina el atrio, el corredor y las escaleras. La luz es importante también porque obliga a desencadenar las relaciones entre los distintos elementos de la arquitectura. La luz está relacionada con el color, la textura

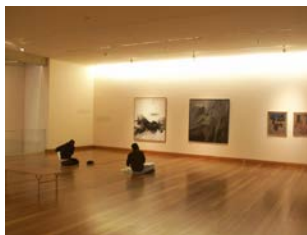


El museo se encuentra ubicado en la zona correspondiente al casco histórico de la ciudad de Santiago, en un sector de creciente turismo urbano, insertándose en la trama turístico-cultural del centro de Santiago, en un sector donde han ido surgiendo cafés literarios, salas de teatro y centros de extensión.



1. Relación con la extensión

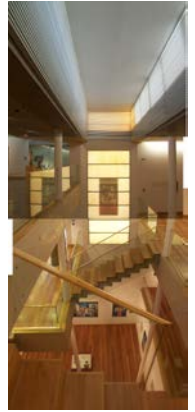
El edificio se emplaza como cierre espacial de la plaza Mulato Gil construyéndole su fondo y altura, al respetar las alturas existentes patrimoniales; entonces el atrio del museo se extiende por toda la plaza hasta la calle J.V.Lastarria, que comúnmente acoge un programa de intercambio literario y de arte callejero. El museo se hace reconocible al peatón al presentarse como un gran plano hermético que además funciona como mural para cuadros urbanos itinerantes.



2. Recorridos y espacialidad

El edificio se articula, tanto en recorridos como en espacialidad, en torno a un vacío central que atraviesa y ordena la altura del museo, recogiendo las circulaciones entre plataformas y proporcionando luz natural al museo (de modo cenital). Este vacío central que reúne las plataformas permite que desde cada una de estas se pueda tener noción de lo que sucede en la siguiente plataforma, permitiendo intuir y no conocer el total hasta que se encuentre en ella.

La circulación interior del edificio se concentra en este vacío central, lo que permite reconocer la altura del museo desde cualquier punto del recorrido, además de circular por este pozo de luz (que es el vacío) que ilumina el recorrido y permite controlar la luz hacia las exposiciones; la circulación en ascensor también está inmersa en este vacío.

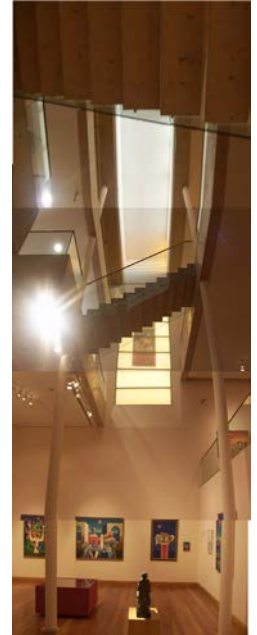
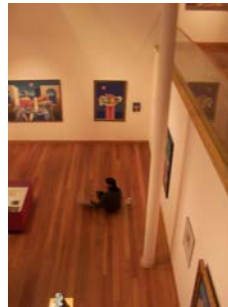


3. Grado de hermeticidad

El museo se presenta como un cuerpo totalmente hermético hacia la plaza Mulato Gil ,donde incluso se percibe y llama la atención solo por un gran muro que actúa como fondo de la plaza y como mural urbano.

El acceso se trabaja como una continuidad de una galería adyacente ya existente, continuando el nivel del suelo hasta el interior del museo.

La luz exterior ingresa al edificio controlada tanto en el vacío central como en pequeñas aberturas cenitales producidas al no encontrarse cubierta con muro.



Concepción del Nuevo Museo

Las nuevas concepciones de museo que se manifiesta de modo general desde la museología tradicional presentan dimensiones de concepto plurales y y una aproximación a las realidades culturales con orientaciones y prácticas diversas.

El sustento de la concepción del nuevo museo es la “...*acción patrimonial colectiva en el espacio público.*”

Parámetros según Marc Maure

1	La democracia cultural
2	Un nuevo paradigma: a) De la monodisciplinalidad a la pluridisciplinalidad b) Del público a la comunidad c) Del edificio al territorio
3	La concienciación
4	Un sistema abierto e interactivo
5	El dialogo entre sujetos
6	Un método: la exposición

1. *La democracia cultural.*

Ninguna cultura dominante debe ser ensalzada como “la cultura” en detrimento de la variedad de culturas existentes o que han existido en el territorio nacional; hay que preservar, valorar, utilizar y difundir la propia cultura de cada grupo.

2. *Un nuevo y triple paradigma*

En este paradigma se constata claramente la diferencia con el museo tradicional.

2. *Un nuevo y triple paradigma*

En este paradigma se constata claramente la diferencia con el museo tradicional.

A De la monodisciplinalidad a la pluridisciplinalidad.

El museo tradicional construye sus actividades sobre un enfoque monodisciplinal, en cambio, el nuevo museo antepone el enfoque interdisciplinal poniendo el acento en la relación entre el hombre y su medioambiente cultural.

B Del público a la comunidad.

El nuevo museo no se dirige a un público indeterminado compuesto por visitantes anónimos. Su razón de ser es estar al servicio de una comunidad específica. El museo se vuelve actor y útil de desarrollo cultural, social y económico de un grupo determinado.

C Del edificio al territorio

El museo actual es físicamente hablando, un edificio que contiene una colección de objetos. El campo de acción del nuevo museo resulta ser el territorio de una comunidad, territorio definido en el sentido de entidad geográfica, política, económica, natural y cultural.

3. *La concienciación*

De la comunidad con respecto de la existencia y valor de su propia cultura.

4. *Un sistema abierto e interactivo*

Un nuevo modelo de trabajo con respecto al museo, en el que el proceso u operaciones lineales de coleccionar, preservar y difundir en el museo tradicional (constituyendo un mundo en parte aislado de la sociedad) se transforma e integra en el nuevo museo dinámicamente en otro circular y abierto, teniendo por objeto el patrimonio donado por la comunidad.

5. *El dialogo entre sujetos*

El funcionamiento del nuevo museo está basado en la participación activa de los miembros de la comunidad.

6. *El método*

En este sentido la exposición del nuevo museo resulta ser un método, uno de los más importantes útiles del diálogo y concienciación de que dispone el museo, ya que aquella, “considerada como una puesta en escena de los objetos, constituye un lenguaje visual utilizado y practicado por todos en la vida cotidiana”.

El “Nuevo Museo” se encuentra en una situación diferente a la que ocupa, el que podríamos llamar “Museo tradicional”, es decir, el museo que no ha experimentado ningún cambio sustancial desde su concepción.

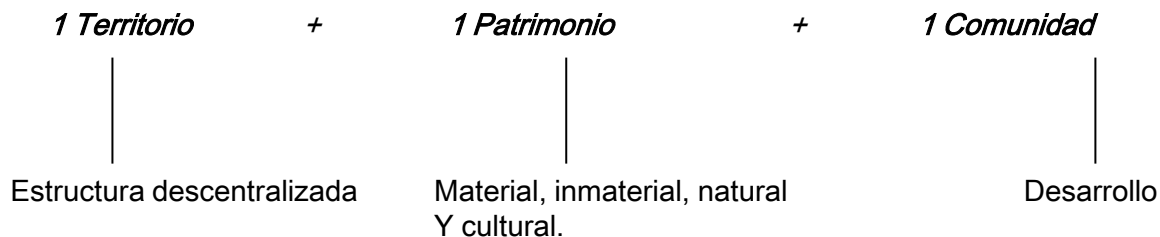
El “Nuevo Museo” se enfrenta o por lo menos es contrario al museo tradicional, así lo define Marc Maure al especificar cada uno de los elementos que conforman la concepción y estructura del museo tradicional.

MUSEO TRADICIONAL

1 Edificio + *1 Colección* + *1 Público*

La estructura del museo tradicional aquí expuesta ha sido superada y enriquecida por la del nuevo museo.

NUEVO MUSEO



En este nuevo concepto o idea de museo en el que la **concienciación** de la comunidad, un **sistema abierto e interactivo** y el **diálogo entre sujetos** constituyen los principios de este nuevo museo.

Concienciación

El museo debe convertirse en un instrumento de desarrollo social y cultural para una sociedad democrática.

La concienciación consiste en "... proporcionar a los miembros de la comunidad concreta un instrumento que les permita acrecentar sus conocimientos bajo su historia y situación presente, es decir, otorgarse la conciencia de la existencia y del valor de su propia cultura. Con esto se permite a sus miembros comprender de su situación actual, en la intención de cambiar y actuar por un futuro mejor. Les ayuda a salir de la sumisión a los procesos socio-culturales influyentes en su situación y a adquirir un mayor poder sobre su propio destino..."

"La conciencia de nuestra identidad aparece como uno de los rasgos fundamentales de lo humano. Se comprende que el museo no pueda ser extraño a una idea parecida, ya que es además de hecho y en cierto sentido el garante de nuestra de una cierta imagen del hombre. La cuestión es sin embargo evaluar el bien fundado de esta misión."

Bernard Deloche

Como la concienciación tiene que ver directamente con el "tomar conciencia de nuestra identidad y de la existencia y del valor de la propia cultura" es importante tener una noción del concepto de **identidad para lo cual se harán dos citas.**

1 Identidad

"El concepto de identidad cultural debe ser definido, en principio, como una auténtica reivindicación de lo que es, de los que son, pero no para fijarlos en un estatismo sin futuro o sin otro futuro que su inerte repetición; ni para aceptarlo incondicionalmente y en bloque, con todas sus insuficiencias y atrocidades; si no para conocerlos sin vacilación como un punto de partida y un impulso entrañable hacia la creación de una subjetividad valientemente abierta a las opciones más valiosas y deseables para la realización del mundo humano. Vale decir: la identidad cultural como fuerza vital, reflexiva e imaginativa de la identificación con lo mejor que se quiere y necesita ser"

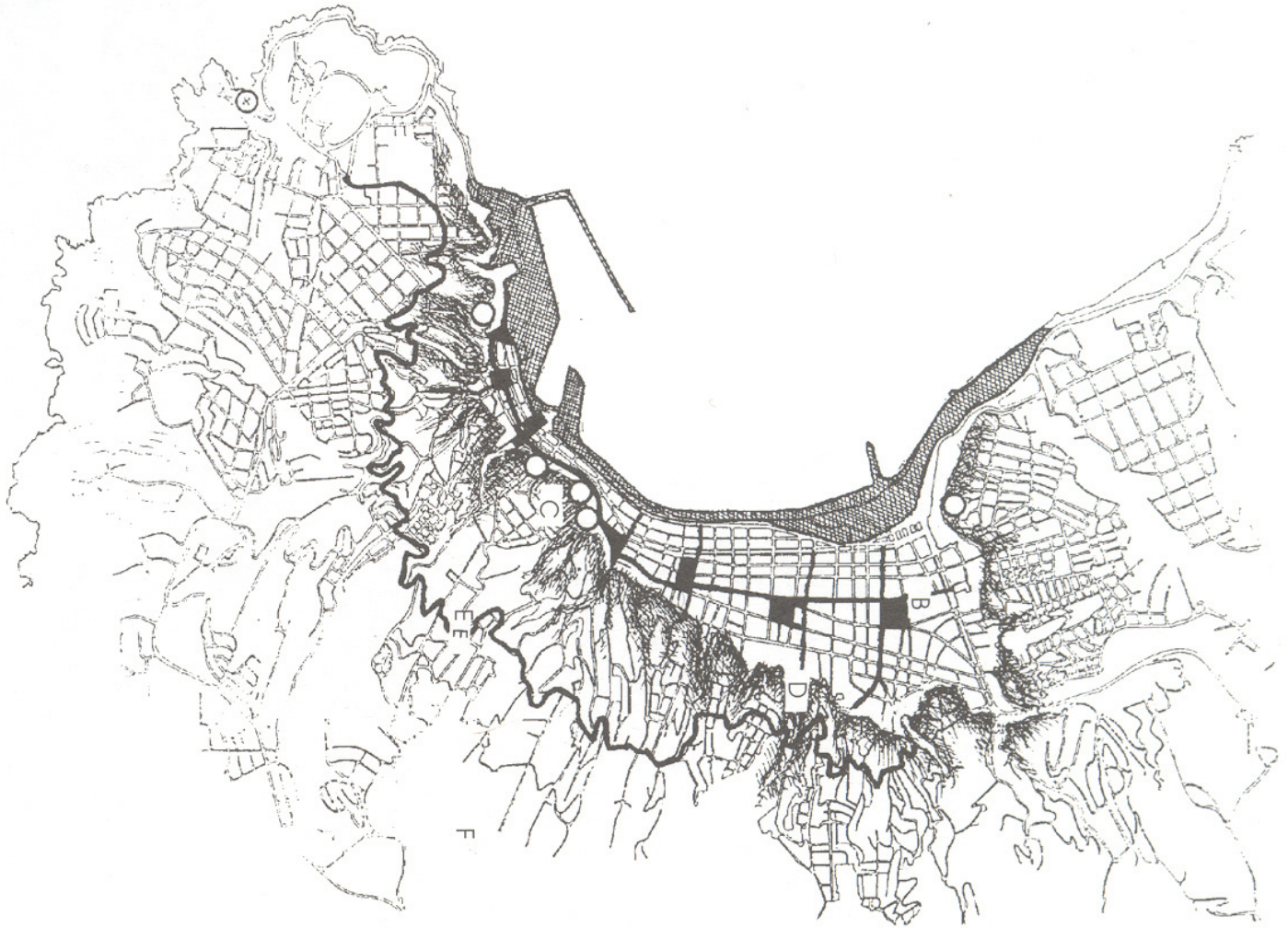
Alfredo Chacón

2 Identidad

“En primer lugar, nuestra identidad puede ser comprendida como el conjunto de caracteres personales que nos definen y nos distinguen de otros en tanto que persona individual; el hombre sin identidad, alienado o amnésico, es una suerte de “viajero sin equipaje” (J. Anouilh), transparente y desarraigado.

La conciencia de nuestra identidad aparece como uno de los rasgos fundamentales de lo humano. Se comprende que el museo no pueda ser extraño a una idea parecida, ya que es además de hecho y en cierto sentido el garante de una cierta imagen del hombre. La cuestión es sin embargo evaluar el bien fundado de esta misión”.

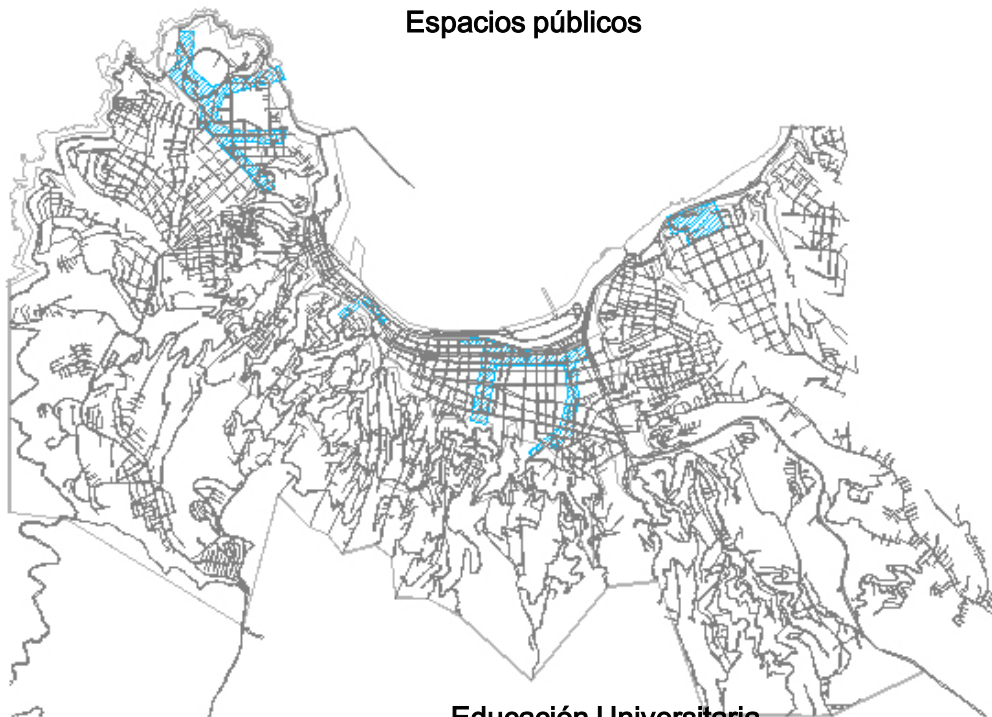
Bernard Deloche



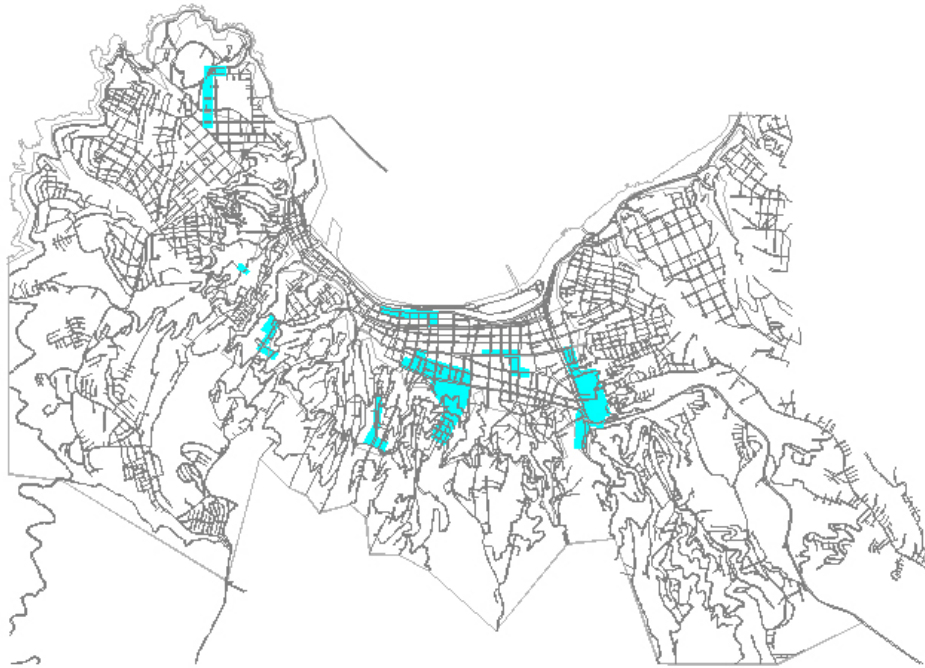
Reconocimiento del Sist. urbano



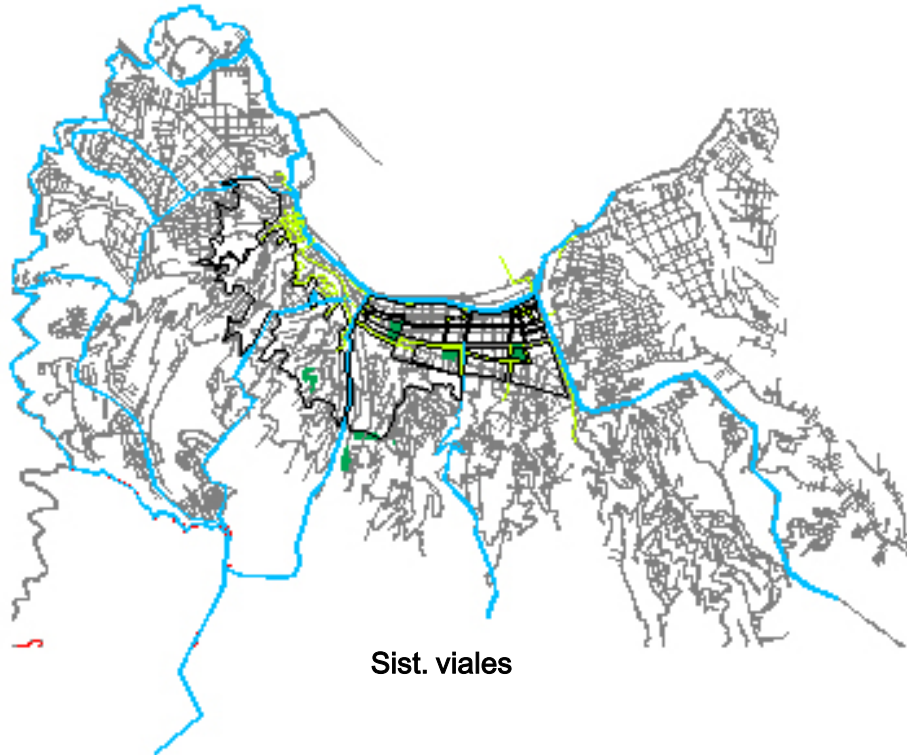
Espacios públicos



Educación Universitaria



Educación escolar

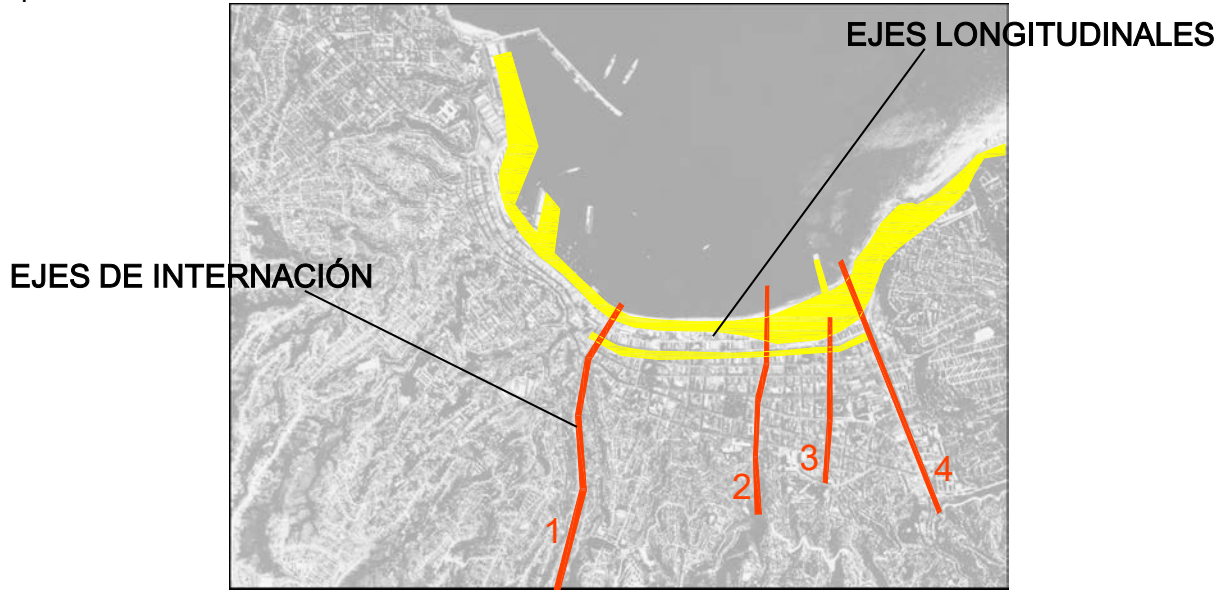


Sist. viales

L U G A R

Entendimiento de la complejidad urbana para la decisión de emplazamiento

Dentro de la manera de articularse y jerarquizarse los momentos de la traza se reconoce como una situación topológicamente valorable la superposición de los ejes longitudinales y los ejes de internación al cerro por la relación espacial en cuanto a tamaño y continuidad que estos momentos permiten en la ciudad.



Como un eje axial al borde costero que se presenta como un enlace urbano y actúa como patio de la vida universitaria

E j e B r a s i l



E j e F r a n c i a

Eje de internación al cerro que tiene la potencialidad de aproximación al borde y adquiere mayor importancia con la existencia de la estación de metro tren.

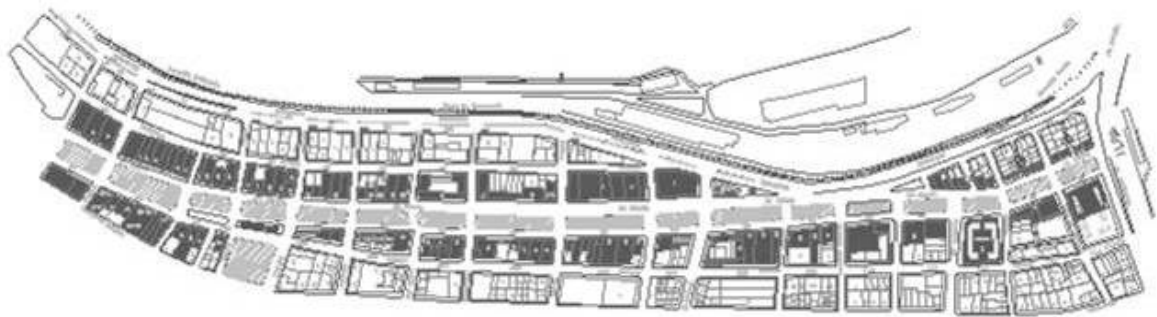
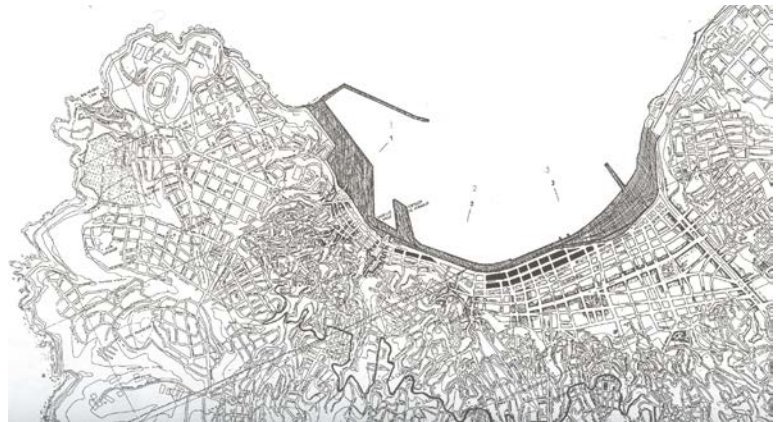
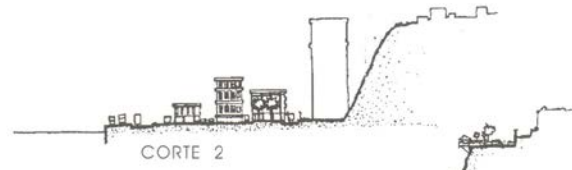


=





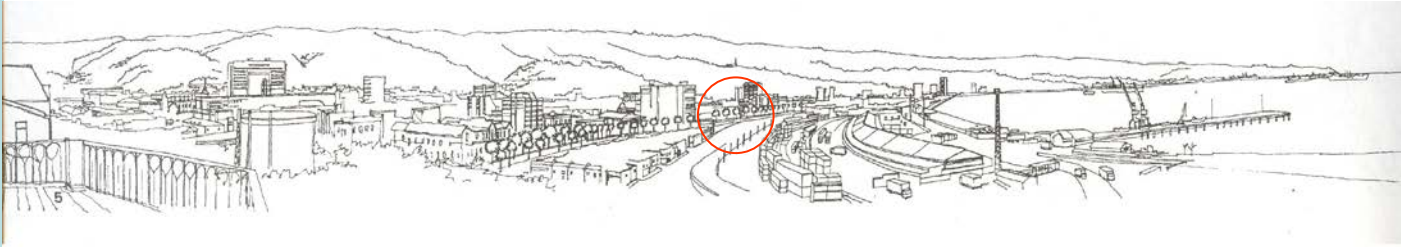
E j e F r a n c i a



E j e B r a s i l

Estudio del Lugar

Relaciones con el lugar para las primeras tomas de decisión.



Debido al programa me interesaba que tuviera una presencia urbana importante dentro de la ciudad. Esta manzana es una punta que si se conforma volumetricamente tendría la presencia urbana requerida ya que además confluyen dos ejes longitudinales importantes de la ciudad como errazuriz y brasil.

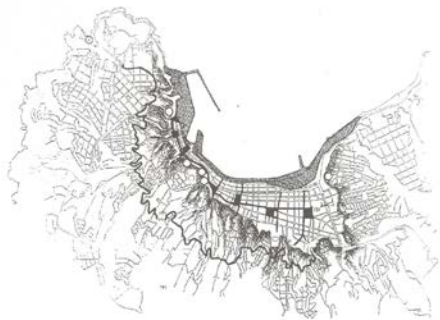


Esta manzana también está adyacente a un espacio público de vital importancia en Valparaíso como el parque Brasil que aparece como un eje verde con marcado carácter educacional. En definitiva confluyen múltiples situaciones urbanas.

Temática Arquitectónica

El proyecto se emplaza en el plan de Valparaíso en la manzana que define la intersección de Errazuriz, Francia y Brasil.

Dentro de la tipología volumétrica de esta parte del plan de Valparaíso se reconoce una arquitectura de edificios manzana, si bien no es que un solo edificio complete la manzana, existe fachada continua que completa el perímetro y construye una homogeneidad en la imagen urbana.



Plan de Valparaíso

→ Volumetría de manzana completa



Esta situación se define como la “volumetría confinada” donde aparecen los conceptos de límite, cáscara y envolvente en un estado completo de definición dado por el levantamiento del trazado urbano.



Volumetría
confinada

- A límite
- B cáscara
- C envolvente



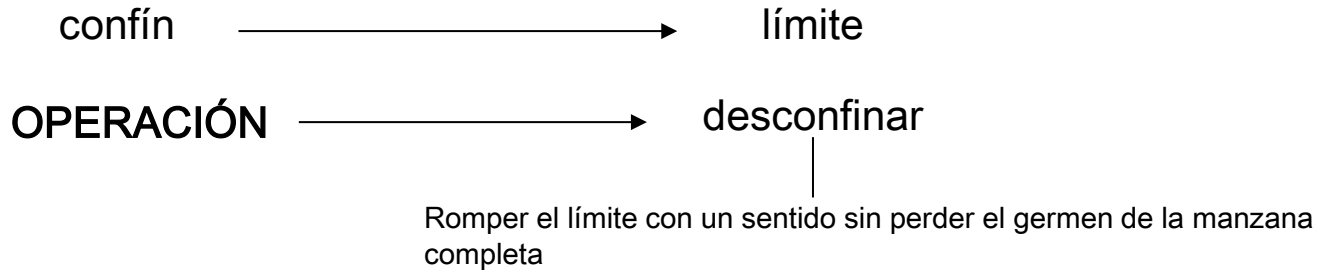
Trazado urbano

Se define el límite volumétrico como el “confín”.

Entonces se realiza una operación formal/arquitectónica que defino como “desconfinamiento”.

Consiste en “romper el límite dado por la traza con un sentido sin perder el germen de la manzana completa.

Se rompe el límite con respecto a dos situaciones ya definido el programa.



El límite se rompe con respecto a dos situaciones volumétricas ya definido el programa, la exterior y la interior.

i n t e r i o r

1 Voluntad lumínica → Límite a la luz

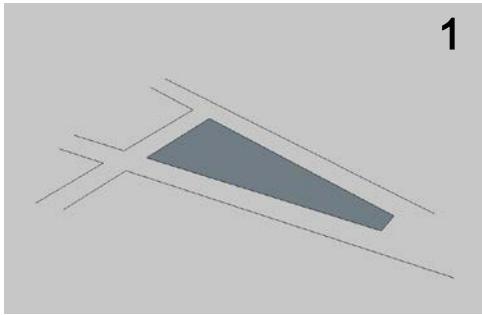
Generar instancias adecuadas para el programa

e x t e r i o r

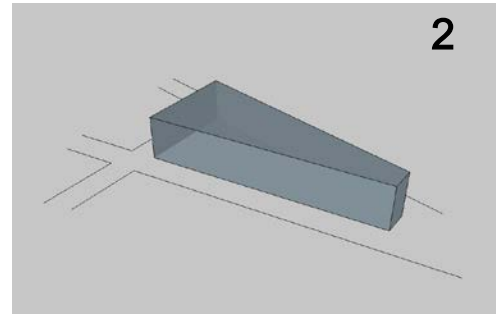
2 Integrar el edificio al lugar

Ejercicio temático desconfinamiento

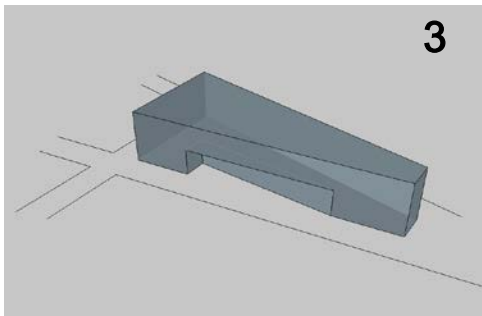
Ejercicio donde la volumetría sufre desconfinamientos conservando la identidad de la manzana completa mediante la mantención de sus aristas más importantes.



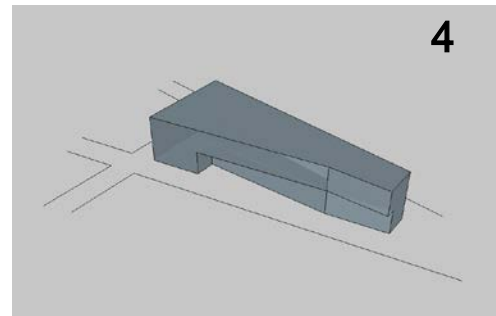
Trazado dado por la ciudad



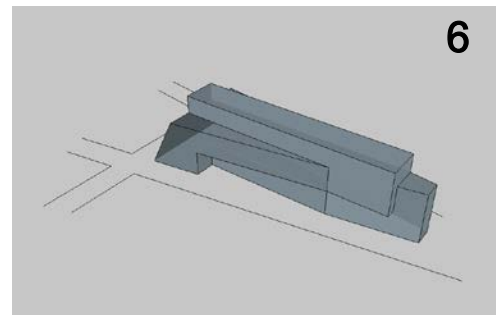
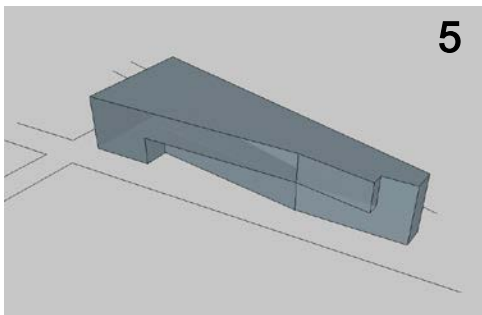
Levantamiento de la traza, configuración volumétrica.



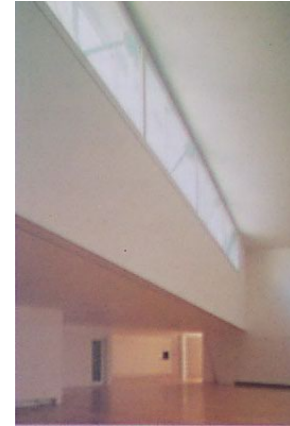
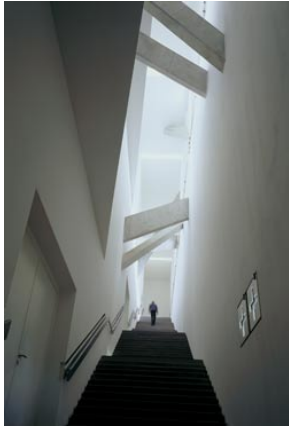
Hendidura que genera el acceso



Construcción de la punta



Se tiene conciencia de la luz porque es interrumpida por la materia



Percepción

- A La Interior — El rompimiento de la envolvente, los vanos, los vacíos de la arquitectura se manifiestan por la presencia de luz como focos luminosos.
- B La Exterior — Esta presencia de luz se manifiesta poniendo acento en el relieve, constructor de luz y sombra.

Búsqueda

Conformar el vano como un instrumento óptico capaz de retener, conducir y formalizar la luz para la exposición.

Se pretende hacer el ejercicio de encontrar la conciencia o la voluntad lumínica de tres obras de tres maestros de la arquitectura del siglo XX. Las obras y sus respectivos arquitectos son: La Galería Nacional en Berlín de Mies Van der Rohe, la Asociación de textiles en Ahmedabad de Le Corbusier y el Instituto Indio también en Ahmedabad de Louis Kahn.

La razón de escoger estas obras es la conciencia de trabajar directamente con la luz que cada uno de estos arquitectos incluyó en el proceso de creación de su obra.

Existen en estas tres obras, tres voluntades distintas y claras de manipular la luz. Mies demuestra en la Galería Nacional una voluntad de *continuidad con la luz*, una transparencia que permite la continuidad del interior con el exterior. Le Corbusier en Ahmedabad quiso *tamizar la luz*, en base a fachadas que son membranas o filtros que crean un espacio interior distinto pero tejido al exterior. Kahn, en cambio, demuestra su voluntad de *oposición a la luz*, Sombra, con una construcción de masas y vanos.

En el caso de la National Gallery se encuentra una voluntad arquitectónica de dar continuidad a la luz. Esta voluntad se satisface utilizando cuidadosamente las cualidades lumínicas de los materiales, principalmente aprovechándose de la transparencia del vidrio. A través de las estructuras de acero se logran grandes luces; a través de los grandes paños de vidrio se consigue una continuidad casi pura de la luz y a través del uso de planos de piedras preciosas la refleja. Los planos son puros, contraponiendo materiales de distintas naturalezas lo que acentúa las aristas y una lectura de la luz más pulcra. Se consigue hasta tal grado su voluntad de continuidad de la luz, que la percepción del espacio interior se mezcla con la del exterior; de día el paño de vidrio (límite entre el exterior y el interior) permite que la luz penetre con un mínimo obstáculo hacia el interior; de noche el paño de vidrio con la luz interior (eléctrica), se desmaterializa, dejando de existir perceptualmente.

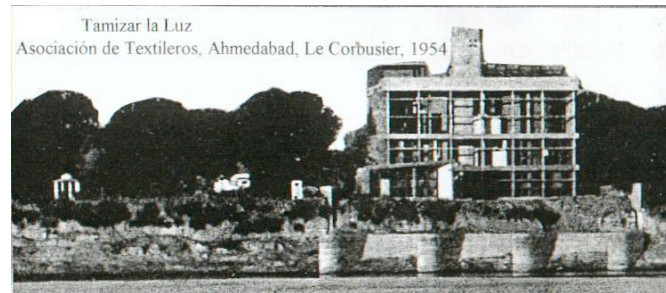
En la obra Asociación de Textileros de Le Corbusier, se encuentra que su voluntad lumínica es la de tamizar la luz. Voluntad que se consigue componiendo un espacio semi-interior donde logra una calidad lumínica escultórica a través de fachadas que filtran la luz y la materialidad monolítica de las formas. Los distintos elementos que componen las fachadas, como tramas sobrepuestas, reflejan, absorben, rebotan, frenan, etc., la luz; disminuyen y cualifican la cantidad de luz exterior que penetra, consiguiendo así acoger una luz pareja que resalta la percepción de las cualidades escultóricas de los elementos arquitectónicos, como son la forma, la textura, el grano, el relieve. Cualidades que se acentúan también debido a la constancia del hormigón como material que permite percibir una forma continua. Dentro de este espacio a su vez se reduce la percepción de la condición de temporalidad (el paso del sol), como causa de la manera indirecta en que penetra la luz exterior que crea una luz mas pareja y continua.

En Kahn, con el caso del Indian Institute of Management, se encuentra que su voluntad lumínica es la de la oposición a la luz. Voluntad que se logra a través del contraste, realzar la luz y la sombra. Perfora o vacía con gestos esenciales, como un escultor, la masa de los volúmenes generando contrastes puros; por los vanos entra una luz intensificada en oposición a la masa del material estructurante que genera también una sombra también intensificada. La estructura es donde no hay luz siendo dominio de la sombra y los vanos entre ella es donde habita la luz. Esta actitud arquitectónica que opone rítmicamente la luz y la sombra hace que el espacio sea mas protagónico y más dramático, se realiza la percepción de la luz y pasa a segundo plano la percepción de los materiales, texturas y formas.

1



2



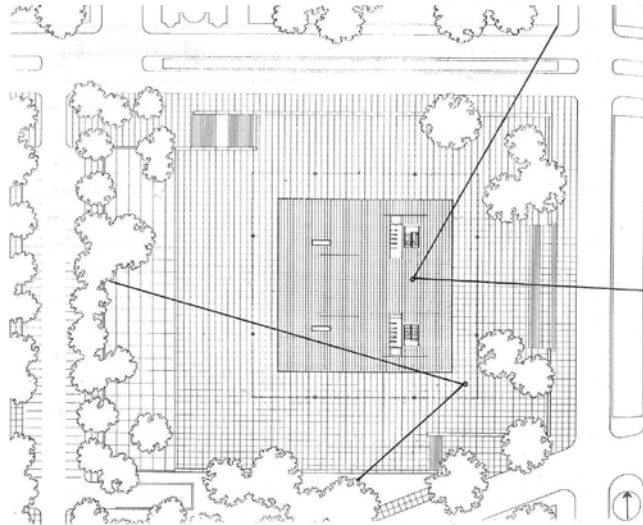
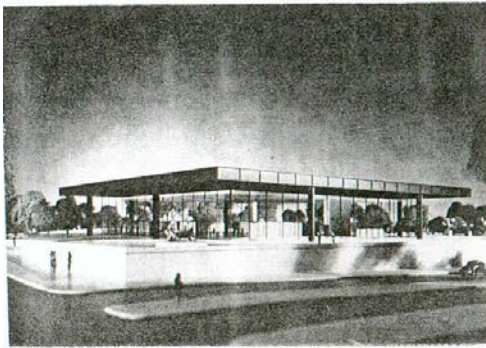
3



Voluntad lumínica: continuidad de la luz / transparencia

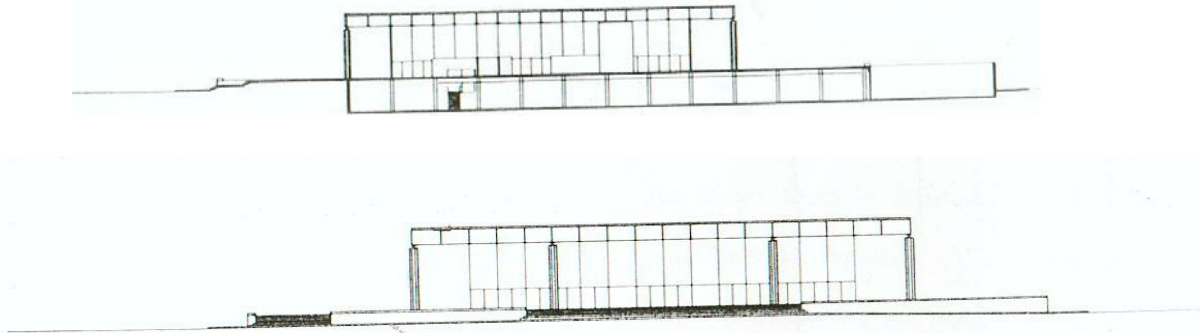
Elementos: vidrio y acero

Arquitecto: Mies Van der Rohe



Forma / Volumen / Dimensiones

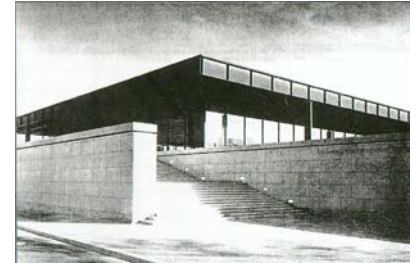
La nueva Galería Nacional es la última obra conocida realizada por Mies Van der Rohe. Como dato interesante por su relación con una posible voluntad arquitectónica presente en los últimos años de su vida, adjuntamos que utiliza la misma arquitectura que utiliza para dos proyectos previos no construidos: el edificio Bacardi en Santiago de Cuba (1957) y el museo Georg Schafer en Schweinfurt (1960). Los tres proyectos son grandes naves estructurales definidas por una *"cubierta sobre plancha cuadrada que consiste en una losa nervada de perfiles de hierro en doble T"*. En el caso de la Galería Nacional de Berlín las dimensiones de esta gran cubierta son las siguientes: 64.8 mt X 64.8 mt con un espesor de 1.8 mt y una altura de 8.4 mt, formadas por jácenas de acero soldadas de 3.6 mt de separación en los dos sentidos. Retirada aproximadamente unos 8 mt del perímetro de la cubierta y de la misma altura que esta, se ubica la vidriera que es la membrana que define formalmente el interior del exterior. Todo el edificio se sienta sobre una amplia terraza de 100 mt X 100 mt



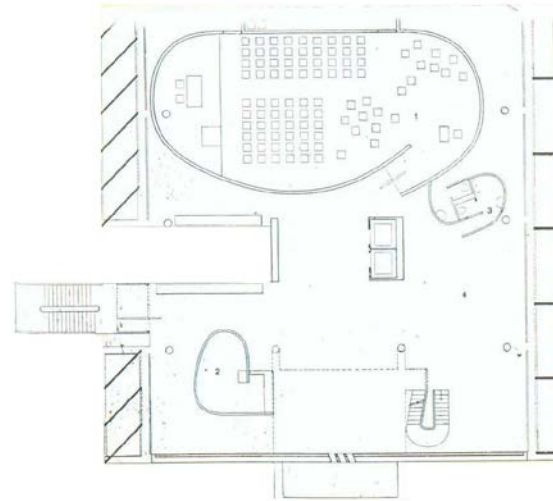
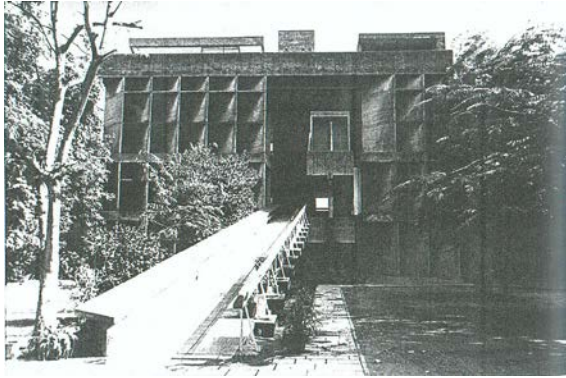
Estas dimensiones crean una arquitectura de volumen puro y formas simples cuyo valor se piensa reside en la relación entre la pureza formal y las cualidades de los materiales escogidos en su transformación con la luz.

Materialidad

Las cualidades de los materiales que escoge Mies son muy importantes en su obra y relevantes para el tratamiento de la luz. Los materiales son pocos: acero en la cubierta y en los 8 pilares donde se apoya ésta, granito en las losas de 1.2 mt X 1.2 mt que cubren el suelo y vidrio modulado con perfiles metálicos que encierra perimetralmente la galería. Debido a los materiales (especialmente a la cualidad de reflexión y transparencia del vidrio y las grandes luces que permite el acero) y las dimensiones de la galería y la terraza sobre la cual se emplaza el edificio, se crea un espacio donde interior y exterior se confunden, permitiendo una transformación constante en la percepción del edificio dependiendo de la condición temporal de la luz. Visto desde afuera durante el día, desde la calle de enfrente o desde la terraza, el vidrio refleja la luz exterior; mientras que, durante la noche, el vidrio se desmaterializa dejando pasar hacia el exterior la luz interior (artificial) de la galería.



Voluntad lumínica: tamizar la luz
Elementos: fachadas, filtros, formas
Arquitecto: Le Corbusier



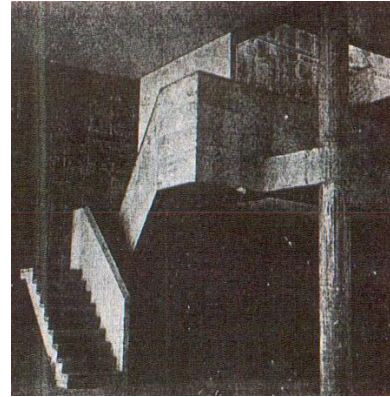
Forma / Volumen / Dimensiones

La obra consiste en un solo volumen emplazado sobre la riera oeste del río Sabarmati. Cuenta con dos fachadas principales, la oriente que enfrenta al río y la poniente que da a la ciudad. El volumen es mas o menos un cubo. La planta es un cuadrado de 18 mt X 18 mt y la altura máxima es de 14 mt. Una particularidad es que utilizando la rampa de acceso se accede al nivel 3, lugar donde están ubicadas las oficinas principales de la asociación. El tercer nivel posee el gran vestíbulo central semi-interior con el cual está dotado el edificio.

Las formas del edificio, reconocibles a primera vista, son ortogonales, la primicia la tiene el cuadrado. El contrapunto a esta ortogonalidad la ofrecen las formas curvas de los muros que delimitan algunos de los recintos interiores y el mobiliario que vemos repartido equipando las diversas oficinas. Se piensa, que esta dualidad o contrapunto, es habitual encontrarla en obras de Le Corbusier. En la planta del nivel 4 se puede ver la gran forma curva de la sala de consejo introducida libremente dentro de y sin entorpecer la ortogonalidad del cuadrado. Con esto Le Corbusier buscaba un cierto balance incorporando elementos suaves y otros mas duros.

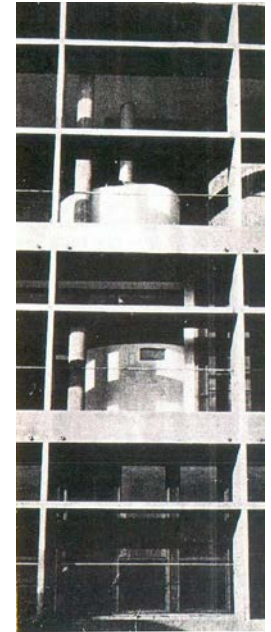
Se observan también otros muros curvos, algunas reúnen otros encierran espacios para funciones específicas como, por ejemplo los baños. En la fachada oriente se observan los muros curvos de los baños iluminados detrás de la liviana ortogonalidad de esta fachada. También se observa dentro de este mismo argumento de la dualidad, el uso de los *pilotis*, que a la hora de recibir sombras, por su superficie curva, son más animados que las superficies ortogonales. Concretar la forma como concepto material, es quizás, una de las grandes hazañas de Le Corbusier.

Una forma monolítica cuyos diversos espesores y espacios gravitando entre ella son animados por la luz que rebotando y absorbiéndose en el material de las fachadas oriente o poniente. La cualidad monolítica del edificio otorgada por el material se comprende al observar el conjunto de escalera y descanso estructurado por una viga y un pilote. Este conjunto tiene cualidades escultóricas, la forma se resalta, las sombras le dan más cuerpo a la forma y la textura le da un acabado que resalta la sombra.

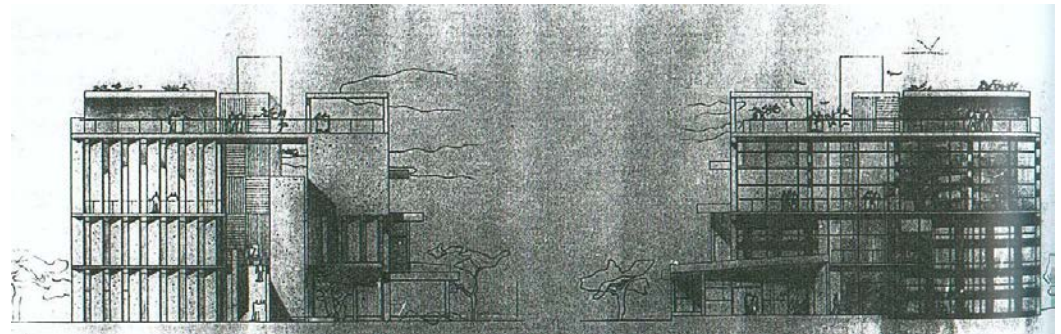


Fachadas

Quizás la particularidad del diseño de esta obra son sus fachadas. Están diseñadas especialmente para responder a condiciones climáticas del lugar especialmente por la temperatura causada por la luz del sol y la humedad debido a la gran cantidad de agua que cae durante las lluvias monsoon. Las fachadas son perforadas de distintas maneras así permitiendo una ventilación cruzada que ayuda a refrescar este calor.



Dotar a las fachadas con esta importancia en el manejo y control de la luz solar, permite pensar que son una especie de filtro o membrana que tamiza, es una voluntad arquitectónica con la cual Le Corbusier trabajó en gran parte sus obras. *Estas fachadas, provocan en el gran vestíbulo una luz que resalta las cualidades escultóricas de las formas. Al entrar una luz tamizada estamos en un espacio donde dejan de existir los contrastes fuertes y reinan las tonalidades suaves.*



En las fachada principales se observa que funcionan como una especie de filtros, se crea el gran espacio del edificio. Este es un gran vestíbulo semi-interior que goza gracias a la adecuación de las fachadas de una luz tamizada. La fachada oriente es la que enfrenta al río. Es una piel liviana que consiste en una cuadrícula que busca permitir la entrada hacia el gran espacio interior del apacible sol de la mañana, y enmarcar vistas hacia el horizonte mas lejano que amplía la cuenca del río.

La fachada se lee como una piel unida al volumen, su espesor es de aproximadamente 1 mt; espesor donde el arquitecto coloca elementos horizontales en dos niveles para albergar jardineras y para estructurar esta piel que en su totalidad es muy liviana.

La fachada poniente que da a la ciudad, es mas compleja y literalmente pesada. Su espesor es aproximadamente de 1,6 mt y los elementos verticales que la estructuran están dispuestos de manera diagonal en un ángulo de 45°, cosa que repite en otras obras en la india. La razón de este espesor y esta disposición es sin duda para filtrar la luz del sol al entrar al interior del edificio. Visto ortogonalmente desde el frente la fachada cierra la entrada al sol; hay que desplazarse hacia los lados, es decir, ver el edificio en escorzo para lograr ver hacia adentro.

La fachada oriente en contraste, vista ortogonalmente, consiste en elementos casi sin espesor que forman una cuadrícula sumamente transparente. Mientras que la fachada oriente es la repetición del mismo marco, la fachada poniente es asimétrica y además está perforada por la rampa de acceso (elemento que se sale notoriamente del volumen, su largo es de 23,5 mt) y la escalera principal. Ambos elementos están unidos por un gran vano central que marca el acceso al enorme vestíbulo semi-interior con que está dotado el edificio.

Observando la fotografía del acceso sobresalen las diagonales que produce el ángulo del sol sobre los “brise soleil” de la fachada, provocando una triangulación que acentúa la profundidad en los cuadrados de la fachada. Luego se capta en la parte central, un cuadrado muy luminoso que penetra el edificio entero (cualidad acentuada por la oscuridad del entorno). Este cuadrado salta al primer plano reduciendo la percepción del espesor del edificio y sirviendo de remate a la rampa de acceso, también iluminada con intensidad similar.

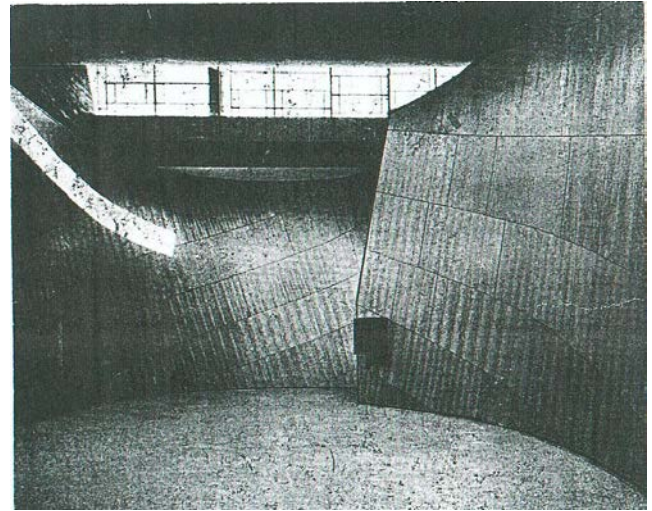
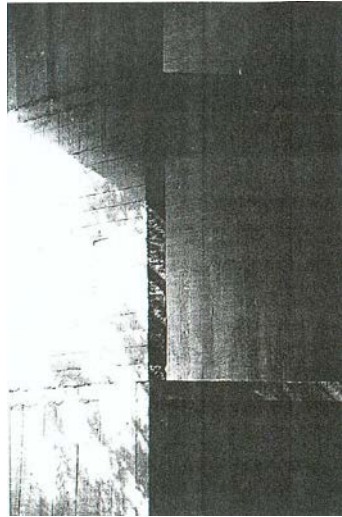
Materialidad

El “juego de volúmenes bajo el sol” Ahmedabad al cual invita y recuerda la obra, está hecha completamente de hormigón con algunos detalles en madera y otros de metal.

El hormigón es el material más importante que permite cualquier riqueza lumínica observable en la obra. Por ejemplo los paños lumínicos que encontramos en este juego van desde los dos muros (planos enteros) estructurantes que cierran las caras ciegas del volumen (norte y sur) hasta los brise soleil, también de hormigón de unos 5 cms de espesor.

La textura con la cual está dotado el edificio es el moldaje de la madera. Se ve que el moldaje chorreó el hormigón, otorgándole una textura del entablillado de madera. Además vemos que la luz logra penetrar hasta el interior del edificio hasta alcanzar darle la vuelta a los cantos de los muros.

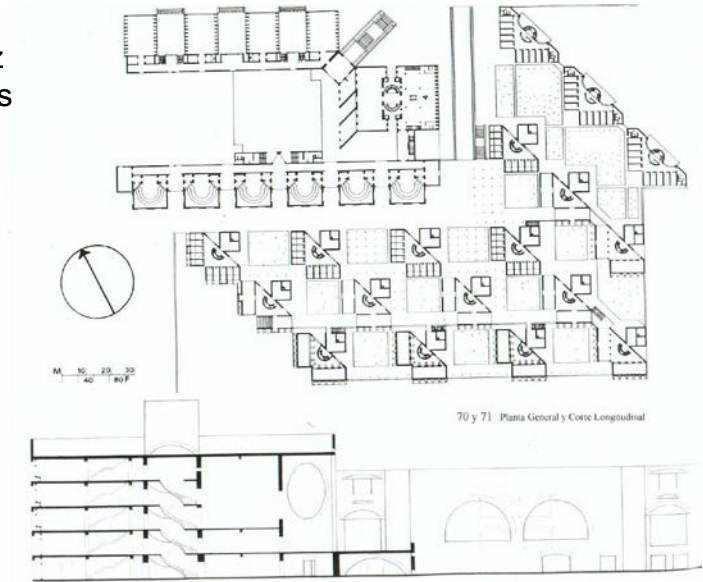
El cambio de material a madera (en el interior del auditorio) muestra un orden distinto; una modulación de aproximadamente de 1,5 mt diseñada con líneas de unión en diagonal que contornean los muros curvos.



Los vanos, hasta en los que están diseñados marcos de metal que estructuran un vidrio corriente permiten que penetre la luz, y al ser recibida por una superficie curva, toma una cierta corporeidad escultórica decorativa digna de contemplar.



Voluntad lumínica: Oposición a la luz
Elementos: Estructura / masa / vanos
Arquitecto: Louis I. Kahn



Forma / Volumen / Dimensiones

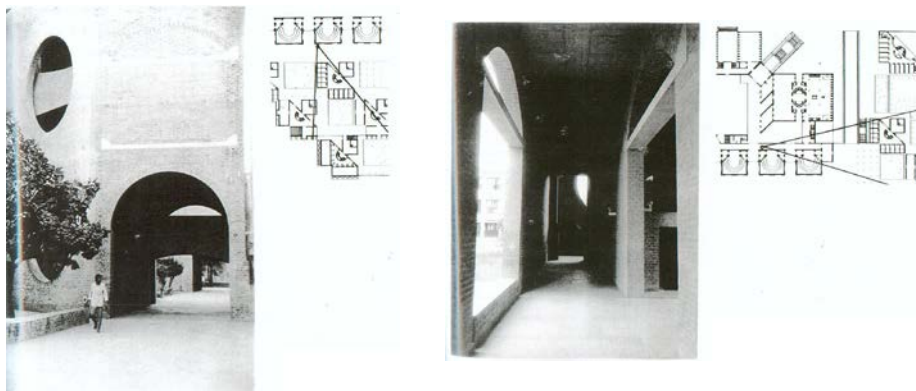
El edificio consiste en una biblioteca situada al centro del conjunto, aulas, dormitorios con servicios propios (cocina, baños y salas de estar) edificios administrativos. Resalta el énfasis diagonal en la posición de los volúmenes para los dormitorios que rodean la biblioteca; emplazados de esta manera para aprovechar mejor la brisa constante del lugar. Junto a las circulaciones estos volúmenes crean una cantidad de patios distintos que sirven de lugar de encuentro. Tal disposición resulta de la idea de combatir las rudezas del clima y estimular la reunión y el contacto entre los estudiantes. Según el mismo Kahn:

“El sistema es fundamentalmente aquel de los porches abiertos. El exterior es dado al sol y el interior es donde vives, trabajas y estudias. Evitar la utilización de artificios como brisoleils ocasionó el porche profundo que tiene en él la sombra fresca”.

Lo que llama la atención de la obra es la primacía y la adecuación del uso de volúmenes perfectos como son el cubo y la esfera en el diseño tan comprometido con el clima y la luz. El cubo es utilizado recurrentemente como la figura armónica para crear masa y la esfera como la figura con que se vacía el cubo para introducir vanos en la masa que ventilan y permiten que entre la luz. Estos son utilizados y repetidos para crear porches profundos como dice Kahn en la cita anterior, permiten que las formas se adecuen mejor al calor de la luz solar.

Se puede apreciar ejemplos de lo anterior en distintos programas dentro del complejo académico, en el módulo para los dormitorios y para las aulas. En ambas tipologías vemos cubos de dimensiones casi iguales (15 mt X 15 mt) donde se solucionan de manera distinta los requisitos de ambos programas (claro que los dormitorios tienen un cubo anexo destinado a los servicios de aproximadamente 8 mt por lado).

Las dimensiones del conjunto que observamos en la planta son de 150 mt X 230 mt. Hay que tener en cuenta que la planta que se observa corresponde solo al sector central del conjunto faltando todo el sector de la vivienda de profesores y servicios anexos ubicados más al sur.



Materialidad

Los materiales de esta obra son: principalmente el ladrillo, utilizado como chapa para cubrir algunas partes estructurales de hormigón, elementos prefabricados de hormigón a la vista y madera para los detalles de las ventanas. Era importante considerar materiales cuya tecnología fuese utilizada recurrentemente en la India.

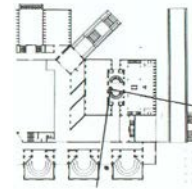
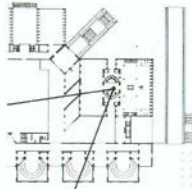
Los materiales utilizados son opacos. El ladrillo cuyo grado de reflexión de luz es bajo y el grado de absorción es alto, es el que predomina. Tiene una textura única, en parte por su ritmo unitario con que se coloca y por las imperfecciones naturales inherentes a la tierra con que se fabrica. También posee un color autentico que muestra diferencias en cada unidad. El ladrillo prevalece por sobre todos los materiales. El hormigón prefabricado se muestra como detalles que sirven para estructurar el ladrillo y darle una suerte de repetición reconocida al elemento. El uso del vidrio (el único material utilizado que pudiese brillar) no se visualiza desde la perspectiva del paseante debido a que los porches profundos no permiten por lo menos a esta hora que la luz incida con la luz.

La opacidad de los materiales utilizados en esta obra es representativo de la comprensión de un material noble que tenía Kahn.

“Dije que todo material en la naturaleza, las montañas y los riachuelos y el aire y nosotros, son hechos de luz que ha sido gastada, y esta masa arrugada llamada material proyecta una sombra, y la sombra pertenece a la luz”.

Masa / Vanos

El Indian Institute of Management es una obra que demuestra una voluntad lumínica de oposición a la luz por parte del arquitecto, es decir, consigue resaltar la luz con sombra. Logra manipular la luz con la sombra, mostrando una actitud paralela en la construcción de la masa, vano. Esta relación inherente entre la luz y la sombra, una cierta necesidad mutua sin la cual no se percibe ni la una ni la otra, es recurrente en la obra de Kahn. Con la sombra Kahn hace más consciente la luz. Kahn dice haberse dado cuenta la arquitectura clásica de Grecia que la columna es donde la luz no está, lugar de la sombra. La estructura, con sus masas y vanos es la que da la luz. Kahn crea un ritmo de la luz y sombra otorgado por la masa y vano de la estructura.



"... y es que en realidad lo que más interesa de todo esto es el tipo de espacio que se produce a partir de estas operaciones; como te sitúas en el espacio, cómo lo percibes y cómo te influye cuando lo recorres o cómo te impulsa a través suyo. La ingravidez y el movimiento tienen lugar casi simultáneamente, dotando al edificio de una energía particular."

ZAHA HADID

Búsqueda

Búsqueda espacial que acentúe siempre las **sensaciones** que podría producir en el visitante, es decir una orientación hacia el campo de la recepción perceptiva del museo por parte del observador.

1 El espacio y su generación íntima con la experiencia: Relación hombre -espacio

EXPERIENCIA

2 El recorrido: La experiencia perceptiva del espacio a través del movimiento del observador y la relevancia de las partes en función de la cercanía y la distancia.

3 El cuerpo como medio para la percepción y relación del hombre con la obra:

La recepción como traducción de los elementos físicos en estímulos corporales, esto derivado de la relación sujeto/objeto/concepto

PERCEPCIÓN

Se pretende que cobre protagonismo al ser "cargada de intensidad" (Borchers) para generar en el observador/experimentador la emoción por descubrir y encontrar cosas, por sentir. La transformación del concepto del museo tradicional en cuanto a su "formalidad", a que el museo logre la sensación de inocencia de la "infancia" como un lugar en el tiempo para descubrir y asombrarse, algo lúdico.

"... un llamado al hombre contemporáneo que se ha vuelto insensible a los misterios de la profundidad, de la luminosidad, de la gravedad, etc..."

El proyecto alberga la **experiencia y la exploración**, con el sentido que el espectador sea provocado, guiado a un movimiento que lo obligue a percibir el espacio desde distintos ángulos y direcciones, horizontales, verticales y oblicuas.

La transformación del concepto del museo tradicional en cuanto a su “formalidad” al museo que logre la sensación de inocencia de la “infancia” como un lugar en el tiempo para descubrir y asombrarse, algo lúdico.

El museo debe ser un estímulo potencial del movimiento, siempre estimulante para la acción, un espacio donde tienen lugar la INTERACCIÓN y el MOVIMIENTO.

EXPLORACIÓN

La percepción de la arquitectura implica relaciones múltiples en tres campos: el primer plano, el plano intermedio y la vista distante se unifican en una sola experiencia mientras ocupamos el espacio.

Relación entre lo menor, lo intermedio y lo mayor que se refiere a la multidimensionalidad del cuerpo y a la relación sujeto/objeto/concepto

En la relación triple entre lo menor, lo intermedio y lo mayor se busca la apropiación de lo expuesto en el sentido lúdico e informal donde se propone romper con la formalidad clásica de los museos y con la relación horizontal típica entre lo expuesto y el observador/experimentador.

Las perspectivas superpuestas derivadas del movimiento del cuerpo a través del espacio, crean múltiples puntos de fuga.

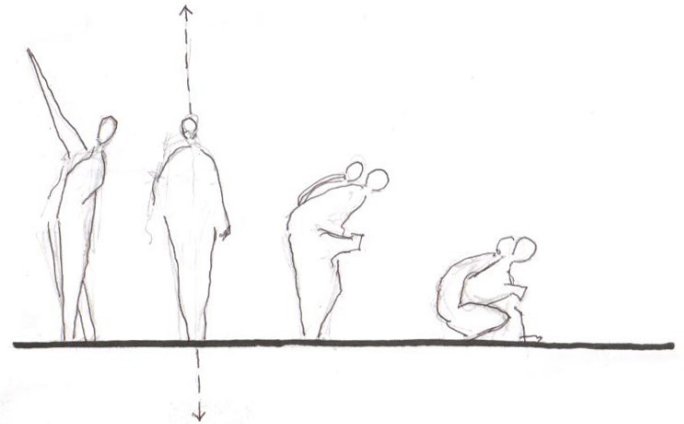
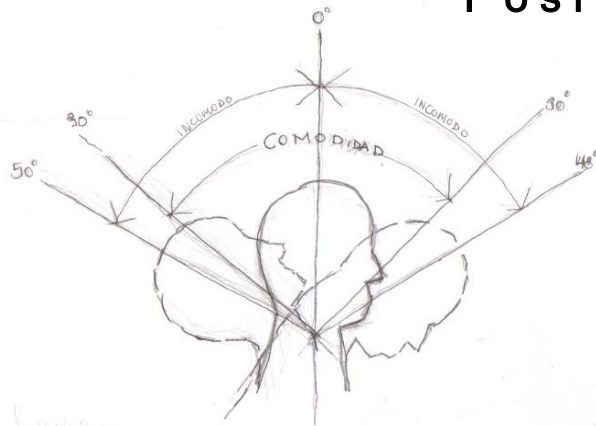
Una sucesión dinámica de perspectivas genera un espacio fluido que se experimenta desde el punto de vista de un cuerpo moviéndose a lo largo de un eje cambiante y libre, este eje abarca las tres dimensiones y se manifiesta en otras; gravedad y tiempo.

La percepción de la arquitectura implica relaciones múltiples en tres campos: el primer plano, el intermedio y la vista distante se unifican en una sola experiencia mientras ocupamos el espacio.

En el museo la unificación de estos campos de espacio cubre percepciones muy diferentes: desde el espacio amplio con su morfología y proporciones hasta la escala mas pequeña de los materiales y los detalles de lo expuesto.

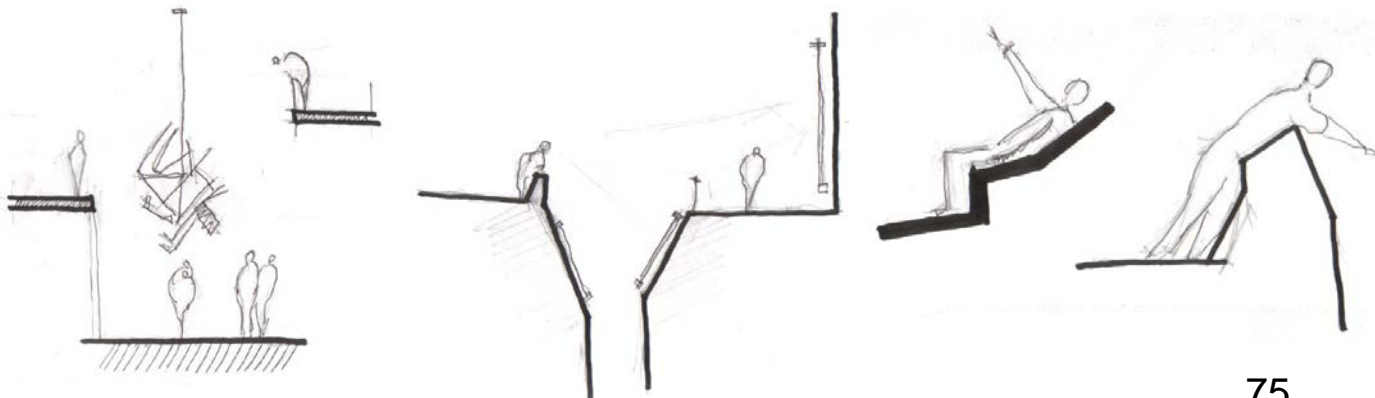
Lo que se busca es que el programa se transforme en juego informal de carácter lúdico donde el observador/explorador experimente relaciones de distinto tipo que las habituales entre sujeto / objeto, para que a su vez el sujeto pase a ser parte de la exposición para otros sujetos que están en una espacialidad que lo domina visualmente.

Posición corporal ante lo expuesto



Actitud corporal de carácter lúdico

Multidimensionalidad del cuerpo

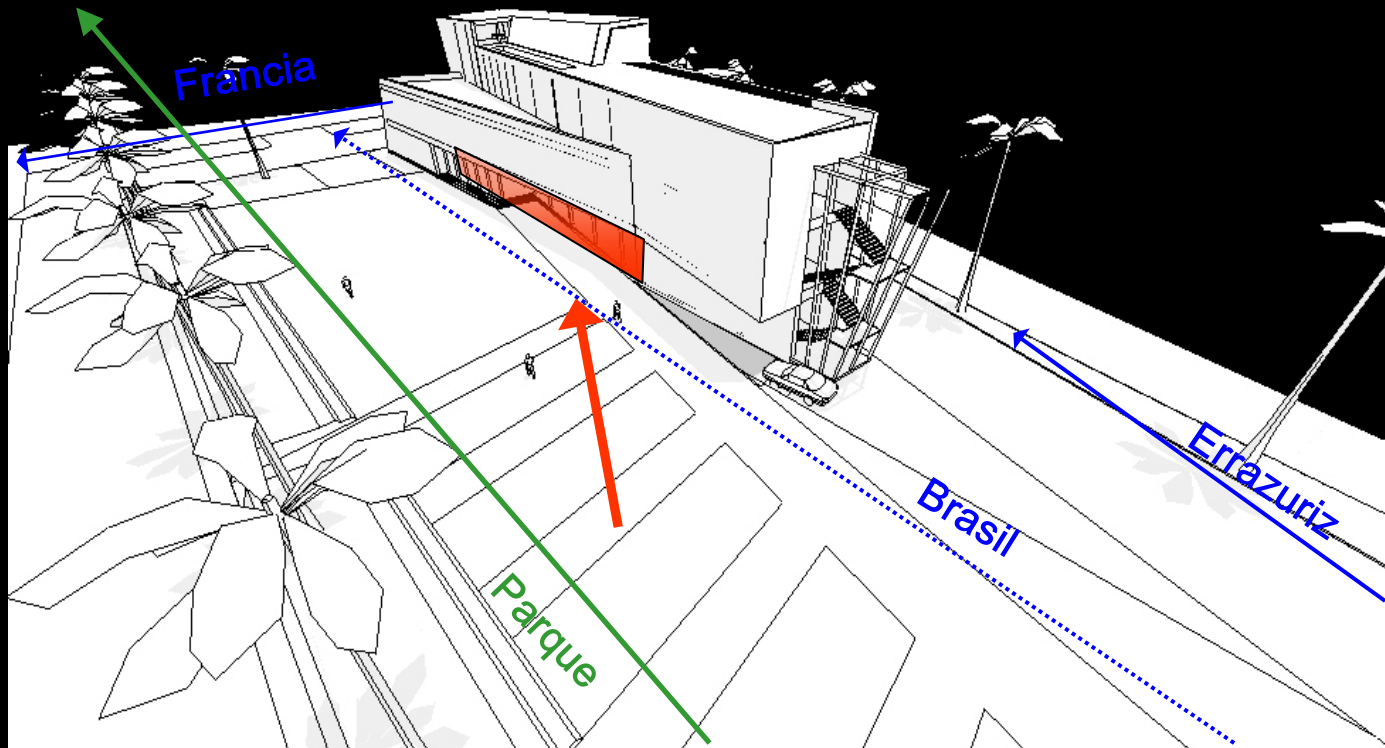


Definición del proyecto

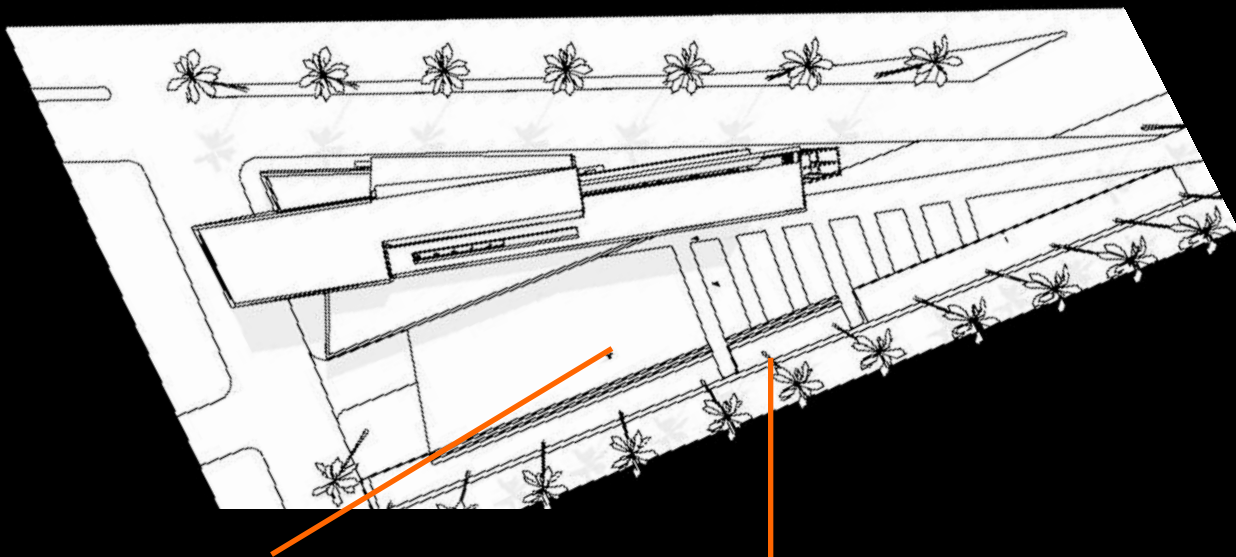
Acceso en relación con el parque

Plaza como exteriorización esporádica del museo

Transformación a espacio público peatonal

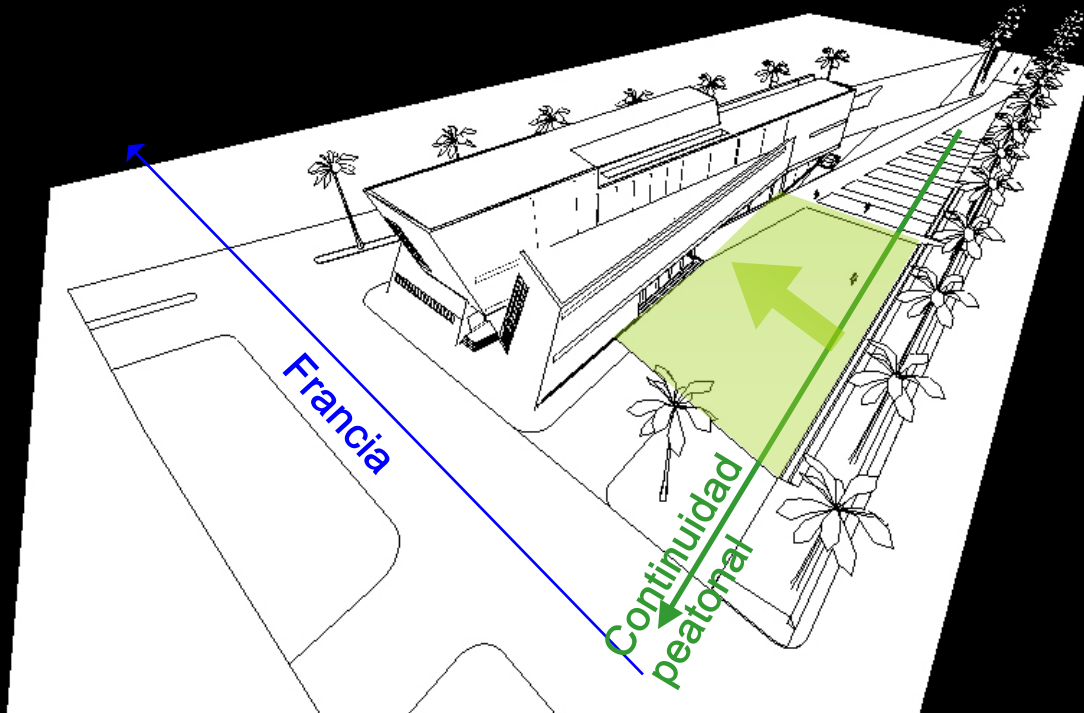


Emplazamiento



Explanada / espectáculo

Borde superior / expectante / continuidad



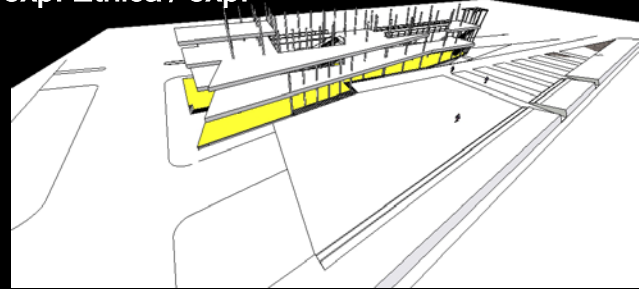
Francia

Continuidad
peatonal

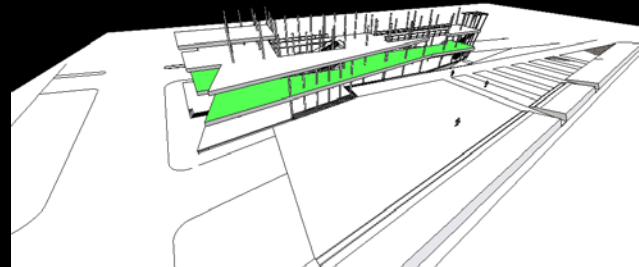
Organización Programática

Auditorio / exp. maqueta Valpo. / exp. Oficios / exp. sonidos / exp. textos

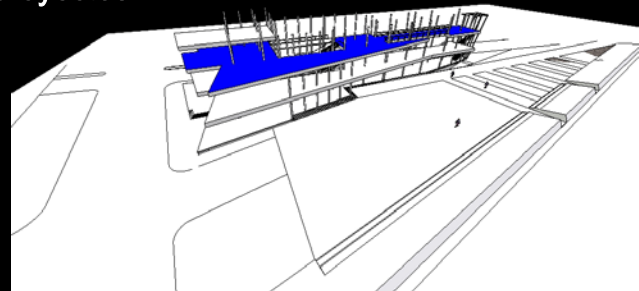
Control / exp. personajes típicos / línea de tiempo / exp. Étnica / exp. Arquitectura origen



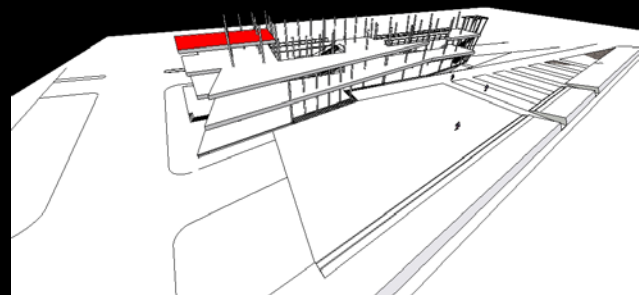
Exp. Salas monografía / exp. Lugares valiosos / exp. tradiciones / exp. Arquitectura actual



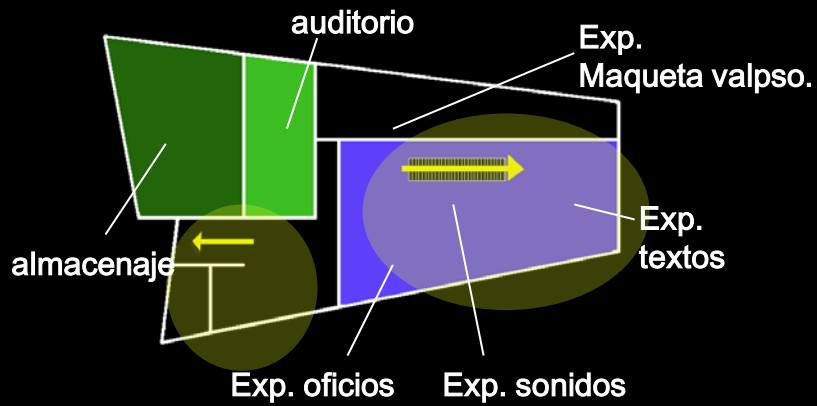
Cafetería / terrazas / exp. colgantes / exp. audiovisual / exp. Icónica / exp. Costumbres / exp. Arquitectura proyectos.



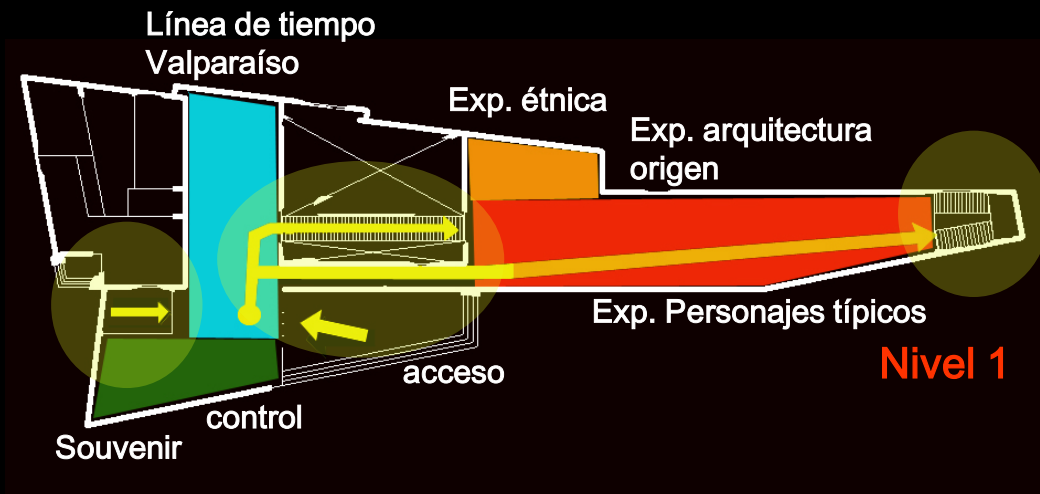
Administración



Organización Programática

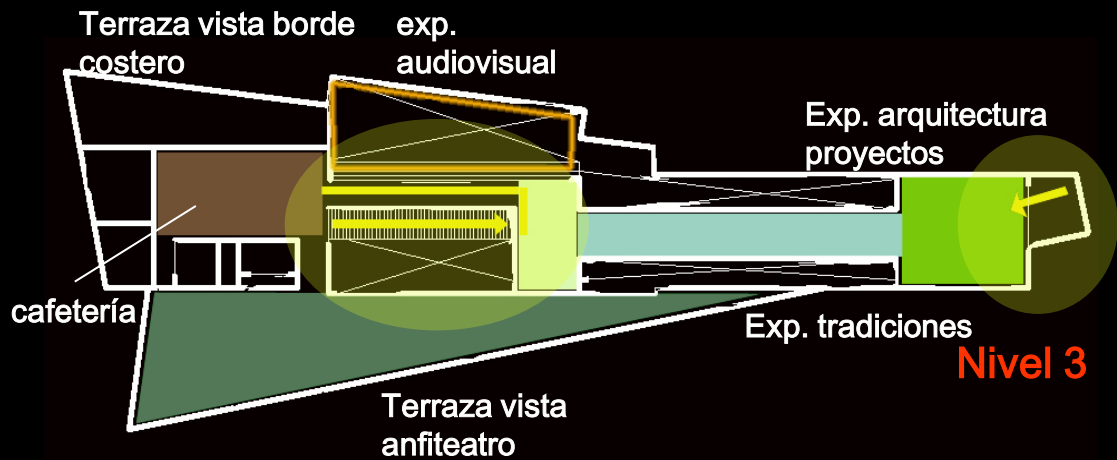
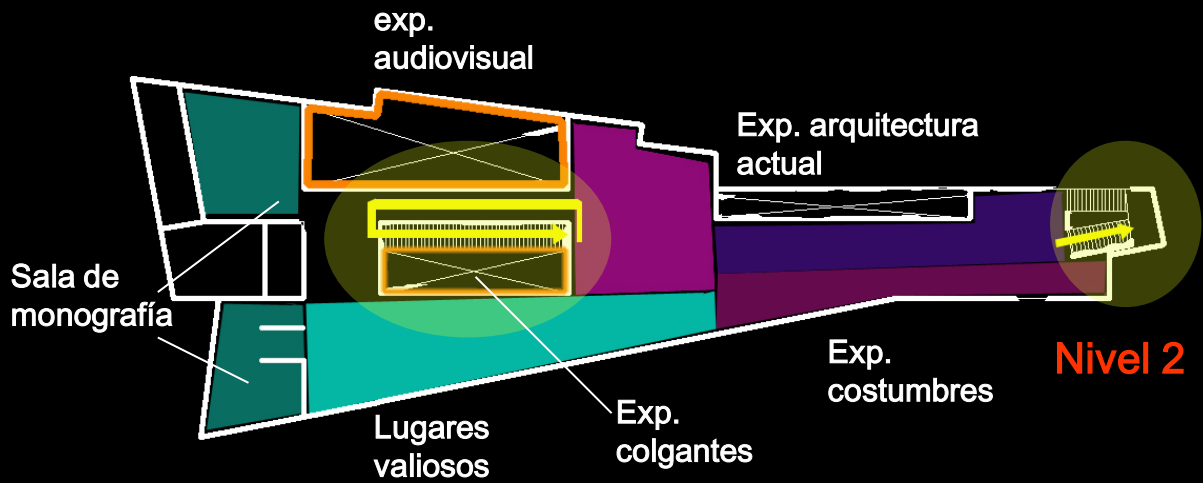


Nivel -1

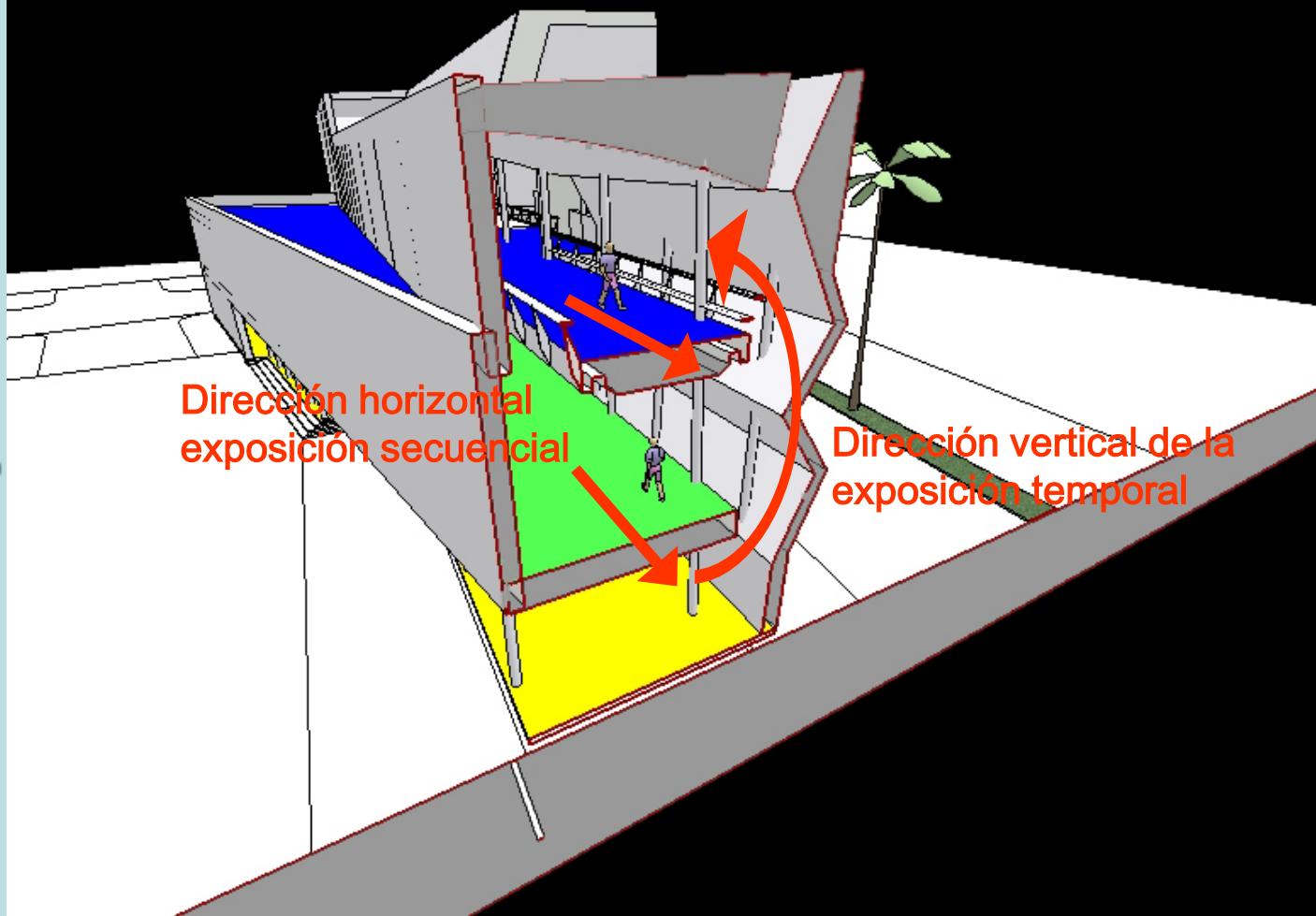


Nivel 1

Organización Programática



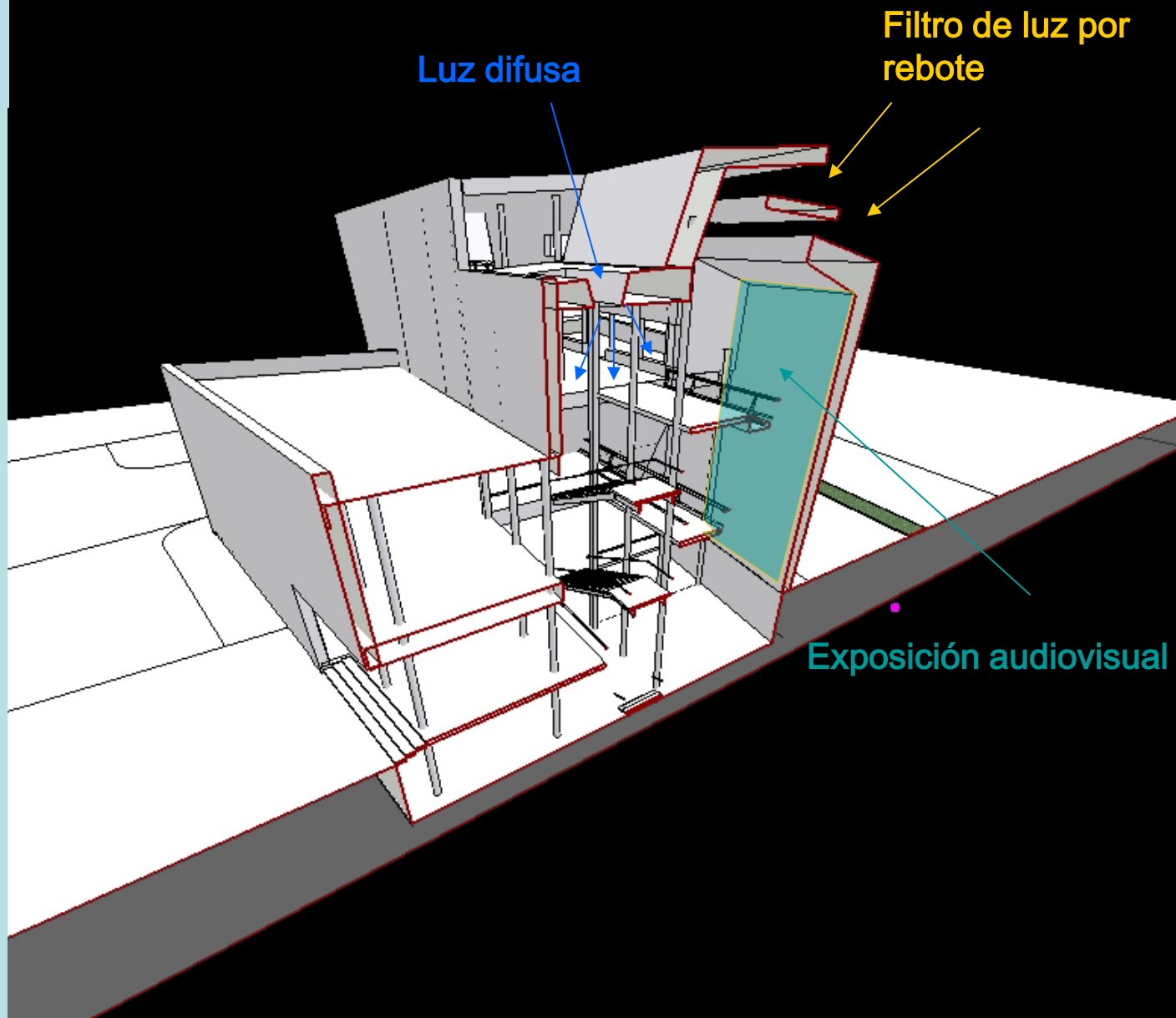
Relaciones Espaciales



Dirección horizontal
exposición secuencial

Dirección vertical de la
exposición temporal

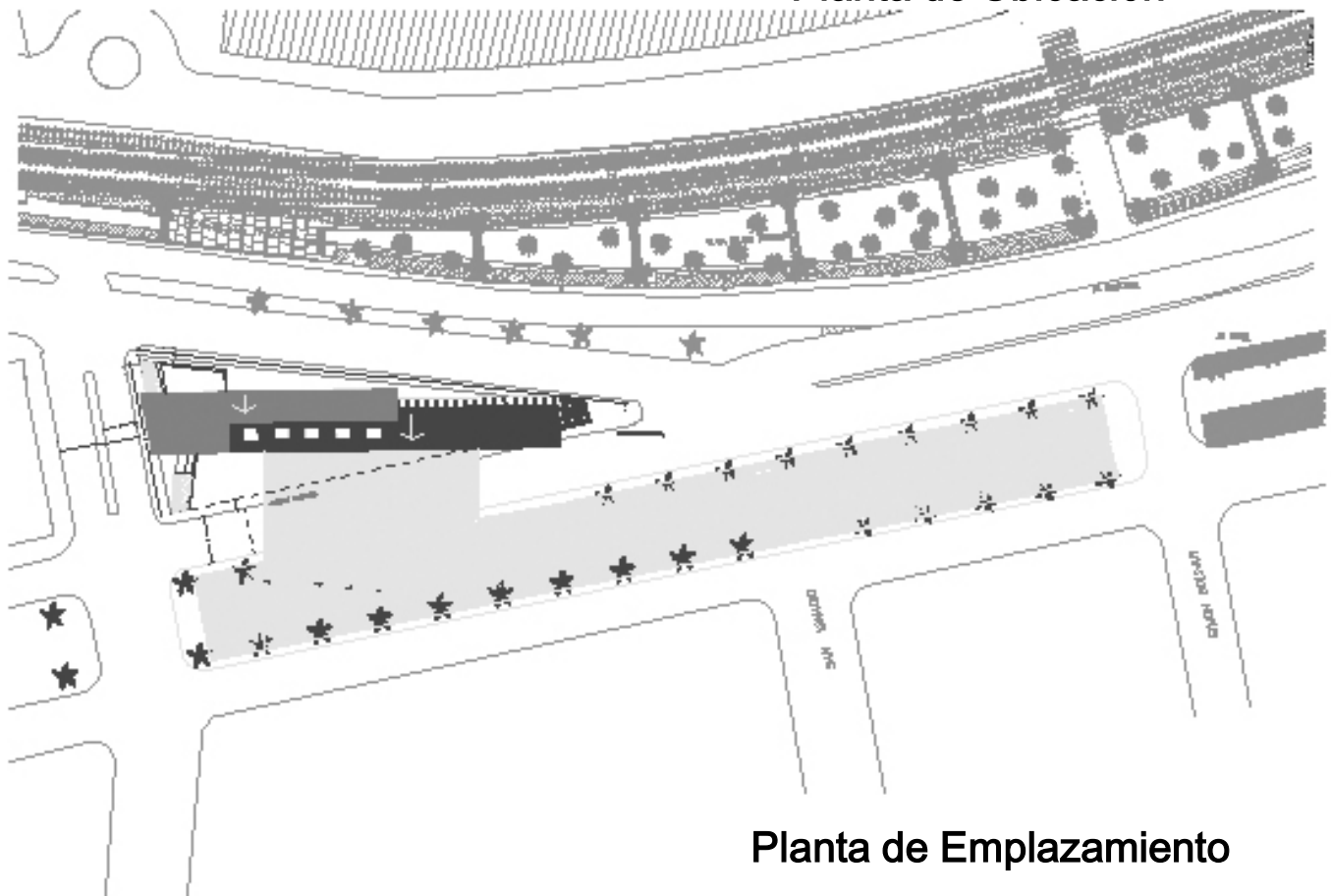
Intenciones lumínicas



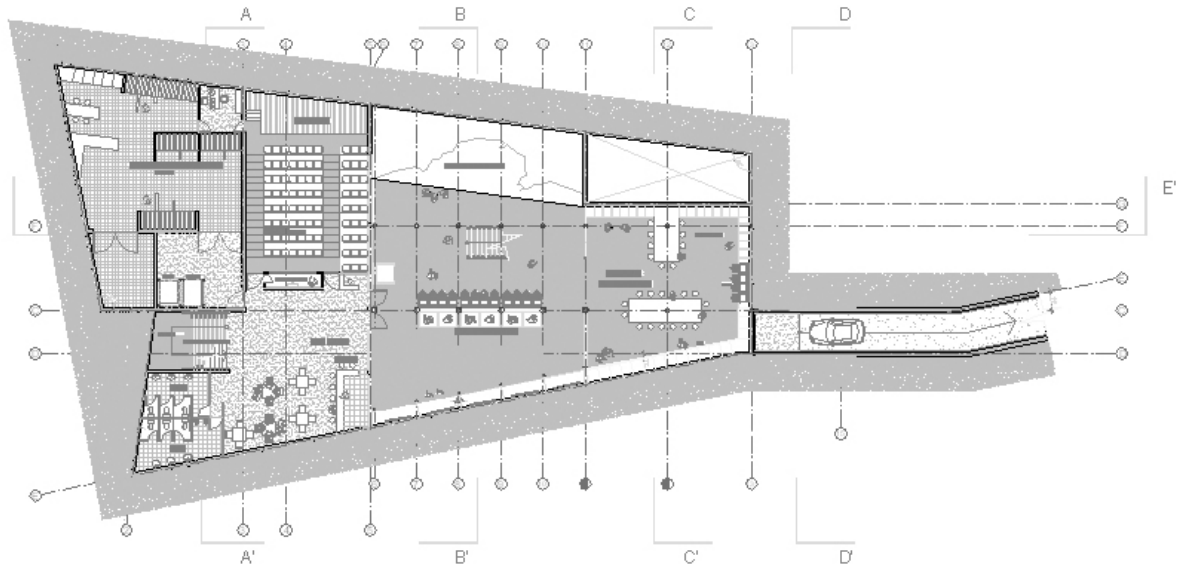
Planimetría



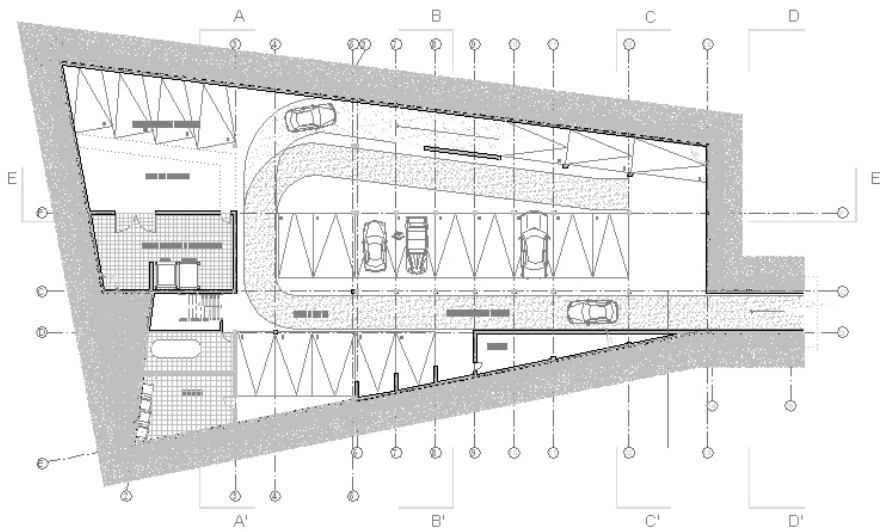
Planta de Ubicación



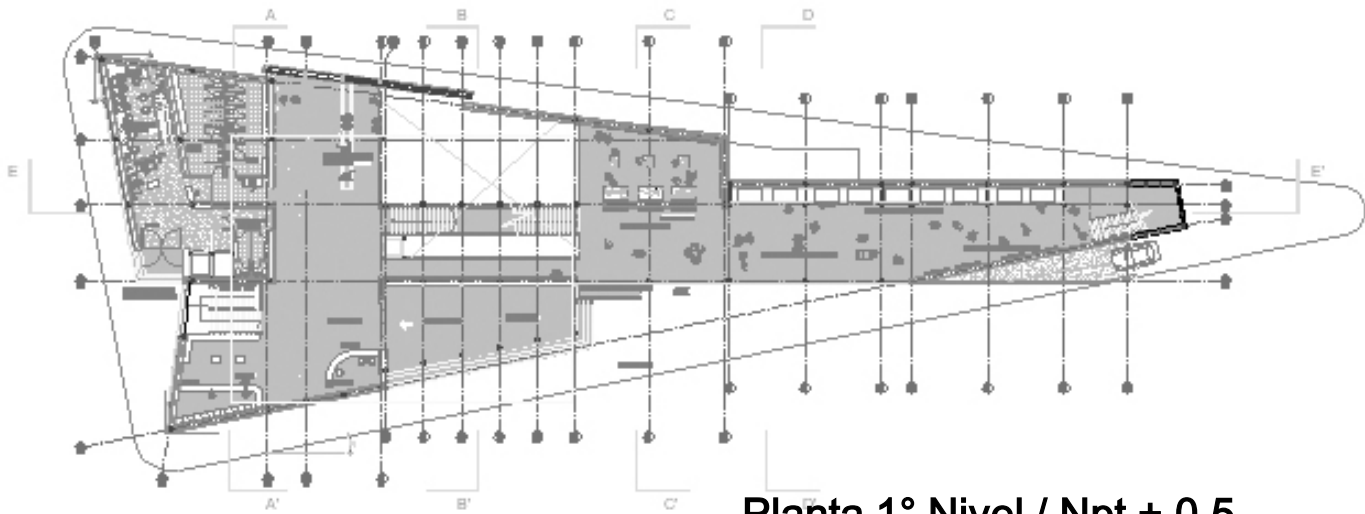
Planta de Emplazamiento



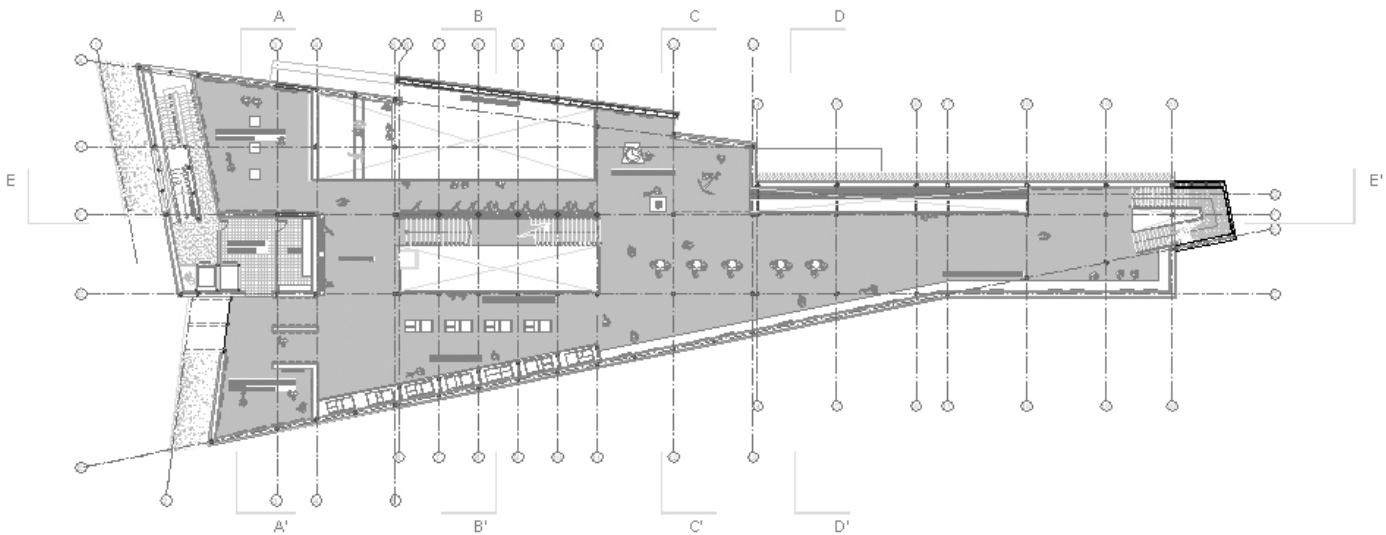
Planta 2° Subterráneo / Npt -7



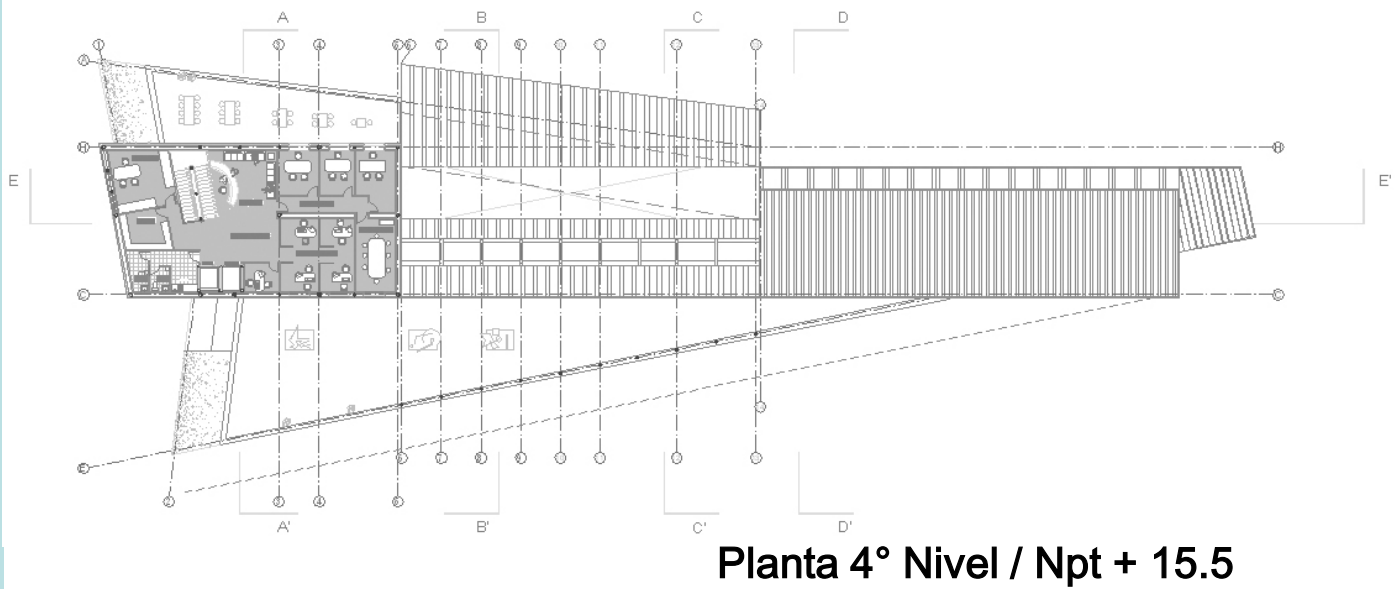
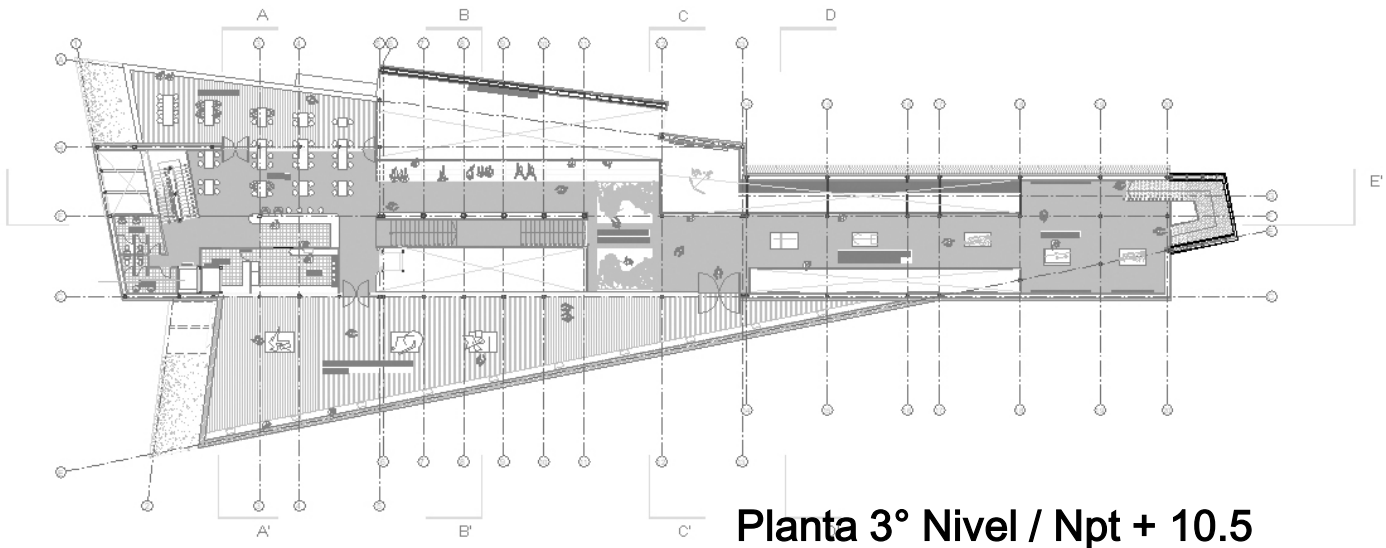
Planta 1° Subterráneo / Npt -4

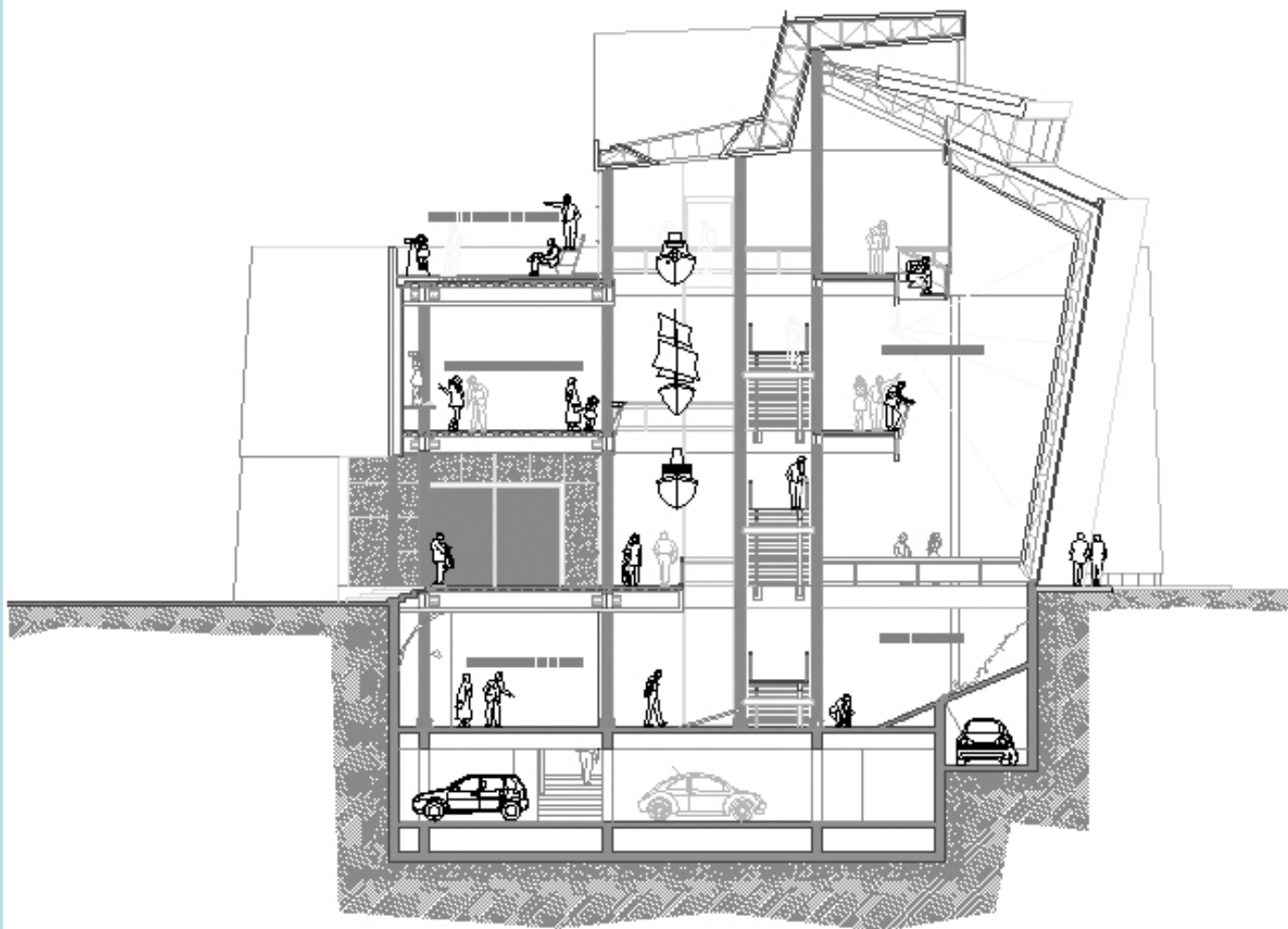


Planta 1º Nivel / Npt + 0.5

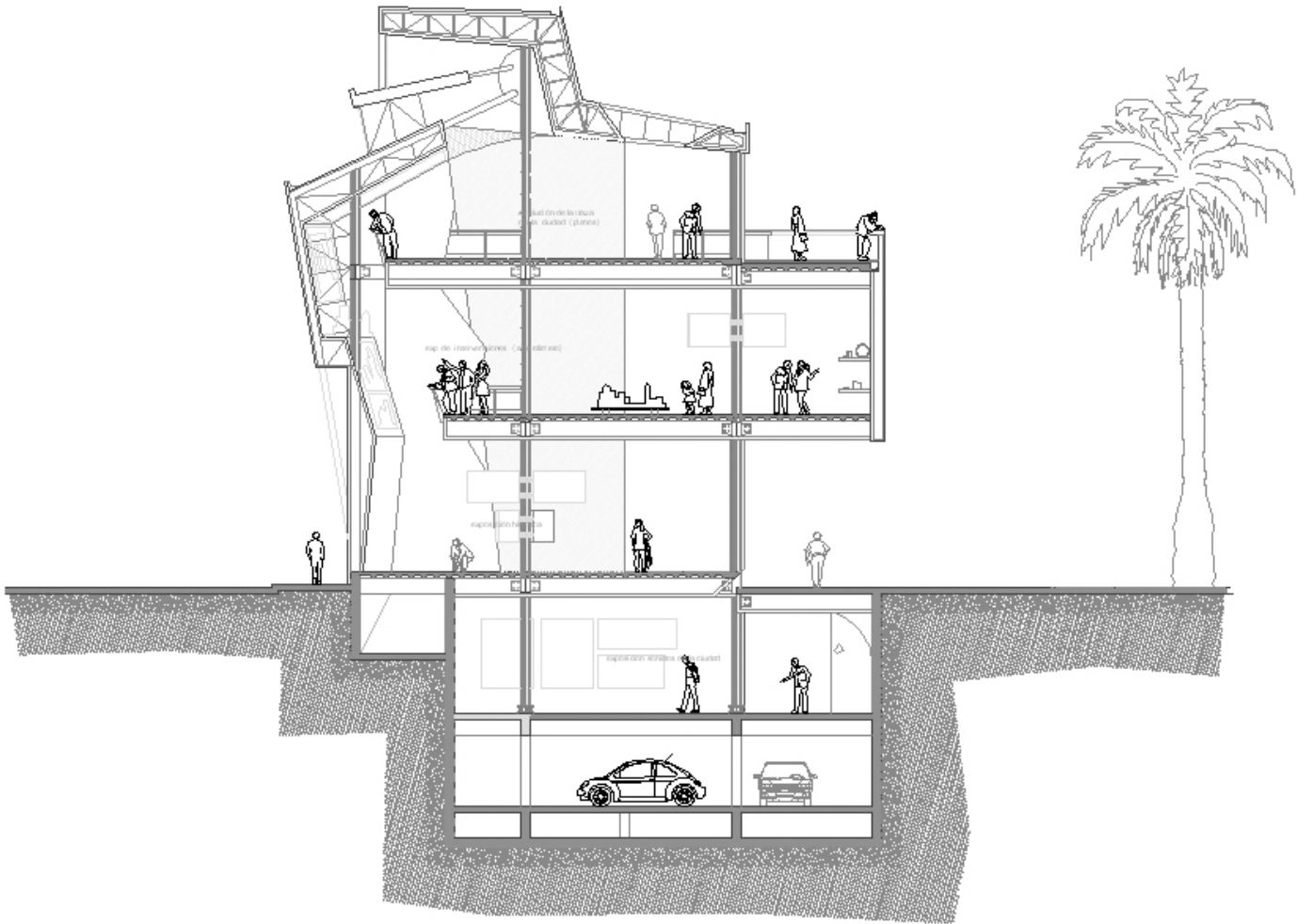


Planta 2º Nivel / Npt + 5.5

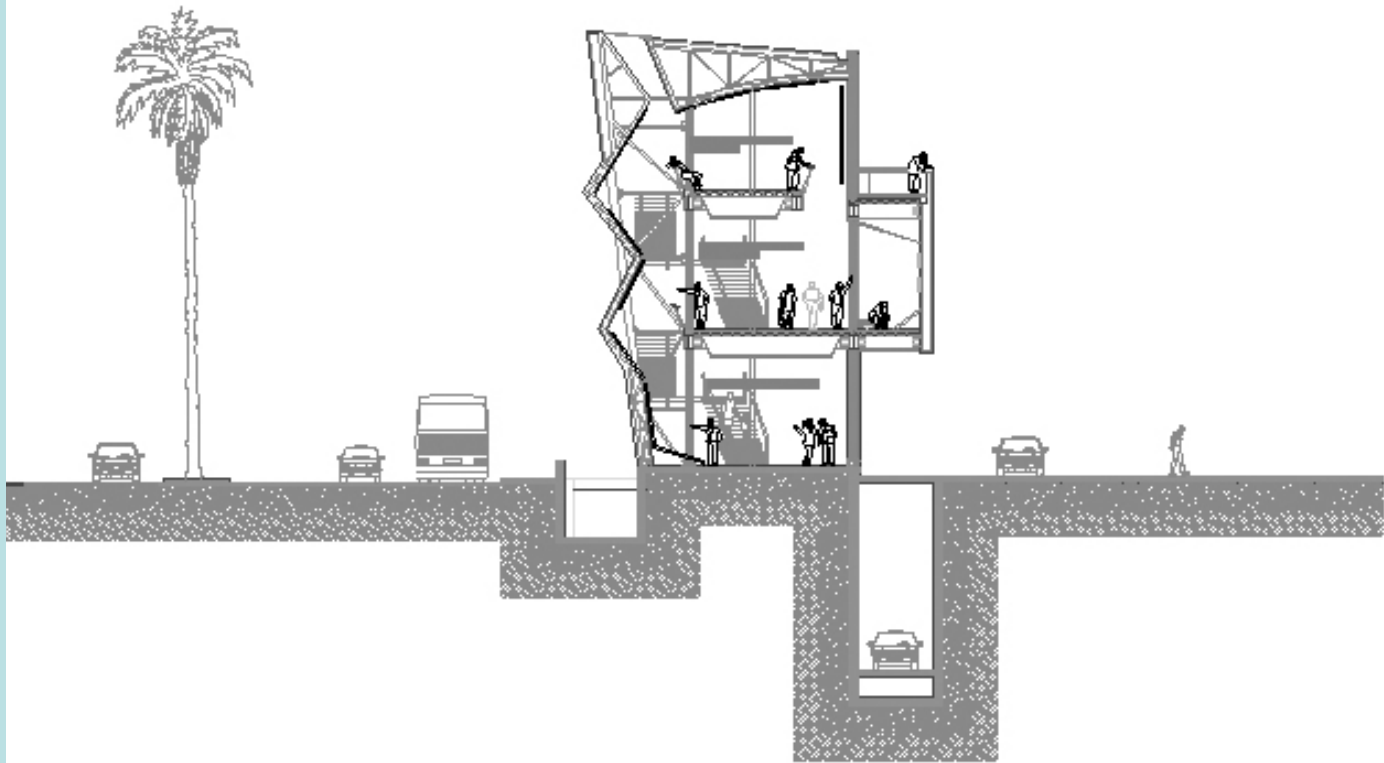




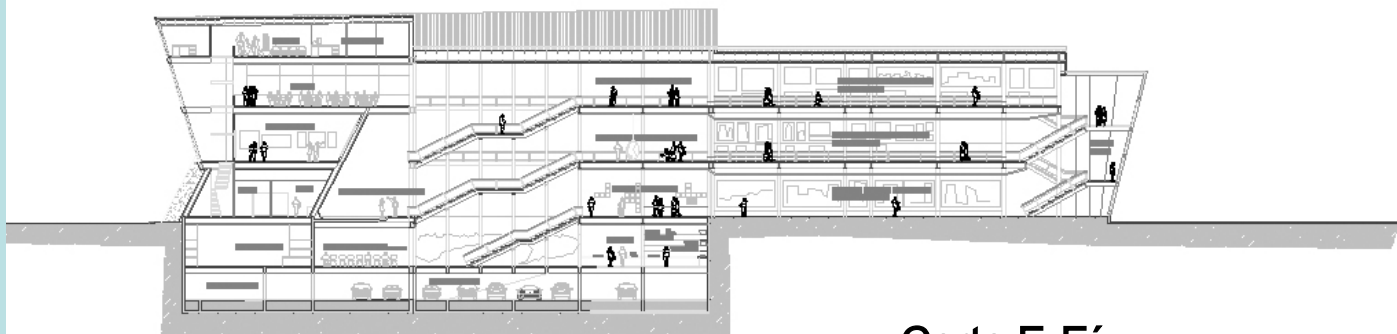
Corte B'-B



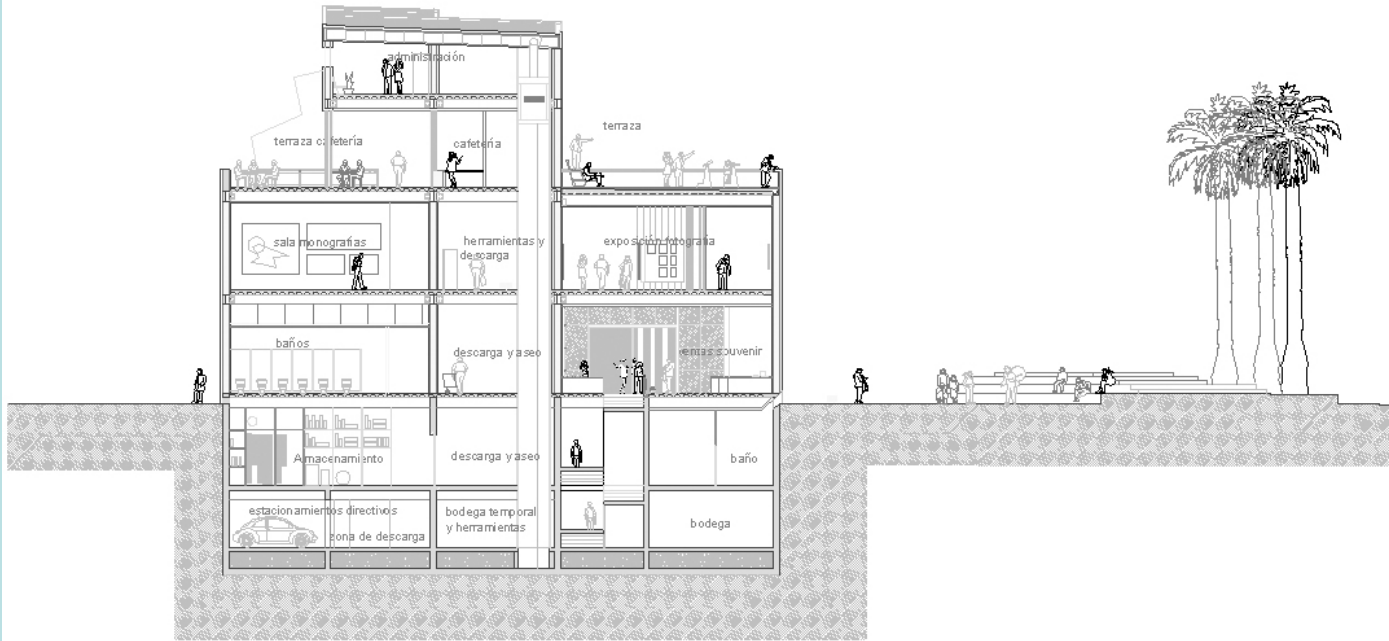
Corte C-C'



Corte D-D'

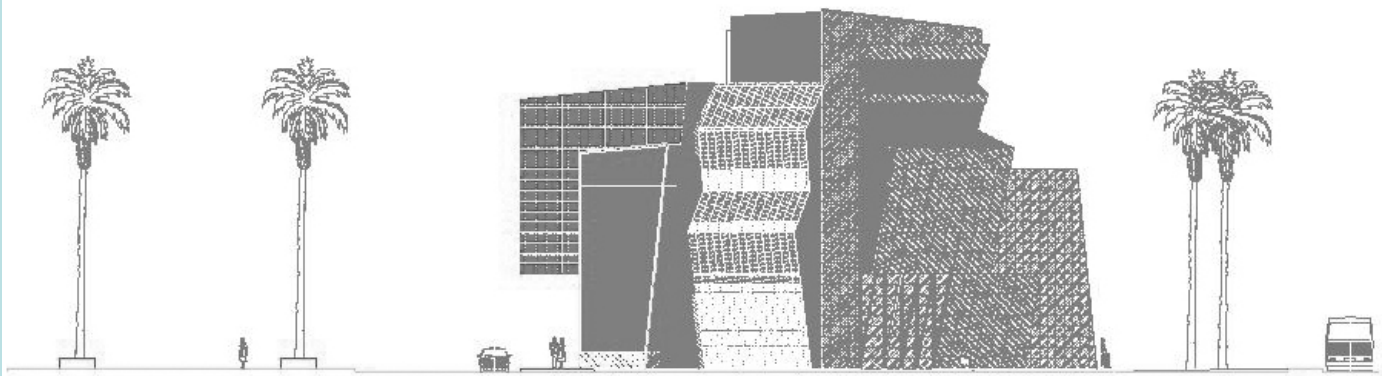


Corte E-E'



Corte A-A'

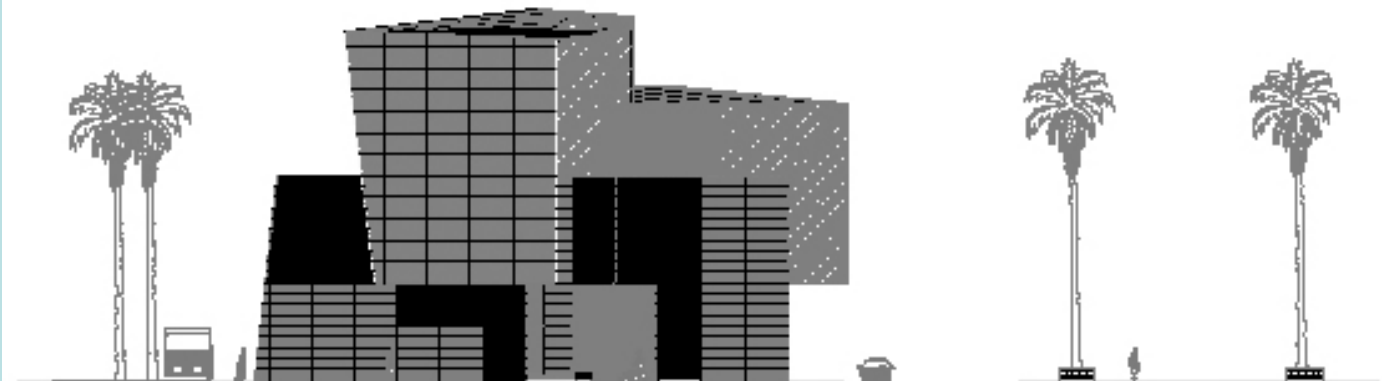
Planimetría



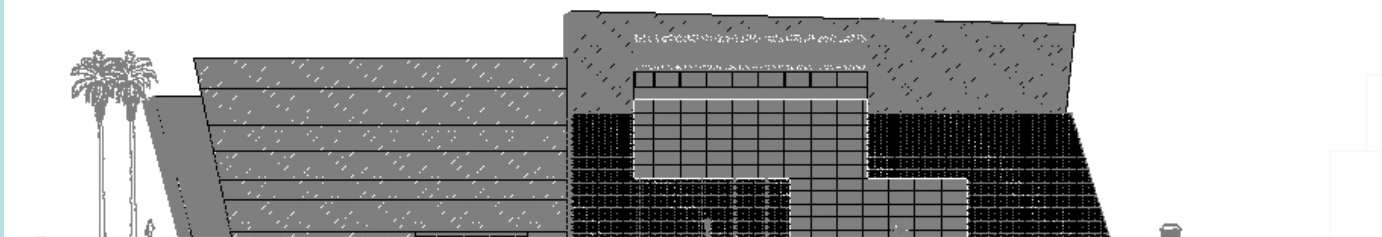
Elevación Oriente



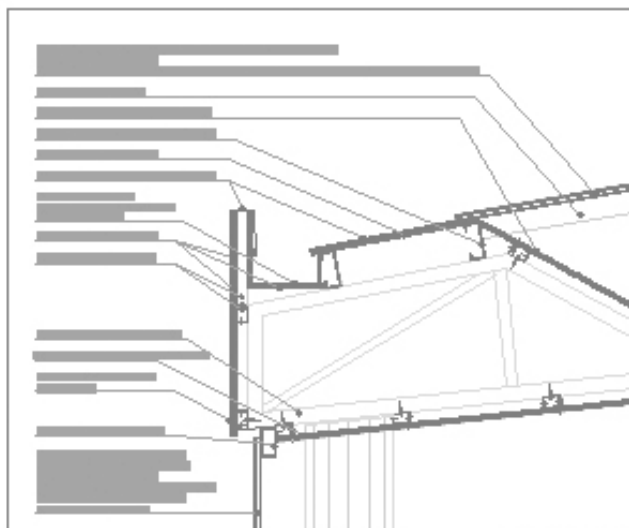
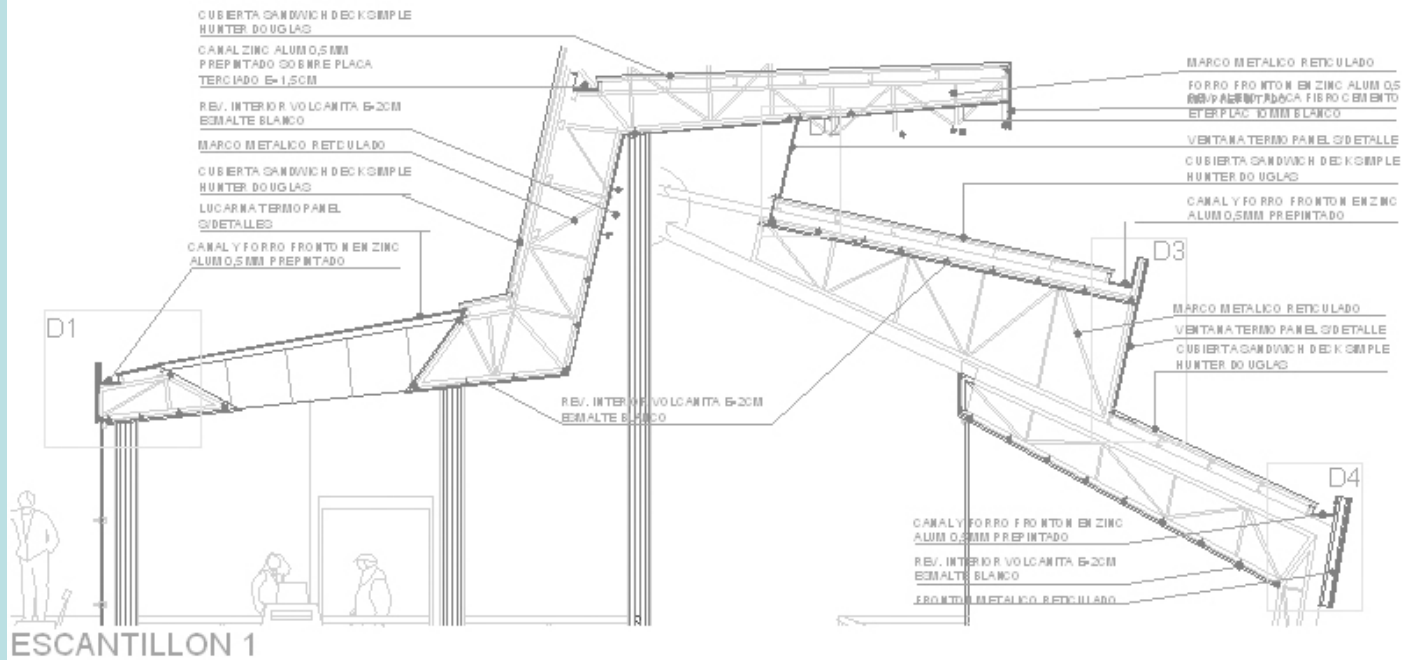
Elevación Sur



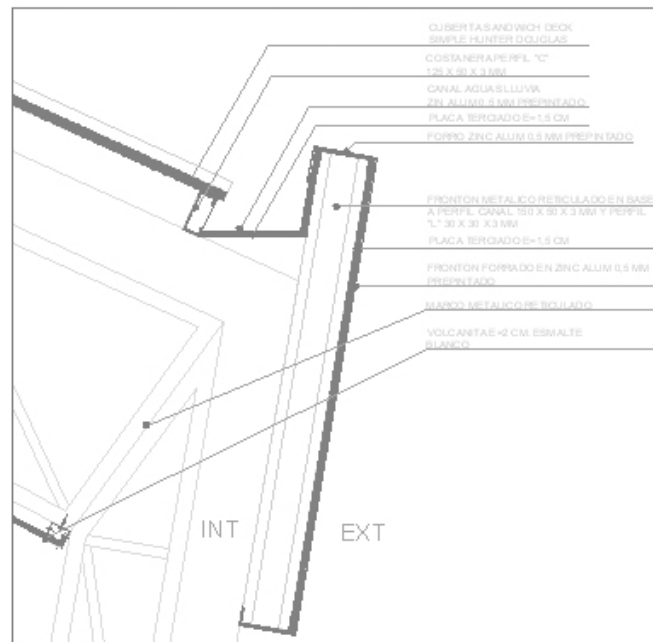
Elevación Poniente



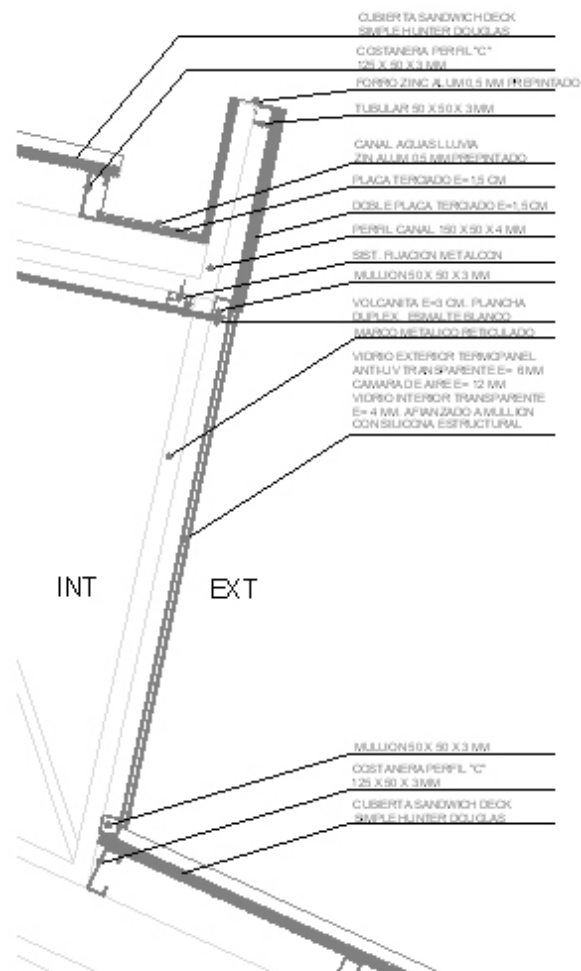
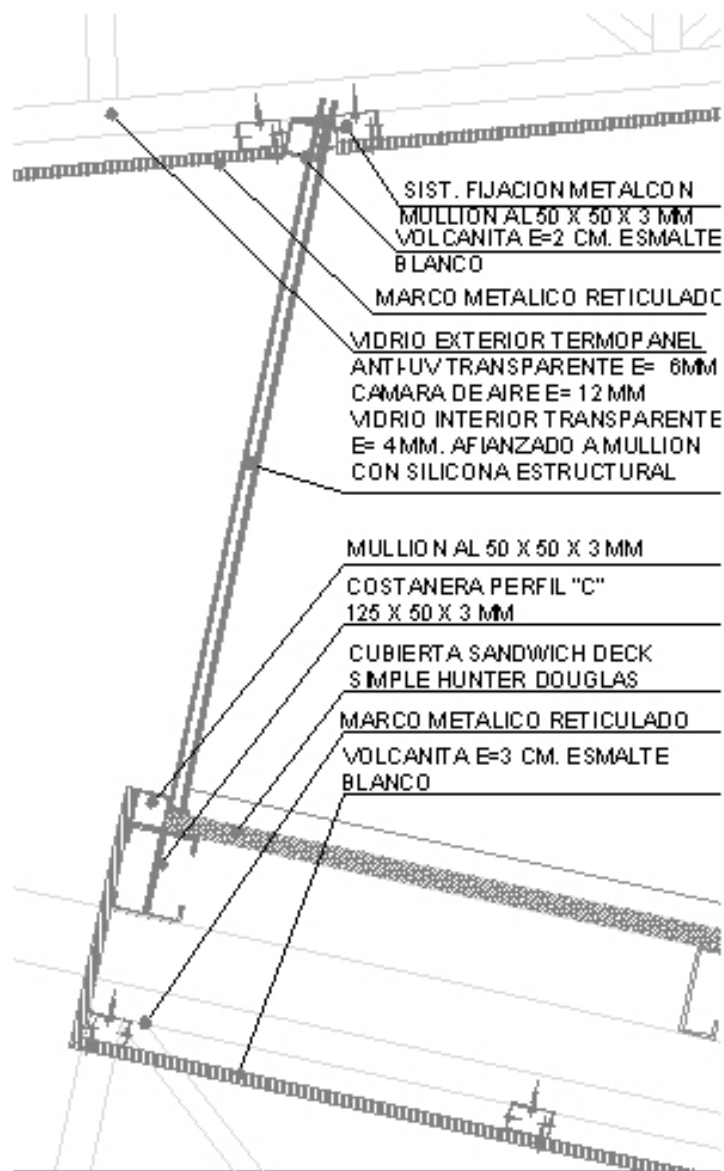
Elevación Norte



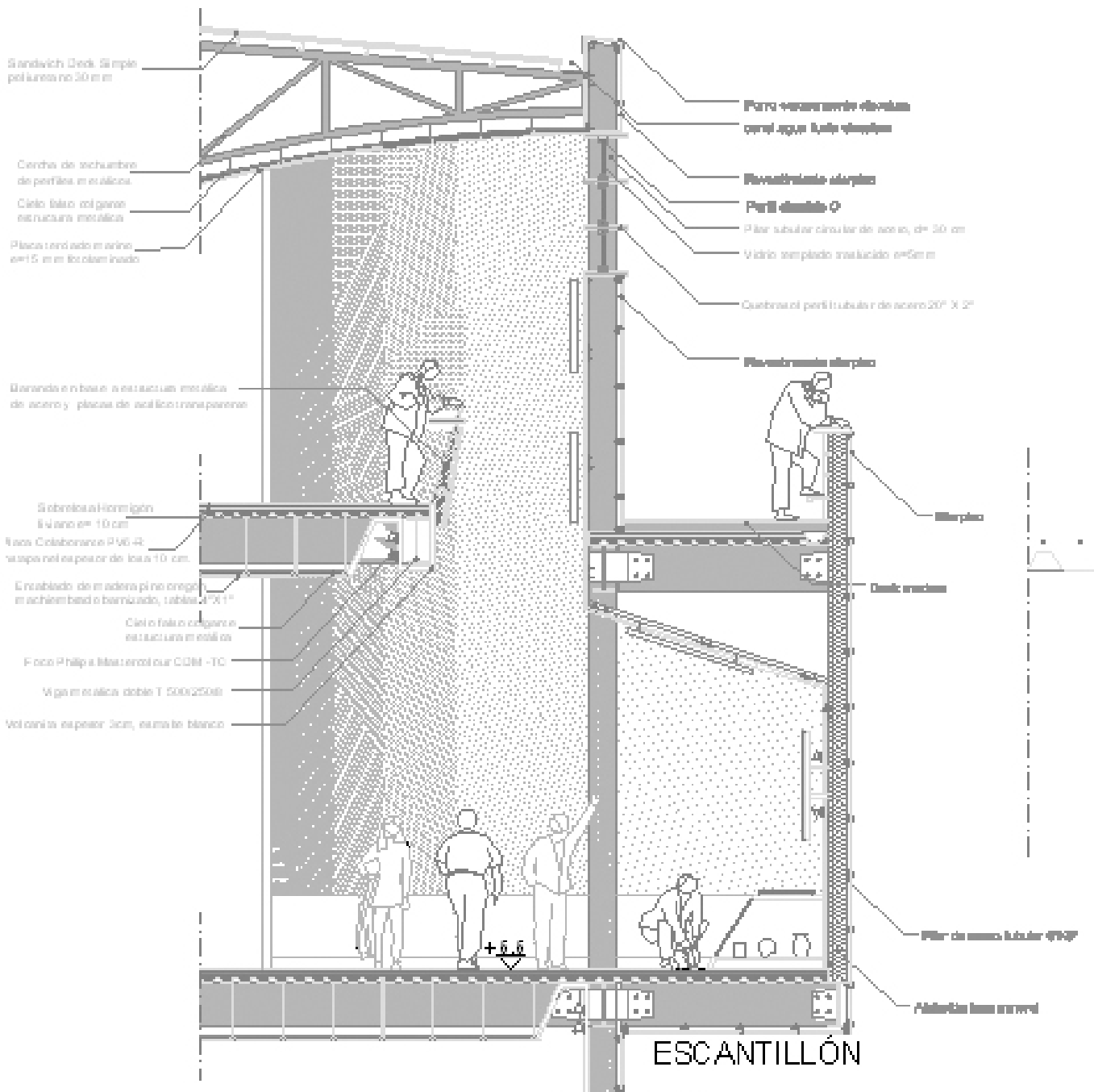
DETALLE 1

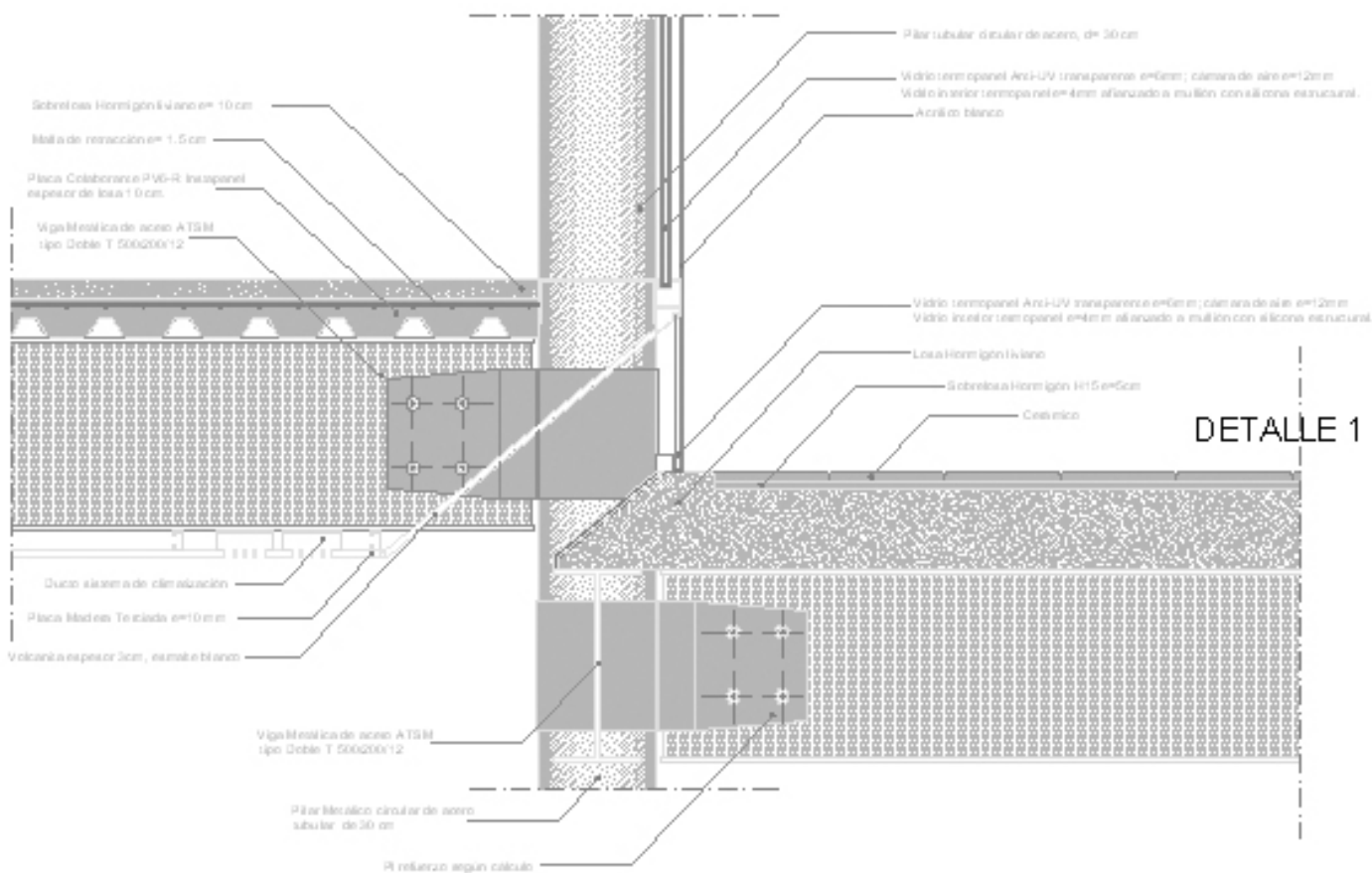


DETALLE 4



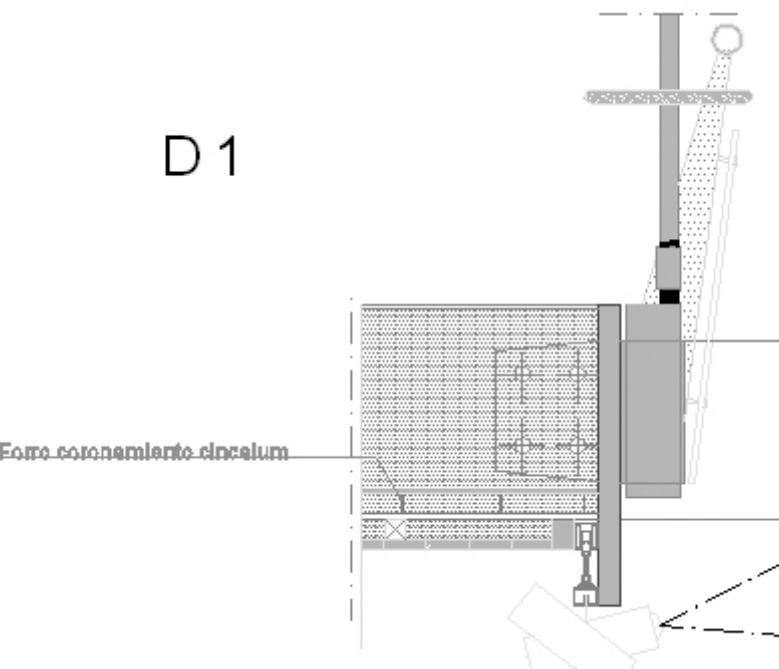
Planimetría



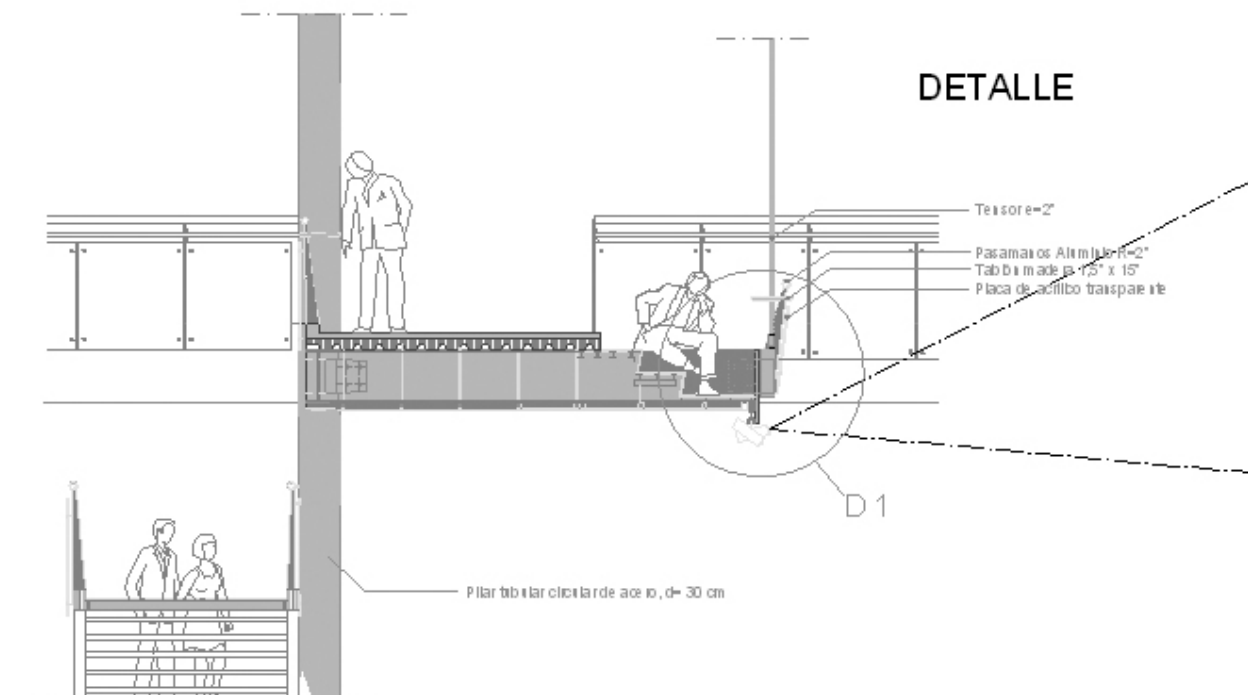


D 1

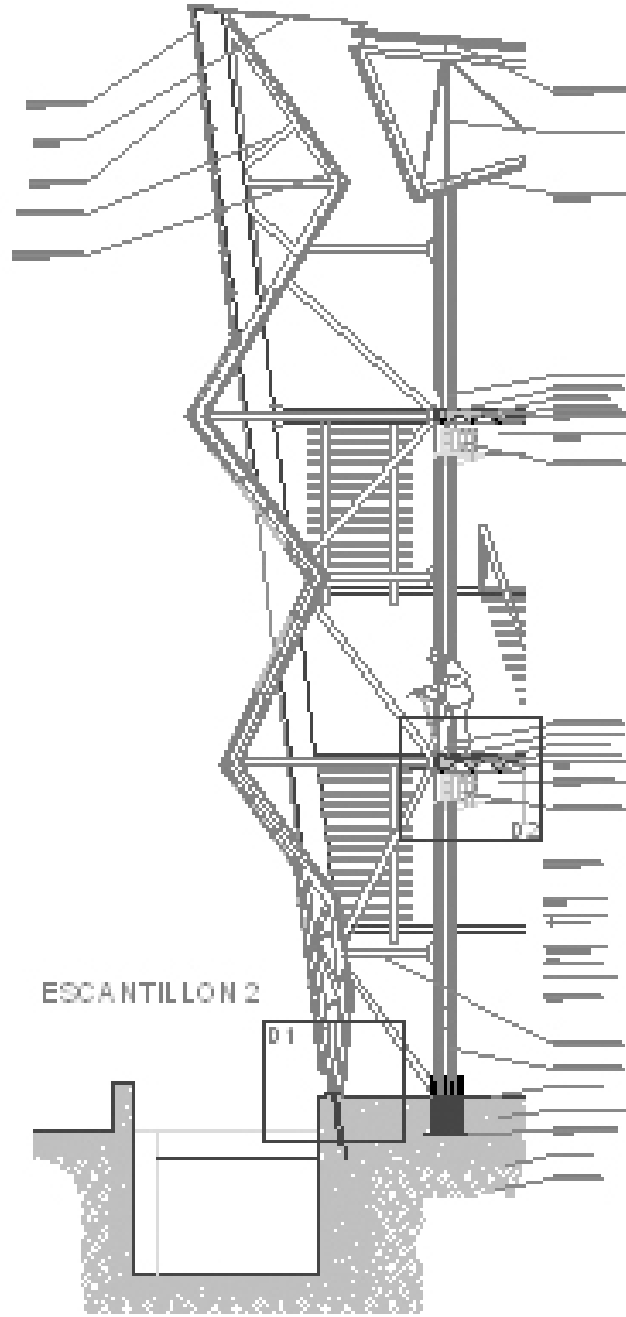
Fono coronamiento ciccalum



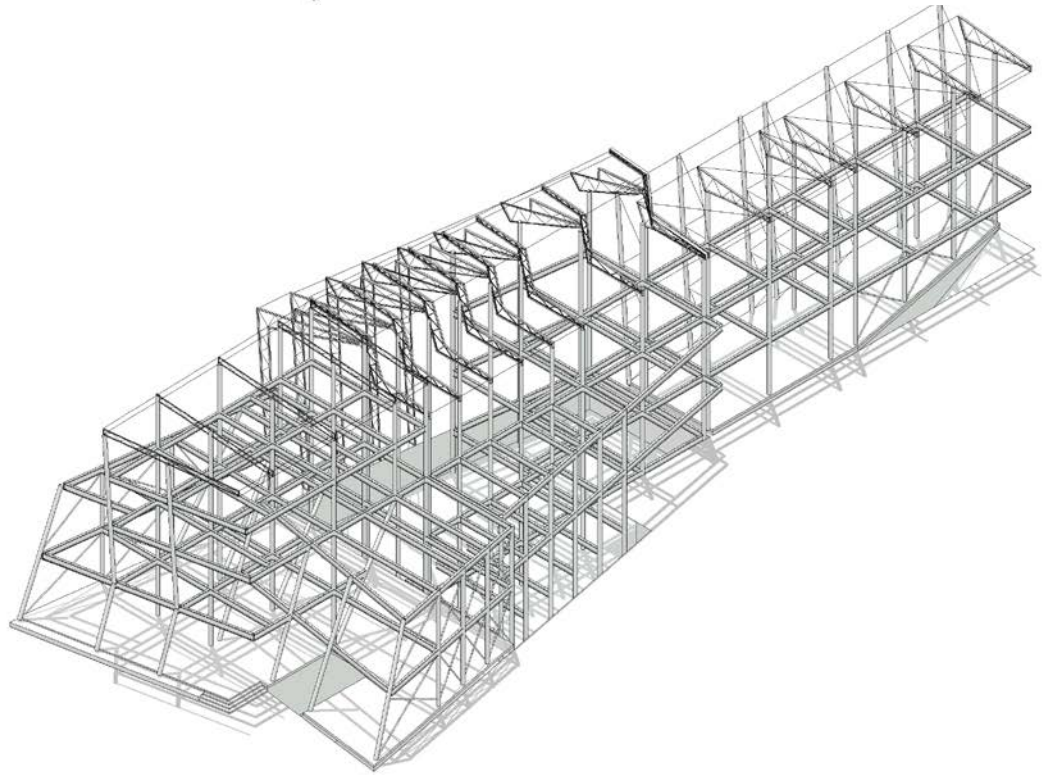
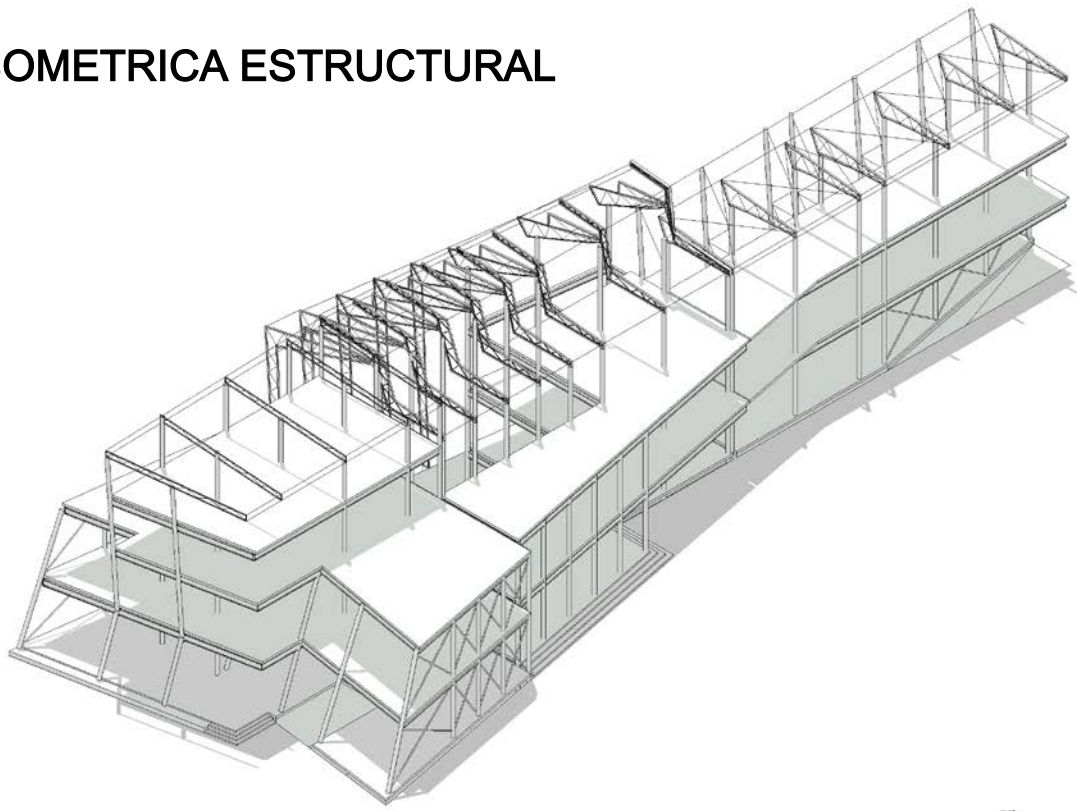
DETALLE



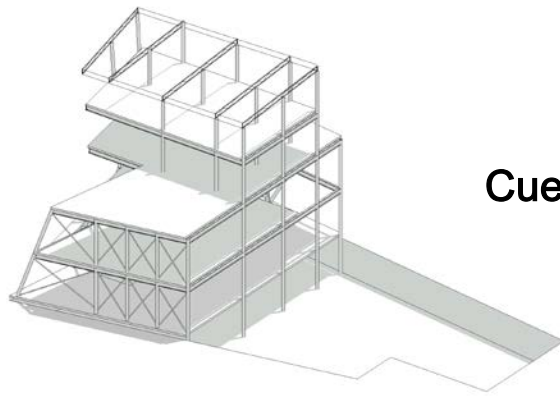
Planimetría



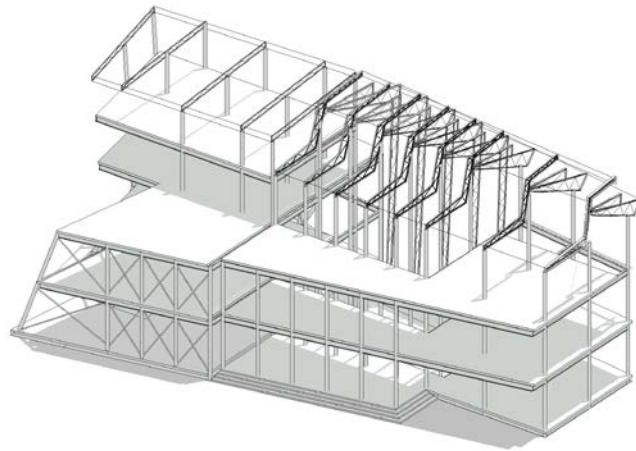
ISOMETRICA ESTRUCTURAL



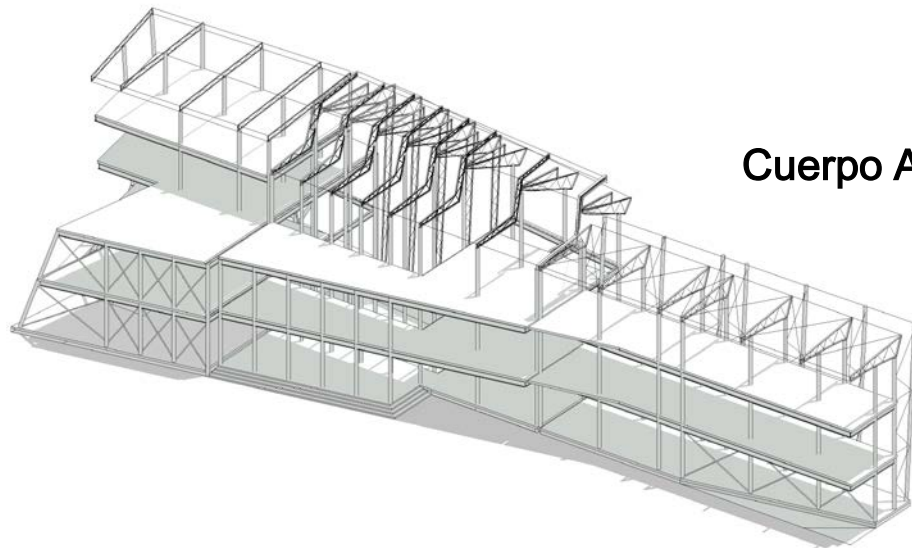
Estructura



Cuerpo A

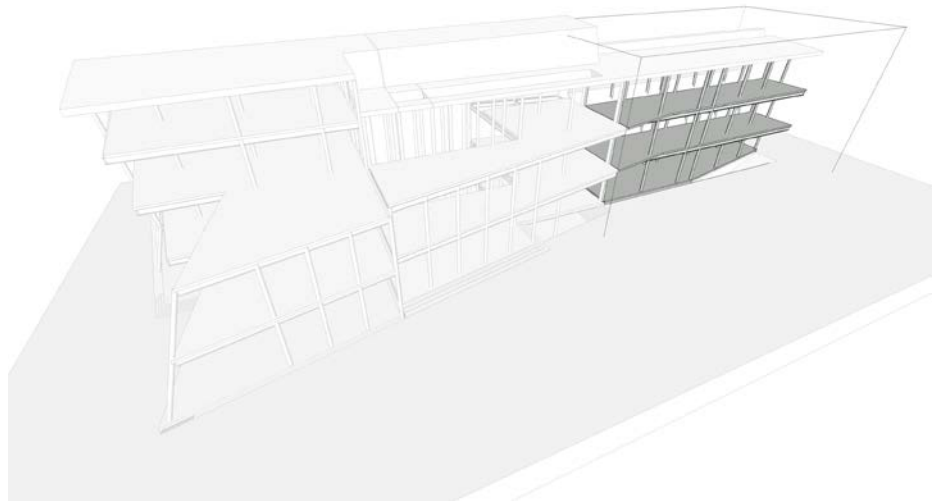
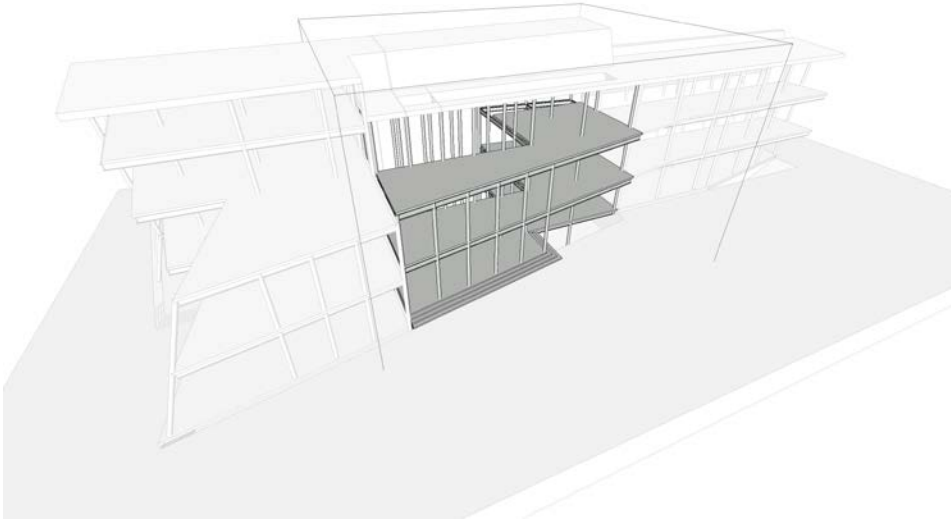
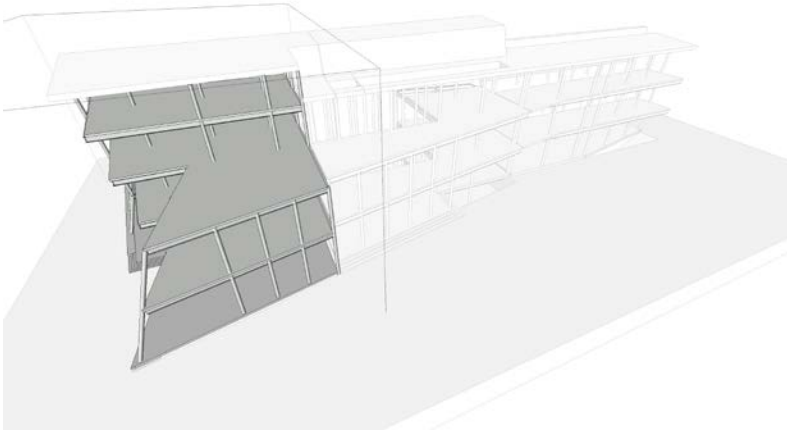


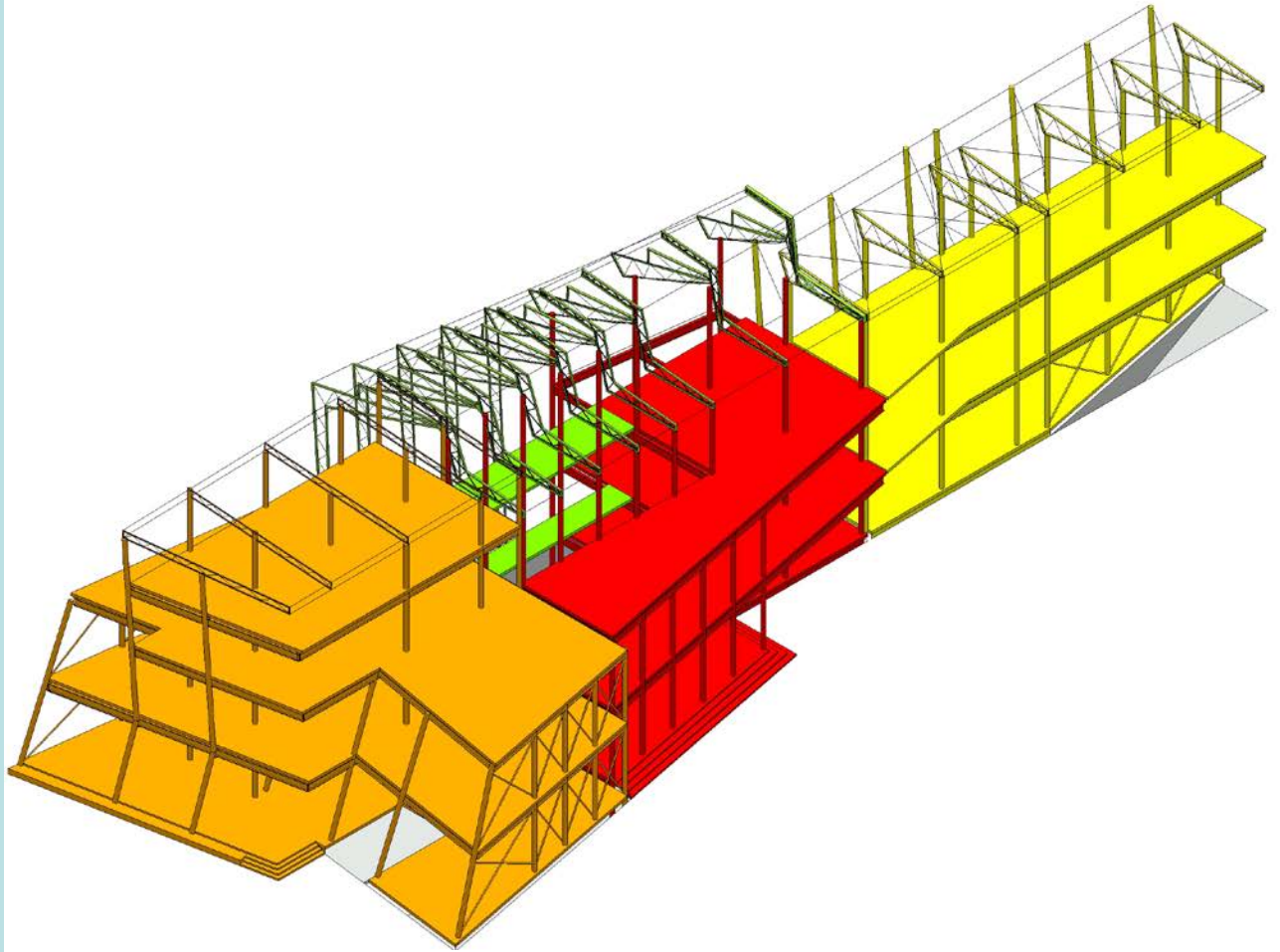
Cuerpo A + B



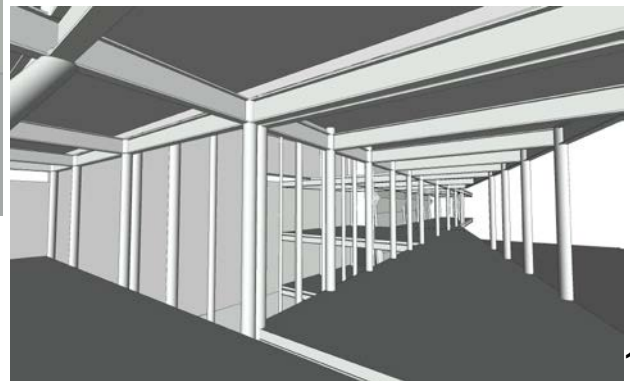
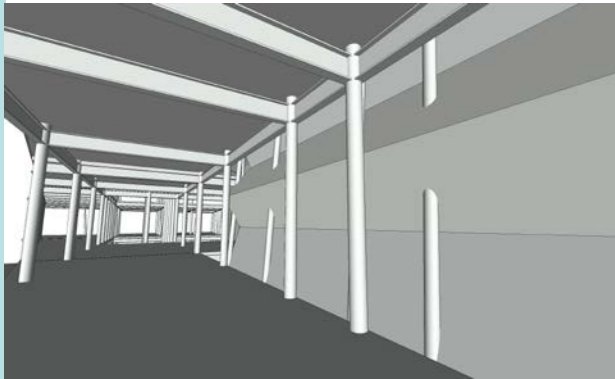
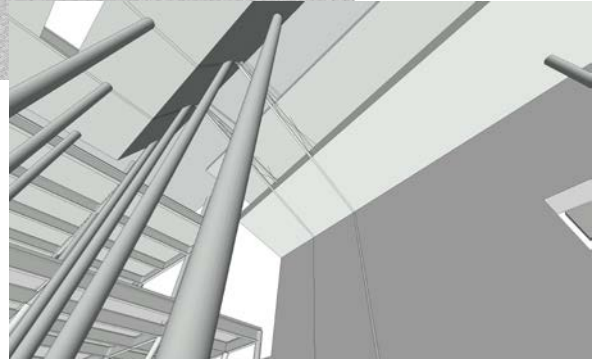
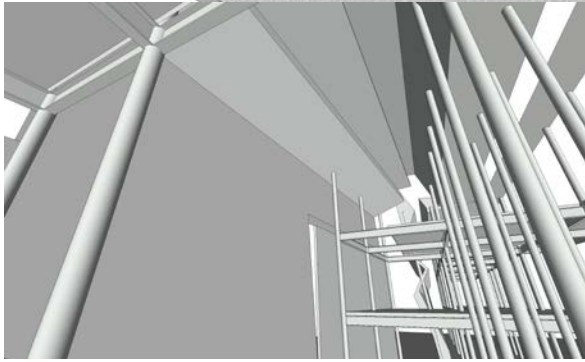
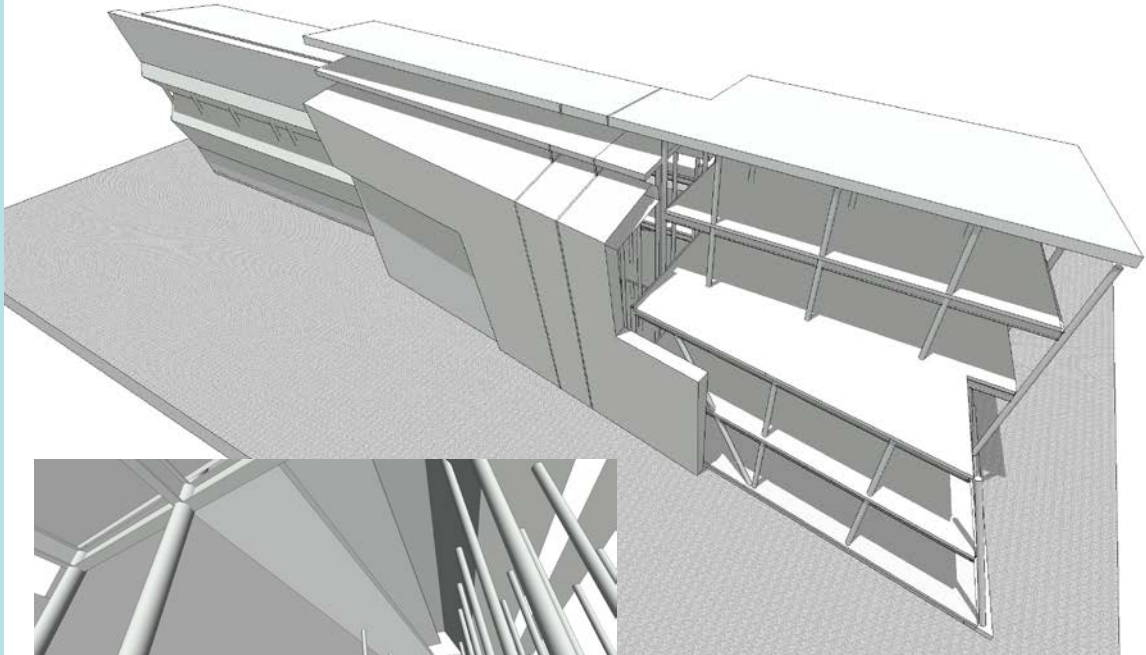
Cuerpo A + B + C

Estructura

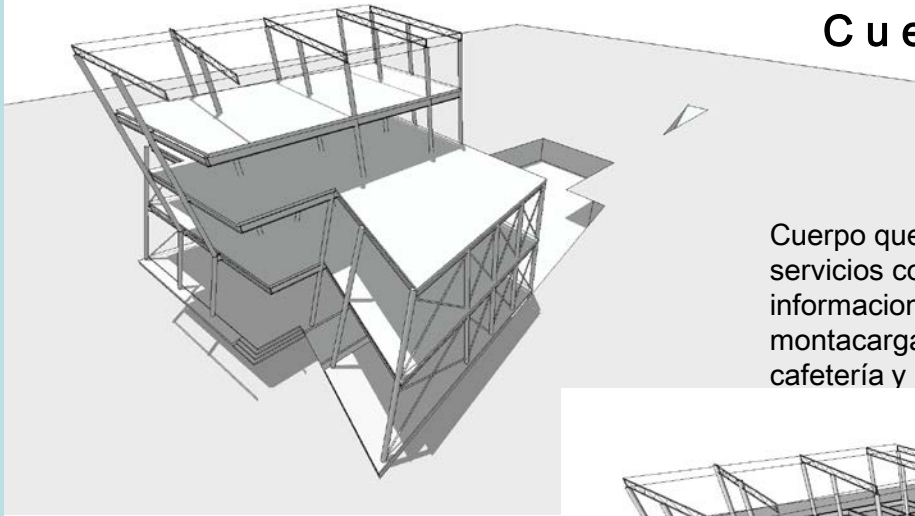




Estructura

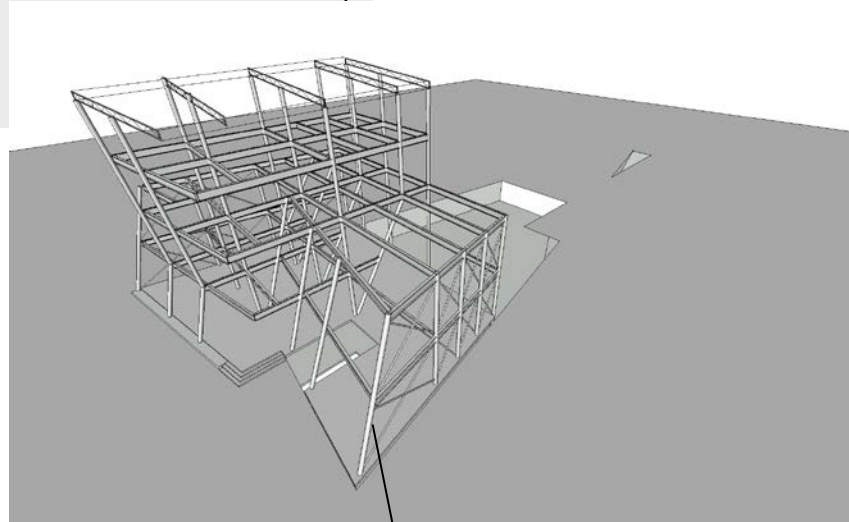


Cuerpo A

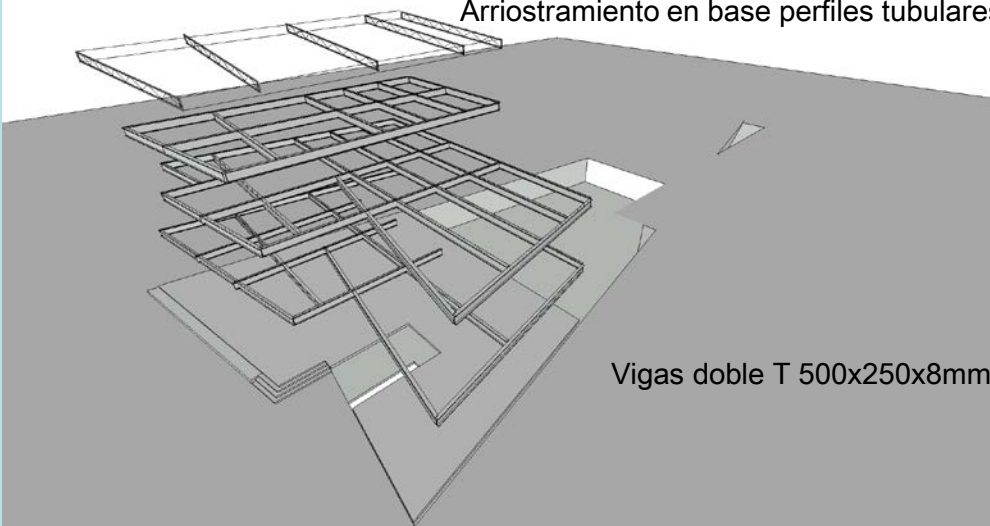


Cuerpo que alberga la mayoría de los servicios como son los baños, recepción, informaciones, tienda de souvenir, bodegas, montacargas, ascensores, además una cafetería y la administración.

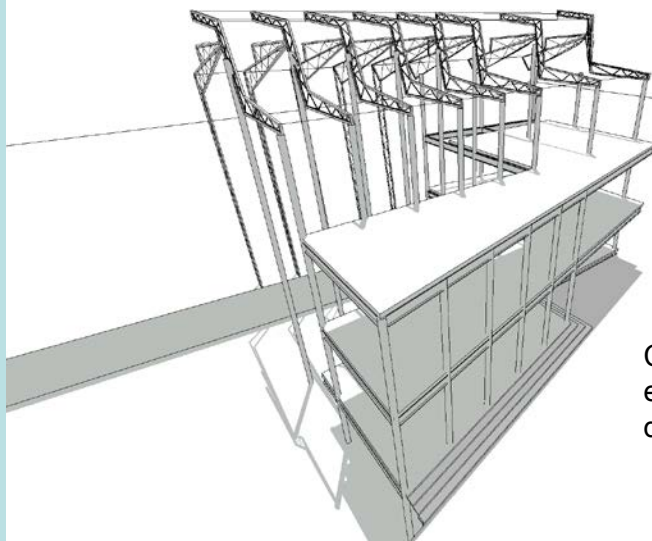
Marcos de acero en base a pilares y vigas con arriostramiento.



Arriostramiento en base perfiles tubulares de 80mm de diámetro.

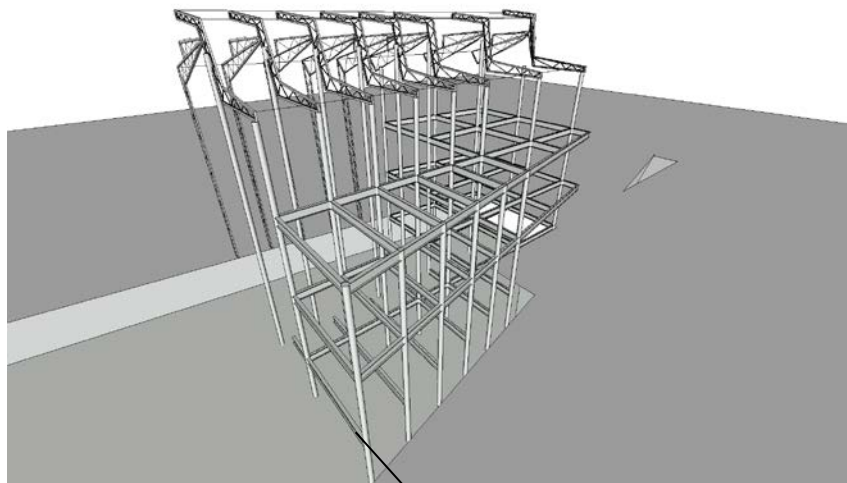


Vigas doble T 500x250x8mm

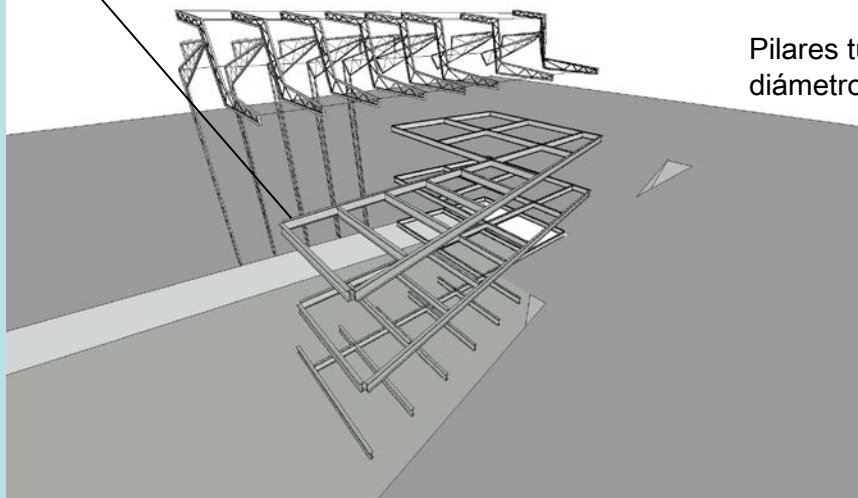


Cuerpo B

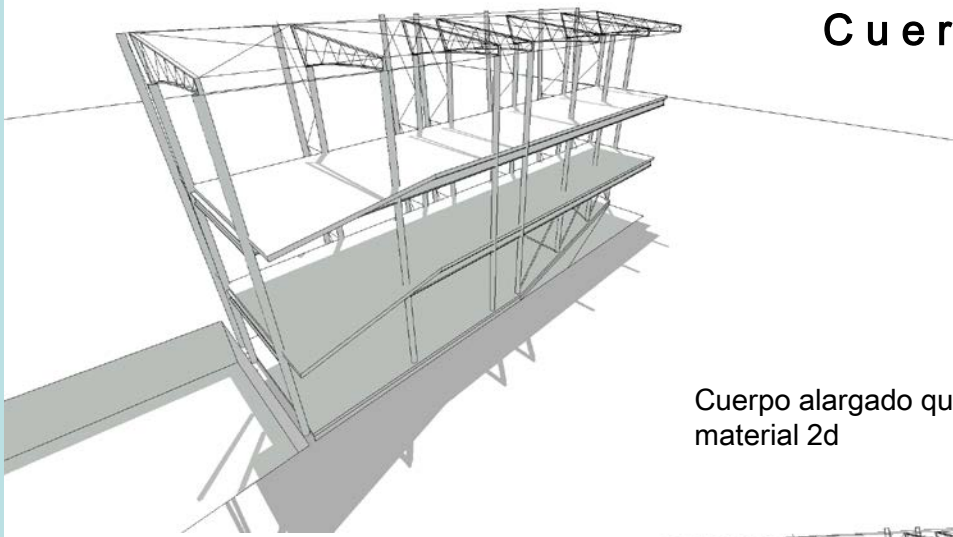
Cuerpo central contiene el vacío principal del edificio y en el se encuentran exposiciones audiovisuales y salas de exposición para material 3d



Vigas que arman la plataforma

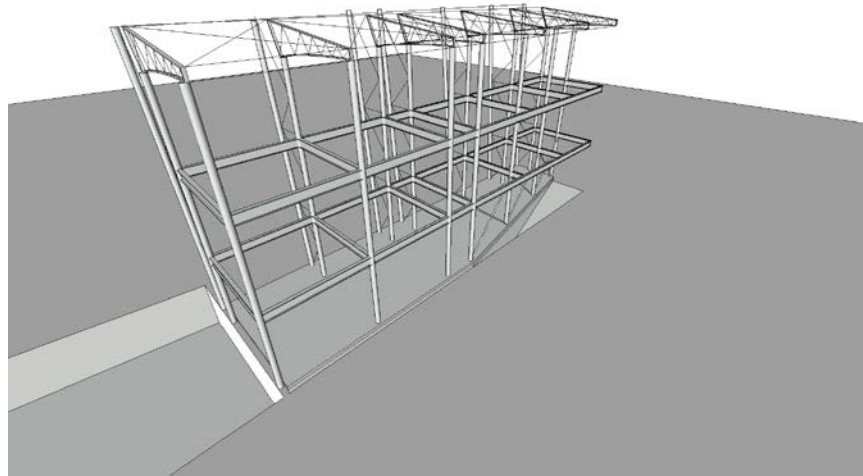


Pilares tubulares de sección circular 300mm diámetro

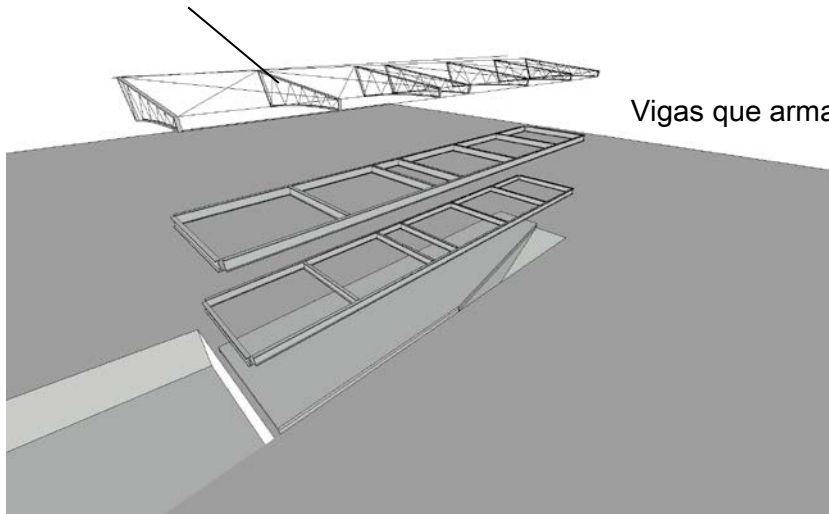


Cuerpo C

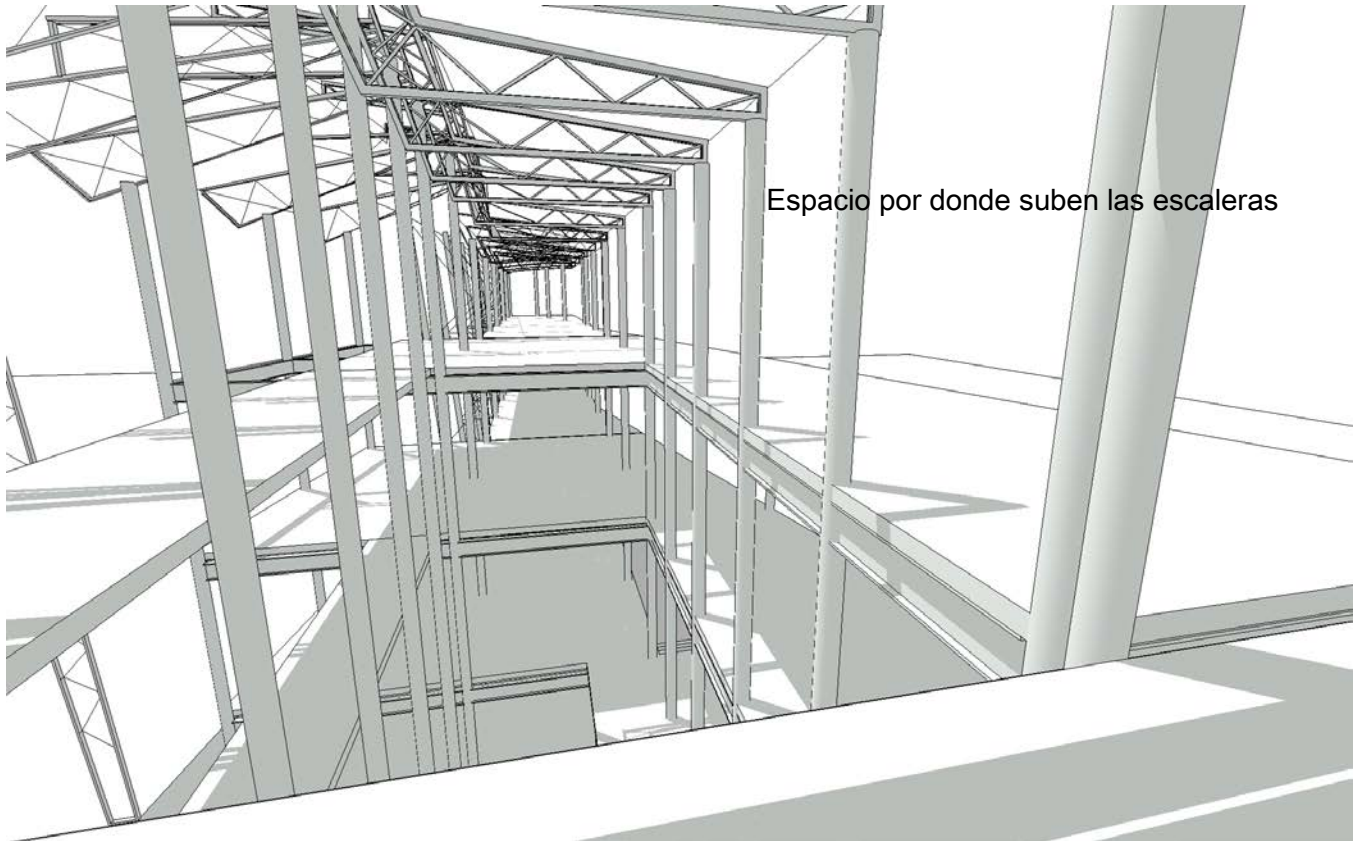
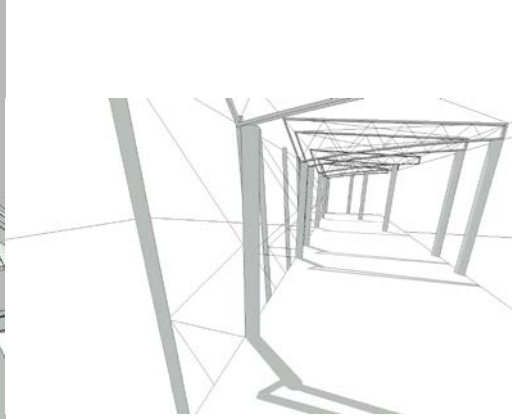
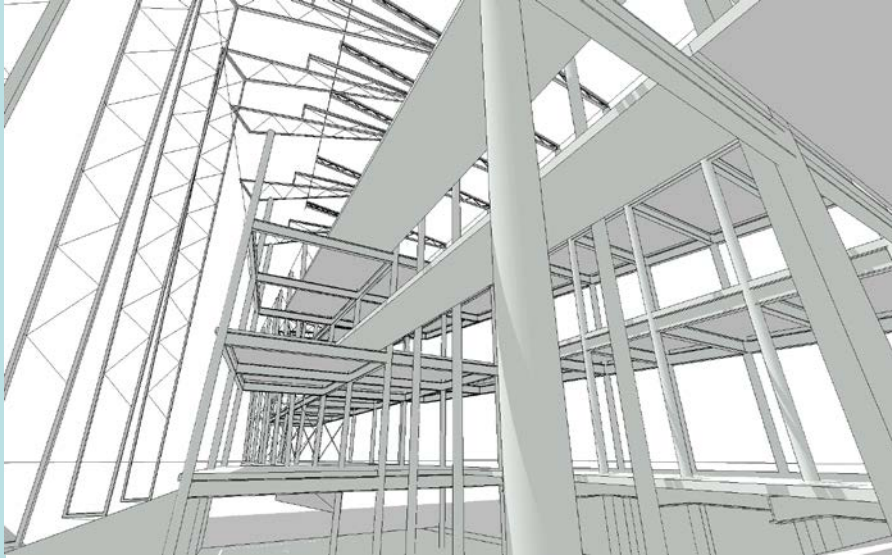
Cuerpo alargado que alberga la exposición de material 2d



Cerchas metálicas armadas con perfiles tubulares 100x80x5mm y retícula con perfil tipo L

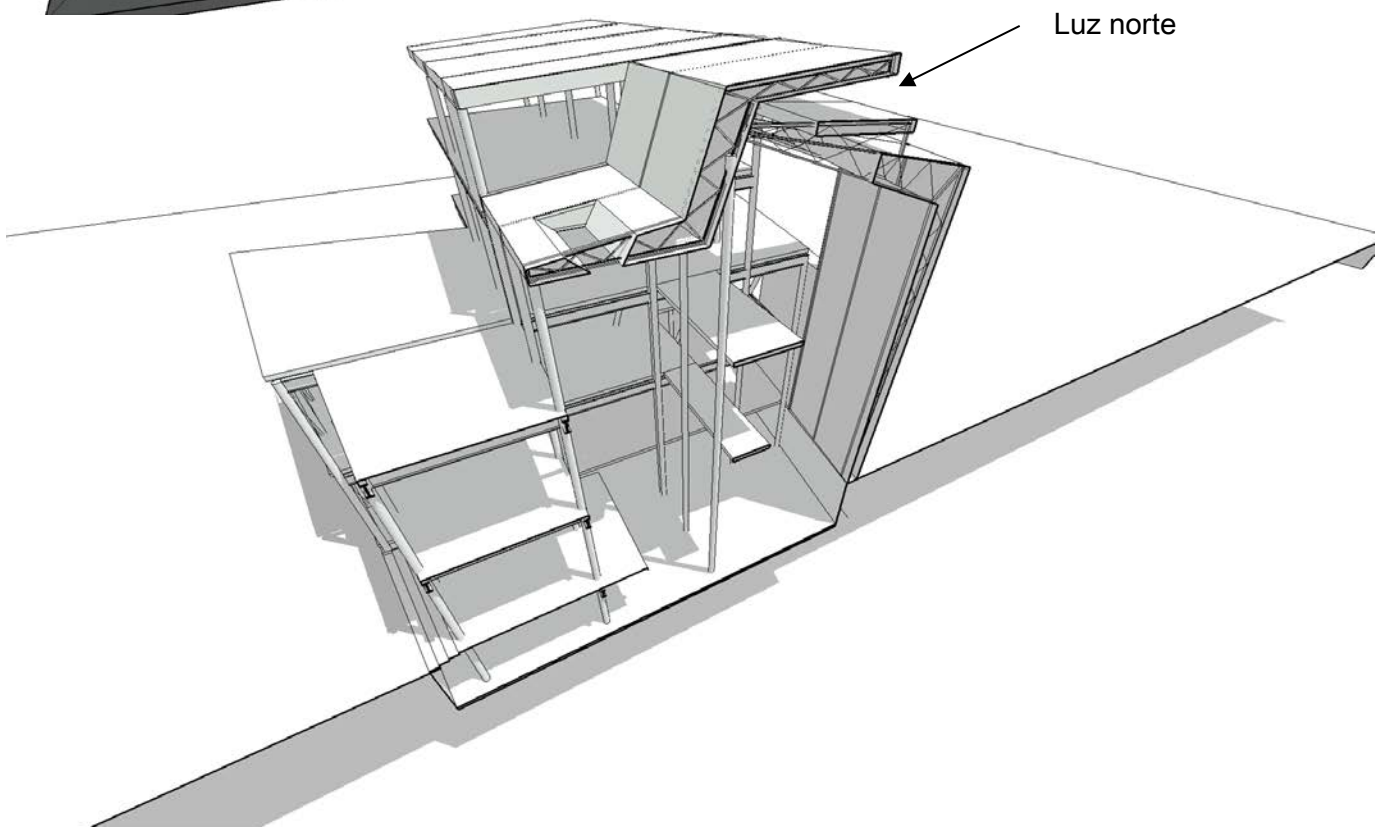
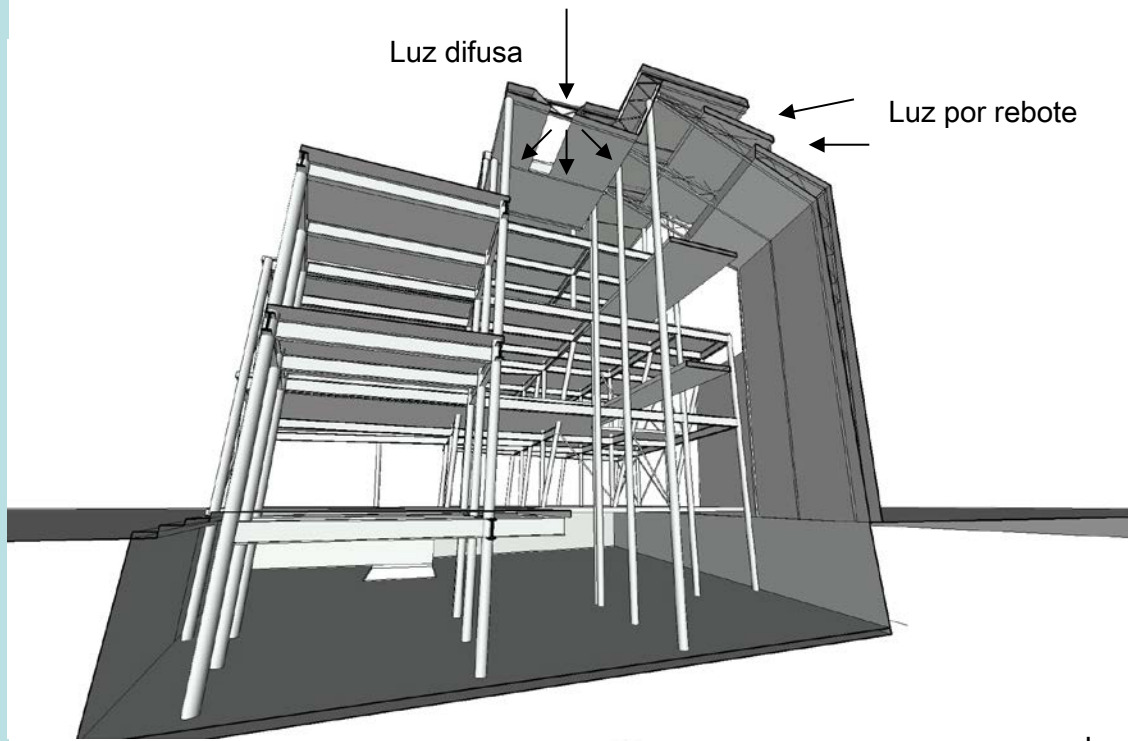


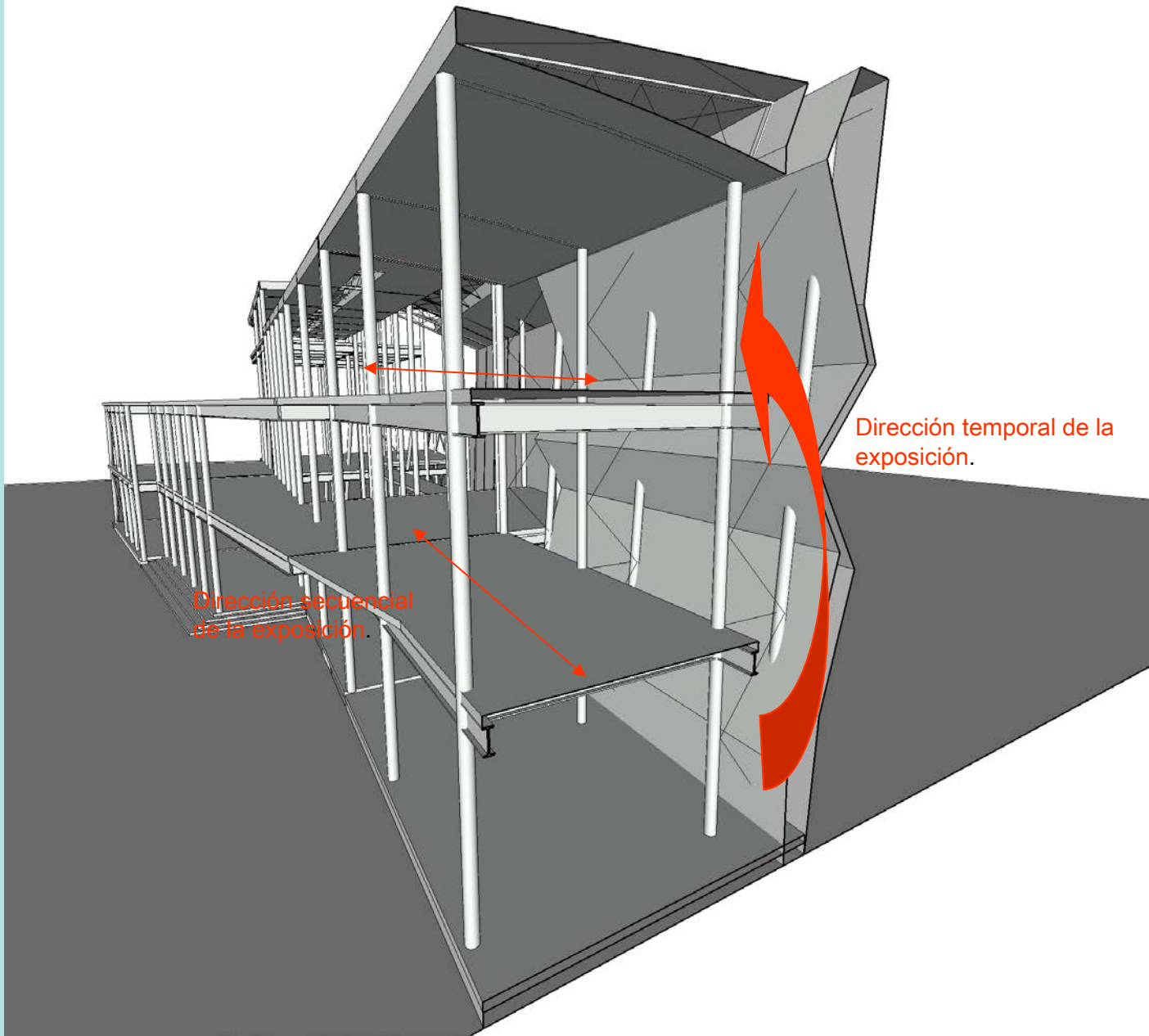
Vigas que arman la plataforma



Espacio por donde suben las escaleras

Estructura





Dirección secuencial de la exposición.

Dirección temporal de la exposición.

Corte del cuerpo c en el que se aprecia las formas que permite el acero privilegiando el tema de la exposición.

ETERPLAC

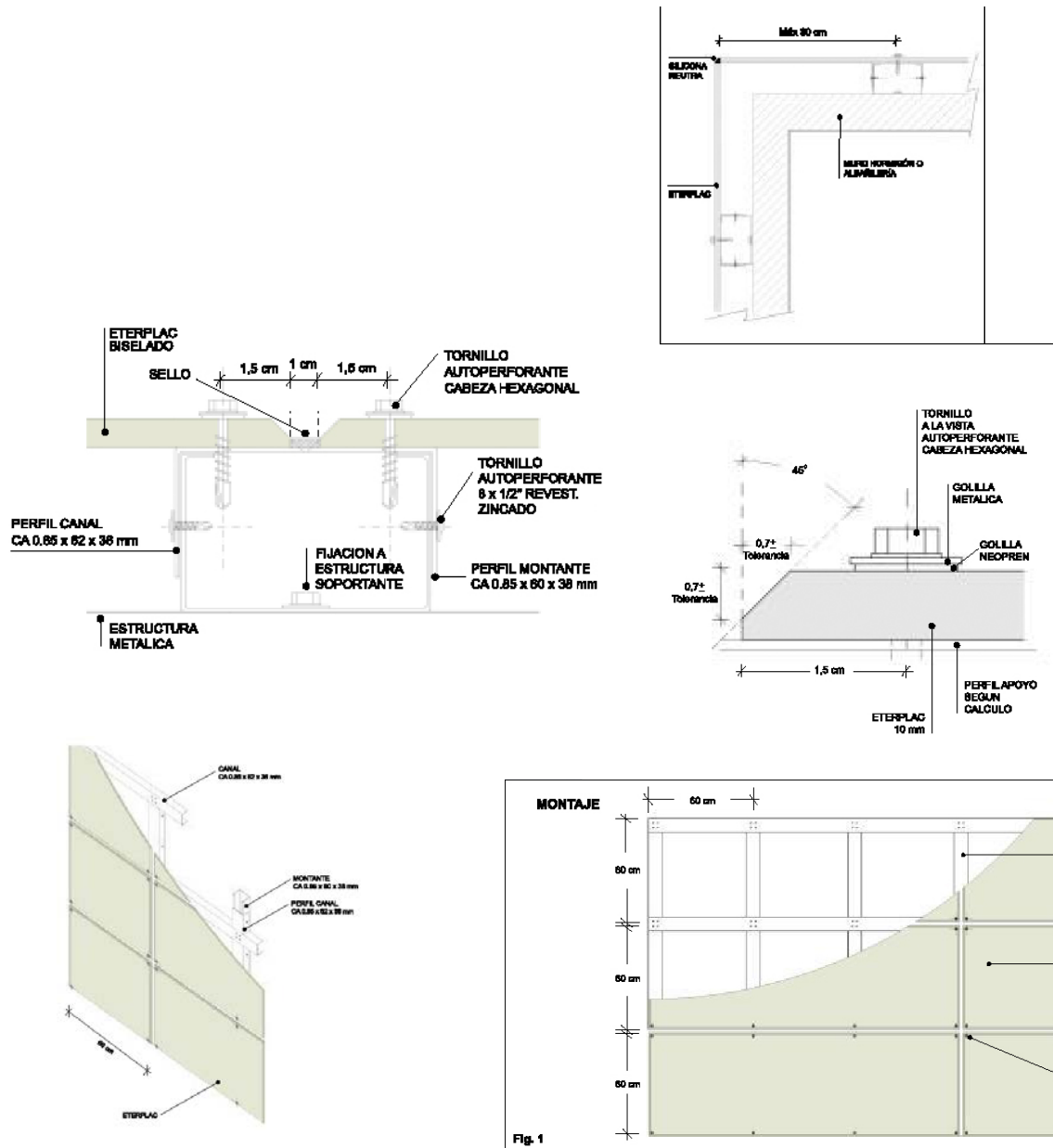
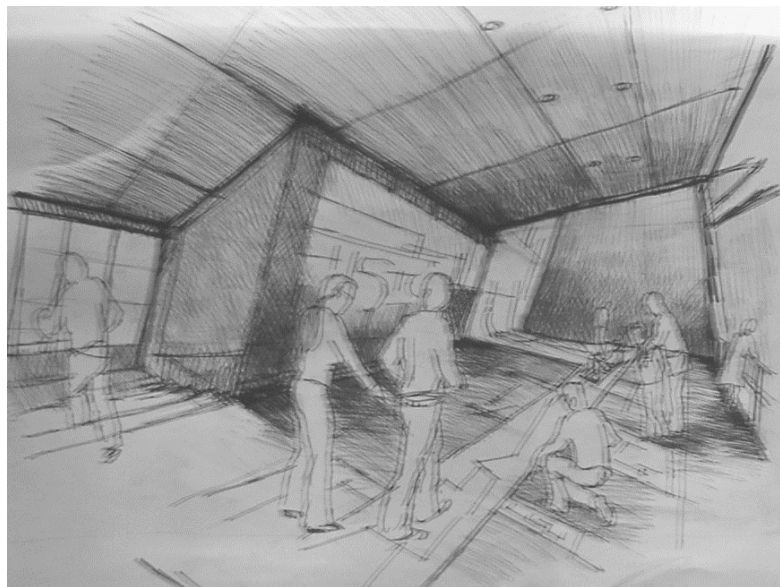


Fig. 1

Imágenes del Proyecto



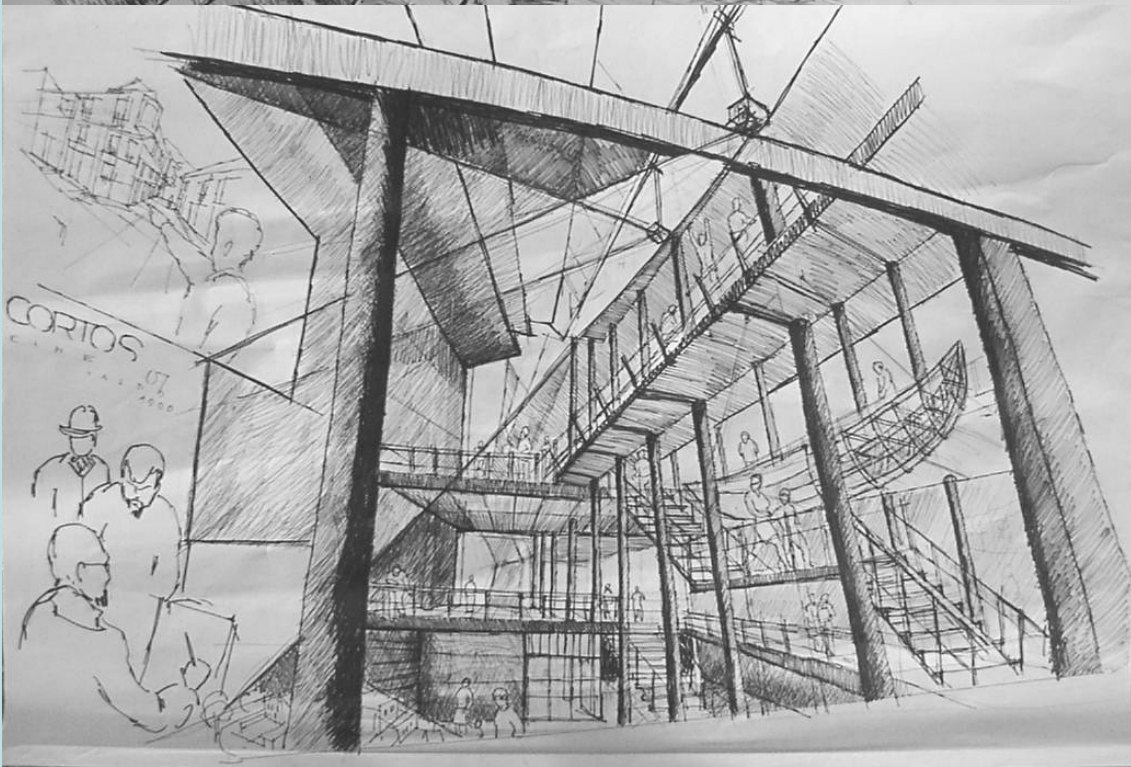
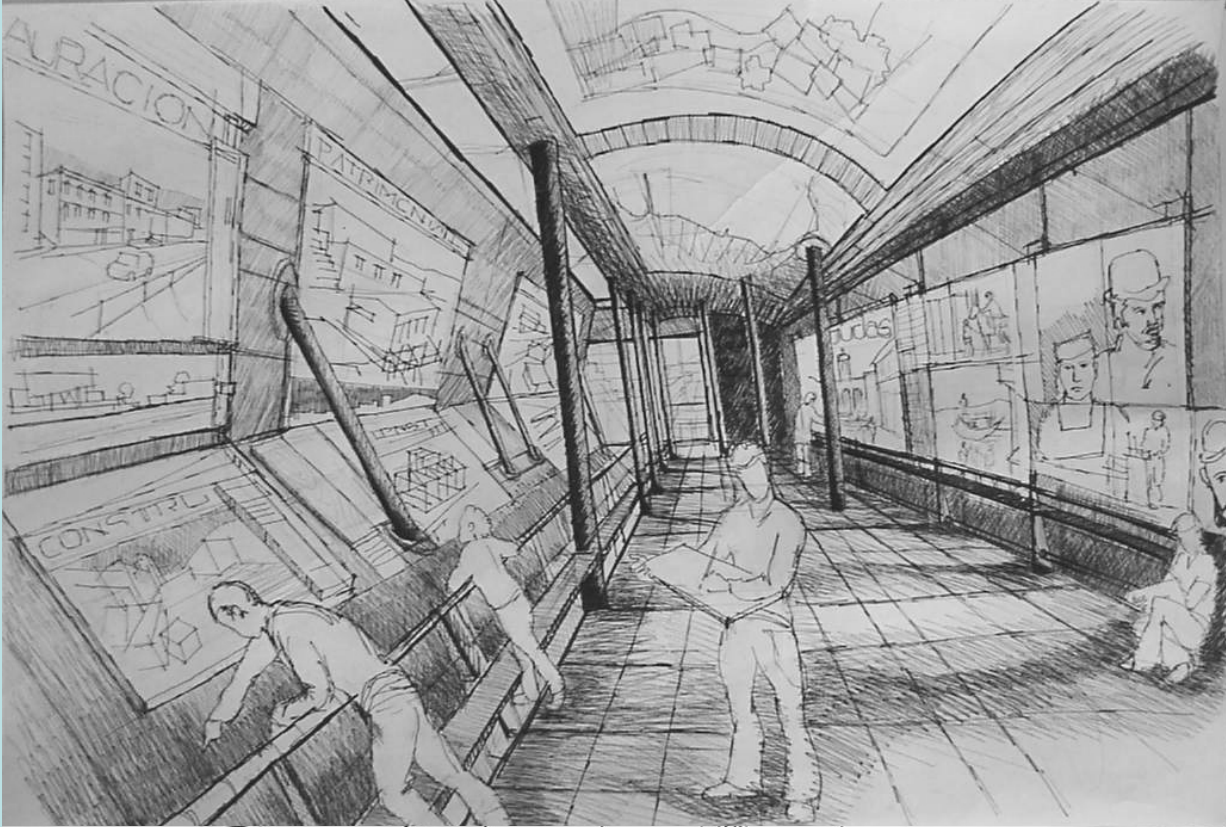
Imágenes del Proyecto



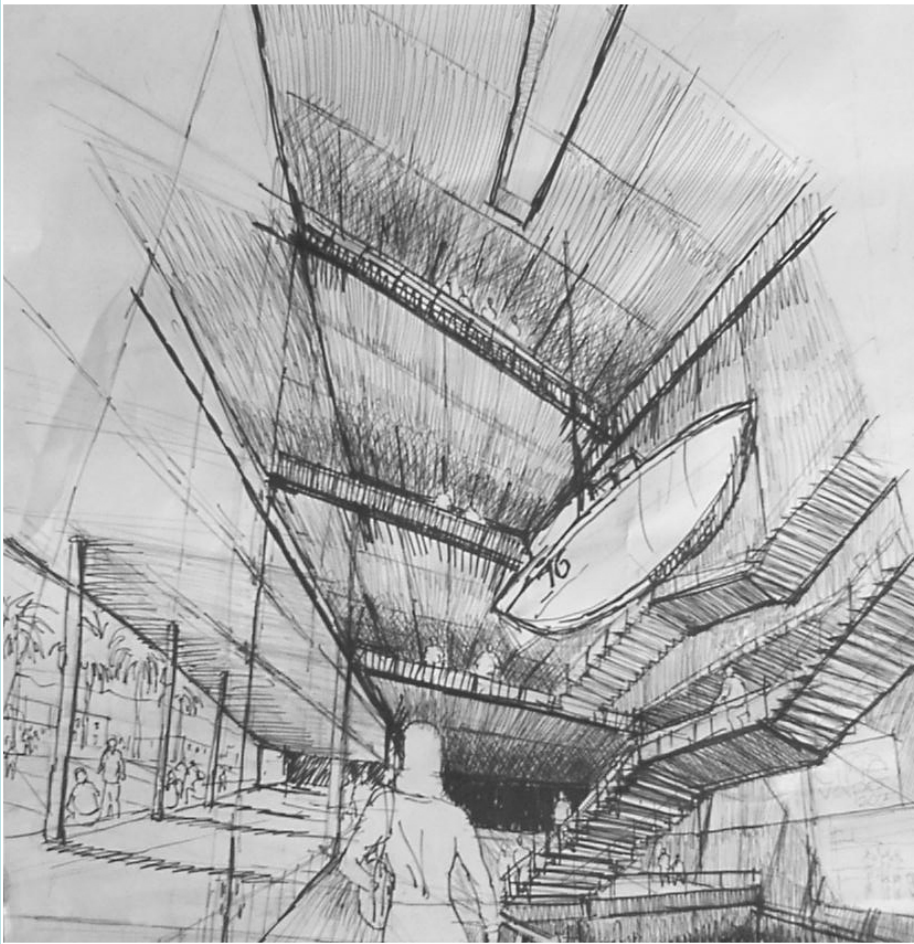
Imágenes del Proyecto



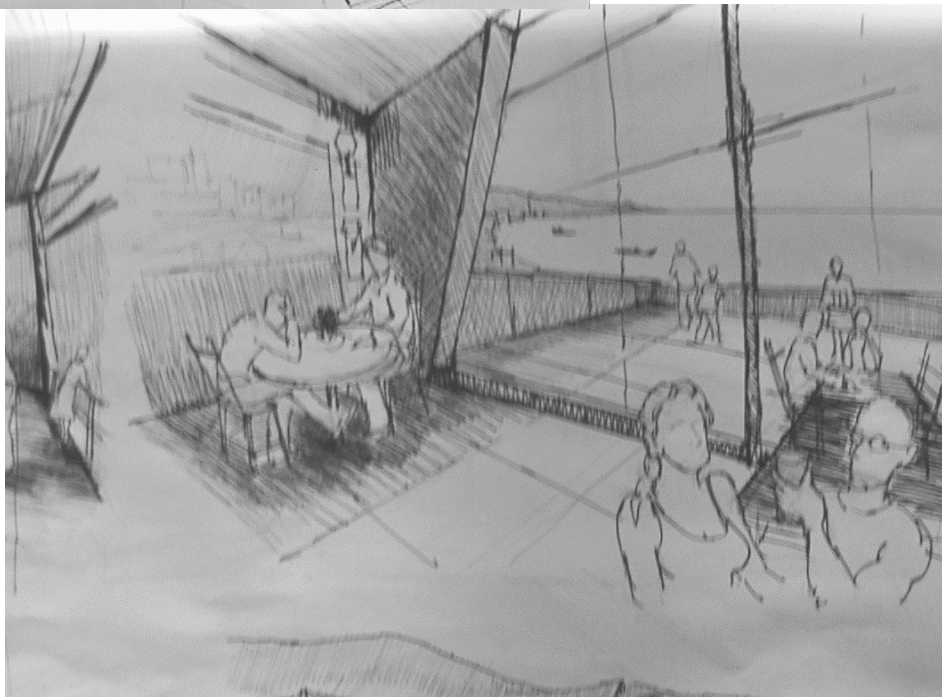
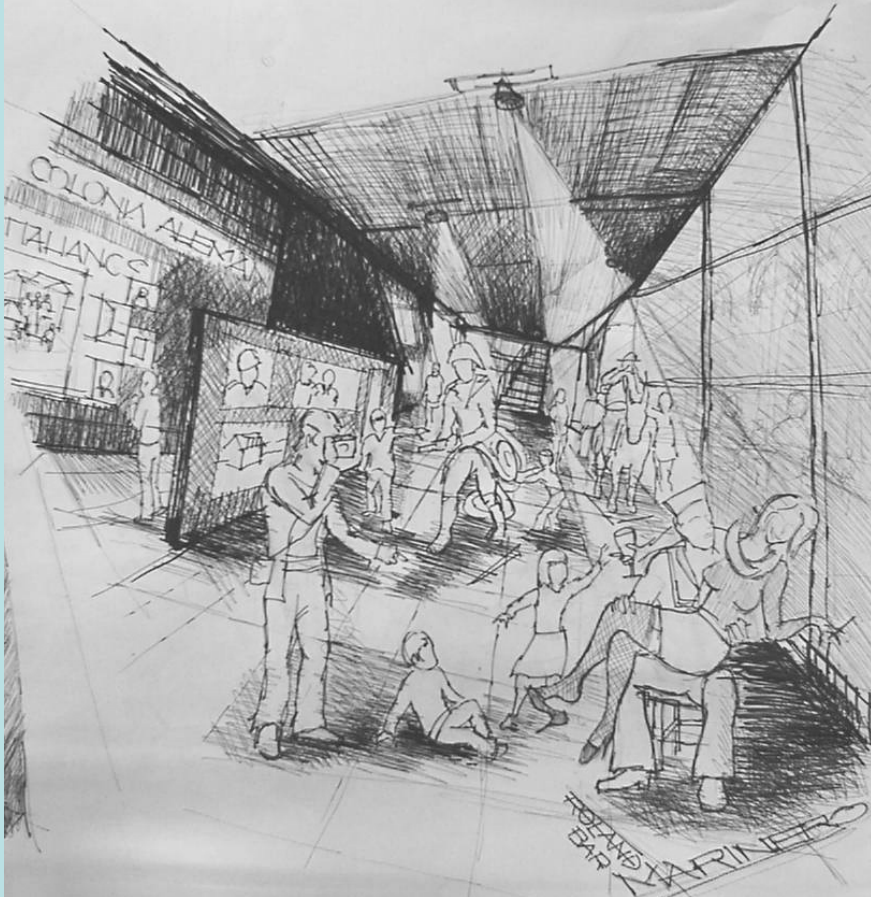
Imágenes del Proyecto



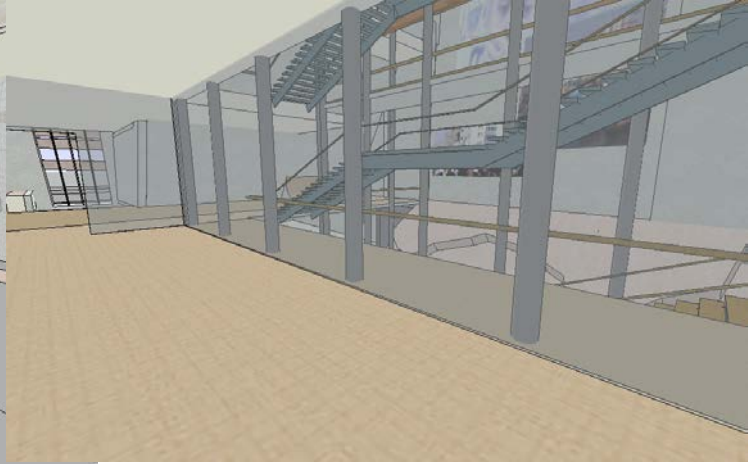
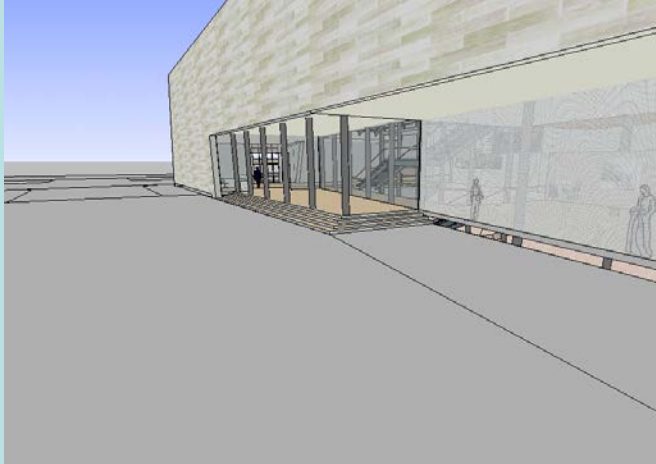
Imágenes del Proyecto



Imágenes del Proyecto



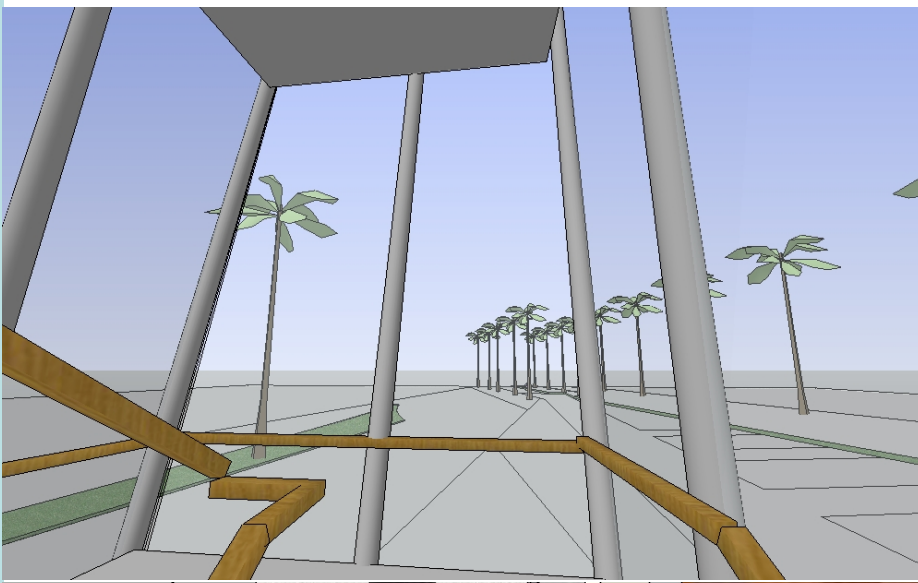
Imágenes del Proyecto



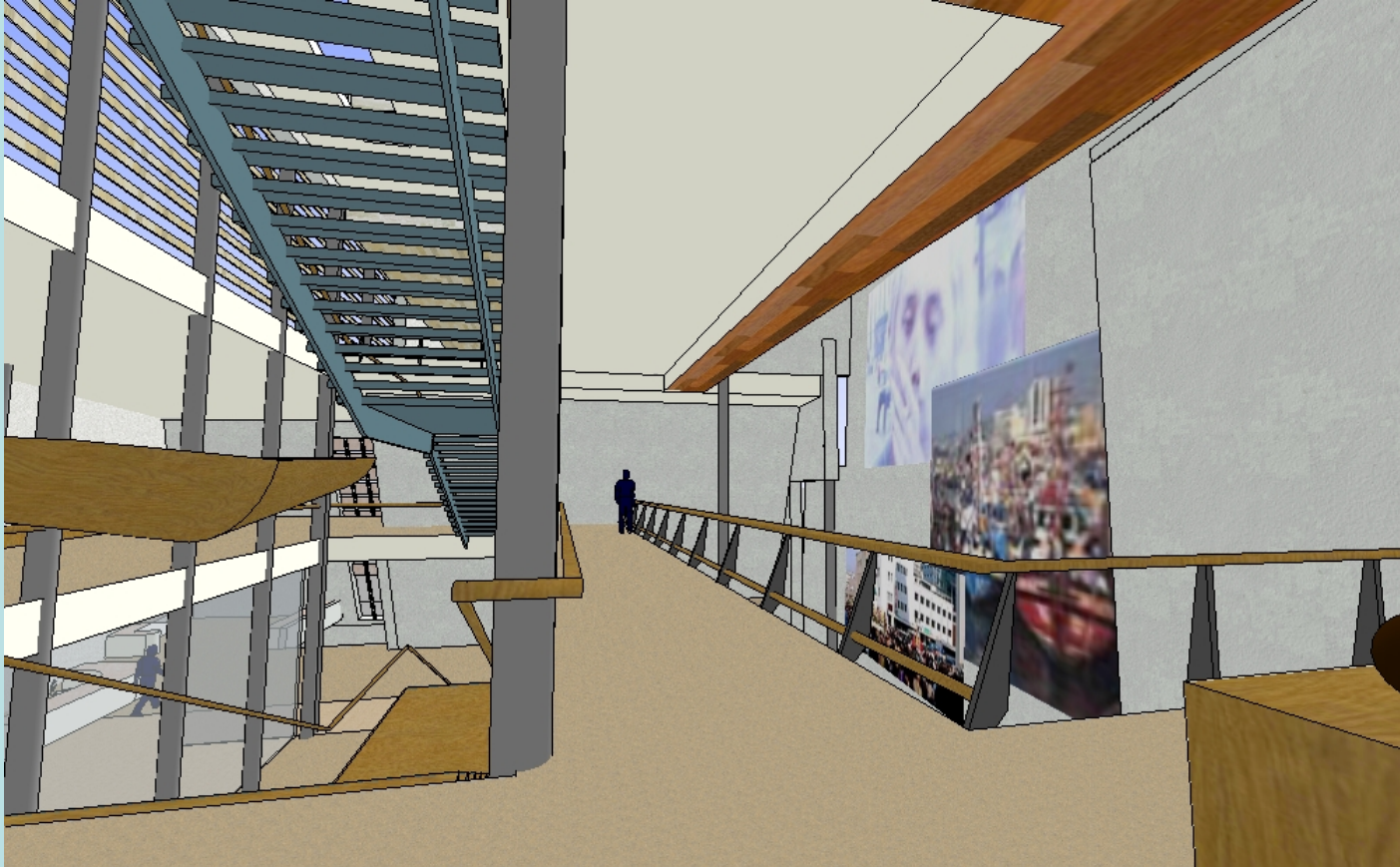
Imágenes del Proyecto



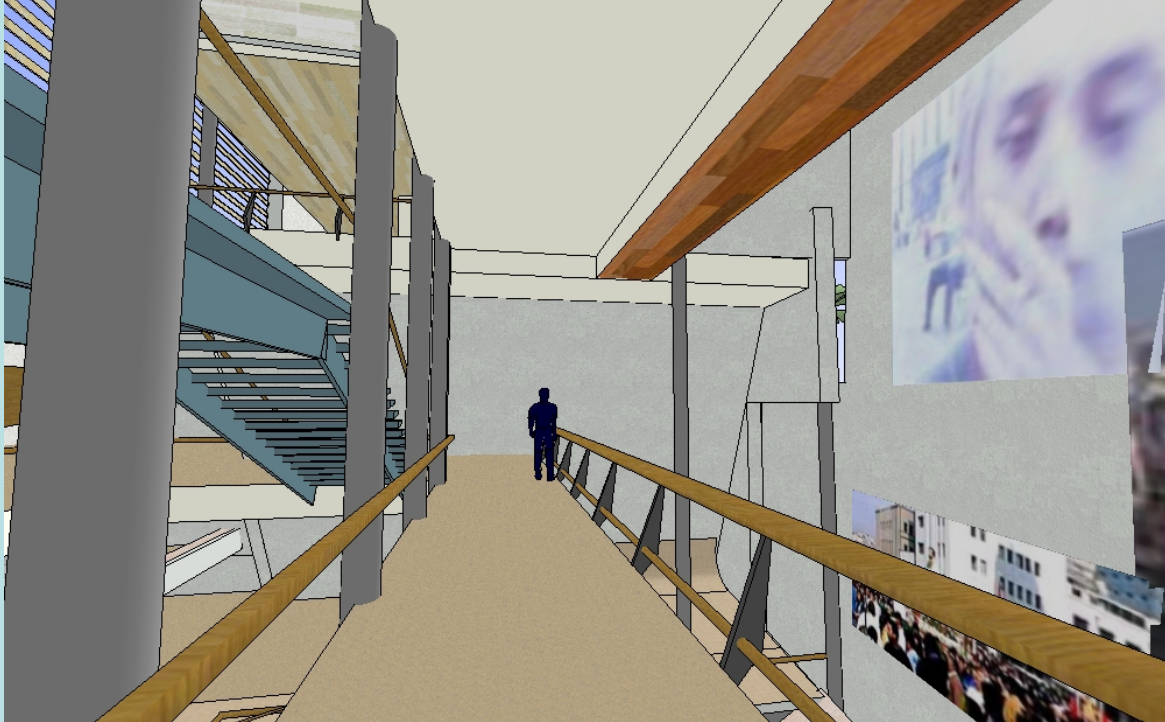
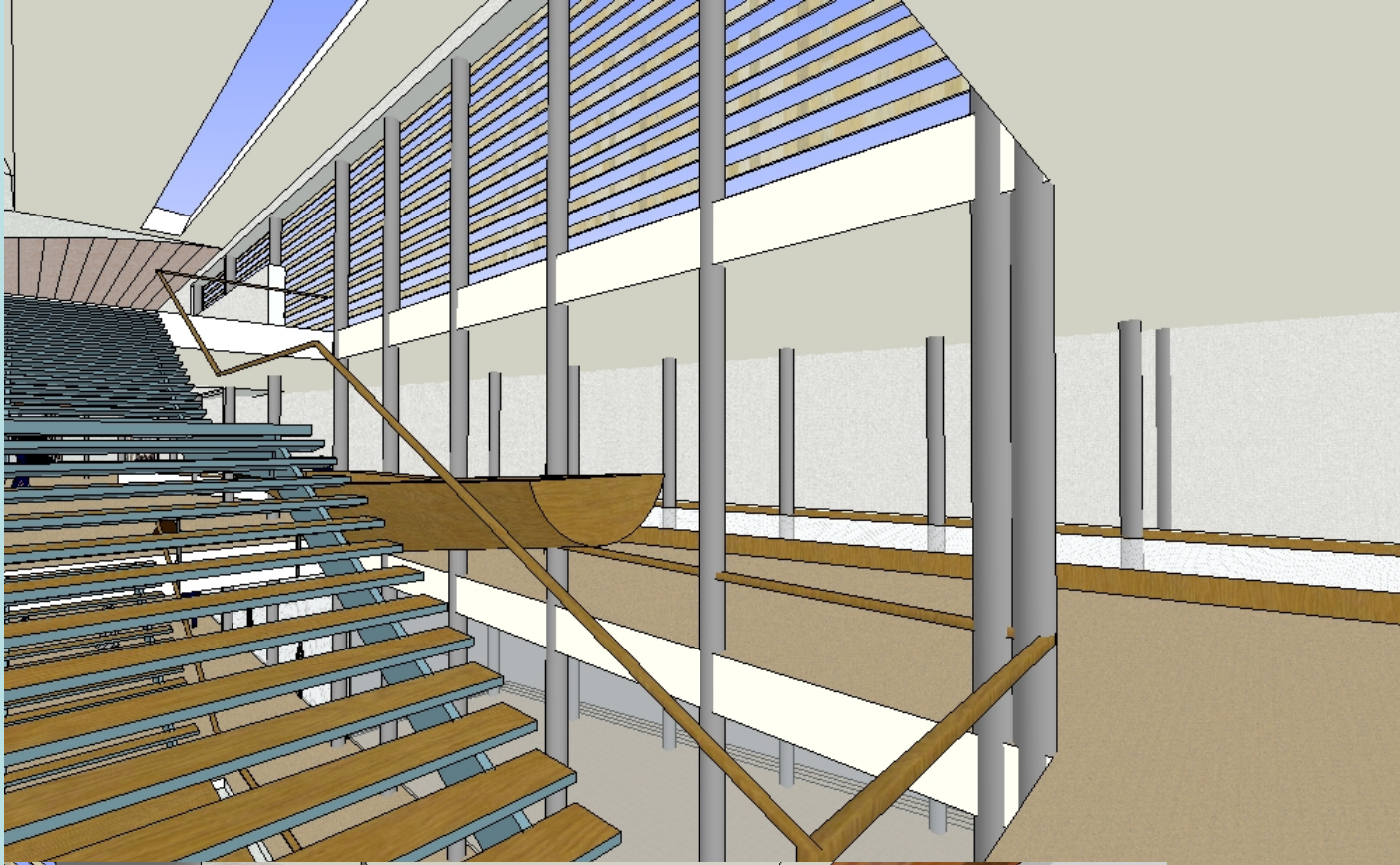
Imágenes del Proyecto



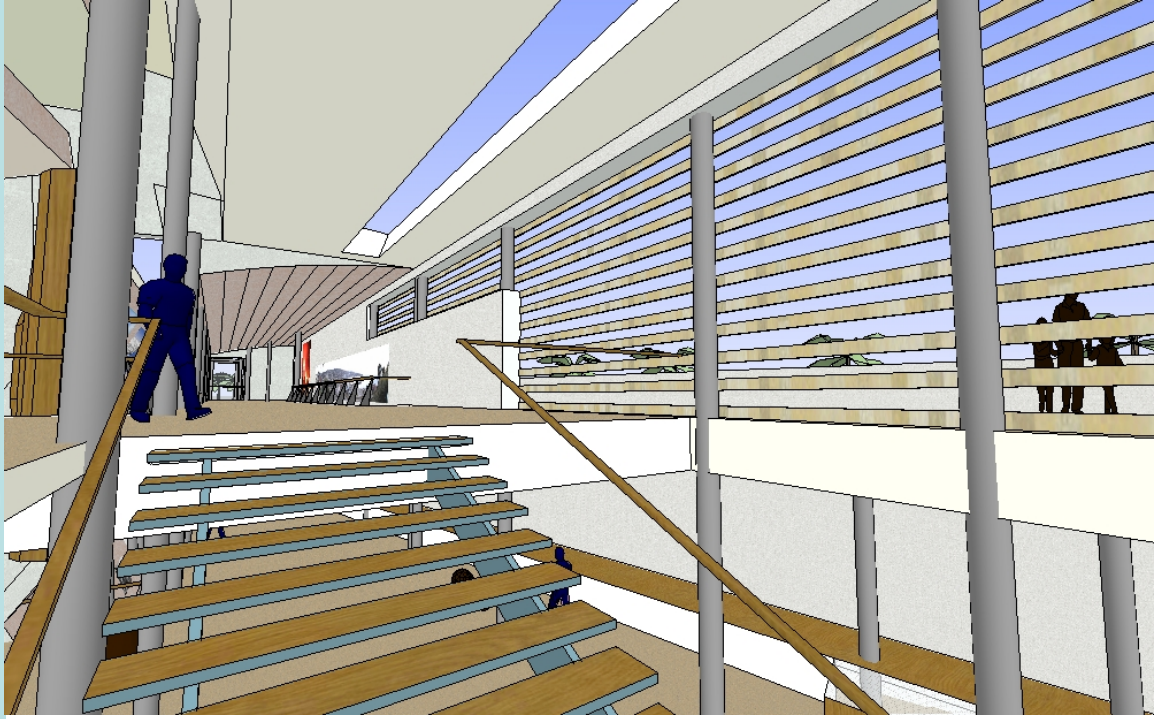
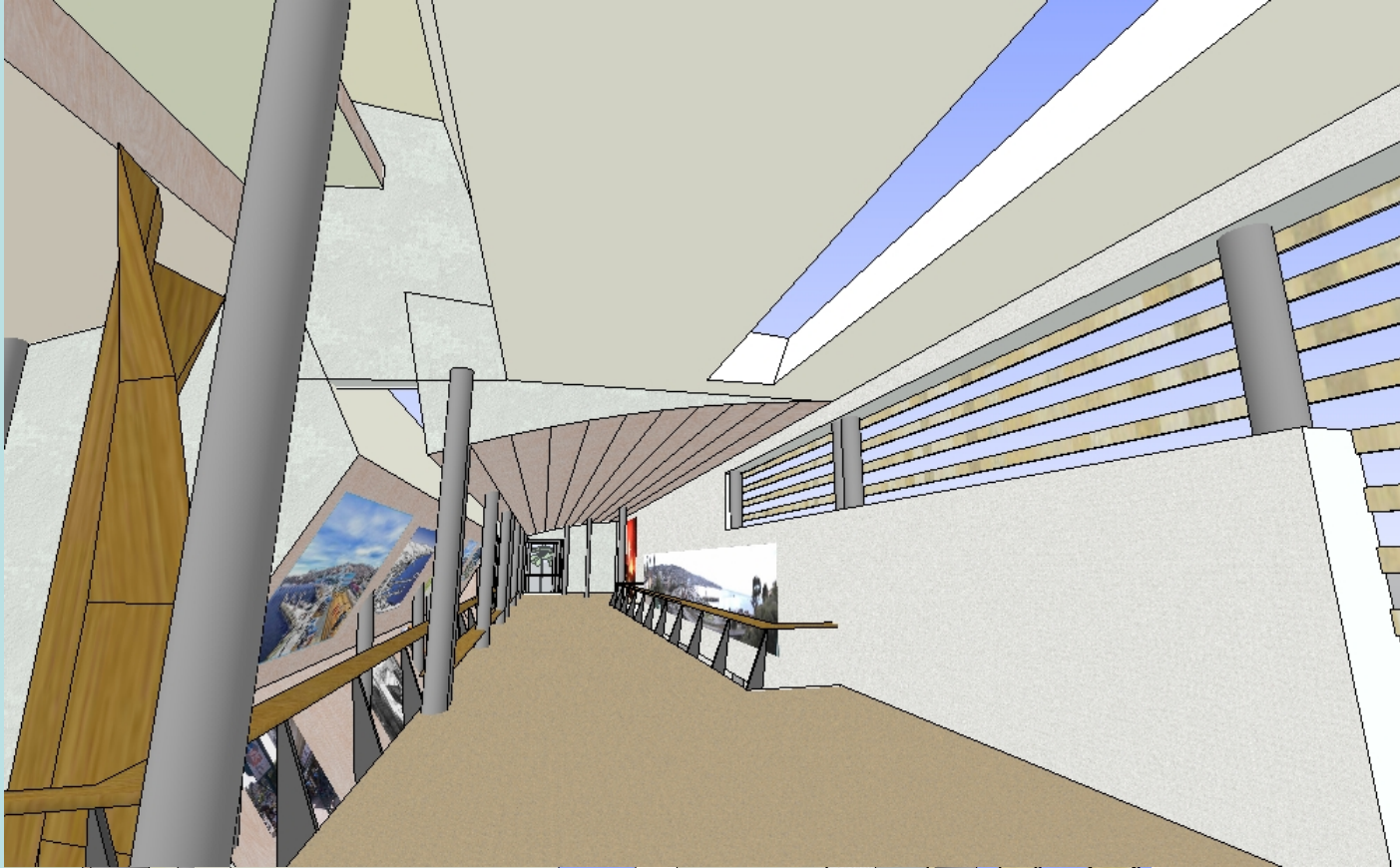
Imágenes del Proyecto



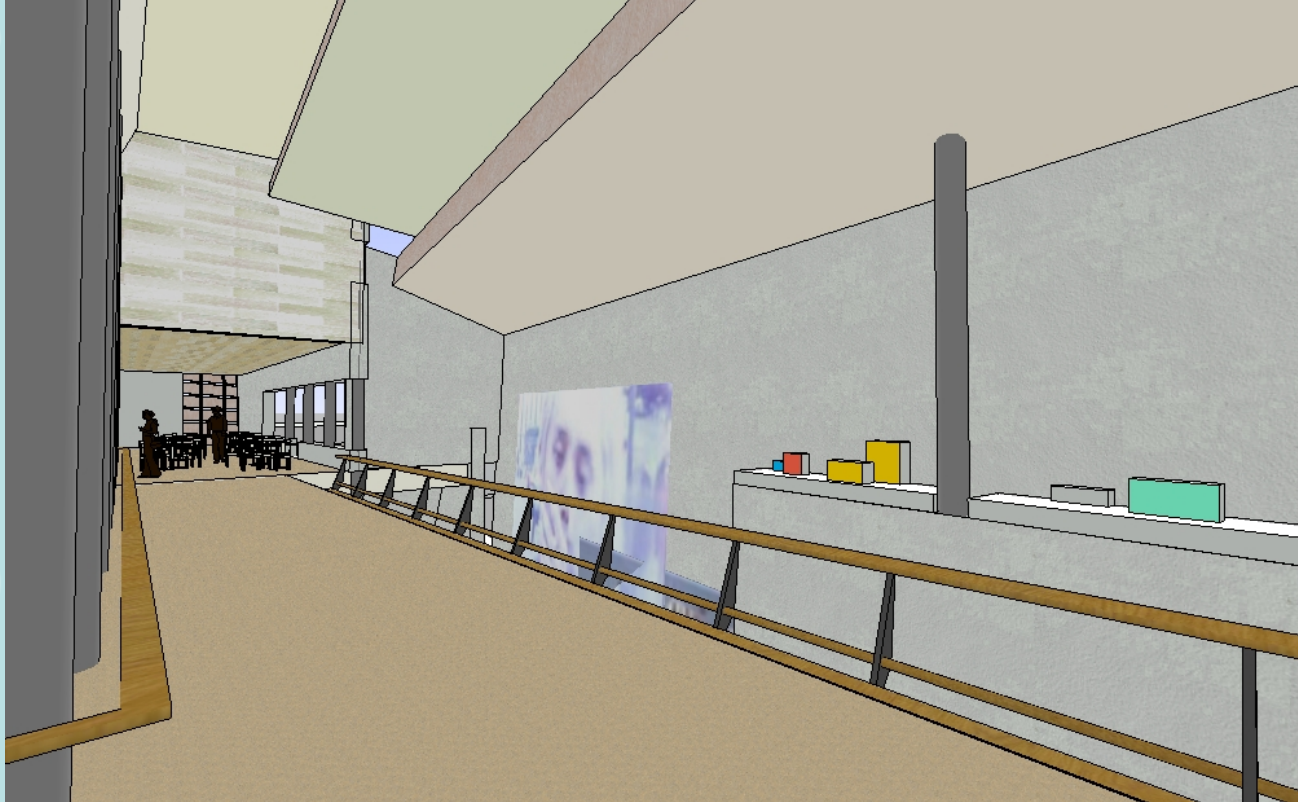
Imágenes del Proyecto



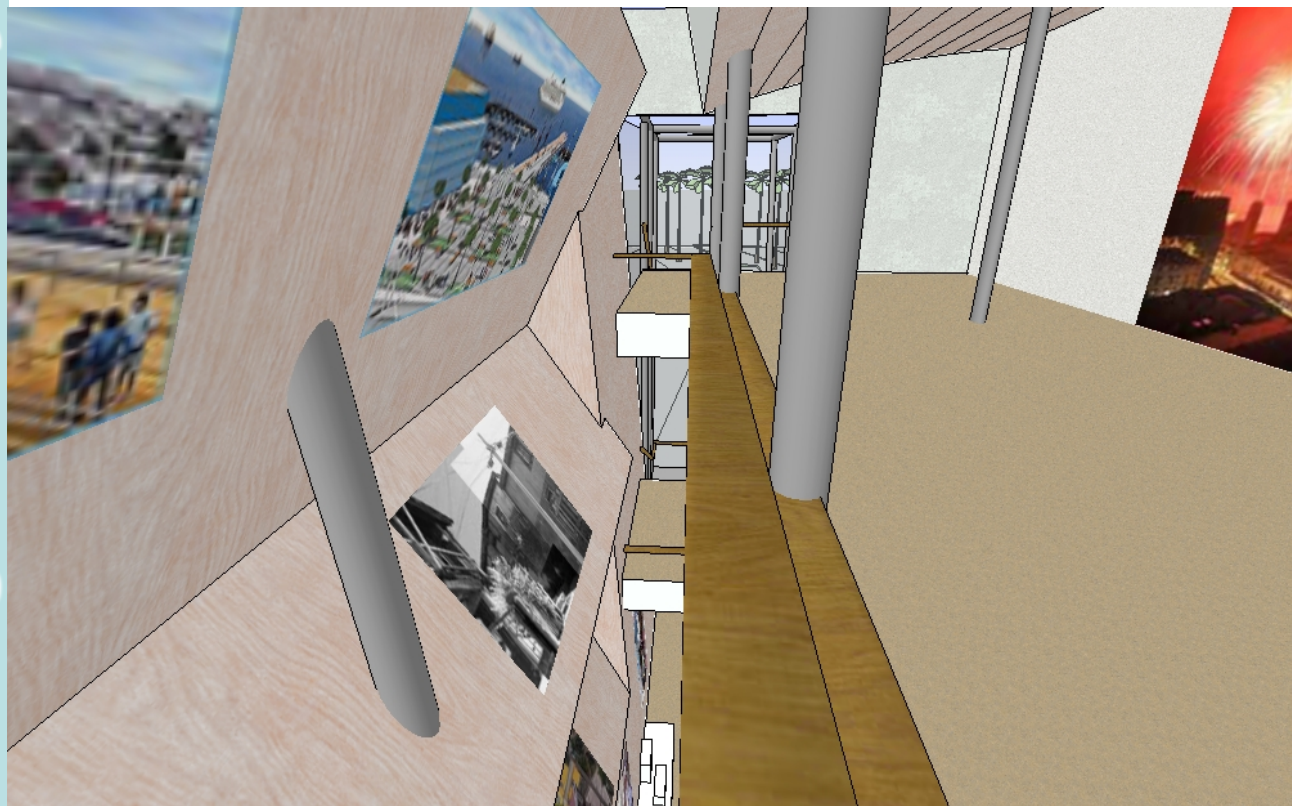
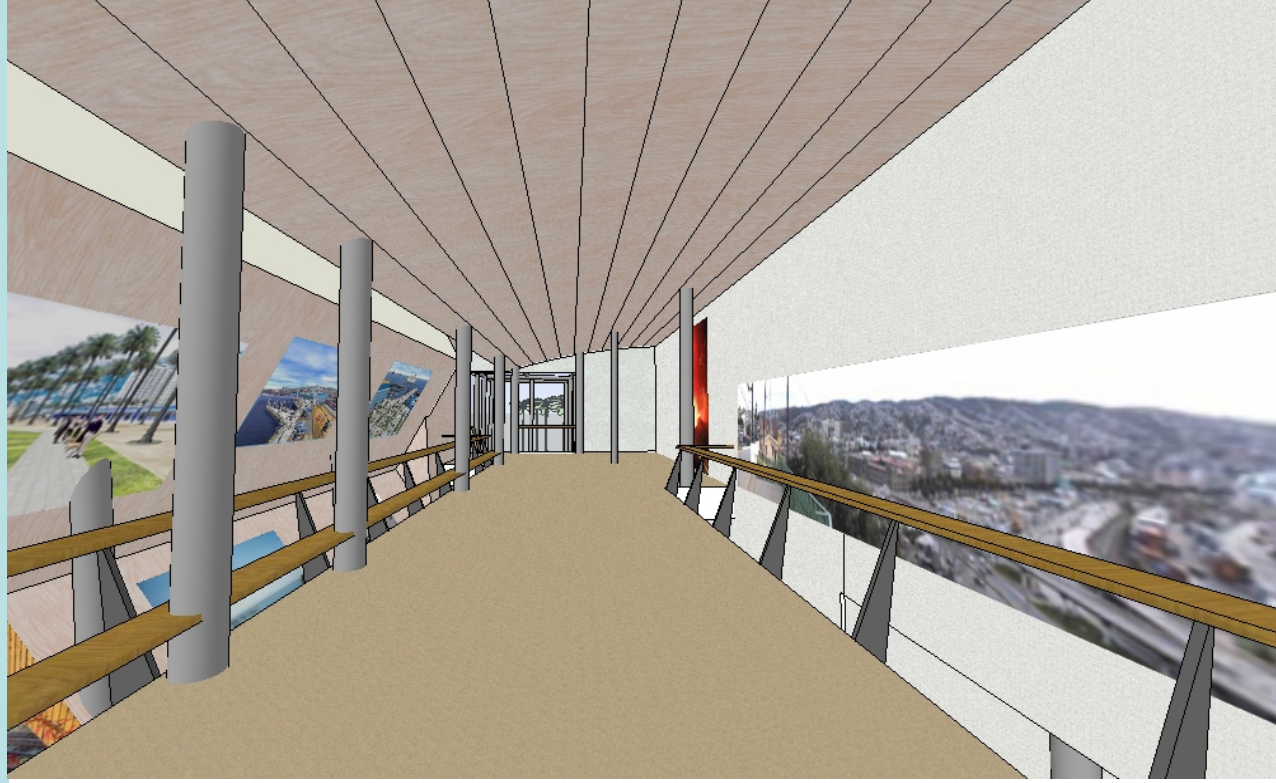
Imágenes del Proyecto



Imágenes del Proyecto



Imágenes del Proyecto



Especificaciones Técnicas

Especificaciones Técnicas

Especificaciones Técnicas

Especificaciones Técnicas

Dedicatoria

Gracias a todos los que han colaborado en este largo camino.
A mis padres, por su incondicional apoyo en todos los momentos.
A mis hermanos, Dalivor y Lenka por su inmensa comprensión.
A Pati, por su amor incondicional y paciencia infinita.
A ti que espero con ansias el día de tu llegada, por llenar mi vida incluso antes de abrazarte.
A mis amigos Roberto, Felipe, Maca y Javier por su dedicación.