

Arquitectura (y) narrativa: la museografía de San Francisco de la Alameda

Diego J. Hamilton

Artículo producido a partir de tesis de magíster

Profesores guía: Rodrigo Pérez de Arce, Emilio De la Cerda

La arquitectura es profundamente un acto político, puesto que surge con el discurso, en el acuerdo democrático de lo que es mejor para los ciudadanos. Daniel Libeskind¹

Se propuso levantar y registrar arquitectónicamente los diferentes modelos y detalles museográficos que han conformado al Museo de Arte Colonial de San Francisco a lo largo de los años, un programa inscrito en un conjunto arquitectónico de más de 400 años de antigüedad. Esto se hizo por medio de una documentación compuesta de 3 partes: un levantamiento arquitectónico preciso del claustro en la actualidad, luego, un registro graficado de su colección fija más notable, que es la serie de 54 pinturas del siglo XVII sobre la vida de San Francisco, y finalmente, una reconstrucción temporal que cruza estos dos materiales producidos con registros fotográficos, entrevistas, textos y otros tipos de fuentes de investigación que informan el contexto arquitectónico y disposición de los cuadros. Entendiendo a los museos como una pieza de arquitectura pública, activa y con poder ideológico y socio-cultural, el fin de este estudio es, por un lado, comprender e identificar de mejor manera la carga cultural que subyace al

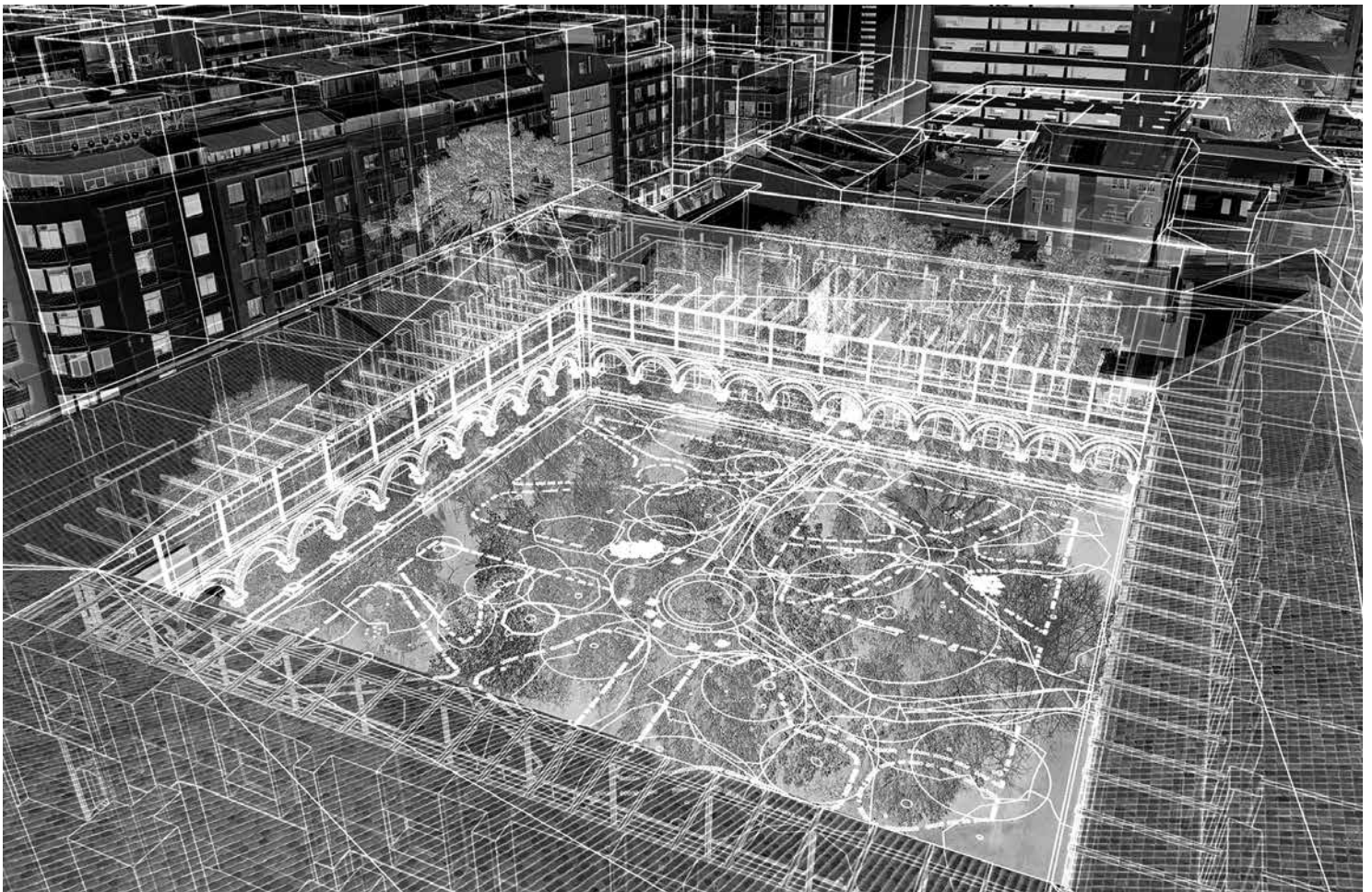


FIG. 01: Fotomontaje Fotografía desde Torre + Modelo 3D. Elaboración propia.

conjunto arquitectónico más antiguo de Santiago, sirviendo a futuras intervenciones patrimoniales y reformulaciones museológicas que pretendan llevarse a cabo de manera informada y proactiva sobre un edificio icónico de la Iglesia Católica y de Chile. Y, por otro lado, abrir una discusión sobre la manera en que la arquitectura juega un rol curatorial sobre una colección permanente de museo, e incidentalmente, sobre una narrativa.

EL CONJUNTO ARQUITECTÓNICO MÁS ANTIGUO DE SANTIAGO

La orden franciscana es una de las tres primeras órdenes religiosas que llegaron a Chile, ubicándose en 1553 en el solar de la ermita del cerro Santa Lucía, para luego trasladarse al sitio de los mercedarios, la ermita del socorro en 1554. El conjunto arquitectónico del convento e iglesia puso su primera piedra en 1572, terminando la iglesia en mampostería de piedra y planta de cruz latina en 1618, hace 403 años. Por otro lado, el primer claustro, el único que subsiste hasta el día de hoy, fue construido en base a arcos en mampostería de ladrillo, terminado en 1628, y envuelve un jardín de gran valor dentro de su contexto urbano actual. Así, la iglesia y convento de San Francisco definen el complejo más antiguo que se conserva desde la época colonial en Santiago y como tal, es considerado un valioso ejemplo por los principales historiadores de la arquitectura colonial hispanoamericana² teniendo más de 4 siglos. Originalmente ubicado en una zona semirural, el transcurso del tiempo y el crecimiento urbano fueron reduciendo el extenso tamaño y programa del convento, modificando sus funciones dentro de la ciudad en un sentido de uso tanto como de morfología urbana. El conjunto ha sufrido numerosas remodelaciones y restauraciones a lo largo del tiempo, enfrentando terremotos e incendios. Para 1969 se abre el claustro por primera vez en 350 años al público general, albergando en el primer nivel el Museo de Arte Colonial de San Francisco, que presenta una importante colección de objetos y pinturas de la época colonial, siendo su pieza central y más importante la Serie de la vida de San Francisco.

Esta colección es, según el historiador Pereira Salas, el recuerdo gráfico más importante que haya dejado el siglo XVII en el convento. "Son 42 enormes telas", provenientes del Cuzco, pintadas entre el 8 de diciembre de 1668, fecha que se descubre en una de las guirnalda decorativas, y fines de febrero de 1684, como puede leerse en el cuadro de los funerales del santo. Son réplicas de la serie original pintada por el fraile español Basilio de la Cruz y sus discípulos, entre los cuales destaca Juan Zapaca Inga³. Los cuadros tenían originalmente una función didáctica y de catequesis, funcionando como una narración ilustrada de la vida de San Francisco de Asís para formar a los frailes que allí residían. Estaban distribuidos alrededor del claustro principal que envuelve el jardín y eran cubiertos por tapas de madera y tela, lo que incidentalmente permitió que la serie de Santiago fuese una de las mejor conservadas hasta el día de hoy. Estas tapas existieron al menos desde 1710, según un documento de caja de reparaciones del claustro⁴.

Se abrían en ocasiones de fiesta, particularmente para la novena de San Francisco y la porciúncula, lo que significa que las pinturas permanecían ocultas la mayoría del tiempo. Hoy, sabemos que la serie consta de 54 telas, expuestas en la Gran Sala del museo, ubicada en el sitio donde se encontraba originalmente el segundo claustro, en el extremo sur del conjunto. El proyecto de la gran sala se desarrolla desde 1978 siendo inaugurada finalmente en 1981. En un extracto de la memoria del proyecto se lee:

Las modificaciones efectuadas en los edificios del convento a través de los años impidieron ubicar la serie completa en el único claustro que a la fecha subsiste, debiendo colocarse gran parte de las pinturas en diversas salas interiores, rompiéndose así la continuidad de la colección.⁵

Cabe notar, que no sólo se ha modificado el soporte arquitectónico (el claustro) sino que consecuencia de esto, se modifica la serie.

EL DISPOSITIVO DE PODER

Los museos tienen una posición altamente tensada entre voluntades sociales, políticas, académicas, y culturales; son artefactos de poder, para bien o para mal. Construyen identidades, enseñan contenido objetivo o valórico, expanden sobre visiones de la realidad. El concepto básico es que una persona o grupo entra a un museo, y ese paso por el edificio les entrega algo: un conocimiento, una idea, un cuestionamiento, una sensibilidad, que se integra al imaginario sociocultural de una parte de la sociedad. Este algo es el fin del museo, del guion museológico. Entendiendo que el museo como tal es un artefacto multifacético y multidisciplinar, será necesario para comprender el papel de la arquitectura en la realización de este fin museológico, aislarla dentro del sistema multifacético que define la visita a un museo y su producto.

Desde un punto de vista del museo como artefacto semiótico, éste se extiende más allá del edificio, se podría hablar de dos componentes: la imagen pública del museo y el edificio mismo cabe mencionar que ambas partes se retroalimentan. Dentro del edificio mismo, se considerará como parte de la museografía todo aquello que puede ser experimentado por un visitante en el recorrido del edificio, o sea, la sumatoria de todo lo que puede recibir y reconocer por sus sentidos. Ahora, si descomponemos los aspectos del edificio que entran en juego en esta estructura semiótica llamada museografía, podemos hacer la distinción entre los objetos propiamente destacados como parte de la colección y todo el resto, considerando que puedan reconocerse como parte de la colección. En esta distinción logra simplificarse el entramado conceptual para estudiar la museografía, pues se enfocará en cómo la arquitectura puede definir el cómo se observan y cómo se relacionan estos objetos, entendiendo que existe una atención especial desde el espectador hacia los objetos de museo. El excedente, es decir, todo lo que no es parte de la exposición pero que igualmente puede ser observado en una visita (el edificio), se vuelve parte de otro grupo de estudio, que tiene una connotación contextual pero que igualmente abre puertas para

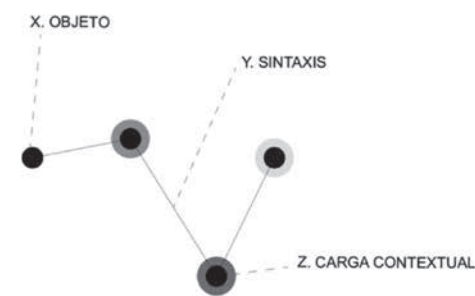


FIG. 02: Esquema Conceptual que constituye el marco de análisis del material levantado en la tesis. Elaboración propia.

nuevas interpretaciones o enriquecimiento del mensaje que se toma de la visita, y del imaginario total que entrega el museo.

El valor de la idea de que 'todo lo que podemos adquirir por nuestros sentidos se vuelve parte potencial de las ramificaciones mentales de un sistema semiótico' o, 'lo que podemos ver es lo que va a tener una acción sobre lo que estamos pensando' es que, aunque no podamos definir lo que produzca una relación entre objetos ni un objeto particular, sí podemos en primera instancia definir qué es aquello que podemos ver y eliminar aquello que no queremos que sea parte del árbol de relaciones disponibles. Así se pueden crear mapas de sintaxis objetiva y diseñado o estudiar los gatillantes mentales de un recorrido, pues, aunque los efectos semióticos sean variables según cada visitante, se pueden reconocer objetivamente aquellos gatillantes presentes en un mapa de relaciones complejo, y a través de la arquitectura integrarlos o quitarlos del mapa. Los pensamientos que gatillan estos objetos y sus relaciones pueden tender a una constante dentro de una masa mayor de público, con el debido apoyo. Al ser estas estructuras la esencia de lo que se quiere lograr en un museo, el poder mapearlas efectivamente de acuerdo con el pensamiento humano y el recorrido comandado por limitantes físicas, es de gran ayuda para visualizar un guion museológico efectivo. Si se controlan estas relaciones objetuales se pueden construir escenarios maravillosos que se sirven de sonido, luz, textos, etc.

Para estructurar la metodología de análisis se definen tres ejes de observación que dependen de la arquitectura, y la parte que juegan en el sistema semiótico:

X. Soportes inmediatos: objeto (aspecto técnico de relación entre espectador y objeto, mandado por el soporte que sostiene la obra: horizonte, proximidad, iluminación).

Y. Cabida objetos: sintaxis (la carga de los objetos museísticos x área define opciones limitadas para una sintaxis entre los objetos: orden y agrupación de los objetos).

Z. Atmósfera: carga contextual (define un tono de sensibilización y la situación contextual en la que se lee el objeto museístico: atmósfera, programas, estados emocionales).

CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DE LOS MUSEOS

Aunque la práctica de recolección de objetos e información data de principios de la civilización, en el renacimiento la palabra *musaeum* fue utilizada para referirse a las prácticas enciclopédicas del período renacentista, un primer origen formal de los museos contemporáneos. La configuración social del período y estas prácticas dieron origen a los *studios* (que datan de la edad media), gabinetes, *gallerias*, etc. Eventualmente se fue generando una tendencia hacia la apertura de estas colecciones para externos, en primera instancia hacia un público selecto y letrado, a aprobación del dueño de las colecciones, y paulatinamente hacia una apertura total a los ciudadanos, llevando a cabo y respondiendo a visiones socioculturales según el tiempo y la época. Estas colecciones tenían un foco altamente intelectual y cultural, un intento de comprensión del mundo fuera de sus límites espaciotemporales, enfocado particularmente en los objetos del pasado, que funcionarían como registros directos en una época que buscaba sentido y revolución desde tiempos anteriores.

En el siglo XVIII, las masivas colecciones de arte de la realeza europea comienzan simultáneamente a volverse colecciones públicas, hasta un suceso clave: La revolución francesa declararía al Louvre como un museo del pueblo, volviéndose el prototipo de museo universal, el primero y el más completo testamento del ideal de civilización hasta el día de hoy⁶. En la transformación del Louvre postrevolución podemos entrever cómo la agenda social ha modificado el museo desde una colección privada a un edificio con influencias y reflejos sociales. El cambio no se trató solamente de abrir a un nuevo público una colección existente con otra connotación político (desde la colección real al museo público estatal), sino que: “Para servir las nuevas necesidades del estado, la colección necesitaba ser presentada de una nueva manera. [...] los trabajos ahora estarían ordenados según las ideas de la ilustración”⁷. Esto significó la integración de la agenda social de ese momento al museo y su estructura narrativa, que consistió por un lado en modificar ciertas características simbólicas y arquitectónicas del edificio, y por otro, de estructurar la colección como un barrido histórico de la civilización humana articulada por objetos y obras de arte seleccionadas, culminando con artistas franceses y creando una narrativa que posiciona al arte francés, y en su extensión, a Francia, como la heredera de los mayores logros de la civilización. Este trabajo fundamental del cómo se estructura narrativamente un museo y cómo presenta una agenda activa detrás de él, es llamado museología⁸, mientras que todo el conjunto de prácticas técnicas que soporta el museo y su estructura museológica es llamada museografía. Luego de que el museo como tal se comenzara a entender como un edificio público (sin tomar en cuenta el hecho de que existiera un costo de acceso en la mayoría de ellos) surgieron ramificaciones a la hora de comprender las aristas que maneja la arquitectura sobre ellos. En la época moderna existen ejemplos notables que resaltan el rol de la arquitectura en el resultado final de los museos.

En el caso del Museo de Arte Contemporáneo de Sao Paulo (1958), Lina Bo Bardi pretende quebrar por completo los esquemas museográficos clásicos, que tienen una definición bastante guiada acerca de cuál es el mensaje o el posicionamiento jerárquico de las obras en la exhibición. Diseña la pinacoteca principal con el fin de destruir este esquema guiado, primero, eliminando la idea de concatenación lineal de las obras, luego, otorgándole a todas las piezas la misma importancia, independiente de su tiempo y lugar de origen, ubicándolas en un contexto museográfico democrático, que no informa al visitante de la importancia predefinida de cada pieza. Es una planta libre que tiene dispuestas las piezas en una grilla homogénea. En este sentido, la inexistencia de muros es una decisión arquitectónica clave, que define desde la arquitectura y la museografía un esquema museológico que es una protesta abierta a las limitaciones culturales, políticas, y categorizaciones estilísticas preestablecidas por un orden previamente dominante de origen europeo. Junto a esto, la exposición de las contracaras de las pinturas permite traer a discusión y exposición una dimensión artesanal más que artística, entregándole un nuevo valor a las piezas en su contexto de museo, y apuntando a resaltar su valor como obra de arte por sí misma (sistema de presentación de las obras como valorización seleccionada).

Alrededor de la misma época, en Italia (1959-1973), Carlo Scarpa comenzaba a actuar como curador sobre las piezas de un edificio histórico de Verona: el fuerte de Castelvecchio. El proyecto para el museo de Castelvecchio consistió en una intervención de remodelación y restauración de un antiguo fuerte que data del siglo XIV, que ha sufrido diversas transformaciones, desde ocupación napoleónica que resultó en una construcción anexa, hasta bombardeos de parte de los aliados en la segunda guerra mundial. Su aproximación proyectiva reconoce muy fuertemente al edificio como una pieza de museo más, interviniéndolo a modo curatorial, demoliendo y modificando sus partes, reconociéndolas como elementos representativos de distintas voluntades sociopolíticas, y tomando una postura crítica sobre cada una. Las dos operaciones más importantes y potentes en el proyecto es la demolición parcial del muro construido en su ocupación Napoleónica, y la ubicación de la estatua del noble que dirigió Verona desde 1311 a 1329, Cangrande della Scala, en el punto más importante del recorrido y de la fachada. Así como esta figura de bulto tiene una importancia política e identitaria, tiene también junto con las demás figuras dentro del museo una cualidad de escenificación que las hace relacionarse de cierta forma con los visitantes, por medio de su disposición en horizontes similares al del visitante y la dirección deliberada de sus miradas (curatoría arquitectónica con connotación política).

Por último, otra dimensión a considerar (aunque tiene una cualidad de cuantificación y estudio más compleja) es la de la sensibilidad del visitante, un foco de diseño que en la época contemporánea ha resaltado aún más la voluntad de la arquitectura



FIG. 03: Gran Sala del Museo en 2020. Elaboración propia.

sobre el museo. En 2001, se inauguró el Museo Judío de Berlín, de Daniel Libeskind, que no sólo servía como sistema de ordenamiento de la exposición, sino que el mismo edificio tiene impreso en su composición arquitectónica y manera de recorrer las ideas formuladas por Libeskind con respecto a la conformación de ciudad y al holocausto. Utilizando dos aristas instrumentales para el diseño, por un lado la atmósfera del edificio en sí y por otro lado la conceptualización de los lineamientos arquitectónicos como el vacío y las conexiones, se pretende plasmar y producir un estado emocional que introduce al visitante en la sensibilidad del holocausto (diseño atmosférico con sensibilización dirigida).

Bajo estos conceptos y la metodología formulada se analizan descubrimientos en momentos clave del museo San Francisco.

UN AÑO ATRÁS

Actualmente la colección de pinturas se encuentra en la Gran Sala, un edificio diseñado para albergar los cuadros de la vida de San Francisco, e inaugurado en 1981.

X. Desde el punto de vista del soporte, la sala actualmente construida se asimila al modelo presente en la pintura “Galleria del Archiduque Leopold Willem en Bruselas” que cubre por completo los muros con las obras. Esto presenta en concreto un problema con las pinturas, pues en muchos casos provocó que se inclinaran y superpusieran para darles cabida, incluso rompiendo el orden de la serie involuntariamente, producto de las variaciones leves pero substanciales en este caso con respecto a la altura de cada pintura. Además, el enladrillado rojo que pavimenta la sala actual requiere un mantenimiento de encerado de color, lo que en muchos casos ha significado un deterioro de los marcos, que requieren estar en contacto con el piso. La instalación de los cuadros superiores, desde un sentido práctico, dificulta además un fácil desmontaje para labores de conservación, según describe Fanny Canessa, encargada de colecciones.

Y. Esta etapa del museo sufre el cambio más notable en la historia de la colección hasta donde se conoce en términos de museografía/museología, por dos razones principales: primero, la relación entre espectador y cuadro cambia, y segundo, la estructura narrativa general de la serie se ve alterada con



FIG. 04: "Galería del Archiduque Leopold Willem en Bruselas".

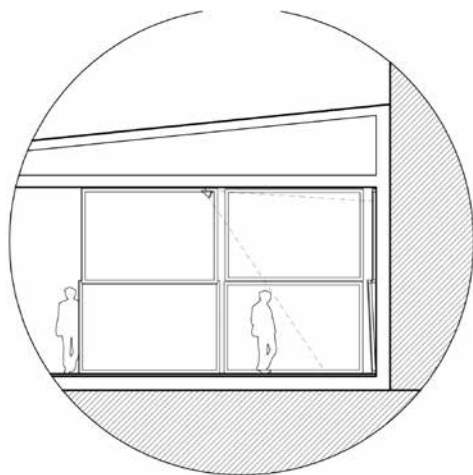


FIG. 05: Corte Gran Sala que muestra la disposición actual de las pinturas. Elaboración propia.

respecto a la que le precedió por cientos de años, desde una lineal a una disposición que permite ver varias piezas simultáneamente, y que agrupa las piezas en tres partes de la narrativa: "Sala 1 – anunciación nacimiento y juventud de San Francisco (1-13)", "Sala 2 – hechos y milagros, tentaciones y sacrificios de San Francisco (14-35)" y "Sala 3 – estigmatización y muerte de San Francisco, hechos de la Orden y del Santo (36-53)".

Z. Con respecto a la carga contextual del esquema museográfico actual, principalmente analizado desde la integración de la gran sala, es que el recorrido por primera vez escapa del anillo del primer claustro, y en 1981, ya integraría elementos alienígenas al claustro, como podemos ver el día de hoy. Inversamente, el nuevo edificio donde se exponen los cuadros actualmente, reduce o elimina notablemente la carga contextual de la colección, a excepción del piso que se compone del mismo ladrillo rojo del resto del museo. Deja de existir una relación pintura-jardín, y todo el contenido que el jardín carga: presencia de las gallinas y pavos reales (y el particular sonido que emiten), una rica vegetación, luz natural dinámica, presencia relevante de la vida de claustro. Además, el edificio crea una nueva relación arquitectónica entre la tipología de claustro aún presente en los corredores que originalmente encaraban el segundo claustro, comprimiendo de manera importante el espacio entre ellos y un nuevo cuerpo arquitectónico.

52 AÑOS ATRÁS

Los cuadros antes estaban allí mismo, los de la vida de San Francisco. Ahí en el claustro pero con unas tapas que las protegían del sol y del agua y todo eso, y se abrían para la novena de San Francisco o para la porciúncula el 2 de agosto.

X. La principal herramienta arquitectónica que modificaba los cuadros fueron las tapas protectoras, construidas en base a bastidores de madera y tela, que eran una cualidad permanente del claustro mayor, pues los cuadros la mayoría del año permanecían tapados y protegidos del sol y de la lluvia. Existe registro de la existencia del uso de estas tapas tan atrás como el año 1710⁹. Según la información disponible, se levanta la suposición de que por al menos 259 años estas tapas permanecieron en el claustro y modificaron las cualidades del objeto, seguía estando expuesta la serie, pero sin poder ver el contenido de las pinturas, que sólo quedaban expuestas dos días al año en las festividades. Esto a su vez modificaba el valor significativo de las pinturas dentro del resto del arte que existía en el convento en ese entonces. Las tapas tenían motivos decorativos, que se pueden notar en la foto de 1912, y en algunos casos se sumaba un trozo de tela o paño en el centro inferior de la tapa, probablemente para que se apoyasen de manera más delicada sobre las pinturas y el marco. En base a esto y los materiales descritos, se aventura un dibujo en elevación de una de las tapas. Por el lado que encara a la pintura, se tenía un borde para el marco, y otra sección interior para la pintura. Estas tapas existen ahora sólo en los recursos aquí recopilados (hasta donde alcanza la amplitud de la investigación). Quiero recalcar el valor técnico, práctico y patrimonial que tuvieron y tienen estas

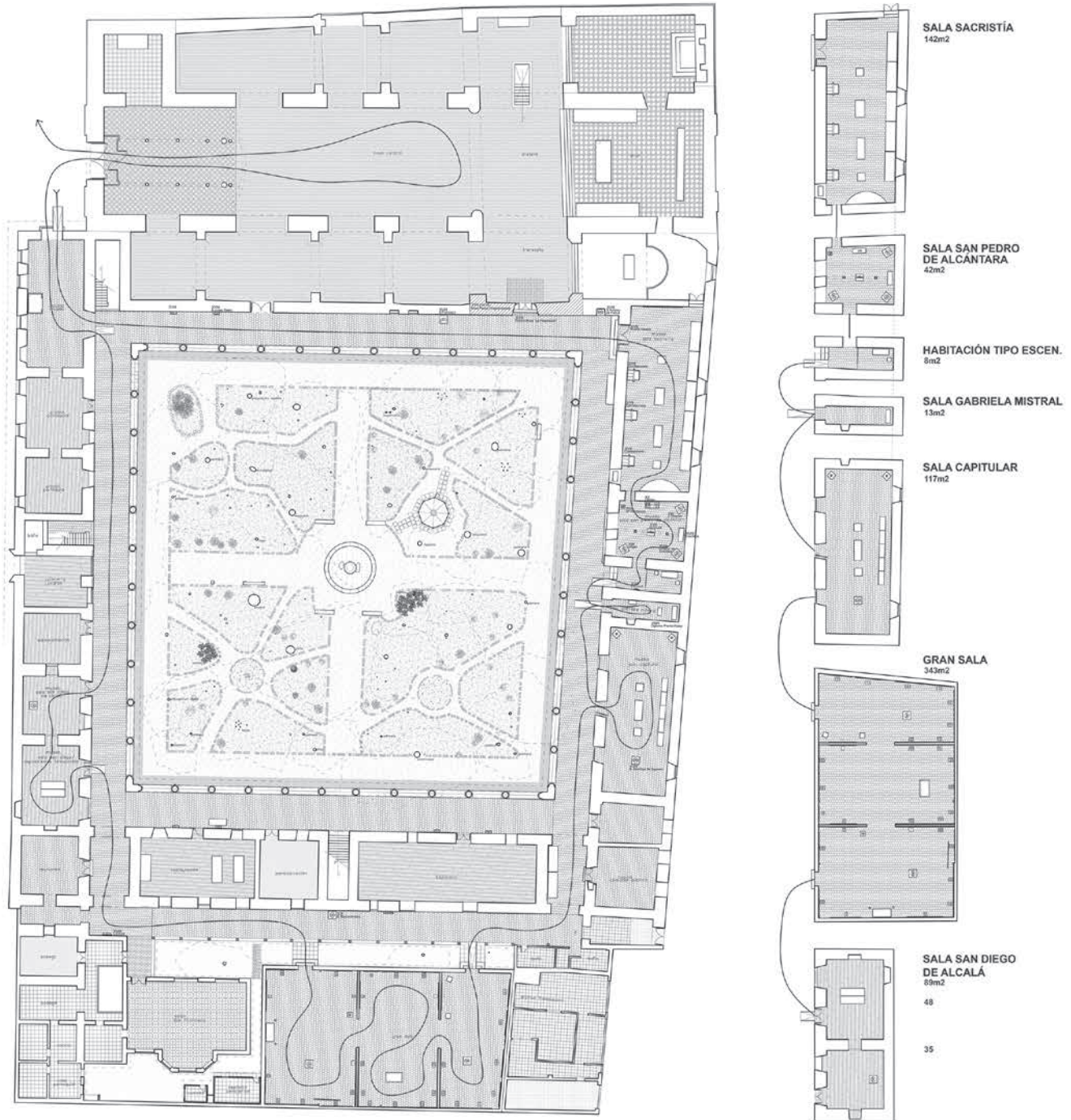


FIG. 06: Planta Representativa 1981-2020, con análisis de recorrido y temáticas museo.
Elaboración Plano Base: Diego Hamilton y Juan Walker A.



FIG. 07: Corredor Claustro Principal (circa 1956-1967).
Archivo Fílmico UC.

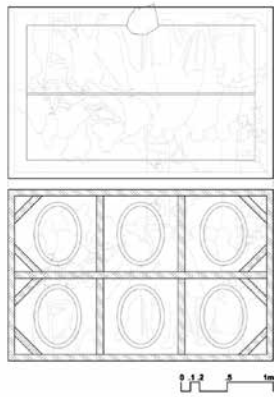


FIG. 08: Elevación Tapas Cuadros, basado en dimensiones cuadros y fotografías.
Elaboración propia.

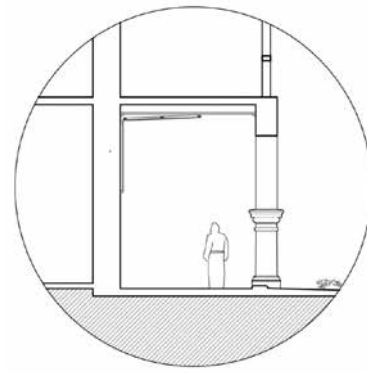


FIG. 09: Corte representativo disposición cuadros en corredor del claustro período 1956.
Elaboración propia.

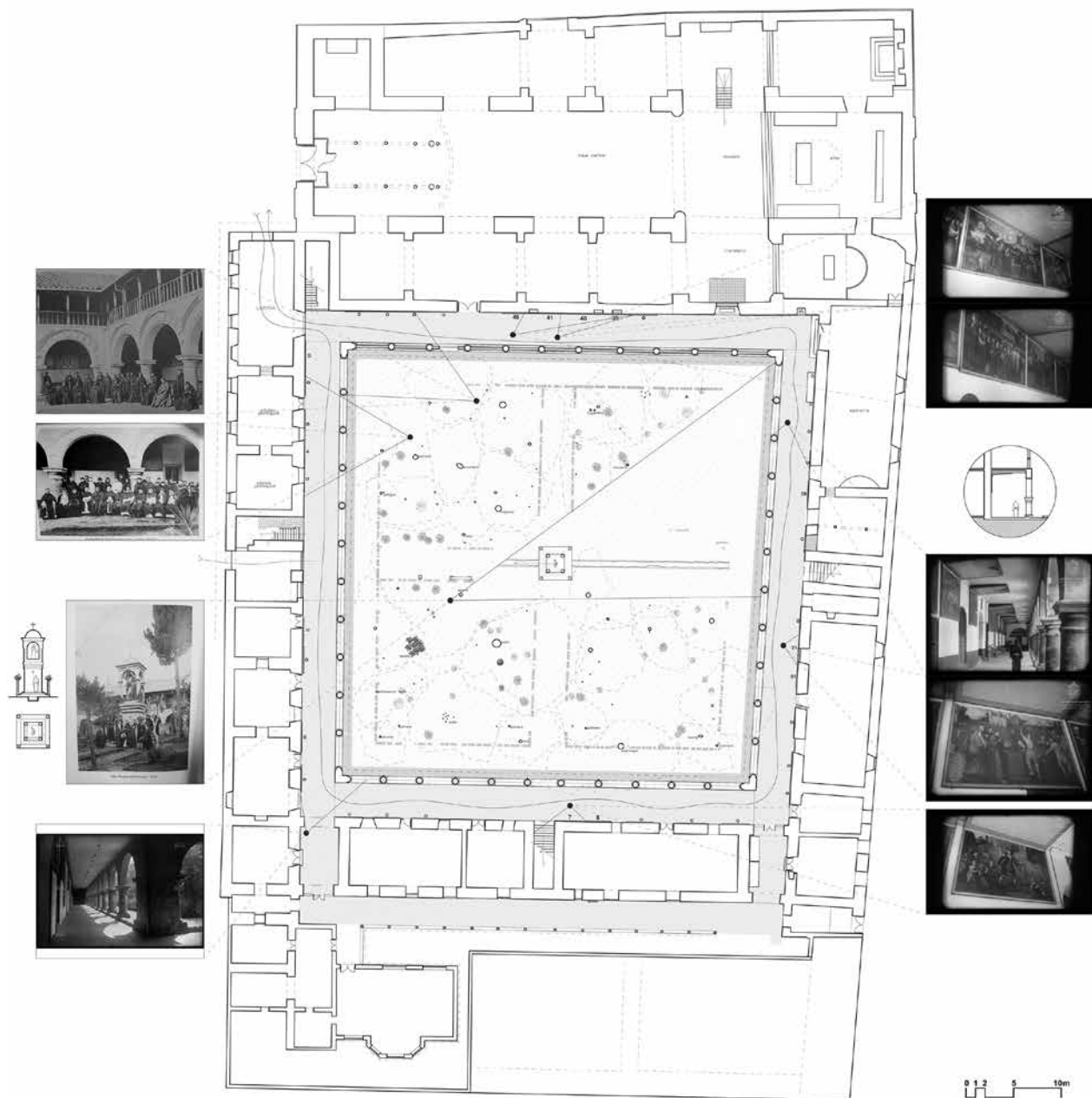


FIG. 10: Planta representativa 1912-1969.
Elaboración propia.

tapas, pues pareciera ser que fueron únicas al menos en cuanto a claustros franciscanos del período colonial, siguiendo con las múltiples explicaciones que apuntan a que fueron la razón de la buena conservación de la serie con respecto a las demás existentes hoy. Una pesquisa de mayor profundidad podría aclarar esta suposición, bajo contextualización acerca de las tapas de pinturas como artefacto, que pudiera entregar un mejor entendimiento de esta particular tecnología.

311 AÑOS ATRÁS

Una de las pinturas arroja un descubrimiento de interés: “San Francisco es Pisado por Bernardo de Quintaval”, n29 de la serie. En esta pintura podemos observar el esquema original de disposición existente en el claustro principal, un jardín cuadrado delimitado por arcadas toscanas, con pinturas enmarcadas (de caballete, no frescos) colgadas en los corredores, sobre los vanos de las puertas. La similitud de este esquema de relaciones representado en la pintura con la realidad arquitectónica del claustro abre la pregunta de si la serie siempre se consideró disponer de esa manera, y si fue además dimensionada para su espacio de exposición y uso. A raíz de esto se realiza un análisis comparativo entre la pintura de la serie chilena [FIG. 11] con su análogo de la serie de Quito [FIG. 12], donde se mantienen las figuras humanas pero el imaginario arquitectónico y cultural cambia drásticamente.

En base a este descubrimiento, y luego de un levantamiento actual exhaustivo del claustro y colección, y la reconstrucción parcial y análisis de los diferentes modelos museográficos dispuestos aproximadamente en los últimos 100 años, se lleva a cabo un ejercicio exploratorio acerca de la cabida de las pinturas en los muros del claustro hacia el siglo XVIII. Bajo la premisa de que en las fotografías estudiadas existen antecedentes de superposición cuadro-sobre-vano, y que los frescos murales que existen en los muros del claustro no fuesen pintados hasta después del conflicto interno de la orden siglos atrás (esto explica que lleven ropas de color azul en los retratos), se ubican en orden los 54 cuadros de la serie, leídos de derecha a izquierda, con su comienzo desde la esquina norponiente del claustro, respetando los arcos de los muros.

Como podemos apreciar, existe una cercanía importante al menos en los metros lineales que tiene la serie con respecto a los metros lineales disponibles en elevación en los muros del claustro principal del convento. Dado que: existe una constante de altura en las pinturas, independientemente de importantes variaciones en largo y del recurso material del que se dispuso para construirlas (tela de 80 a 84 cm de ancho); existe una representación análoga del esquema museográfico dispuesto en la pintura “San Francisco es pisado por Bernardo de Quintaval” que es única a la serie chilena; y las tapas de los cuadros datan al menos desde 1710, se argumenta que es probable que los cuadros fueran pensados



FIG. 11: “San Francisco es Pisado por Bernardo de Quintaval”.
Fuente: Archivo Museo Franciscano.



FIG. 12: “San Francisco es Pisado por Bernardo de Quintaval”, serie Quito.
Fuente: “Arte quiteño más allá de Quito”. Memorias del seminario internacional, 2011.

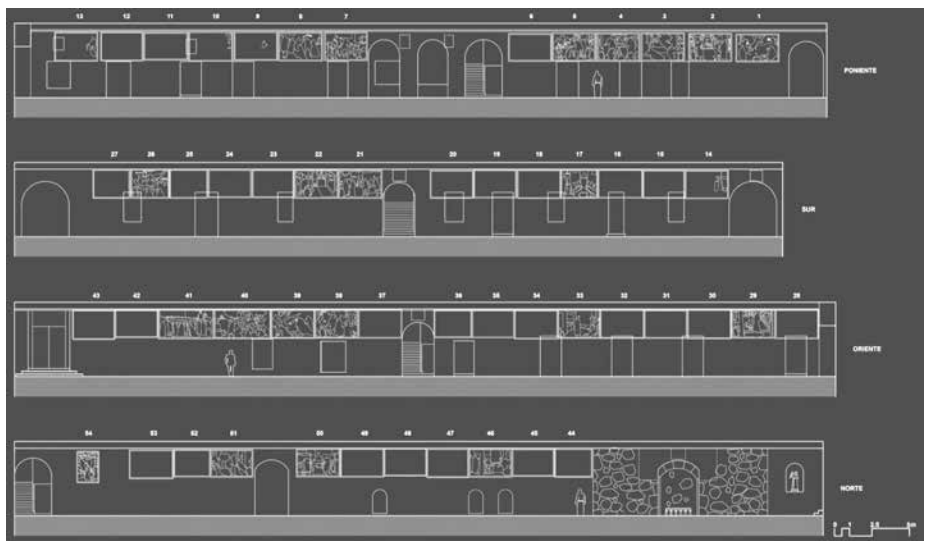


FIG. 13: Elevación explorativa cuadros circa 1710.
Elaboración propia.

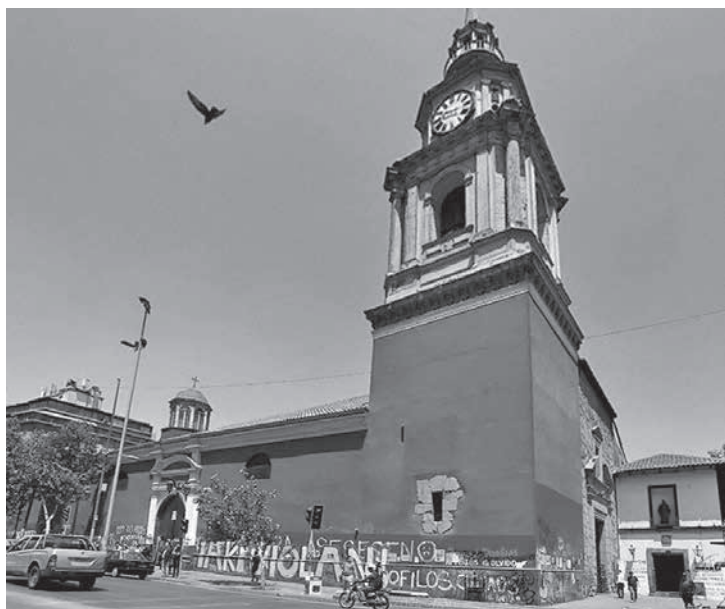


FIG. 14: Exterior Templo San Francisco de La Alameda.
Fuente: *La Tercera*, 1 de enero de 2020.



FIG. 15: Sala divulgación.
Elaboración propia.



FIG. 16: Vacio Patio Sur.
Elaboración propia.



FIG. 17: Sala de Exposiciones temporales "Y".
Elaboración propia.

como un friso para el claustro principal del convento de San Francisco de la Alameda, y que hayan permanecido en sus muros como una colección única por más de 270 años, con la disposición presentada en la siguiente elevación, o una variante similar [FIG. 13].

Según esto, podemos concluir que el Museo de Arte Colonial de San Francisco tuvo un esquema museográfico acorde a su agenda museológica, que era una de evangelización, pero múltiples circunstancias lo llevaron progresivamente a un descalce y descuido de la museografía en pos de solicitudes aparentemente prácticas. Actualmente sus elementos se agrupan de acuerdo a personajes significativos de la orden, y no tanto por un guion de "Arte Colonial", pero existe una negligencia para con su colección más importante, la Serie de la vida de San Francisco, que actualmente queda como un evento aislado dentro del guion museológico, e integra elementos alienígenas al imaginario atemporal y referente a su patrimonio que el claustro supone tener.

HOY

El conjunto arquitectónico y museo de San Francisco es un ícono arquitectónico de una institución en crisis. La población católica chilena se redujo fuertemente en el transcurso de la última década¹⁰ por varias razones, entre ellas los abusos sistemáticos y acusaciones en los que se ha visto involucrada, posicionando tanto a la institución como a su imaginario en un contexto sociocultural complejo en el cual se le exige una serie de respuestas con respecto a su posición en la sociedad. El museo como tal tiene un rol público y al servicio de la sociedad, y al estar íntimamente ligado a éste universo, es natural que sus sensibilidades y metas surjan y se enfoquen a la sociedad y la cultura. Esto por medio del guion y el soporte en el cual se inscriben los elementos, pero principalmente, desde mi perspectiva, los museos deben gran parte de su función a lo que representan, esto modifica fuertemente la manera de lectura de un visitante. Esto nos conduce finalmente a la propuesta proyectual realizada un año atrás.

EL MUSEO DE LA INOCENCIA

Como es el caso del Museo Judío de Berlín (Daniel Libeskind) el proyecto de título complementario a la investigación trata de un nuevo guion e intervención sobre el museo, que se lleva a cabo para instalar una declaración y compromiso social frente a un problema, que en nuestro caso no es evidente como un genocidio, sino que se alimenta del tabú y el secretismo, y produce un daño invisible a la sociedad. Ubicar al frente el problema, instaurarlo en un monumento nacional de importancia y representación institucional es una estrategia brutal pero sana. Se podría restaurar lo preexistente, reordenando la serie pragmáticamente, y/o reconstituir la museografía original y la aún posible relación claustro/serie centenaria descubierta en la tesis, pero eso significaría seguir ignorando el hecho de que el convento y museo han dejado de ser lo que eran, pues su contexto urbano, social, y político ha cambiado y requiere una toma de posición activa y clara, no más silencio, no más inocencia museológica. El nombre del nuevo museo hace ruido estridente a primera vista, pero hace referencia a aquello que se quiere salvaguardar: la inocencia de los niños.

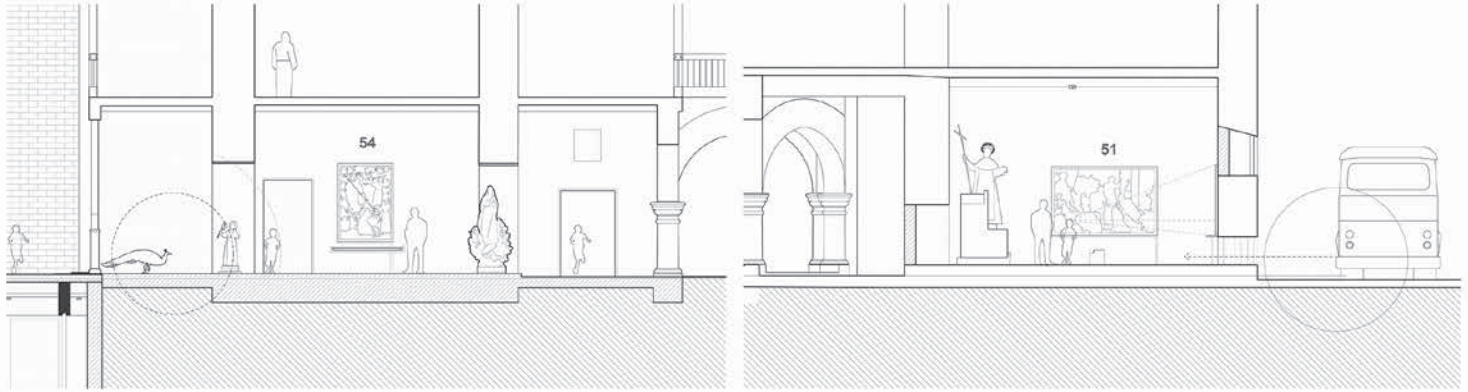


FIG. 18: Cortes Salas Exposición Permanente que muestran los elementos sónicos y lumínicos/visuales integrados a cada sala: a la izquierda sala divulgación y a la derecha sala abuso.
Elaboración propia.

Así, considerando que la colección principal del museo es una colección de arte colonial religioso que no necesariamente se refiere de manera directa al problema, la estrategia en un sentido museológico es poner sobre la mesa las cualidades ideológicas presentes en la colección, originalmente, la serie se leía cronológicamente, era un instrumento de evangelización, que permitía llevar a cabo una catequesis apoyada del ejemplo de la vida de San Francisco de Asís. La asociación, concatenación y agrupación de los elementos pictóricos del museo según temáticas ideológicas eclesásticas en disputa permite facilitar leerlos desde esta entrada que busca discutir u observar claramente bajo una mirada contemporánea estas cualidades que subyacen a los objetos. Por otro lado, y en un sentido más arquitectónico que curatorial, se estructuran los momentos y situaciones de la exposición y visita de acuerdo a las etapas psicológicas del abuso infantil, [(A) Seducción, (B) Abuso, (C) Secreto, (D) Divulgación] [FIG. 19], se está construyendo una narrativa que quiere sensibilizar al visitante, ubicándolo, en un esfuerzo de empatía, en la posición de un niño victimizado. Esto se propone cualificando los espacios desde su luminosidad, paisaje acústico, manera de recorrerse, y espacialidad, agrupando los 54 cuadros y su contenido según esta narrativa, para luego culminar el recorrido en el nuevo edificio de extensión e investigación, que proyecta una nueva y necesaria sala de exposiciones temporales, que explora la capacidad de funcionar como una matriz para diferentes situaciones de sintaxis entre los elementos que se presenten en ella.

Con respecto a la arquitectura como herramienta curatorial, lo más importante de este método de descomposición del universo semiótico que conforman los museos con su arquitectura y objetos de exposición, es la idea de que todo lo que puede percibir un visitante afecta su manera de experimentar el museo, todo estímulo puede ser el origen de una idea, tanto en un museo, en una casa, en un parque. El museo y su condición de dispositivo de relaciones semióticas puede encontrarse análogo en el resto de la arquitectura, consciente, o inconscientemente.

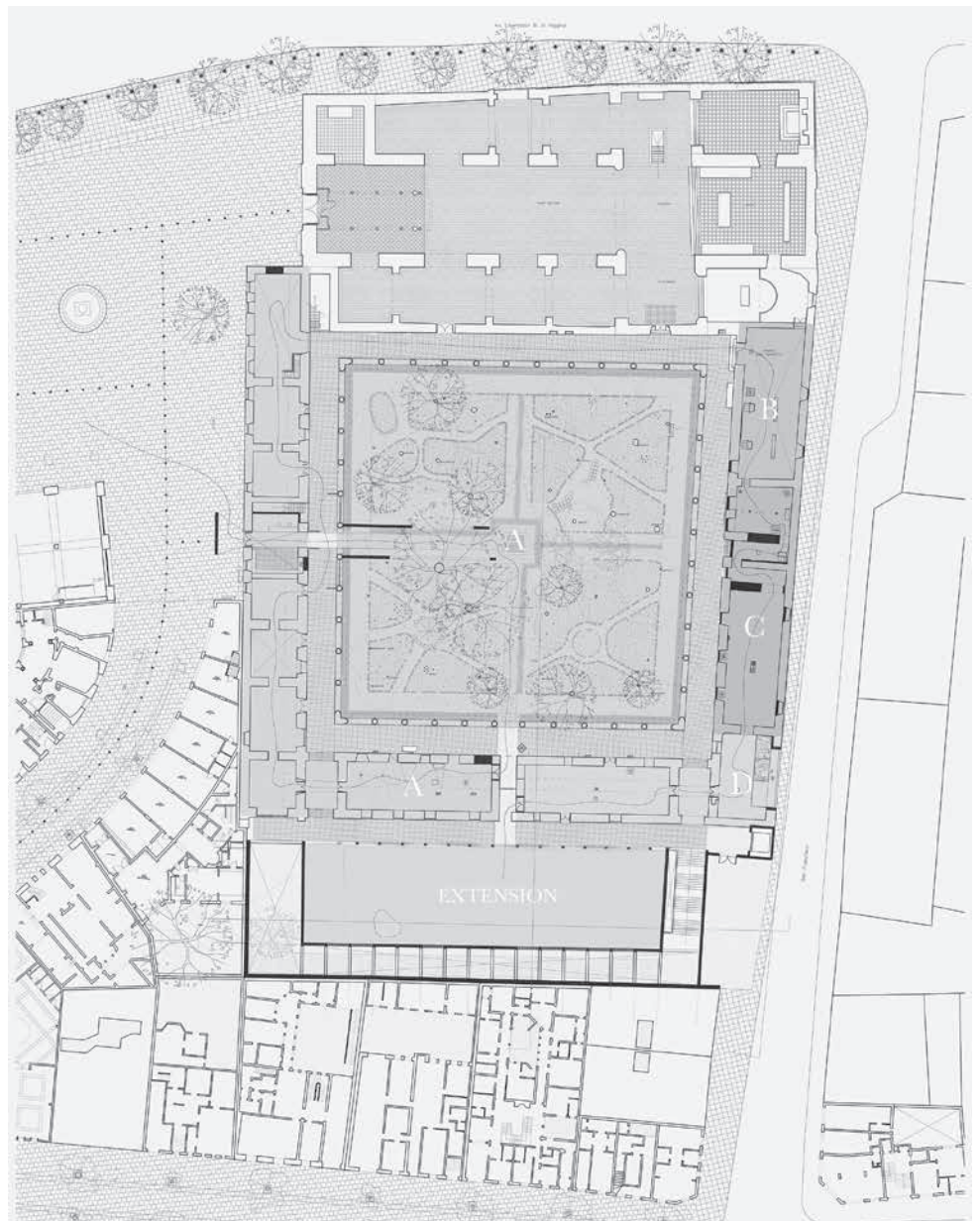


FIG. 19: Planta General, Secuencia Narrativa.
Elaboración propia.

NOTAS

1- LIBESKIND, Daniel. "El Museo Judío de Berlín: entrevista a Daniel Libeskind". *Revista Ciencia y Cultura* 052 (2003): 16.

2- PÉREZ, Elvira. "El sitio del convento: San Francisco y el desarrollo de la ciudad de Santiago hacia el sur de la Alameda, 1890-1920". (Santiago de Chile: Repositorio UC, 2016).

3- PEREIRA, Eugenio. "Historia del Arte en el Reino de Chile". (Santiago de Chile: Ediciones U.CH, 1965)

4- *Ibíd.*

5- RODRÍGUEZ, Hernán. "Serie de la vida de San Francisco de Asís: proposición de una nueva sala para exponer estas 53 pinturas". (Santiago de Chile: Memoria de Arquitectura Archivo Franciscano, 1978).

6- DUNCAN, C.; WALLACH, A. *The Universal Survey Museum* (Londres: Art History, 1980).

7- *Ibíd.*, 448.

8- De acuerdo a la RAE: ciencia que trata de los museos, su historia, su influjo en la sociedad, las técnicas de conservación y catalogación.

9- PEREIRA, Eugenio. "La Iglesia y Convento Mayor de San Francisco" (Santiago de Chile: Consejo de Monumentos Nacionales, 1953).

10- EMOL/CEP. "CEP: Chilenos que se declaran católicos caen del 69% al 55% en 10 años" (Santiago de Chile: EMOL, 2018).