

ARQ

ARQUITECTURA DISEÑO URBANISMO CHILE 49

Diseño en Chile
Design in Chile



12. 2001

ARQ

Diciembre 2001

Design in Chile

Diseño en Chile

- 2 José Manuel Allard Serrano, José Neira Délano,
Miguel Eyquem, Gonzalo Puga Larraín
Entrevista a Charles Eames

Works and Projects

Obras y Proyectos

- 13 Diseño de 3 celebraciones
Ricardo Lang
- 16 Diseño, Complejidad y Tecnología
Pablo Suarez
- 18 Elemental, tipografía diseñada en Chile
Dany Berczeller y Francisco Gálvez
- 20 La imagen de las exportaciones: ser o no ser
Loreto Valdés
- 22 Diseño patrimonial chileno
Guillermo Tejada
- 24 Tres exposiciones: Espacios del conocer en el
Museo Chileno de Arte Precolombino
José Pérez de Arce
- 27 La economía global de la imagen
Patricio Pozo
- 30 Embarcación para las travesías a la Patagonia occidental
Boris Ivelic
- 36 Artesanía tradicional en la PUC
Alberto Sato
- 40 Piezas de alfarería tradicional de Pomaire
Gonzalo Puga y Hugo Lagos

Recent Architecture in Chile

Arquitectura Reciente en Chile

- 44 Centro Tecnológico de la Construcción Duoc
Juan Sabbagh y Mariana Sabbagh
- 45 Cafetería UNIACC
EO Arquitectos Ltda.
- 46 Mobiliario urbano de Vitacura
Alemparte Barrera Asociados Arqto.
Daw Arquitectos y Diseñadores
- 47 Remodelación tienda Unicef Chile
Jonathan Holmes
- 48 XV Cumbre Presidencial del Grupo de Río
Americanda
- 49 Montaje XIII Bienal de Arquitectura
Philippe Blanc y Carolina Portugeis
- 50 Concurso Nuevo Plan Director PUC / Alameda - Lira

Essays and Documents

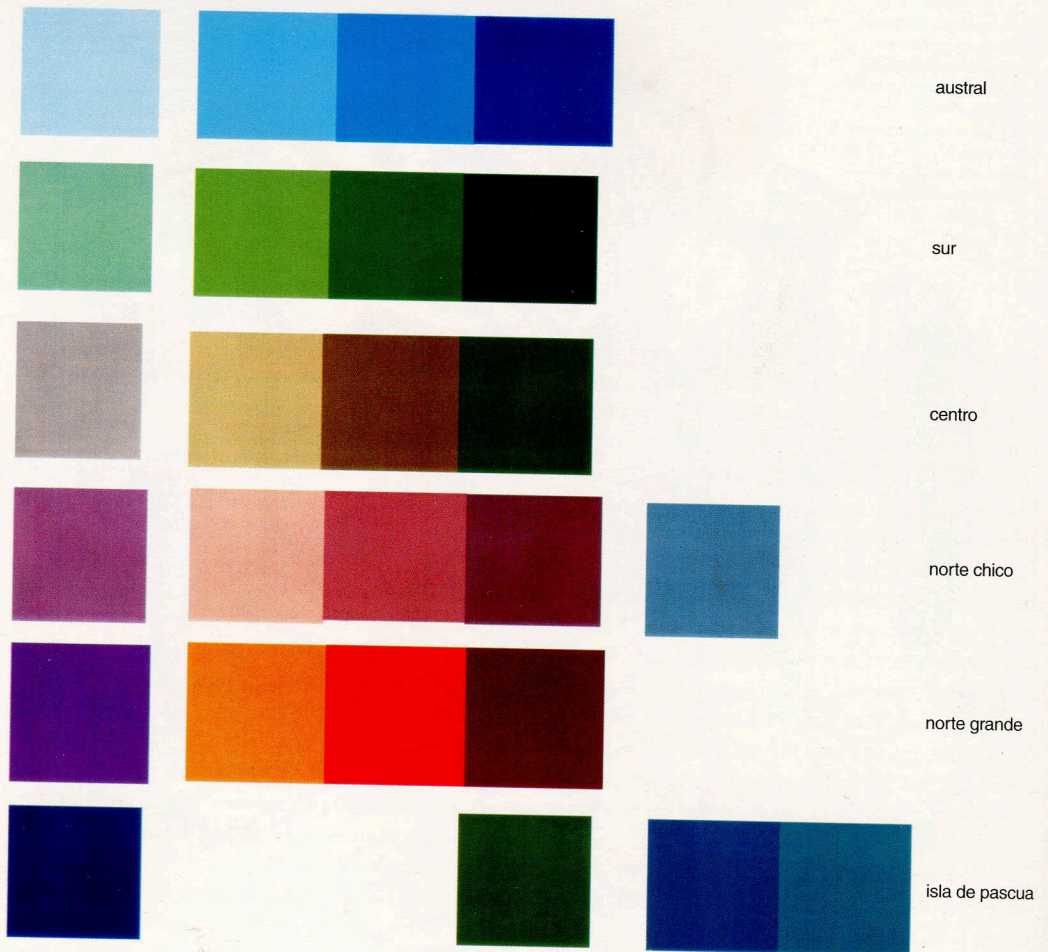
Ensayos y Documentos

- 54 Entrevista a Gui Bonsiepe
Hugo Palmarola
- 57 Un mundo continuo
Alejandro Crispiani
- 60 Mauricio Amster, tipógrafo, 1907 - 1980
José Manuel Allard y Francisca Reyes
- 64 Arquitectura para la venta
Dos proyectos de título del aula Izquierdo - Lehmann
Tomás McKay y Pablo Riquelme
- 66 La casa Errázuriz de Le Corbusier
Cronología del proyecto
Claudio Vásquez

Nexus

Anexos

- 72 Cuentos de la arquitectura
Arquitectura sin ruina / Ley de Propiedad Horizontal
Patricio Mardones
- Cartas a la editorial
- Reseña de libros de Ediciones ARQ
Aproximaciones. Del detalle a la arquitectura
Editor: Alejandro Crispiani
- Libros y revistas recibidos
- Noticias / e-mails



Tres exposiciones:

Espacios del conocer en el Museo Chileno de Arte Precolombino

José Pérez de Arce

El visitante que entra a un museo se enfrenta, antes que nada, a un modo de conocer. El Museo Chileno de Arte Precolombino es único en este sentido, pues plantea un conocimiento antropológico y arqueológico desde la perspectiva del arte. Este planteamiento supone una tensión entre dos tipos de conocer que difieren dramáticamente entre sí, uno desde el área sensible del arte, el otro desde el área erudita de la ciencia.

Bajo esta matriz Pérez de Arce revisa tres ejemplos de exposiciones que plantean soluciones interesantes a lo anterior, desde el punto de vista de la arquitectura efímera.

The visitor that enters to a museum faces, before all, a way of learning. The Chilean Museum of Pre-Columbian Art is unique in this sense because it outlines an anthropological and archaeological knowledge from the perspective of the art. This supposes a tension between two types of knowledge: one from the sensitive scope of art, the other one from the erudite world of science.

Under this task Pérez de Arce revises three examples of exhibitions that outline interesting solutions from the point of view of the ephemeral architecture.

El visitante que entra a un museo se enfrenta, antes que nada, a un modo de conocer. El Museo Chileno de Arte Precolombino es único en este sentido, pues plantea un conocimiento antropológico y arqueológico desde la perspectiva del arte. Este planteamiento supone una tensión entre dos tipos de conocer que difieren dramáticamente entre sí, uno desde el área sensible del arte, el otro desde el área erudita de la ciencia.

Bajo esta matriz particular se plantea el trabajo de diseño de nuestras exposiciones. Las exposiciones transitorias nos permiten año a año proponer diferentes vías de solución a este conflicto. Revisaremos tres ejemplos de exposiciones transitorias realizadas en nuestro Museo que plantean soluciones interesantes desde el punto de vista de la arquitectura efímera.

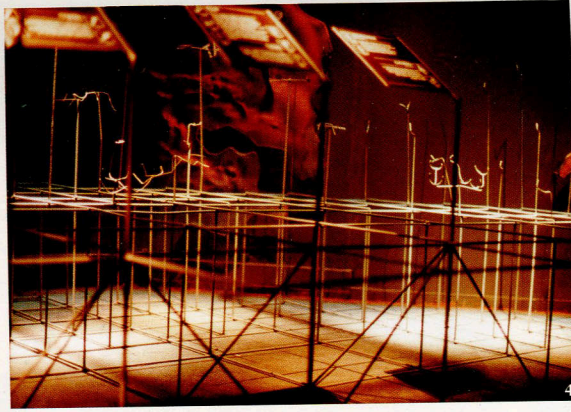
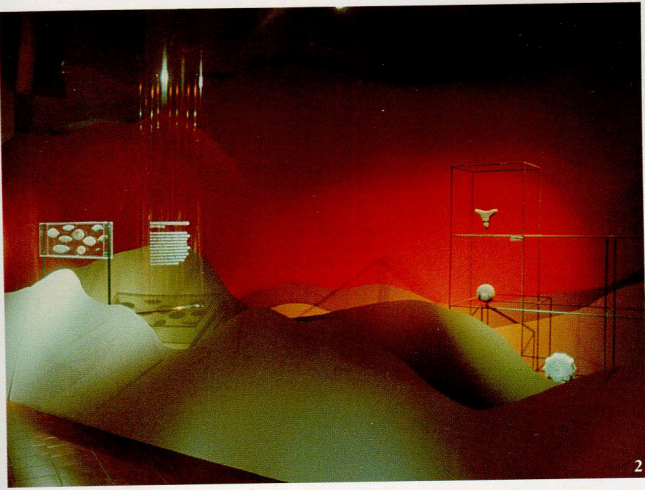
Arquitectura del paisaje: "Chile antes de Chile", la geografía como modelo

El objetivo de esta exhibición realizada en 1997 era mostrar el pasado prehispánico de Chile. El guión planteaba una secuencia geográfica de seis regiones, y prescindía de cualquier otro esquema para organizar el material. Diseñamos entonces una secuencia de espacios que enfatizará las características ambientales de cada región: selva fría, desierto, etc., generando una plataforma de continuidad para poder hablar de la diversidad.

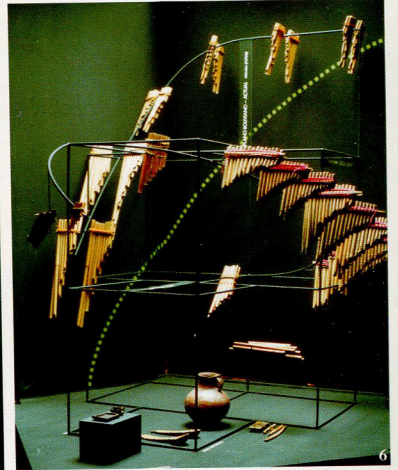
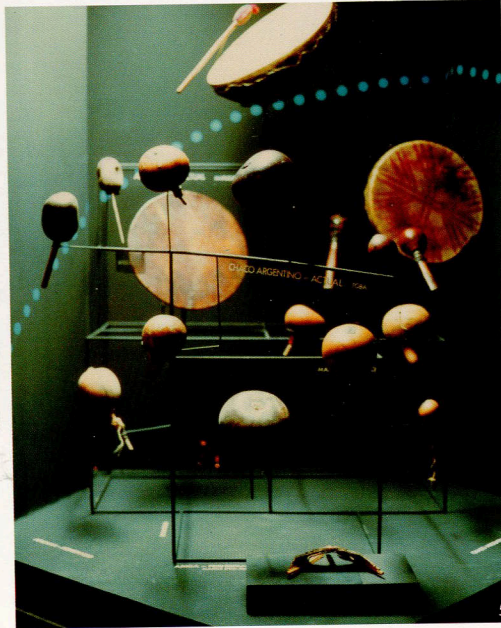
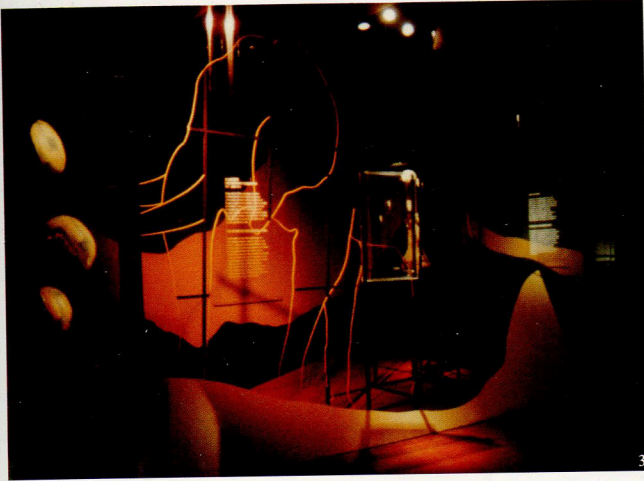
El nivel ordenador era una secuencia geográfica de sur a norte, desde Tierra del Fuego a Tarapacá, terminando con la Isla de Pascua. Dentro de este ordenamiento se desarrollaba un segundo nivel atomizado en la diversidad, con temas tan diversos como la madera, la muerte, las pipas, lo dual, la piedra, o la caza del mastodonte.

El tema de los climas se trabajó en base a colores como una secuencia de horas del día, desde la fría mañana de la región austral hasta el atardecer del Norte Grande, y la noche de Isla de Pascua. María José Rojas creó escenografías basadas en formas y texturas. Se logró así una transformación del espacio interior del museo, con sus amplias salas neoclásicas, en un circuito segmentado y cambiante. Grandes paneles de paisaje recortados fragmentaban el espacio. Del cielo bajaban unos colgantes plásticos que jugaban con la dimensión vertical¹.

Cada región contaba con un área transformada en una gran vitrina, ocupando un lugar destacado de la sala, creando una sensación de "diaporama" no realista, sino teatral, sugerido. Allí exhibimos pocas piezas, de gran tamaño, potenciando su emplazamiento en el espacio. También utilizamos las vitrinas grandes empotradas en los vanos de la sala, donde incluimos muchos objetos apoyados por gráfica, creando un texto visual redundante



- 1 "Chile antes de Chile": carta de colores para cielo, paneles y luces
- 2 "Chile antes de Chile": la gran vitrina del Norte Chico
- 3 "Chile antes de Chile": el montaje del hueso de mastodonte y del pequeño asta de lanzadera
- 4 "Música en la piedra": estructura de hierro lista para recibir los objetos en la sala general
- 5 "Música en la piedra": vitrina cultrún y maraca
- 6 "Música en la piedra": vitrina sikus



y rico en información, y las cúpulas, que tenían pocos objetos, y un corto texto, como si se tratara de "objetos de arte"².

La coordinación de estos conocimientos y esfuerzos dio como resultado un viaje lleno de sorpresas para el visitante, enfrentado a la enorme variedad del pasado de nuestro territorio.

Arquitectura del sonido: "Música en la piedra", el sonido ordenador

Esta exhibición presentada en 1996 tenía por objetivo dar a conocer riqueza de música indígena de los Andes sur. Las decisiones de diseño se basaron en algunas premisas acerca de la relación entre el tema y el visitante: la noción de lo indígena como algo lejano en tiempo y espacio, la ignorancia, prejuicios y lagunas conceptuales en torno al tema y por otra parte una colección de objetos simples, sin gran atractivo visual. Se eligió acercar el tema a través de sonido, de un modo no racional, analítico o conceptual sino estético, musical y emocional.

El guión museológico se basó en el sonido para luego proyectarse a los objetos, vitrinas, gráficos, circuitos, etc. Se procuró eliminar al máximo la información, exhibiendo los objetos como unidades luminosas e ingravidas en un espacio

ausente, oscuro e íntimo, ayudando así al oído a ejercer su dominio, generando una experiencia estética y psicoacústica.

El guión sonoro se basó en los componentes espacio-sonoros del ritual musical indígena propio de los Andes Sur. Ésto dio como resultado una partitura general que organizaba los sonidos, dividido en diez unidades que responden a otras tantas vitrinas. Se grabó y mezcló en multipista un total de 105 horas de sonido ambiental, música y sonidos de instrumentos arqueológicos. Estos últimos fueron especialmente grabados en el Museo por el grupo musical "La Chimuchina". Todo esto se tradujo en diez cassettes de 90 minutos.

Sobre cada vitrina se ubicó un toca-cassettes con autoreversa cuyo parlante dirigía su sonido hacia abajo. El visitante, al situarse cerca de la vitrina se hallaba bajo el parlante, y escuchaba el sonido fuerte y nítido, y al alejarse lo oía más débil, confundiéndolo con los sonidos provenientes de los otros parlantes. La relación entre la independencia y la mezcla sonora entre las diez fuentes estaba regulada por una adecuada aislación acústica del cielo, en cuya asesoría participó Mario Huaquin³.

Decidir que el sonido era la clave de la estrategia

museológica implicó aislar el sonido exterior violento, congestionado y estresante de las calles Bandera y Compañía, desde el cual ingresaba el visitante, para lograr el clima interno íntimo, de recogimiento relajado. Esto implicaba producir un silencio entre ambos ambientes sonoros. Fernando Maldonado diseñó una entrada por un túnel introductorio hecho de gruesas telas absorbentes al ruido y piso alfombrado, color gris oscuro. Ranuras cubiertas con tela semitranslúcida doble para provocar efecto moiré dejaban ver un misterioso y sugerente mural copiado del panel de los músicos del templo maya de Bonampak (Chiapas, México) realizado por Jonás Astudillo, acompañado de un suave sonido ambiental de pájaros mezclado por el músico Cuti Aste.

Al final de este túnel el visitante descubría sorpresivamente una gran sala, diseñada por Patricia Rodríguez, con instrumentos musicales prehispánicos desde México hasta el sur del Perú, instalados sobre una trama de cubos de 50 cm que cubría gran parte de la sala, sin vidrios ni vitrinas que lo separan del visitante. En primer plano había atriles con textos, más atrás los objetos y al fondo un enorme mapa de América puesto de lado (el norte a la derecha) realizado en malla metálica por Ricardo Mesa. El mapa, que

1 Carlos Muñoz trabajó el plan de colores en base a la degradación, que identificaba a cada región y que se aplicaba a cielos, paneles y luces. Además intervino la escenografía con datos gráficos sacados del arte rupestre y realizó el montaje de textos sobre soportes transparentes que bajaban del cielo. Ramón López utilizó la iluminación al modo teatral, con manchas de color, y Claudio Mercado hizo un guión sonoro con material etnográfico de nuestro archivo.

2 El montaje de objetos se adaptó a muchas situaciones diferentes. Andrés Rosales y Luis Solar realizaron montajes en acrílico y bronce. Utilizaron alambre y hierro para montar la capa de Isla de Pascua, la tumba El Vergel, el mastodonte de Tagua Tagua, la tumba del chamán Chacance, las piedras geométricas Huentelauquén, la microcultura de madera San Pedro, y los tembetá y pipas de piedra Molle. Andrea Muller hizo grandes montajes en armazones de hierro y malla metálica para las capas tehuelches y para la gran vitrina textil, logrando rescatar el carácter aéreo de estos materiales sin descuidar las estrictas restricciones de conservación que exigen.

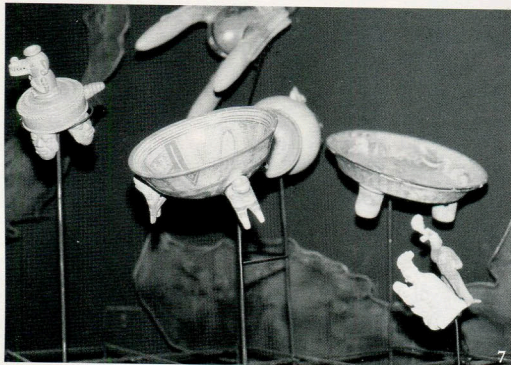
3 Estos diez sistemas sonoros funcionando en paralelo generaban el núcleo de la experiencia psicoacústica por la simultaneidad de sonidos diferentes provenientes de lugares distintos, las que podían recorrerse, focalizando la atención en cada uno por separado al pararse frente a cada vitrina. La percepción sonora era siempre cambiante, ya que las diez cassettes cumplen un loop cada 90 minutos y entre ellas sufrían un permanente desfase. Este diseño sonoro reproducía algunos de los valores musicales prehispánicos

más refinados de los Andes Sur que han llegado hasta nuestro días, y cumplía aquí varios roles: expresar un valor cultural, organizar el material sonoro y espacial, y producir un clima propicio a la percepción estética, emocional e integrada del tema. Al interior de las vitrinas, sobre un fondo negro, los instrumentos estaban montados sobre módulos de 50 cm, realizado en hierro redondo, sobre el cual se sujetaban los soportes de bronce de los objetos. Tanto los soportes como el fondo de la vitrina están pintados de negro opaco, creando la ilusión de que los objetos flotan en el espacio. Esta ilusión es acentuada por la iluminación. En la posición de los objetos se buscó

reflejar el movimiento y la posición de tañerlos. Este montaje se realizó a partir de un croquis 3D hecho en computadora. Se puso un mínimo nivel de información (lugar geográfico y temporalidad) en troquelado auto-adhesivo de PVC sobre malla metálica fina negra que permitía una lectura sin comprometer la transparencia del montaje.

Líneas de colores fluorescentes partían del interior de cada vitrina proyectándose por las paredes fuera de la vitrina. Su diseño, hecho por Fernando Maldonado, era diferente para cada vitrina, enfatizando el carácter del

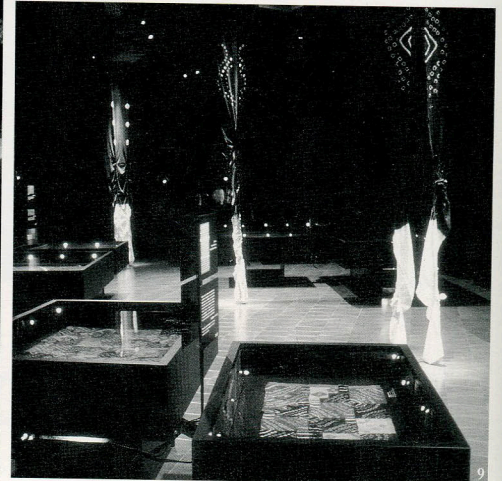
sonido que sale de allí, invadiendo el espacio y fundiéndose con el entorno. La sala estaba en un ambiente de penumbra, con la única fuente de iluminación que provenía del interior de cada vitrina. Paneles divisorios evitaban la entrada de luz desde el patio. La pintura de la sala era negro opaco, el suelo estaba alfombrado de negro y el cielo cubierto de módulos de tela prensada gris oscuro. Todo esto contribuía a un clima íntimo y propicio a la escucha.



7 "Música en la piedra": montaje de los instrumentos en posición de "hacerlos sonar"

8 "Amarras": relación contrastante entre los pendones y las vitrinas

9 "Amarras": al frente, una vitrina. Se alcanza a ver el brillo de los terminales de fibra óptica en los costados



orientaba acerca del origen geográfico de los objetos, era modelado por la luz rasante, creando un efecto mágico que se unía a la experiencia de hallarse frente a un centenar de obras maestras prehispánicas expuestas fuera de vitrina en un ambiente oscuro y silencioso.

Recién después de cruzar esta sala se llegaba a aquella endonde se exhibían los instrumentos sur-andinos, que describimos en un comienzo, y que conformaba el corazón de la experiencia.

Arquitectura de la luz.

"Amarras": la penumbra necesaria

Esta exposición presentada en 1999, mostraba textiles prehispánicos de la costa de Perú, Tarapacá, Atacama y el noreste argentino realizados con la técnica de teñido con reserva por amarras.

La exposición tenía fuertes constricciones por el tema de conservación. Las telas de grandes dimensiones debían ser expuestas horizontalmente, iluminadas muy débilmente (70 lux máximo), sin radiación infrarroja, cuyo calor reseca la tela, ni ultravioleta, cuya energía rompe la estructura molecular. Aprovechamos estas condiciones para transformarla en valores de diseño, y el resultado fue una instalación oscura, compuesta por grandes vitrinas planas

horizontales, iluminada desde adentro. Se mantuvo la gran dimensión de la sala pero se forró en tela negra, generando una sensación de espacio infinito.

El diseño de las vitrinas, a cargo de Rodrigo Latrach, consistió en cajas adaptada a los formatos de cada tela, agrupadas de acuerdo a sus relaciones culturales en grupos formando una estructura de "archipiélagos" diagonales a sala que dejaban espacios recorribles de "calles" y "plazas" entre ellas. Cada grupo estaba alimentado por un equipo de iluminación de fibra óptica cuyas fibras se distribuían al borde interior de cada caja. El cableado eléctrico subía desde el centro de cada grupo al cielo de la sala con dos gruesos cables paralelos. Esos cables se utilizaron para colgar las placas de texto, en soporte "cintra mdf" con textos troquelados en PVC diseñados por Carlos Muñoz. En los espacios "plazas" que generaban los grupos de vitrinas, se instalaron grandes pendones de 140 cm de ancho por 500 cm de largo hechos con las cinco principales técnicas de teñido de amarras que estaban expuestos. Este trabajo, hecho por Paulina Jélvez y Tania Salazar, bajaba desde el cielo de la sala hasta casi el nivel del piso. Se generaba así un contraste entre el horizonte de 85 cm que proponían las vitrinas planas, iluminadas

desde adentro en toda la sala, y los cuatro pendones centrales que bajaban desde el cielo.

Para lograr la penumbra interior debimos aislar la sala del patio exterior, que en la época de exposición recibía el fuerte sol de verano. Creamos un laberinto de luz mediante un parasol exterior, que evitaba que el sol penetrara por el pasillo de acceso, y luego pintamos este pasillo con un color oscuro. Aprovechamos estos espacios para poner información y una cúpula con tres ejemplos de colorantes prehispánicos. El mayor tiempo empleado así en entrar a la exhibición permitía al ojo acostumbrarse a la semipenumbra, y observar con claridad la muestra.

José Pérez de Arce Antoncich

Museógrafo en el Museo Chileno de Arte Precolombino desde 1985, con 24 exposiciones diseñadas y montadas allí y en otros museos de Chile y el extranjero. Además, realiza actividades como investigador musicólogo, especializado en el área indígena y prehispánica, con numerosas publicaciones. Integra el grupo musical "La Chimuchina", con quienes ha dado a conocer facetas inexploradas de nuestro acervo sonoro local a través de conciertos y ediciones del sello Chimuchina Records. Ha realizado dibujos e ilustraciones científicas para numerosas editoriales y exposiciones.

1 Carlos Muñoz trabajó el plan de colores en base a la degradación, que identificaba a cada región y que se aplicaba a cielos, paneles y luces. Además intervino la escenografía con datos gráficos sacados del arte rupestre y realizó el montaje de textos sobre soportes transparentes que bajaban del cielo. Ramón López utilizó la iluminación al modo teatral, con manchas de color, y Claudio Mercado hizo un guión sonoro con material etnográfico de nuestro archivo.

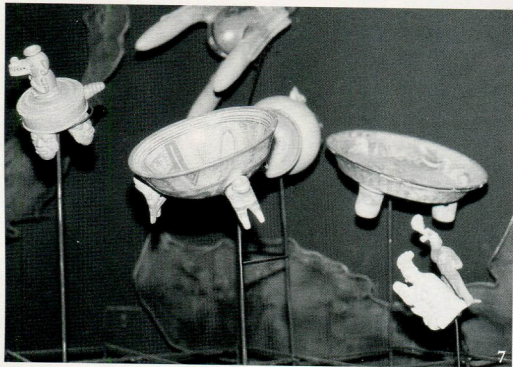
2 El montaje de objetos se adaptó a muchas situaciones diferentes. Andrés Rosales y Luis Solar realizaron montajes en acrílico y bronce. Utilizaron alambre y fierro para montar la capa de Isla de Pascua, la tumba El Vergel, el mastodonte de Tagua Tagua, la tumba del chamán Chacance, las piedras geométricas Huentelauquén, la microcultura de madera San Pedro, y los tembetá y pipas de piedra Molle. Andrea Muller hizo grandes montajes en armazones de fierro y malla metálica para las capas tehuelches y para la gran vitrina textil, logrando rescatar el carácter aéreo de estos materiales sin descuidar las estrictas restricciones de conservación que exigen.

3 Estos diez sistemas sonoros funcionando en paralelo generaban el núcleo de la experiencia psicoacústica por la simultaneidad de sonidos diferentes provenientes de lugares distintos, las que podían recorrerse, focalizando la atención en cada uno por separado al pararse frente a cada vitrina. La percepción sonora era siempre cambiante, ya que las diez casettes cumplen un loop cada 90 minutos y entre ellas sufrían un permanente desfase. Este diseño sonoro reproducía algunos de los valores musicales prehispánicos

más refinados de los Andes Sur que han llegado hasta nuestro días, y cumplía aquí varios roles: expresar un valor cultural, organizar el material sonoro y espacial, y producir un clima propicio a la percepción estética, emocional e integrada del tema. Al interior de las vitrinas, sobre un fondo negro, los instrumentos estaban montados sobre módulos de 50 cm, realizado en fierro redondo, sobre el cual se sujetaban los soportes de bronce de los objetos. Tanto los soportes como el fondo de la vitrina están pintados de negro opaco, creando la ilusión de que los objetos flotan en el espacio. Esta ilusión es acentuada por la iluminación. En la posición de los objetos se buscó

reflejar el movimiento y la posición de tañerlos. Este montaje se realizó a partir de un croquis 3D hecho en computadora. Se puso un mínimo nivel de información (lugar geográfico y temporalidad) en troquelado autoadhesivo de PVC sobre malla metálica fina negra que permitía una lectura sin comprometer la transparencia del montaje. Líneas de colores fluorescentes partían del interior de cada vitrina proyectándose por las paredes fuera de la vitrina. Su diseño, hecho por Fernando Maldonado, era diferente para cada vitrina, enfatizando el carácter del

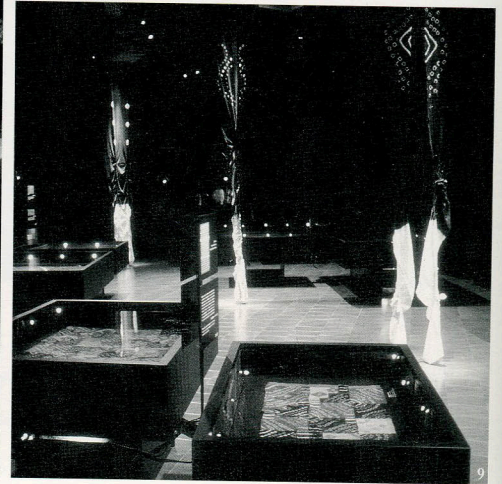
sonido que sale de allí, invadiendo el espacio y fundiéndose con el entorno. La sala estaba en un ambiente de penumbra, con la única fuente de iluminación que provenía del interior de cada vitrina. Paneles divisorios evitaban la entrada de luz desde el patio. La pintura de la sala era negro opaco, el suelo estaba alfombrado de negro y el cielo cubierto de módulos de tela prensada gris oscuro. Todo esto contribuía a un clima íntimo y propicio a la escucha.



7 "Música en la piedra": montaje de los instrumentos en posición de "hacerlos sonar"

8 "Amarras": relación contrastante entre los pendones y las vitrinas

9 "Amarras": al frente, una vitrina. Se alcanza a ver el brillo de los terminales de fibra óptica en los costados



orientaba acerca del origen geográfico de los objetos, era modelado por la luz rasante, creando un efecto mágico que se unía a la experiencia de hallarse frente a un centenar de obras maestras prehispánicas expuestas fuera de vitrina en un ambiente oscuro y silencioso.

Recién después de cruzar esta sala se llegaba a aquella endonde se exhibían los instrumentos sur-andinos, que describimos en un comienzo, y que conformaba el corazón de la experiencia.

Arquitectura de la luz.

"Amarras": la penumbra necesaria

Esta exposición presentada en 1999, mostraba textiles prehispánicos de la costa de Perú, Tarapacá, Atacama y el noreste argentino realizados con la técnica de teñido con reserva por amarras.

La exposición tenía fuertes constricciones por el tema de conservación. Las telas de grandes dimensiones debían ser expuestas horizontalmente, iluminadas muy débilmente (70 lux máximo), sin radiación infrarroja, cuyo calor reseca la tela, ni ultravioleta, cuya energía rompe la estructura molecular. Aprovechamos estas condiciones para transformarla en valores de diseño, y el resultado fue una instalación oscura, compuesta por grandes vitrinas planas

horizontales, iluminada desde adentro. Se mantuvo la gran dimensión de la sala pero se forró en tela negra, generando una sensación de espacio infinito.

El diseño de las vitrinas, a cargo de Rodrigo Latrach, consistió en cajas adaptada a los formatos de cada tela, agrupadas de acuerdo a sus relaciones culturales en grupos formando una estructura de "archipiélagos" diagonales a sala que dejaban espacios recorribles de "calles" y "plazas" entre ellas. Cada grupo estaba alimentado por un equipo de iluminación de fibra óptica cuyas fibras se distribuían al borde interior de cada caja. El cableado eléctrico subía desde el centro de cada grupo al cielo de la sala con dos gruesos cables paralelos. Esos cables se utilizaron para colgar las placas de texto, en soporte "cintra mdf" con textos troquelados en PVC diseñados por Carlos Muñoz. En los espacios "plazas" que generaban los grupos de vitrinas, se instalaron grandes pendones de 140 cm de ancho por 500 cm de largo hechos con las cinco principales técnicas de teñido de amarras que estaban expuestos. Este trabajo, hecho por Paulina Jélvez y Tania Salazar, bajaba desde el cielo de la sala hasta casi el nivel del piso. Se generaba así un contraste entre el horizonte de 85 cm que proponían las vitrinas planas, iluminadas

desde adentro en toda la sala, y los cuatro pendones centrales que bajaban desde el cielo.

Para lograr la penumbra interior debimos aislar la sala del patio exterior, que en la época de exposición recibía el fuerte sol de verano. Creamos un laberinto de luz mediante un parasol exterior, que evitaba que el sol penetrara por el pasillo de acceso, y luego pintamos este pasillo con un color oscuro. Aprovechamos estos espacios para poner información y una cúpula con tres ejemplos de colorantes prehispánicos. El mayor tiempo empleado así en entrar a la exhibición permitía al ojo acostumbrarse a la semipenumbra, y observar con claridad la muestra.

José Pérez de Arce Antoncich

Museógrafo en el Museo Chileno de Arte Precolombino desde 1985, con 24 exposiciones diseñadas y montadas allí y en otros museos de Chile y el extranjero. Además, realiza actividades como investigador musicólogo, especializado en el área indígena y prehispánica, con numerosas publicaciones. Integra el grupo musical "La Chimuchina", con quienes ha dado a conocer facetas inexploradas de nuestro acervo sonoro local a través de conciertos y ediciones del sello Chimuchina Records. Ha realizado dibujos e ilustraciones científicas para numerosas editoriales y exposiciones.